



Livia Flores - *Trabalho de greve*, 2012 (detalhe) - gesso e cobertor cinza - Foto: Pat Kilgore

Editor Chefe

Alexandre Sá Barretto, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Editores

Analu Cunha, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Fernanda Pequeno da Silva, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Inês de Araujo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marisa Marisa Flório Cesar, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Mauro Trindade, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Editores Executivos

André Sheik Luz, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Davi Pereira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Mario Grisolli, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Tania Queiroz, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Coordenação de Arquivo e Memória

Lucas de Sousa e Souza, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Coordenação de Comunicação Visual e Mídias Sociais

João Paulo Racy, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Design gráfico e Diagramação

José Lucas Albuquerque da Silva, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Coordenação de Indexação e DOI

Daniele Cavalcante, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Assistentes Editoriais

Emmanuele Russel Salvador, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Rayssa de Oliveira Ruiz, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Conselho Editorial

Aldo Victorio Filho, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Alexandre Santos, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

André de Souza Parente, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Carlos Eduardo Felix da Costa, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Claudio Oliveira, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Cristiana Nogueira Menezes Gomes, Universidade Federal do Amapá, Brasil

Daniela de Oliveira Mattos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Daniela Labra, Alemanha / Brasil

Elisa de Magalhães, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Guilherme da Silva Bueno, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Jorge Vasconcellos, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Lílian de Aragão Bastos do Valle, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Livia Flores, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Luciana Persice, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Luciano Vinhosa Simão, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Luiz Camillo Osorio, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Brasil

Niura Aparecida Legramante Ribeiro, Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Brasil

Paulo Roberto de Oliveira Reis, Universidade Federal do Paraná, Brasil

Paulo Sergio de Castro Pinto Duarte, Universidade Cândido Mendes, Brasil

Pedro Caetano Eboli Nogueira, Brasil

Peter Pal Pelbart, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Philippe Yves Paul Michelin, Consulado Geral da França, Brasil

Regina Melim, Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil

Sheila Cabo Geraldo, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Tania Rivera, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Viviane Furtado Matesco, Universidade Federal Fluminense, Brasil

Vladimir Pinheiro Safatle, Universidade de São Paulo, Brasil

Wilton Montenegro, Brasil

Beija eu¹Analu Cunha²

Nelson Mandela e Papa João Paulo II visitam o Brasil; Charles e Diana também; Ayrton Senna conquista seu terceiro título mundial; Cazaquistão se torna independente; *Os Simpsons* na TV; Gorbachev renuncia, fim da URSS; Guerra do Golfo; Felix Gonzalez-Torres realiza *Portrait of Ross in L.A.*, retrato de seu namorado que morrera de AIDS.

*Groove is in the heart*³

Nintendo lança *Super Mario*; *Grunges*, camisas de flanela xadrez; *cuidado com o disco voador, tira essa escada daí*⁴; na Alemanha, Livia Flores assistia a migração do leste para o oeste: *we are in the town, there is no town*, dizia seu amigo alemão em Berlim. A artista produziu *Bodybags*, *Países em vias de desaparecimento* e *Potências*, títulos que resumem o *zeitgeist: tudo ao mesmo tempo agora*⁵; no Brasil, começa a cair o governo Collor; MTV: estávamos todos na cama com Madonna.

*Tudo parece que era ainda construção e já é ruína*⁶

¹ *Beija Eu* é uma canção da cantora brasileira Marisa Monte, lançada como *single* do CD *Mais*, de 1991. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rJEzHWNKJoA>>.

² Professora adjunta do Instituto de Artes da UERJ, do Programa de Pós-graduação em Artes e Cultura Contemporânea (PPGARTES/UERJ), é coordenadora de exposições das galerias COEXPA/DECULT/UERJ. Possui graduação em Comunicação Visual pela EBA/UFRJ, mestrado e doutorado em Linguagens Visuais, ambos pelo PPGAV/EBA/UFRJ e pós-doutorado PNPd/Capes na mesma instituição. É professora de videoarte e videoinstalação da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Trabalha como artista visual, curadora e pesquisadora, com ênfase na área da videoarte e do audiovisual.

³ *Groove Is in the Heart* é uma música da banda estadunidense *Deee-Lite*. Foi lançada em agosto de 1990 como o *single* principal do seu álbum de estreia, *World Clique*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=etviGfluWlg>>.

⁴ *W/Brasil (Chama o Síndico)* é uma canção composta pelo cantor brasileiro Jorge Ben Jor, lançada em 1990 em formato compacto. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bkM1u4GxHzw>>.

⁵ Trecho da letra da música *Uma Coisa de Cada Vez*, do sexto álbum de estúdio da banda de *rock* brasileira Titãs, *Tudo ao Mesmo Tempo Agora*, lançado em 1991. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GvI46Bq29vs>>

⁶ *Fora da Ordem* é uma música do álbum *Circuladô*, de Caetano Veloso, lançado em 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=73&v=iQ4IBFC2YWk>.

1991: do alto do cós das nossas calças *semibaggy*, olhávamos para o mercado de arte carioca sem esperanças de um *match*: as poucas galerias ainda repercutiam o *boom* da pintura dos anos 80. Foi o ano em que um grupo de artistas começou a se cercar de imagens, muitas: soltas por aí, as trouxemos para o lado bom da força.

*É o amor, que mexe com minha cabeça e me deixa assim*⁷

Tantas eram, que podíamos pensá-las e discuti-las e, por que não, compartilhá-las. Éramos cúmplices agora e, com elas, ficamos mais fortes. Dançando Deee Lite, Us3 e Tim Maia com pulos, braços para o alto e, sobretudo, cotovelos, o Visorama foi ganhando espaços na pista: ciclos, seminários, encontros, exposições, galeria, publicações.

*Oh, life is bigger*⁸

Revista *item*, Agência Agora, Espaço Agora/Capacete. Circuito mais amplo, novos pontos de vista. 30 anos depois: considerar o agora centro daquele então fora, com suas novas margens sempre muito largas; pensar o cinema sem filme de Livia Flores, como o círculo que se faz na cabeça quando o carro faz a curva: “essa aranha aí e esse raio de lua e tudo na mesma ordem e sucessão.”⁹

*Ladies and Gentlemen, as you know we have something special down here*¹⁰

Dezembro de 2019

⁷ *É o Amor* é uma canção composta pela dupla Zezé Di Camargo & Luciano, lançada em 1991. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LsWA1b_iCE4>.

⁸ *Losing My Religion*, da banda estadunidense R.E.M., foi lançada no dia 19 de fevereiro de 1991 nos Estados Unidos da América como o primeiro *single* do álbum *Out of Time*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xwtdhWltSIg>>.

⁹ Livia Flores, em referência ao aforismo 56, *A gaia ciência*, uma das formulações do Eterno Retorno de Nietzsche, em *A margem é sempre muito larga*, *Concinnitas* 36, p.22.

¹⁰ *Cantaloop (Fantasia FLIP)* é uma canção da banda inglesa de *jazz-rap* Us3. Foi originalmente lançada em outubro de 1992 como o *single* principal do seu álbum de estreia, *Hand on the Torch*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=JwBjhBL9G6U>>.

DOI: 10.12957/concinnitas.2019.47951

E essa aranha aí e esse raio de lua

Entrevista com Livia Flores realizada no ateliê da artista, no Rio de Janeiro, em 11 de outubro de 2018.

Entrevistadores: Analu Cunha, Fernanda Pequeno, João Modé, João Paulo Quintella e Maria Moreira.

Transcrição: Marcia Milome e Fernanda Pequeno.

Fernanda Pequeno: Em nome da Concinnitas e do Instituto de Artes da UERJ, eu gostaria de agradecer por você ter aceitado ser entrevistada e também a todos os participantes dessa conversa. Eu queria que você começasse falando um pouco sobre a sua ida para a Alemanha, que cenário existia no Brasil, pensando não só sobre o que você estava produzindo, mas também sobre o que havia em termos de publicações, como eram as instituições, os artistas e as produções. E depois, gostaria de saber o que acontece quando você retorna: o que mudou no seu trabalho e como esse cenário estava diferente?

Livia Flores: Então, eu que agradeço, me sinto muito honrada sendo entrevistada por vocês e para a Concinnitas.

Eu fui para Alemanha em 1984, tinha vinte e quatro anos e uma graduação em desenho industrial na Esdi/UERJ. A minha formação em arte se deu por vias um pouco laterais, não frequentei o Parque Lage, por exemplo, mas a Escolinha de Arte do Brasil onde fazia xilogravura com José Altino. Depois, um grupo de professores¹ saiu de lá e fundou um lugar de encontros e cursos, lá eu conheci o Paulo Garcez, que fazia acompanhamento de trabalhos. Meus colegas eram Brígida Baltar, Chico Fortunato, Adriano Mangiavacchi, entre outros. Fiz a primeira individual na Macunaíma em 83, mostrando desenhos e colagens. Aí soube de uma bolsa de estudos para Alemanha. Apliquei e fui. Estava de saco cheio daqui. Sem saber alemão, sem saber nada.

João Modé: Mas você não participou da Geração Oitenta?

LF: Sim, mas eu já não estava mais aqui. Eu deixei os trabalhos e fui.

Analú Cunha: Aí você foi para Alemanha, foi estudar o que especificamente?

LF: Fiquei os primeiros seis meses estudando alemão e depois fui para a Academia de Artes de Düsseldorf.

JM: Aonde o Joseph Beuys dava aula?

¹ Marília Rodrigues, Maria Luiza Saggi, Ana Cristina Pereira de Almeida, Maria Tornaghi, Juca Pessoa, Sheila Dain.

LF: Exatamente! Eu o vi algumas poucas vezes na Academia, ele já não dava aulas há muito tempo.² Eu cheguei no final de 1984, ele morreu em 86 .

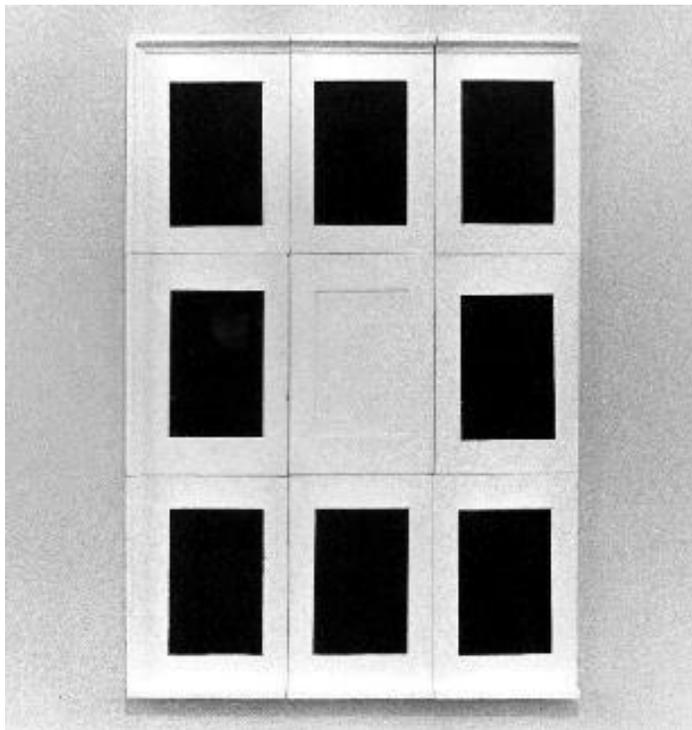
João Paulo Quintella: E o Beuys foi o motivo? Era um momento em que a Alemanha não era tão aberta como hoje.

JM: Aquela linguinha fácil! (risos)

LF: Uma escolha muito tranquila (risos). Loucura, né!? Choque total! Ainda mais nos anos oitenta, quando eu cheguei.

AC: Era Guerra Fria ainda. Muro...

LF: A primeira cidade foi Mannheim, onde fiz o curso de alemão. Fui morar em um lugar que tinha um campo militar americano de um lado e do outro lado um *bunker*. Foi como um mergulho em uma piscina vazia! Düsseldorf era mais legal mas para uma carioca de vinte e poucos anos, acostumada com praia, posto 9, foi uma empreitada. E aí voltei nos anos noventa, em 93. Foi outro choque!



Pedras (Candelária), 1993

Gesso e papel carbono

98 x 68 x 4 cm

Foto: Vicente de Mello

² No começo dos anos 1970, a admissão irrestrita de estudantes em sua classe provocou atritos institucionais que culminaram com sua exoneração, contestada por Beuys em longo processo contra o Estado alemão, que ao final lhe deu ganho de causa. O episódio está ligado à criação da F.I.U. (Free International University) e Beuys nunca mais voltou ao ensino formal, objeto de críticas veementes de sua parte.

AC: Por que você decidiu voltar? Você terminou o curso lá, era uma graduação, um mestrado?

LF: Não, lá é um pouco diferente o sistema. Na Academia de Artes, você podia optar por fazer *Freie Kunst*, que é Arte Livre, ou faz *Kunstwissenschaft*, que é Ciência da Arte, Sociologia, História da Arte, etc.. Eu optei por *Freie Kunst*. E aí você não recebe nenhum diploma, vai pra Academia, trabalha sob orientação de um professor e é isso, o máximo que você consegue é uma Carta de Aluno Mestre.

Morei em Düsseldorf e depois mudei para Colônia, que é bem perto, meia hora mais ou menos. É uma cidade com uma quantidade gigantesca de galerias. Galerias importantes, já nos anos noventa.

JM: Você tinha contato com o Antônio Dias?

LF: Tinha, ele morava pertinho, em Colônia. Eu fui para Colônia em 1989, um pouco depois da queda do muro de Berlim. Ele e outros artistas brasileiros chegaram por aí, por volta de 1990. Durante uns dois anos, eu dividi um atelier com Carlito Carvalhosa e com José Spaniol. Foi uma delícia!

MM: Como foi a experiência por lá, eu sei que isso já está na entrevista do livro, mas eu fiquei curiosa em saber sobre esse arco. Porque na época que você entrou no sistema acadêmico como artista, ainda estava começando a aflorar essa coisa dos artistas fazerem pós-graduação, ter mais essa estrutura acadêmica como campo de ação. Quando você volta, me lembro de você falando assim: “eu só penso em bolsa, não estou interessada em edital”.

LF: Fui bolsista profissional! Profissão: bolsista.

MM: Exato! Entra no sistema acadêmico, aqui também, e tem sua vida acadêmica, e eu gostaria de entender esse arco. Eu acho que nós vivemos um momento, nas artes, que é meio como o momento das ciências humanas frente às ciências duras, exatas, na passagem do século XIX para o XX. Estamos constituindo as nossas formas de legitimação, que são de acordo e adequadas ao campo de conhecimento que a gente constrói. E aí me interessa saber, como é que esses procedimentos migram da feitura para o ensino, da experiência do ateliê individual para a experiência do ateliê coletivo, do ateliê para a sala de aula. Como é que se dá esse arco, para entender as especificidades desses trabalhos que a gente está fazendo agora, de constituir as formas de legitimação desse saber. Eu lembro que do circuito da gente, você foi uma das primeiras que estava tendo essa experiência acadêmica, antes da coisa se expandir.

LF: Vamos por partes. Essa experiência acadêmica na Alemanha, eu nem chamaria de acadêmica, enfim, é claro que era uma Academia, uma Escola Superior de Artes, mas com uma estrutura bem diferente do que a gente entende hoje por estrutura acadêmica em Arte. Lá era ainda derivada do modo de formação tradicional de um artista, que trabalha sob a orientação de outro artista, e ponto. Não tem que escrever, não tem prova, não tem nada. Você vai lá todo dia, eu tinha um pedaço de parede, botava lá uma tela e pintava, ou então eu ia para uma das oficinas da Academia: gesso, pedra, madeira, e ficava trabalhando na oficina. Então era assim, simplesmente um dia de trabalho de ateliê, de prática de ateliê.

JM: Mas tinha matérias teóricas também?

LF: Não obrigatórias para arte livre. Eu até fiz uma ou outra, é um modelo muito tradicional de aula, em que o professor prepara lá sua pesquisa e durante um semestre, vai ler a pesquisa, compartilhar com os alunos.

JPQ: Isso parece ir ao encontro do que a Maria comentou. Poderíamos localizar uma espécie de migração das práticas artísticas e do pensamento artístico para a Academia, onde os artistas ainda não estavam tão presentes como hoje. Aqui no Brasil você já encontrava os artistas na academia?

MM: Eu acho que a nível de graduação. E mesmo assim, tinha toda uma geração que tinha circunavegado a graduação específica em artes e já estava dentro do circuito, tinha feito outra graduação.

AC: A gente fez. Em meados dos anos oitenta surge a pós em Arte e arquitetura no Brasil, na PUC, que muitos de nós fizemos. E a EBA, que já existia desde o século 19, ainda que não formasse artistas-pesquisadores.

JM: Eu e Analu fizemos Belas Artes na UFRJ, mas fizemos Programação Visual.

LF: Eu não quis fazer Belas Artes, porque sei lá, não tinha interesse. Achava que desenho industrial me daria mais base profissional.

MM: Havia uma rejeição para com essa formação.

JM: Os cursos eram caretas. Não te motivavam. Todo mundo era artista já, todos tinham um trabalho, uma pesquisa, mas ninguém fazia os cursos regulares que eram divididos em pintura, escultura, gravura, cenografia...

JPQ: Parece que o ensino acadêmico em artes ainda estava muito voltado para o fazer, enquanto o pensamento sobre artes talvez ainda não circulasse tanto pela Academia. Mesmo na Alemanha, as menções que você faz às aulas são, em sua maioria, práticas. Mas, pelo que entendi, uma série de textos eram trazidos pelos professores, ou seja, não havia uma ementa a ser debatida e sim tópicos, exercícios.

LF: O professor pesquisava na sua casa, produzia um texto e ia para a aula ler. Tanto que aula era *Vorlesung* (ler diante de).

AC: Na Europa é assim até hoje. Na França é assim direto, professor lê um texto em sala de aula.

MM: O que você está falando são duas coisas, eu não chamaria o que você estava fazendo de aula, era uma prática de ateliê e vinha um professor de vez em quando e conversava com você. Era alguém que te acompanhava, do início ao fim da sua estadia por lá. É quase como emular a prática de ateliê tradicional.

LF: Sim, exatamente essa é a ideia da Carta de Aluno Mestre (*Meisterschülerbrief*), o aluno que é elevado à condição de mestre pelo seu mestre. E aí, quando eu voltei em 1996, fui para Escola de Comunicação da UFRJ fazer mestrado em Comunicação e Cultura porque alguns amigos tinham feito mestrado lá: Ricardo Basbaum, Cristina Salgado.

Naquele momento o Zílio tinha acabado de abrir a pós-graduação em Linguagens Visuais no Fundão, então isso era recente. Ele estava vindo da PUC, convidado a abrir essa linha teórico-prática para artistas na UFRJ. Acho que aqui no Rio foi a primeira dentro de uma universidade. Na ECO, o mestrado era totalmente teórico.

AC: Quem te orientou?

LF: Rogério Luz, que é artista também. Um professor maravilhoso! Só fui fazer doutorado em 2003. Porque eu comecei a dar aula na Cândido Mendes, e aí as minhas colegas Regina de Paula e Zalinda Cartaxo ficavam falando: você tem que fazer doutorado, artista no Brasil morre de fome. E eu acabei indo.

JM: A gente fez algumas disciplinas juntos lá no Fundão. Era bom!

LF: Lembro da sua defesa, aquela ocupação do galpão maravilhosa!

FP: Você sempre quis ser professora, Livia?

LF: Não.

FP: Como é que isso se deu? Porque a cronologia do livro fala que no comecinho dos anos oitenta você atuou com Arte e Educação, no âmbito da Escolinha da Arte no Brasil, como é que foi?

LF: Foi a partir de um curso de Arte e Educação. Eu trabalhei num projeto da Secretaria de Cultura, era um projeto na rua, em praças. Saía um ônibus ou Kombi cheia e a gente ia para lugares periféricos, às vezes trabalhando em escolas também. Foi bem legal, por volta dos anos 80, 81, 79, por aí.

MM: Isso te deu a experiência da cidade?

LF: Sim, eu acho que sim.

MM: Você tem isso, deslocamento como matéria do seu trabalho.

LF: Sim. Sempre fui muito atenta à cidade. Gosto de entender; entender não, você não entende uma cidade, mas gosto de tentar me localizar e procurar perceber os fluxos dela. Porque o Rio de Janeiro tem uma vida na rua muito intensa. Sempre teve.

AC: Engraçado, falando da cidade, você fez um gesto e o seu trabalho tem uma horizontalidade. Mesmo os filmes têm um *plongée*. Presta atenção: não tem céu no seu trabalho e, quando tem, é

um céu refletido, uma poça. Mesmo em *Feliz ano novo*, a foto é de cima para baixo. Tem uma coisa de uma cidade, que acontece na rua, nesses trajetos. O que você acha disso, já pensou a respeito?

LF: Não, nunca tinha me ocorrido. É, mas de fato, os movimentos que eu costumo fazer, que eu gosto de fazer, são deslocamentos horizontais e talvez em busca de um ponto de vista meio que de fora da cidade. Deslocamentos periféricos. Pão de Açúcar, cartão postal, só se for invertido, só de cabeça para baixo.



Fundos, 2002
Instalação, câmera obscura
Mostra Rio Arte, MAM/Rio
Foto: Beto Felício

JM: Falando disso, eu me lembrei daquele trabalho que você tinha pensado que não sei se chegou a ir pra frente, você mostrou lá no Fundão, que era aquela avenida no caminho pra casa da sua mãe e que estava mudando o tempo inteiro, lembra disso? E eu fiquei pensando que tem uma coisa de tempo também no trabalho, na escolha dos materiais, que são entranhados de tempo, na forma como você também monta e às vezes já com uma situação de um desequilíbrio, de um acúmulo, que também é uma coisa temporal. Vou perguntar igual à Analu, o que você tem a falar sobre isso? O quanto que o tempo é importante, assim, na escolha do prato que fica girando, quebrado. Tem um comentário do tempo, me parece. Primeiro eu queria saber desse trabalho, do filme.

LF: Esse é o *Passa batido mas não despercebido*, que virou uma instalação que eu mostrei no MAC Niterói em 2010, cinco anos depois de ter iniciado aquele experimento. Em 2010 fiz novas varreduras. Porque a ideia era fazer varreduras periódicas da Estrada do Rio Morto, aquele lugar sempre me fascinou. Era o que eu chamava de *rastreamento do rio morto*. Eu colocava uma câmera em cada uma das janelas do carro, ia e voltava percorrendo toda a extensão da estrada.



Passa batido mas não despercebido, 2005-2010 (detalhe)
Impressão fotográfica, 22 x 590 cm
Foto: Pat Kilgore

AC: Esse nome é ótimo.

LF: Sim, começa pelo nome.

JM: Livia, você não tem ideia de continuar esse trabalho? Você acha que ele terminou?

LF: Tenho, toda vez que passo por lá, eu digo: “tenho que fazer de novo”. Já está completamente diferente, cheio de casas, condomínios.

JM: Não são duas telas? E aí, como é que você percebe que você está no mesmo lugar? É isso que queria entender, são essas duplas que são projetadas juntas, é isso?

LF: Você não entende exatamente que está no mesmo lugar, mas tem alguns obstáculos, alguns quebra-molas, tem uma hora que você passa embaixo de um viaduto, são pequenos momentos onde as coisas se juntam e que eu utilizei para sincronizar os dois lados da paisagem, a janela que dá para o canal do Rio Morto e a outra que dá para a terra, para as construções.



Rastreamento do rio morto, 2010
 Videoinstalação
Tempo-matéria, Museu de Arte
 Contemporânea de Niterói
 Foto: Pat Kilgore

JPQ: Como essas percepções vão entrando no trabalho é algo muito singular. Essa lógica da experiência, do que você está atravessando, é um conceito fundamental para pensar o seu trabalho. Não é necessariamente algo que vai ser anunciado, demarcado ou previsto, não é factual. Existe essa confusão com a ideia de experiência hoje, uma confusão entre experiência e informação. Informar aquilo que vai acontecer não garante o acontecimento, ou seja, não garante que algo nos toque de alguma maneira. Bondía³ diz que a experiência não é simplesmente o que acontece mas sim aquilo que **nos** acontece. Experimentamos o mundo fora de uma lógica magnânima, do evento monumental. O que de fato “nos acontece” é de uma ordem muito mais íntima e cotidiana. Essa escala do acontecimento é fundamental para o seu trabalho e ela fica muito aparente já no título *Passa batido mas não despercebido*.

LF: O próprio título vem da paisagem. Esse título era um grafite escrito em algum ponto desse caminho. Não é um título que eu inventei ou pensei, ele estava aderido a essa paisagem. No movimento de fotografar, além de gravar em vídeo, nessa ação de percorrer, porque é uma estrada

³ BONDÍA, Jorge Larrosa. “Notas sobre a experiência e o saber de experiência”. In *Revista Brasileira de Educação* [online]. Nº 19, jan/ fev/ mar 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>

bastante longa, então são duas maneiras completamente diferentes de transitar por ali. A pé, você vai começando a perceber detalhes.

MM: As fotos você tira a pé e filma de carro?

LF: Filmo de carro e fotografo a pé. Por exemplo, aí você vê numa árvore o lugar de um vigia e aí você encontra um vestido pendurado na cerca.

(Folheiam o livro *Livia Flores*, coleção ARTE BRA, publicado pela Produtora Automática)⁴.

JM: Difícil mostrar esse trabalho em livro.

AC: São oito projeções ou oito janelas?

LF: Oito janelas (duas projeções, cada uma com dois pares de janelas), sendo que no meio há uma superposição. Aí você percebe o movimento. Esse trajeto ganha expressão na própria impressão das fotografias, nos cinco ou seis metros que você como espectador também percorre.

FP: Um *travelling*? O *travelling* na fotografia.

MM: O *travelling* no corpo do observador.

JM: Isso aqui é um trequinho dela, então? (Apontando para o livro). São vários cortes, é o somatório de fotos. Não é uma 180°. Entendi.

AC: É porque elas são desniveladas.

LF: Fui tentando encaixar.

AC: O horizonte?

LF: Mais ou menos, para ter uma ideia de horizonte, manter um certo nível.

MM: Isso aponta para uma coisa que eu acho central no seu trabalho, acho que você tem uma espécie de uma vontade de acolhimento amoroso da multiplicidade do mundo. O gesto que a Analu falou, na horizontal, as palavras que você usa — um rastreamento —, são essa vontade de acolher a multiplicidade do mundo.

LF: Sim, acho que tem isso mesmo. “A cidade de tudo”, como diz o Calvino.

AC: Qual era a sua cidade preferida?

⁴ Disponível em: http://www.automatica.art.br/livros/artebra_liviaflores2.pdf



LF: Isso não está no *Cidades invisíveis*, está em outro livro que li quando estava escrevendo a tese. Um livro que tem a ver com Tarô, com jogo.

AC: É *O castelo dos destinos cruzados*?

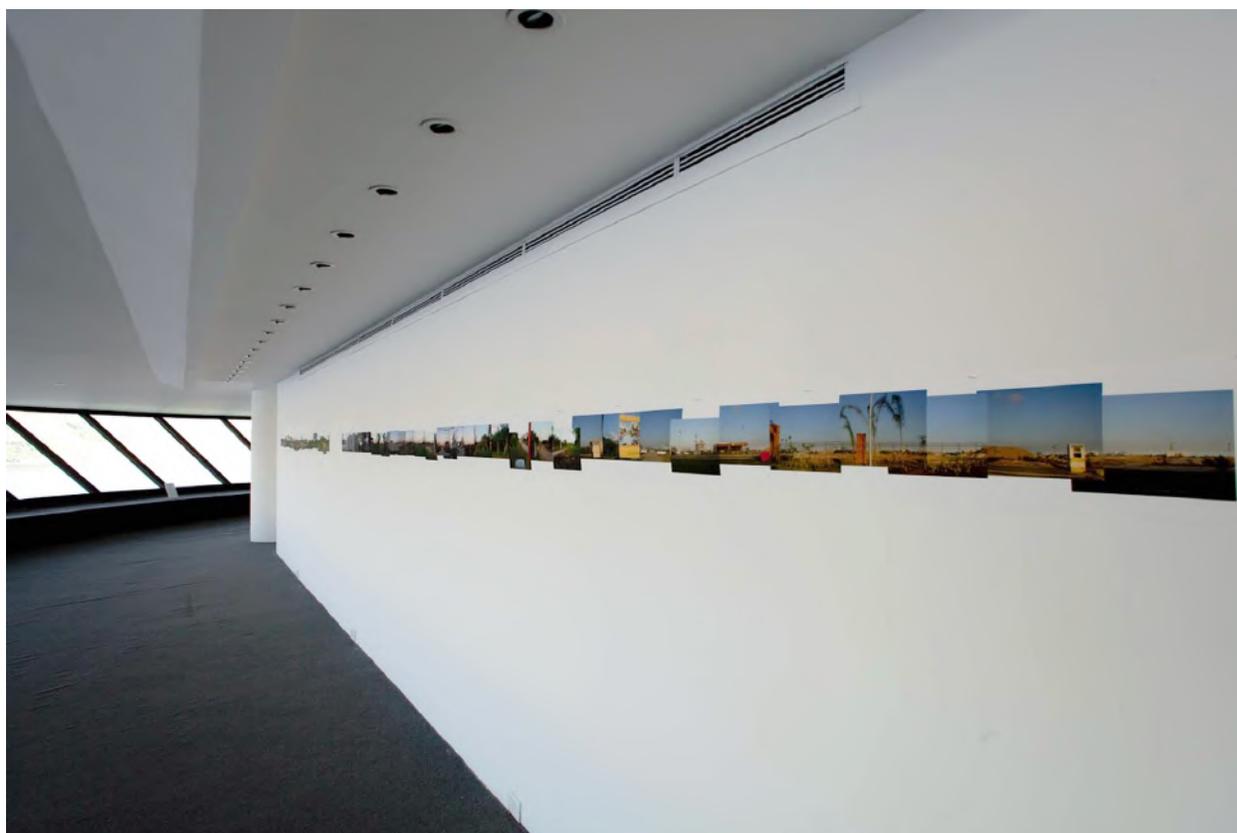
LF: Exatamente esse.

MM: E o Tarô também é isso, é um dispositivo para acolher toda a diversidade do espectro humano, das emoções, traumas.

LF: Essa coisa do acaso que me agrada tanto.

JPQ: Essa ideia de acolher nos mostra que você, ou a gente, está suscetível a essa experiência do cotidiano.

LF: Eu acho que isso vem muito da experiência do filme. Porque é essa coisa, é um momento.



Passa batido mas não despercebido, 2010
Tempo-matéria, Museu de Arte Contemporânea de Niterói
Impressões fotográficas
Foto: Pat Kilgore

Antes de fazer esse trabalho, eu trabalhava com filme, película mesmo. Você tem três minutos e aí é tudo que entra nesses três minutos enquanto você está com a câmera ligada. Não dá muito para escolher, você escolhe, mas sempre vem mais coisa do que você imaginava.

AC: Engraçado você falar isso! Essa coisa do escolher. Porque o seu trabalho, assim, ele percorre zonas do invisível, do invisibilizado, do infrafino, da fresta, é um trabalho antifálico.

LF: Adorei o antifálico!

AC: Não é monumental. Não tem esse olhar objetivo.

MM: Mas você pinça coisas, tem abertura para acolher e de repente alguma coisa, que eu chamo a marca de intensidade, alguma coisa marca ali como o foco de intensidade. Você vai lá e colhe dando esse recorte da intensidade, por exemplo, esse vestido.

LF: É, tem um treinamento na observação, de você andar e ir reparando nas coisas. Talvez até voltando para a questão do tempo, que eu acabei não respondendo, o tempo é importante para dar tempo das repetições acontecerem, das diferenças serem percebidas, acho que esse trabalho é bem emblemático disso. O mesmo trajeto e as diferenças, que é o que me interessa, os acontecimentos, os micro acontecimentos nesse mesmo trajeto.

JPQ: Me parece que tempo e observação estão interligados no que a Maria Moreira chamou de marca de intensidade.

MM: Que de repente não é instantânea, porque ela fala: “o percurso se repete várias vezes”, então é algo que permanece na memória. No momento da captura, se configura a intensidade, mesmo que demore um certo período para subir para a consciência. E você se dispõe a retornar, que é um modo de você lidar com a multiplicidade do mundo, quando você cria um procedimento de se expor repetidas vezes a um território e depois você retorna ao encontro daquilo que permanece... É uma marca de intensidade cuja conscientização da intensidade não aflora imediatamente, por isso que você se expõe várias vezes até...

JPQ: Essa marca da intensidade aparece sem que ela seja um objetivo. Não há uma procura por ela e, mesmo quando ela aparece, não lhe é atribuída centralidade.

MM: Ela se expõe. Como se fosse uma superfície sensível. Ela se expõe a um agente X, como a gravura, até que ele faça uma marca, mas não é um trabalho de atenção a priori. É uma atenção que é feita através da acumulação da prática, não de uma intenção objetiva. Quando você tem uma prática que se acumula em certos mecanismos de captura, procedimentos de captura, e quando você se dispõe a retornar ao lugar, as coisas estão ligadas, esses mecanismos estão ligados, e independem de uma intenção.

LF: Sim! Nesse caso é bem claro, tem um certo dispositivo, tem uma rua que vira dispositivo, uma rua escolhida. Um lugar para essas idas e vindas, podia fazer isso todos os dias, poderia pegar a câmera e andar por ela todos os dias, teria um arquivo imenso de acontecimentos.



Instalação com filmes super-8 (*rio morto/terra encantada/náufrago/ distâncias irmãs/imãs*), 1999
8 projetores, diagrama sobre parede
Galeria Candido Portinari, UERJ
Foto: Wilton Montenegro

JM: A cobra, a poça, tudo isso é nesse lugar também?

LF: É. As cobras, o vestido... são trabalhos diferentes realizados em épocas distintas, no mesmo lugar.

JM: Falando em tempo, aquela exposição da UERJ foi quando?

LF: Foi em 1999⁵.

JM: O que eu queria falar era na forma como você mostrava os filmes. Eram *loopings* que você mostrava a extensão do filme inteiro. Era tão lindo aquilo! Que reforçava essa ideia de cinema com aquela luz, que a gente está distante disso agora, tão poético como aquilo era mostrado. Tem essa coisa do tempo também, talvez por ser em *looping*. Eu achava aquela exposição muito potente.

⁵ Exposição individual realizada na Galeria Candido Portinari/ Uerj. Instalação com projetores e filmes super-8.

AC: Eu me lembrei do *ÃO*.

LF: O *ÃO* foi meu deslumbre total, quando eu vi aquilo, acho que eu não era nem artista.

JM: *ÃO* é aquele filme do Tunga, que ele fez dentro do túnel.

LF: Eu vi na Candido Mendes. Fiquei completamente fascinada, mas era uma coisa totalmente longínqua da minha ideia de arte e do que eu fazia naquele momento.

AC: O filme é de 81. É um trabalho super atual também, não é datado.

LF: E o mais louco é que isso tudo, essa história de filme, veio por uma volta da filosofia, veio através do Nietzsche.

FP: Bonito isso, o eterno retorno.

AC: E eu fantasiando que era o Tunga.

LF: Não, o Tunga, só na hora que eu fiz, bem depois, as coisas se juntam. Aquela admiração intensa por aquele trabalho demorou muito para chegar a um filminho de um capim ao vento. Foi onde tudo começou. Que é o *aqui não tem nada / aqui não falta nada*.

MM: Esse título é maravilhoso.

FP: De onde vêm os títulos, Livia? Os títulos são muito importantes e esse lugar da palavra em alguns trabalhos.

LF: Sim. “aqui não tem nada”, “aqui não falta nada” são frases que rondavam a minha cabeça. Tive o Emanuel em 1994, fiz o mestrado entre 96 e 98, em 97 nasceu o Pedro, eu estava morando na zona oeste, não estava trabalhando com arte, estava cuidando de crianças e escrevendo. E aí foi incrível porque um dia veio a Maria de Lourdes, da Galeria da Candido Mendes. Eu estava completamente despreparada e ela me convidou para fazer uma exposição. Comentei “mas eu vou precisar acabar a dissertação”, e ela respondeu: “então a gente marca para 98”.

O tempo passou e aí de repente eu terminei a dissertação e fomos fazer a exposição. O que vou fazer? Não tenho nada. Daí veio o nome. Era um sentimento meu, de um momento muito intenso que estava vivendo na minha vida.

MM: Essa é a essência dos trabalhos em artes, você não tem nada e não falta nada também.

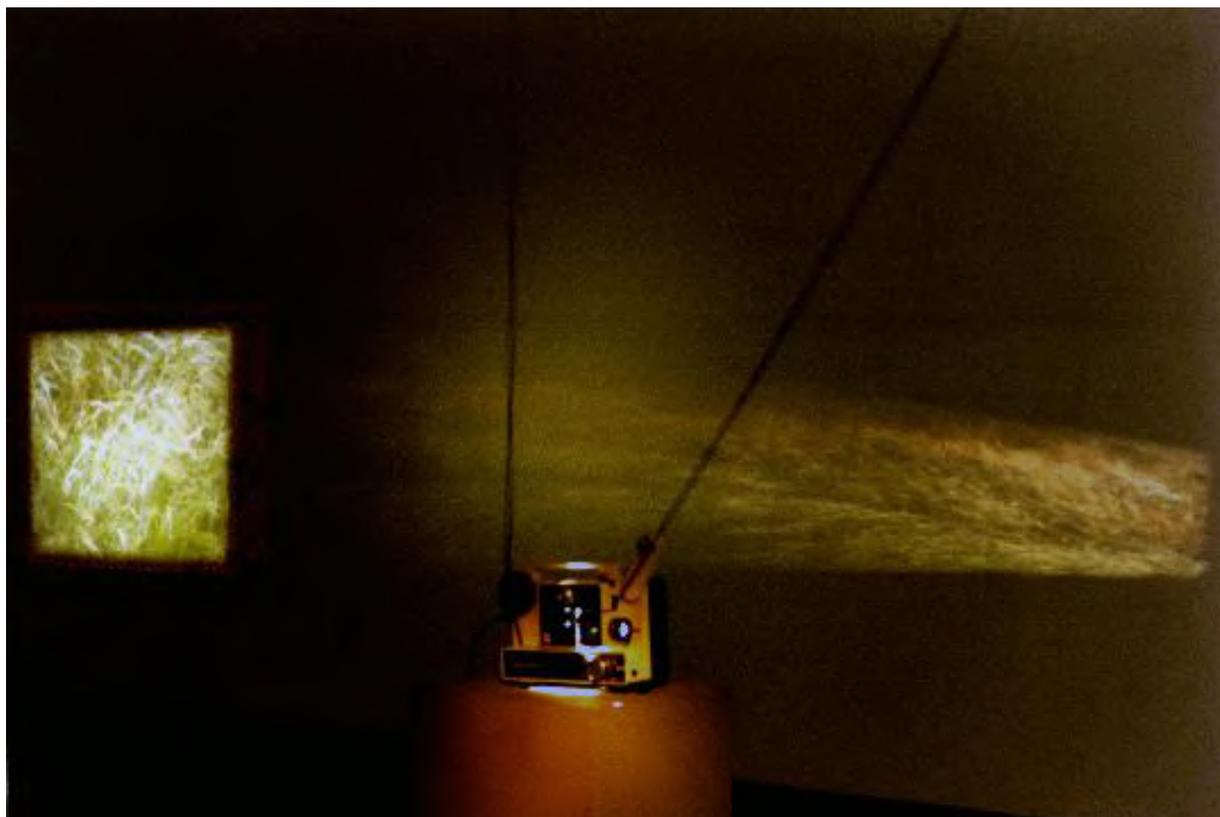
LF: Eu não sabia nada de cinema, de filme. Eu perguntei para o Rai⁶: “Rai, tenho que fazer uma exposição, queria fazer uma imagem de capim ao vento, como é que faço isso? É 35mm?” Aí ele foi me ajudando, até que cheguei ao super-8, que me permitia ter imagem em movimento de baixo custo.

⁶ Raimundo Bandeira de Mello, fotógrafo e cineasta.

MM: Foi aí que você começou a acionar o super-8 do Tunga!

LF: É, foi isso, aí as coisas se reencontraram.

FP: E o Nietzsche?



Instalação com filmes super-8, (*aqui não tem nada / aqui não falta nada*), 1998
4 projetores super-8, tela translúcida
Galeria Candido Mendes Ipanema
Foto: Wilton Montenegro

LF: O Nietzsche foi porque veio a pergunta do Eterno retorno⁷, em que ele fala assim: “-E essa aranha aí e esse raio de lua e tudo na mesma ordem e sucessão”. É um pequeno trecho da formulação do Eterno Retorno. E aquilo para mim era incrível, a aranha e esse raio de lua.

⁷ “*O mais pesado dos pesos*. E se um dia, ou uma noite um demônio aparecesse furtivamente em sua mais desolada solidão e dissesse: Esta vida, como você a está vivendo e já viveu, você terá de viver mais uma vez e por incontáveis vezes; e nada haverá de novo nela, mas cada dor e cada prazer e cada suspiro e pensamento, e tudo o que é inefavelmente grande e pequeno em sua vida, terão de lhe suceder novamente, tudo na mesma sequência e ordem – e assim também esta aranha e esse luar entre as árvores, e também esse instante e eu mesmo. A perene ampulheta do existir será sempre virada novamente – e você com ela, partícula de poeira! (...)”. NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Sousa. São Paulo: Companhia das letras, 2001, p. 230.

FP: Bonita essa imagem da aranha porque a Lygia Pape, nesses trajetos que ela fazia pela cidade, na ordem desse tipo de gesto horizontal mencionado anteriormente, ela fala da teia e que ela era uma espécie de aranha, tecendo a teia pela cidade.

JPQ: É um nível de intensa associação com as coisas do mundo. Em Tunga e em Pape, aparece a mesma questão de como lidar com essa junção espaço-tempo entendendo-a como um contínuo-instável onde as coisas vão se alastrando, se conduzindo. Sua pontuação da realidade esparsa é uma forma de enfrentar o mesmo problema. Pensando de modo panorâmico sua obra, os próprios trabalhos são recuperados dentro de uma narrativa também contínua e instável. Seus trabalhos reaparecem de diferentes maneiras sem perderem seu referencial inicial. Você permite a eles voltar e, mais do que isso, permite a eles ir além de sua vocação original. Depois que tive a oportunidade de fazer uma exposição com você, estava olhando seu livro e vi o “estofado” em uma exposição dos anos noventa atuando de um modo completamente distinto. Essa continuidade da vida do trabalho indica uma lógica de produção mais expandida e menos categórica.

LF: Isso aconteceu mais recentemente. Começou a acontecer de uma forma mais consciente desde 2012. Desde que fiz a exposição na Galeria Progetti, quando comecei a reutilizar materiais que eu já tinha utilizado.

AC: Os tacos, o papel de presente...

LF: Sim, os tacos que tinham sido de outra exposição. Na verdade, isso começou em 2007, foi a primeira vez que eu recuperei uma produção muito antiga, que considero que tenha sido minha primeira produção, que foram os papéis colados [*Telas*].

LF: Não!

AC: Então... Vice-versa, é uma relação bilateral.

FP: E que talvez tenha a ver com aquela pergunta que a Maria fez no início, um pouco desse deslocamento, dessa prática dupla ou tripla, enfim, desses vários papéis, também como pesquisadora, como acadêmica, professora, como alguém que está engajada na formação de outros artistas, das demandas que a Universidade acaba colocando, como participação em bancas, produção de artigos etc.

LF: Acho que tem esse interesse pela periferia. Esse olhar a partir de uma margem é um olhar que me interessa.

JM: Essa era uma questão que eu queria saber mais, dessa relação com a Universidade, porque tudo bem, partiu de uma necessidade, mas também tem um prazer nisso, tem uma volta, isso te interessa? Ou você preferia estar... Um dia você me disse: “— estou pintando!”, eu fiquei super curioso para saber se isso era uma prática para te aproximar mais do trabalho porque a pintura tem essa coisa, você não pinta uma pincelada e esquece, você fica ali, é uma coisa que está sempre te



Azul-azul (telão), 1980-2007
Papel colado sobre tela, 135 x 160 x 2,5 cm
Galeria Progetti, Rio de Janeiro
Foto: Wilton Montenegro

puxando e parece, eu não sei, não sou pintor, mas eu bordo, então... acho que é um pouco isso. Queria saber dessa relação, se tem interesse em mercado, ou não.

LF: Claro que tem um interesse, mas ao mesmo tempo tem dificuldades, enfim. No momento em que o mercado de arte se configurou no Brasil de alguma maneira, ali nos anos oitenta, eu estava na Alemanha.

JM: Não se configurou nos anos oitenta. Nos anos oitenta tinha duas galerias no Rio de Janeiro.

LF: Mas teve um certo *boom* das artes plásticas, da pintura. Parece que eu estou sempre meio deslocada. Claro, devo admitir que foi uma opção.

JM: Eu só estou especulando. Essa relação com o mercado é um desejo que precisa estar grande em você, você faz esses movimentos. Claro que tem casos, que a gente sabe, que o sujeito estava lá trabalhando, bateram na porta e aconteceu tudo. Mas, de um modo geral, eu acho que a gente



Sem título, 1990
Óleo sobre tela costurada e estofada,
ø 40 x 10 cm
ilha 03: Livia Flores, Projeto FOZ/Z42, Rio de Janeiro
Foto: Pat Kilgore

também precisa estar muito predisposto. Eu fico sempre pensando nisso, porque é tão bom ver o seu trabalho, mas você vê que é um trabalho que não está circulando. Hoje em dia o mercado faz essa circulação das obras, então quero levantar essa questão também, o quanto a Universidade também tira toda essa energia de ficar mais com o trabalho para o trabalho andar mais. Porque eu também fiz uma opção recente, pelo andar da carruagem, de abrir mão de outros projetos e concentrar no trabalho. Então é isso, me interessa muito esse assunto porque eu também estou passando por isso. Sei lá, queria saber de você.

LF: Eu acho que em algum momento a universidade se configurou como uma saída para a organização da vida, com meus filhos. Eu acabei investindo mais nisso mesmo porque também gosto de ler, de estudar, pesquisar. Tem esse interesse paralelo, digamos, eu acabei descobrindo

no mestrado e depois no doutorado que eu gosto dessa coisa. Depois que você faz o doutorado, para mim é claro você se encaminhar para uma carreira acadêmica. Mesmo que eu não tivesse consciência disso no começo, tinha interesse na bolsa. Mas em algum momento isso termina, e aí a condução natural da coisa é você ir para universidade mesmo.

JM: Mas você acha que é uma coisa que também traz coisas legais para o teu trabalho? Essa relação com a universidade.

LF: Sem dúvida. Eu acho que é a constituição de outra via possível para o trabalho.

JM: Te pergunto porque acho que você ter esse contato com a universidade traz uma dinâmica do pensamento, da relação com a vida, que é muito legal, porque a prática de ateliê é meio solitária mesmo, então....

LF: Faz parte desse meu interesse pela “cidade de tudo”. Universidade para mim é cidade, é esse entendimento, essa busca por múltiplas vozes, por essas múltiplas possibilidades de criação.

JPQ: Tenho a sensação que essas motivações estão inscritas no trabalho. São termos que poderíamos problematizar: a margem, a lateralidade. Há muita coisa acontecendo em termos de experiência artística nestes lugares, inclusive muito para além dos movimentos mais centrípetos que o circuito mercadológico propõe. O interesse, a filosofia do trabalho da Livia está voltado para esses lugares outros.

LF: Me interessou muito criar uma independência do mercado, e pessoal também.

JPQ: Por sua relação com a cidade, conhecendo o projeto Desilha⁸ por exemplo, esses lugares outros têm o objetivo de lançar o olhar para fora dos tópicos da arte formal.

MM: Acho que ela fala margem, não como exclusão. A margem como local de escolha.

LF: Como escolher a perspectiva.

JPQ: É que a margem dá uma ideia de estar na borda, quase fora.

LF: A margem é sempre muito larga.

JPQ: Nesse sentido que acho legal pensar, que margem é essa?

⁸ Desilha é um projeto de pesquisa em arte e cidade coordenado por Livia Flores, Ronald Duarte e Michelle Sommer. Desenvolvido no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (UFRJ), inclui a realização de cursos, seminários e publicações transitando entre diferentes espaços da cidade e processos artísticos.





Saco zero, 2005
Impressão serigráfica sobre saco plástico
Anexo Laura Marsiaj, Rio de Janeiro
Foto: Raimundo Bandeira de Mello

MM: Quase fora sim, mas do quê? Pode ser um dentro também. Quando você escolhe a margem, ela é um centro de visada. Eu entendo essa coisa do movimento da margem para margem, ele me interessa também. Essa coisa centrípeta, da margem para o centro, é um moedor. Você vai entrar em uma máquina que é poderosa por ser centrípeta. Da margem para margem esse movimento é mais extenso, tem mais espaço.

FP: Que eu acho que tem a ver com alguns trabalhos seus que têm uma ironia fina. Tipo *Saco zero*, *Aqui o sistema é bruto*, o próprio *Cadeia alimentar*, que eu acho que tem a ver com essa tentativa, de alguma maneira, de decodificar esses funcionamentos, essas forças, e tentar lidar com elas de uma forma mais bem humorada, com mais leveza, menos como um imperativo, e mais como um jogo com essas ordens.

MM: A margem permite uma distância.

LF: É isso que interessa, é a possibilidade de ter um ponto de vista, que é ter uma distância em relação a outro.

AC: Essa coisa do ponto de vista do trabalho, do seu ponto de vista, do seu trabalho que é muito *plongée*, lembrei do *Feliz ano novo*, que tem esse ponto de vista muito peculiar, da paisagem, e tem o ponto de vista do trabalho, que é de uma parte da cidade que ninguém sobe para olhar. Lembra?

Na época eu conversei com você sobre isso. E eu me lembrei de uma conversa recente, muito recente, sobre fantasmas. Você falava de uma experiência de estar sendo observada. Você não lembra? Veja se consegue articular do ponto de vista do seu trabalho...

MM: Na verdade, o evento te olha você vai lá e captura, para devolver o olhar à coisa que te olhou.

JM: Acho que tem super a ver.

AC: Nós estávamos falando de ver fantasmas. Você falou que se sentia observada e inversamente...

LF: Não vejo fantasmas, mas às vezes me sinto observada, sei lá...

AC: O invisível te olha e você se vê nesse invisível. Por isso que estou falando desse fantasma.

JPQ: Que me parece dar uma outra compreensão do mundo, que é dar mais um ponto de vista para as coisas. Margem não como lugar, mas como perspectiva para as coisas.

JM: Me lembrei de outra coisa, que eu vejo no trabalho. Que é essa coisa do uso dos espelhos, uso do carbono, a coisa do negativo, da imagem que está repetindo, o uso da câmera escura, que a imagem está invertida. Sabe, esse espelhamento das coisas, eu também queria que você falasse mais.

LF: Eu acho que tem esse interesse pelo negativo, acho que isso é uma coisa bem clara que vem de uma primeira experiência em arte, com xilogravura. Você cava na madeira e aquilo vira um branco, depois essa experiência vai se dar em três dimensões, com o trabalho em gesso. Fiz muitos trabalhos em gesso, tenho fascínio pelo avesso, pelo negativo, pelo latente. E aí entra também a fotografia, o filme.

JPQ: Essa ideia da imagem pelo espelho me lembrou uma anotação que fiz aqui: A imagem é uma intenção ou uma negação, intenção ou absorção, produção ou obtenção daquilo que está no mundo?

LF: Na verdade não dá para escolher um ou outro, são sempre os dois, são contínuos. É esse trânsito que me interessa.



12.4.2008 / *Feliz ano novo*, 2008
Instalação temporária.
Fios elétricos, lâmpadas Dimensões aproximadas: 26 x 2 m
Intervenções artísticas no Morro da Conceição, IPHAN, Rio de Janeiro.
Foto: Wilton Montenegro

AC: É a afirmação dessa outra coisa?

LF: É a possibilidade de poder transitar entre uma coisa e outra.

JPQ: E esse lugar do que é observado ainda aparece também no *Cadeia alimentar*, foi um trabalho que a Fernanda comentou, com aquela vigília e também você que observa os tigres, cães. Tudo está sendo observado na cadeia alimentar e o público entra como mais um observador, como comentário ativo sobre a cadeia alimentar. É como se o título desse ao observador o topo da cadeia alimentar. Quem é que está se alimentando de quem?

LF: Quem come quem, quem é comido por quem?



Cadeia Alimentar, 2004

Videoinstalação com os filmes *homem, tigres, cães, guarita* transcritos para vídeo, 5 projetores DVD, 11 espelhos

Centre d'art Santa Mònica, Barcelona

Fotos: Livia Flores

FP: Livia, e na entrevista que foi publicada no livro, você faz uma relação dos filmes com desenhos, você lembra? Eu separei a frase em que você falou alguma coisa como: “quando fiz os primeiros filmes em 98 eu falava da relação entre cinema e desenho: o filme como aquilo que permitiria ver certos desenhos acontecendo, só que os desenhos não acontecem mais no papel, com a minha mão, mas acontecem ali com o que eu escolho enquadrar”. E aí queria pedir para você comentar um pouco o *Caderno Juquinha*, e outras séries de desenhos. De que maneira o desenho é um procedimento recorrente ou que retorna, está sempre presente em sua produção.

LF: Meu ponto de partida foi o desenho, comecei desenhando durante bastante tempo. Hoje em dia eu quase não desenho, não é uma prática cotidiana, é bem esporádica. Mas naquele que foi o primeiro momento de abordar o filme, eu fiz essa relação, eu estava interessada em pequenos movimentos do mundo. Movimentos previsíveis, porém, sujeitos a falhas, que é o tal do capim ao vento, que quando fui filmar não tinha vento, a montanha russa que quando fui filmar não estava funcionando. Enfim, movimentos completamente previsíveis e cotidianos. Quando você consegue reunir as condições, se não tem o vento, como é que você vai produzir o vento? Não produz vento. Acho que ali, naquela primeira exposição de filmes de fato eram desenhos, movimentos do capim, movimento da montanha russa, substituído por outro brinquedo de parque de diversões, com pêndulo e o carro na curva que você completa o círculo mentalmente, o carro vem e passa, é isso que você vê, mas de alguma maneira quando ele retorna, você completa o círculo. Acho que Nietzsche tem tudo a ver com cinema, porque acessa essa capacidade de retorno do cinema, essa condição de um passado que retorna. De um momento fixado, extraído da vida... a aranha aí, a aranha, a lua e a janela...

AC: No livro, você fala que o cinema sem filme tem muito a ver com projeção. Você lembra disso? Era uma projeção de forma mais ampla. Talvez a questão do espectador...

LF: A possibilidade de você deslocar o filme, porque é um pouco isso. Se você mostra um carro em uma curva e o espectador projeta o círculo, de alguma maneira você está trabalhando com a projeção, que não é apenas a projeção física. E aí quando eu fiz as exposições em que saiu o filme mas permaneceu de alguma maneira a ideia de cinema, de projeção, que foram as *Puzzleópolis*, então aí já estou trabalhando com a possibilidade de uma projeção que não é mais produzida por um mecanismo e sim pelo imaginário do espectador.

MM: Engraçado porque o Robert Smithson diz que toda vez que ele entra em uma sala de cinema, quando o filme começa, imediatamente ele vai *elsewhere*, que é essa coisa desse espaço de

projeção. O que está na tela é uma coisa que te joga para outro lugar. É engraçado você ter citado essa exposição, a *Puzzleópolis*, eu estava vendo as datas, eu acho que ela é um pouco antes daquela outra exposição, que tem só o piso de tacos.

LF: Essa é a primeira *Puzzleópolis*, Sergio Porto, 2002.

MM: Logo depois tem *Cadeia alimentar* ou é um pouco antes?

LF: São juntas.

MM: Eu achei engraçado elas estarem juntas, quando você retorna a usar os tacos, lá na Progetti, tem uma frase maravilhosa sobre a coisa desértica da solidão⁹. Eu acho que está nesse movimento da autofagia, essa exposição do *Puzzleópolis*, é como autofagia expandida para incluir o outro, é o mesmo movimento.

LF: A frase é do Eurípides, das Bacantes [tradução de Trajano Vieira]. Não consigo entender muito bem essa autofagia.

MM: É a coisa que o João apontou, de os trabalhos retornarem, de você tratar os trabalhos quase como objetos migratórios. Dessa coisa de você se alimentar dos seus próprios processos, se alimentar da coisa já produzida, já concluída e que retornam num movimento elíptico. E o *Puzzleópolis*, eu li em algum lugar que houve uma certa incompreensão na época da exposição, sobre a relação de autoria, mas assim, para mim pareceu tão claro que era esse movimento da autofagia é uma coisa de você expandir o seu procedimento para incluir, acolher o outro. Talvez ocorrendo aí, aquele mesmo momento que a gente estava comentando há pouco, que a coisa te olha de volta e você se reconhece nessa coisa que te olha.

LF: Na verdade são dois trabalhos chamados *Puzzleópolis*, que são os trabalhos que eu fiz com Clóvis, com peças do Clóvis, que para mim é esse espelhamento pelo avesso total, enfim, o encontro com esse artista que é uma espécie de avesso. Homem negro, morador de rua, que eu encontro em uma instituição para moradores de rua, e vou acompanhando.

MM: Ele é a margem radical.

LF: é... Mas pra ele essas questões nem se colocam... ou pelo menos não se expressam da forma como nós colocamos.

JPQ: Tem uma questão aí que acho muito particular, que é quando você inclui o trabalho de outro artista no seu trabalho. Parece que a questão da autoria talvez nem esteja em jogo. E essa questão que a Maria colocou, do autofágico, talvez indique uma ideia de consumo, ou autoconsumo, que não sei se vejo exatamente dessa maneira no trabalho.

⁹ “Ó megaluz do bacanal de Evoé, me alegro: a solidão me era desértica”.



Puzzleópolis II, 2004

58 peças de Clóvis A. dos Santos, fios elétricos, lâmpadas, vinil preto adesivado na face exterior do pano de vidro
26ª Bienal de Arte de São Paulo

Foto: Wilton Montenegro

MM: De uma autoalimentação. Uma retroalimentação.

JPQ: Fico com a sensação de ser mais uma reincidência ou uma reparição, talvez tenha mais a ver com a ideia dos fantasmas, do que com digestão... Por exemplo, a relação com o Clóvis, que é um caso super particular, algo como uma poética compartilhada, está ligada de alguma forma à ideia de experiência, mas, como você mesma falou, da experiência como um encontro, e não como algo preparado, anunciado, de onde você imagina receber algo, mas sim algo mais aberto: experiência como relação. E aí tem a ver também com a relação com o mundo e a cidade, então quase não há mais diferenciação entre sujeito, objeto e experiência. O Clóvis está atuando como artista, como no vídeo *Carro coração*¹⁰, executando um trabalho, pintando um objeto, e, ainda assim, é um trabalho no qual a autoria é sua. O que você está filmando é o registro mas é também a experiência em si. Você está contando a experiência e o trabalho é precisamente essa passagem

¹⁰ Disponível em: <https://vimeo.com/260878845>

continua do fazer do Clóvis para o seu vídeo. O trabalho tem esse estatuto muito fluido, como um território de passagem. Pode parecer haver uma reverência ao Clóvis, mas não, é o contrário: é uma confiança e mutualidade total entre esses dois autores ali presentes. É muito particular essa relação com o Clóvis, como ele entra no trabalho. É ao mesmo tempo franco e cuidadoso.

JM: Você que propôs a ele fazer o carro?

LF: Na verdade foi assim: ele tem vários carros, desde 2002, que foi o momento em que eu o conheci, ele já tinha carros, prédios e casas. Naquele momento, o que me interessou no primeiro trabalho foram as questões da casa, no segundo, a questão da cidade, mas já havia os carros e aí teve esse evento, que é para mim muito marcante, que foi quando a Fazenda Modelo estava sendo desativada, e ele permaneceu lá até o fim ocupando o que era o antigo ateliê de artes e artesanato. Então, ele ocupou completamente o espaço com todos aqueles objetos, muito mais, e à medida que a pressão foi aumentando para que ele saísse e para que eu também retirasse as obras que iam para a Bienal, ele começou a construir lá dentro um carro de cimento em tamanho natural. Aquele carro é um monumento. É um auto-imóvel. Aquilo ficou na minha cabeça como desejo de revelar esse monumento. A ocasião que se apresentou possível foi quando a Tania Rivera me convidou para participar de Lugares do Delírio, mas que no desenvolvimento do trabalho tomou outros caminhos. Virou a tentativa de o carro ser móvel, mas ele resistia à mobilidade.

AC: Mas ele chega a se deslocar por ali?

LF: Não!

JPQ: É o mesmo carro que ele tinha feito antes?



Carro-coração, 2017

Frame de vídeo de Livia Flores e João Wladimir Bernardes, 23'07
com Clóvis dos Santos e Bloco Carnavalesco Império Colonial

LF: Aquele carro que eu via como um monumento ficou lá, mesmo com a Fazenda desativada. Fui lá de novo alguns anos depois, e o carro estava lá. Então, em 2016, eu voltei, será que o carro ainda está lá? Aí já não estava. Eu perguntei se ele teria interesse em fazer outro carro grande, foi isso.

MM: Ele foi para onde depois que a Fazenda foi desativada?

LF: Clóvis foi para um hotel no Centro, pago pela Prefeitura. Eu não quis comprar as peças, preferi dividir o dinheiro do pró-labore com ele, assim as peças continuariam sendo dele. Depois, quando elas voltaram para cá, eu também não queria ficar com elas. Naquele momento, eu conheci o pessoal do Museu Bispo do Rosário¹¹, que estava com essa proposta de relação com a arte contemporânea. Eu mostrei o trabalho, eles se interessaram em ficar com as peças e acolheram também o Clóvis. Quando isso aconteceu eu estava fora do país, não foi formalizado um acordo e todo esse conjunto acabou se perdendo.

JM: Como assim se perdeu?

LF: Foi exatamente assim que o Ricardo Rezende me falou: “Se perderam”.

JM: Os prédios já vinham com lâmpadas dentro? No Sérgio Porto já tinha lâmpada dentro?

LF: No Sérgio Porto eram duas peças: uma casinha e um abajur.

MM: O que tinha escrito?

LF: Cadeia alimentar. Porque ele já escrevia coisas nas lanternas que aquecem com o calor da luz e giram. E aí eu pedi pra ele: “você faz para mim uma com essas palavras?” Aí ele fez um monte de copos: cadeia alimentar, cadeia alimentar...



Puzzleópolis, 2002

Tacos de madeira, casa de papelão e abajur de autoria de Clóvis dos Santos
Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro
Fotos: Paulo Jares

¹¹ Gestão de Ricardo Aquino e Wilson Lázaro.

JM: Não tem uma foto da sala inteira aí? Era uma relação da sala e da sala com os objetos.

LF: Eram objetos pequenos em uma sala grande e escura, na foto fica difícil mostrar os objetos e a relação espacial deles com a sala.

AC: Voltando à conversa da projeção, você fala na entrevista da projeção também no sentido social, do deslocamento do Clóvis para Bienal. Isso que eu queria falar na hora, desse Cinema sem filme, entende?

LF: O cinema sem filme vem dessa experiência, é uma elaboração. Eu vinha de uma série de instalações com filmes, e aí eu passo a fazer instalações onde o filme desaparece, mas pra mim havia uma ideia de cinema que se mantinha. Como entender essas duas coisas que não seja pela materialidade?

AC: É porque o projetor não está onde é projetado, é dessa distância que estou falando.

LF: Então, essa primeira exposição foi em 2002 e a segunda em 2004, como um desdobramento da primeira. Todas as duas são *Puzzleópolis*. A segunda, que é a *Puzzleópolis 2*, era um desdobramento da primeira. Porque quando o Alfons Hug me convidou para a Bienal de São Paulo, ele queria esse trabalho que eu havia mostrado no Sergio Porto e também no Novo Museu de Curitiba. Eu falei: tudo bem, mas tem um mundo de casas e prédios que eu quero trazer para uma versão ampliada do trabalho. Quando o levei à Fazenda Modelo, ele concordou.

JM: Tinha uma relação ali muito de você adentrar o trabalho. O som dos tacos, a precariedade dos objetos que era uma coisa muito forte. Na montagem da Bienal tinha os prédios, aquela cidade, uma coisa escura. Teve também o espelhamento, mas tinha aquele caminhozinho que você tinha que passar... Por ser bienal, tinha uma cordinha.

LF: Isso foi uma opção minha. Eu fiquei preocupada com o trânsito do público por entre as peças, porque eram muitas peças de materiais precários, com muitos fios elétricos entrelaçados porque elas eram iluminadas. Fiquei preocupada com acidentes e acabei optando por essa solução.

JPQ: Isso me faz pensar nas diferentes formas de estar com o trabalho. Tenho uma questão que é sobre o conceito, ou categoria da Arte, entendida como instalação. É uma ideia que está sempre considerando a presença desse espectador/público. E tem um limite também. Eu tive esse sentimento trabalhando com você em *ilha 03*. Havia uma unidade em uma sala, onde todos os objetos pareciam estar falando entre si mas, por outro lado, cada um preservava sua autonomia, então são trabalhos e não exatamente uma instalação. É interessante porque você dá uma chacoalhada nessa ideia. A minha pergunta seria se instalação é um conceito válido, se você trabalha com ele, mesmo porque você provoca com o “cinema sem filme” também esses conceitos. No seu livro, a Tânia Rivera e o Adolfo Montejo Navas também comentam essas situações.

LF: Lá na FOZ, a gente ficou com essa dúvida, se seria um único trabalho ou se manteria um pouco essa mobilidade do trabalho, de poder ficar no chão, ou de se elevar como muro, ou de subir um pouco só e se espalhar.



Sem título (Il y a), 2012

Tacos de madeira, 2 livros, folhas de papel impressas, 1,80 x 6,00 x 0,20 m

Galeria Progetti, Rio de Janeiro, 2012

Foto: Wilton Montenegro

JPQ: Mas você prevê um pouco, como o João falou. Em *Puzzlépolis*, você entrava, pisava, ouvia o som dos tacos soltos. Você queria provocar a experiência do espectador.

LF: Na primeira versão era para entrar, para pisar mesmo. Na segunda também seria, mas por ser essa situação de Bienal, com grande afluxo de público, optei por limitar a circulação. Não tinha jeito, ou você ficava de fora ou você entrava.

JM: Tinha uma instabilidade, uma precariedade nas peças.

AC: Falando de taco, também tem um trabalho que eu gosto muito que é o *Il y a*, lembra dessa conversa que a gente teve, em que eu falei de *Il y a* no sentido de ter e você falou no sentido de estar, né?

LF: De haver. *Il y a* = Há. Na verdade, foi um livro que se intrometeu nos tacos.

AC: Do Apollinaire. Muito bom isso, um haver ali nas frestinhas. Entre os tacos que estão horizontais como se fossem tijolos.

MM: Eu acho engraçado porque quando eu vi a foto do *Puzzleópolis*, o primeiro, *Puzzleópolis I*, vi junto com os outros trabalhos que são de projeção e assim a minha leitura mais imediata, é que são telinhas, as telas múltiplas que você tem na projeção, se multiplicaram *ad infinitum* em cada taco / telinha. Leitura delirante. Porque você passa de uma série de trabalhos que está lidando só com imagens projetadas, algumas impressas, para uma coisa da incorporação dos objetos. Mas, em algum lugar, uma coisa puxou a outra, tipo assim, a forma de pequenos retângulos como telas. Os pequenos tacos fazendo em algum ponto, a multiplicação das telas.

LF: Talvez essa ideia da projeção venha com o próprio material. São chãos de muitas casas.

MM: Portanto, carregados de projeções.

AC: De fantasmas

FP: Eu acho que tem a ver, como essa característica que a Analu falou de um *plongée*, mas que eu vejo mais como um aterramento. De fincar na terra. O rés do chão...

LF: Eu gosto muito de fazer objetos para o chão, ocupação do chão. Talvez esse tenha sido o mais chão.

MM: É margem mas não é sem chão?

LF: É instável, mas é chão.

FP: É interessante tentar retomar a discussão do desenho, talvez por outro lugar. Tem um texto muito bonito do Mário de Andrade sobre o desenho, em que ele fala dessa relação íntima com o desenho¹². Ao mesmo tempo, tem um texto do Walter Benjamin que fala do grafismo do chão, esse lugar do desenho como o da horizontalidade, do descanso, da morte, em certa medida. E aí queria tentar retomar.

AC: Onde está isso?

FP: É um texto de juventude do Benjamin chamado “Sobre pintura *ou* Signo e mancha”, foi traduzido pela Editora 34 no livro *Escritos sobre mito e linguagem*.

Porque é uma imagem muito bonita desse aterramento, desse chão, pensar nesse lugar do desenho também como o da horizontalidade, seja da prática, e também esse lugar da sutileza, de uma não monumentalidade. Se a pintura está para a hierarquia, para a história, para a parede, para essa verticalidade, o desenho estaria nesse lugar da mesa, de um fazer menos monumental, antifálico (risos). Não sei se você quer falar um pouco sobre o desenho, fazendo uma ponte com outros trabalhos seus, que estão nesse suporte mais do livro, do caderno também, esse lugar mais íntimo de você ter para si, de uma escala um para um. Sinta-se à vontade se quiser comentar seja os desenhos, seja os livros.

¹² ANDRADE, Mário de. “Do desenho”. In *Aspectos das artes plásticas no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1975. P. 69-77.





Puzzleópolis, 2018
Instalação com tacos de madeira
Dimensões variáveis
ilha 03: Livia Flores, Projeto FOZ/Z42, Rio de Janeiro
Foto: Wilton Montenegro

LF: Eu acho que nessa organização dos tacos, seja no chão, seja na parede como muro, ou nesse intermediário, como aconteceu lá na Foz, tem uma relação entre desenho e escultura muito forte. A mesma coisa com os *Trabalhos de Greve*. Na verdade, tem um esquema de desenho ali, mas que se manifesta no espaço. Então a instalação me interessa porque lida com espaço. Trabalhar no espaço é muito mais próximo da minha observação, que se dá no espaço, nos deslocamentos espaciais. É claro que os tacos são uma fonte de desenhos. Aqui eles aparecem já remexidos, mas houve um trabalho de encaixe, de desenho, de padrões que vão se modificando. Lá na Foz, eles se organizam a partir do desenho pré-existente do chão de tacos do assoalho da casa. Tem esse interesse também por certos padrões, que são desenhos, mas que podem ir pro volume, transitar em direção a uma ocupação do espaço.

FP: É bonita essa relação com o grafismo que você fez nos tacos, tem bastante a ver com essa discussão do Benjamin nesse texto. Os grafismos, as pastilhas do chão...

LF: Dos mosaicos, a ideia de partes contíguas se comunicando.

JPQ: Tem algo que você falou, ou que alguém falou, não lembro bem, que diz que a gente só entende o espaço a partir do deslocamento, que o deslocamento constrói o espaço.

LF: Eu acho que o *Puzzleópolis* tem esse entendimento daquele espaço, daqueles 90, 100 m² da galeria em relação à cidade. Ao mesmo tempo, ele é preenchido por muitas casas demolidas. É material de demolição. Não são tacos novos. É uma interrogação sobre aquele espaço, qual a sua destinação enquanto lugar de arte no contexto da cidade.

JPQ: Aí tem o *Trabalho de greve*, pelo qual a gente passou um pouco rápido, mas acho que poderíamos, até pelo momento político atual, retomar. O título é tão forte... e traz os cobertores dos moradores de rua. Você une os cobertores a um material improvável que é o gesso. Eu acho essa união de materiais uma questão escultórica muito forte. Parece que tem uma relação com o Beuys, com o feltro. Esses materiais têm certo lugar simbólico, social, e você os leva para uma experimentação estética, material, muito forte. Sou fã dos *Trabalhos de greve*. Se quiser falar um pouco de como eles vão aparecendo.



Pilha, 2007
 Cobertores cinza empilhados em vitrine da Sala Princesa Isabel
 60 x 40 x 20 cm
Museu como Lugar, Museu Imperial Petrópolis
 Foto: Wilton Montenegro

LF: Na verdade, os cobertores apareceram pela primeira vez em uma exposição feita no Museu Imperial em Petrópolis, que era uma proposta dos artistas intervirem naquele espaço museológico.

AC: Dobradinhas na vitrine?

LF: Eu intervim na vitrine da Sala Princesa Isabel, que tem uma vitrine que exhibe a Lei Áurea. Embaixo tem alguns instrumentos de tortura dos escravizados, parte de uma vitrine maior que tem louça e outros objetos. E aí eu coloquei esses cobertores dobradinhos. O trabalho se chama *Pilha*, é uma aparição bem discreta. E a outra intervenção na mesma exposição em outra sala, o quarto dos Imperadores, ficava sobreposta à cama do casal, como uma espécie de estoque. O que essa cama de casal produziu? Qual foi a produção do Império? Tinha um acúmulo de cobertores. É esse material que volta para o ateliê e está disponível para novos trabalhos, novas transformações.

MM: É a passagem da pilha para o trabalho que remete ao Beuys, que foi uma experiência concreta para você.

LF: Tem Beuys e tem o Morris... já que estamos falando de cama de casal, é o casamento dos dois em solo brasileiro.

MM: Isso, o solo brasileiro. É todo peso que vem da maneira que você usou o material no outro trabalho. Essa coisa da precariedade que vivemos, porque aquele cobertor não é o feltro do Beuys. E a carga que vem dessa incompletude institucional sobre os destinos, ela filtra pessoas e trabalhos.

LF: Não é o feltro do Beuys, não é o feltro do Morris.

MM: Tem uma melancolia que filtra dentro desse gesto estético. Tem essa melancolia constante, que a gente não consegue se livrar, das possibilidades que não se completam.

LF: Essa construção que arruína, essa dinâmica da ruína está muito presente no trabalho nessa exposição mais recente. O tempo se traduz como fragilidade, vulnerabilidade.

MM: Que é o destino nacional, você passa da promessa para a ruína, sem nada no meio.

JPQ: Mas ainda assim, ele tem presença em relação aos outros trabalhos. Ele se anuncia mais no espaço.

JM: Sim, é verdade.



Trabalho de greve, 2012
Cobertores cinza, gesso, sisal, dimensões variáveis
Galeria Progetti, Rio de Janeiro
Foto: Wilton Montenegro

LF: Apesar de ser mole, ele tem uma robustez.

JPQ: E também vai deitado.

MM: Ele é monumental, mas é irônico da monumentalidade. Ele já se anuncia como ruína: “eu vou ruir”. Eu estou em pé, mas tendo ao horizontal.

LF: “Estou fazendo aqui um esforço, estou aqui me encostando nas paredes” porque é um trabalho que precisa de paredes.

JM: Mas tem aquela montagem no chão também. É isso que eu acho bom, você não sabe o que está estruturando o quê. Quanto o tecido segura aquelas formas e o gesso ao contrário.

LF: Ele é muito plástico mesmo. Em geral, você trabalha o gesso com sisal, isso permite que ele quebre, mas não desmonte. Com todas as rachaduras, eles continuam... É um trabalho que depende da instalação, dos gestos, do corpo, de levar, apoiar, equilibrar, ele pode ficar sempre um pouco diferente. É uma negociação entre corpos.

FP: Você falou de arquitetura, e acho que tem essa relação com abrigo, acolhimento, mas você falou do Beuys e do Morris, desse casamento, mas acho que tem muito do Tunga aí, das Instalações.

MM: O Walter Firmo fala, porque você falou uma coisa agora e eu lembrei: “a emoção da fotografia está no poder do risco”. Eu adorei ele falar do poder do risco. Ele poderia ter falado no poder do erro. Ele poderia ter dito “risco do erro” ou “possibilidade do erro”. E aí eu fiquei pensando, quando eu li, lembrei das suas coisas, até onde isso é um jogo interno do seu trabalho.

LF: É o erro constitutivo do trabalho. Fora a ideia de errar.

MM: Você tem isso, esse endereçamento? Por exemplo, nos trabalhos com filmes, você se coloca como dispositivo de captura e depois responde aos instantes em que a sua atenção foi capturada, retornando para fotografia...

LF: Quando eu eventualmente retorno, já não é mais aquilo que foi quando eu passei ou quando eu filmei. Essa cidade em movimento continua com seu movimento, a fotografia vai ser mais uma fixação de um breve momento.

MM: Talvez esse jogo do poder do erro seja algo da instalação, da montagem. Para trazer o trabalho para o espaço expositivo, seja lá qual for.

LF: Talvez tenha a ver com uma negociação entre acabamento e inacabamento, porque ao mesmo tempo são trabalhos que podem ser repetidos, mas sempre serão diferentes. Eu posso continuar, eu adoraria poder continuar fazendo isso. É um esquema básico, muito simples. São duas estacas e um cobertor e é isso que dá muitas possibilidades de arranjo, de configuração no espaço. Mas toda essa série [*Trabalho de greve*] nasce de um desejo de pintura, e de desenho também. Eu queria intervir na superfície do cobertor com tinta branca, e de fato eu comecei por aí. Para pintar, fui criando mecanismos para conseguir submergir partes dos cobertores na tinta, e aí a tinta chamou o gesso, se tornou sólida, estruturante. Foi essa construção de mecanismos de pintura que trouxe o gesso.

JPQ: E tem a produção de uma série, que também é uma questão da pintura.

MM: Agora que você falou do mergulhar, tem também aquele outro trabalho que se chama *Pás*, que você mergulhou o tecido ou o papel no óleo e guardou.

LF: Pintura por imersão. Não é uma pintura que você vai lá com pincel, mas que você submerge, impregna o material.

MM: Você quer falar um pouco desse trabalho (apontando para o livro, páginas 6-9), porque eu não conhecia.



Body-bags, 1991
Óleo de linhaça sobre tecido, velas coloridas, 340x210 cm
Foto: Egbert Trogemann

LF: Essa construção que arruína, essa dinâmica da ruína está muito presente no trabalho nessa exposição mais recente. O tempo se traduz como fragilidade, vulnerabilidade.

MM: Que é o destino nacional, você passa da promessa para a ruína, sem nada no meio. JPQ: Mas ainda assim, ele tem presença em relação aos outros trabalhos. Ele se anuncia mais no espaço.

JM: Sim, é verdade.

LF: Apesar de ser mole, ele tem uma robustez.

JPQ: E também vai deitado.

MM: Ele é monumental, mas é irônico da monumentalidade. Ele já se anuncia como ruína: “eu vou ruir”. Eu estou em pé, mas tendo ao horizontal.

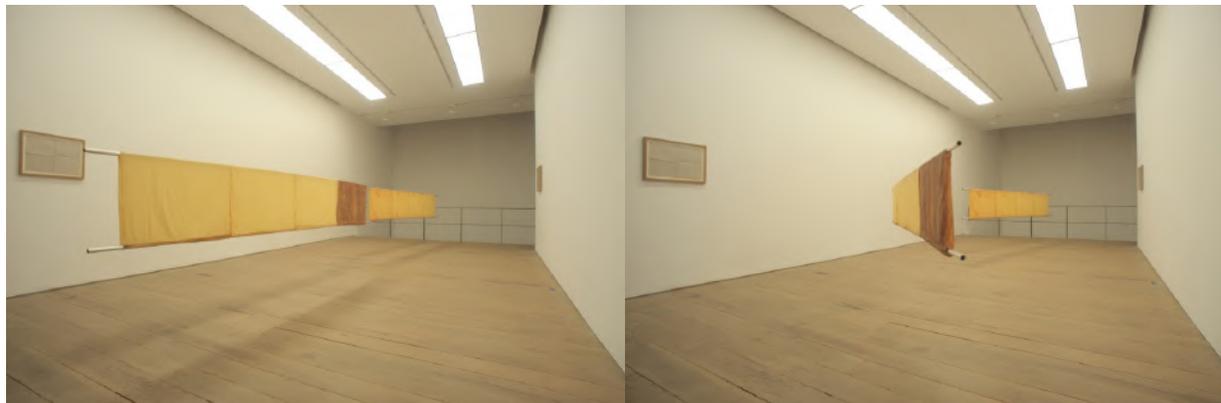
LF: “Estou fazendo aqui um esforço, estou aqui me encostando nas paredes” porque é um trabalho que precisa de paredes.

JM: Mas tem aquela montagem no chão também. É isso que eu acho bom, você não sabe o que está estruturando o quê. Quanto o tecido segura aquelas formas e o gesso ao contrário.

MM: Eles têm alguma coisa dentro?

LF: Não, não têm nada dentro. Fiz esses envelopes para uma segunda versão de *Bodybags*, que nunca realizei. Mas ficaram guardados e os utilizei em *Pás*.

MM: E essa parte mais escura?



Pás, 1991-2012

Tecido embebido em óleo de linhaça, alumínio e fio de nylon, 4,00 x 0,60 x 0,02 m

Galeria Progetti, Rio de Janeiro

Fotos: Wilton Montenegro

LF: Isso aqui ainda está clarinho porque ele ficou enrolado, guardado, e essa parte mais escura é a parte mais externa que foi absorvendo a luz. Com o tempo e com a exposição à luz, o tecido embebido em óleo vai escurecendo.

FP: Aquele anterior, o *Bodybags*, é o *Como fazer cinema sem filme*. O que você mostrou anteriormente, aquele que você produziu na Alemanha. O padrão gráfico, as transparências, tem uma coisa de revelação.

LF: Tem esse interesse. Tem esse aqui também [*Potências*], esse não tem cor, esse é todo amarelo, do próprio papel também mergulhado em óleo.

JPQ: Esse vira livro. São lindas essas imagens. E elas estão em um regime estético muito atual, são imagens que têm uma intimidade, o que corresponde com essa produção de imagem atual, do fotografar tudo a todo tempo. São fotografias de coisas que você está vendo em casa, a janela, o espelho. É legal essa passagem para o livro, que é um procedimento comum dos anos noventa também.

LF: Na verdade foi uma maneira de ter um registro daquela produção e de organizá-la, porque esses livrinhos em xerox eu fiz já quando estava para voltar para o Brasil. Algumas peças vieram,

outras foram deixadas lá, outras se perderam. Isso [*Daywork, Nightwork*] era no ateliê que dividia com o Carlito e com o Zé.

JPQ: Mas você não volta a essas imagens como registro do trabalho. É uma outra forma de registro que já é em si o trabalho atuando dentro de uma lógica autorreferente. Tem um repertório mais alargado, de imagens, mais ambientais também.

LF: Não tinha muita essa preocupação com a documentação. Sim, estava ali registrando o trabalho mas eram momentos do trabalho e são dois cadernos, um fotografado de dia [*Daywork*] e o outro fotografado à noite [*Nightwork*]. São luzes diferentes, o da noite fica todo amarelo.

FP: É interessante que a palavra trabalho apareça, como uma rotina.

JPQ: É o que o João está capturando... Ela está fotografando o ateliê como trabalho e não o trabalho que foi produzido no ateliê.

FP: Esse cotidiano, essa rotina prosaica.

MM: Uma imersão na vida que ela tinha ali. Como levar a vida que tenho aqui para lá.

LF: Era um momento em que o Carlito e o Zé já tinham voltado para o Brasil, eu estava sozinha no ateliê com todo o espaço, também já encaixotando.

MM: Como foi essa volta?

LF: Eu acho que o primeiro impacto da chegada aqui, equivalente ao impacto da chegada lá, resultou nisso daqui: *Pedras Candelária*.

JM: Tinha acabado de acontecer o massacre.

LF: Tinha acabado de acontecer o massacre da Candelária e depois o de Vigário Geral. Que virou um trabalho que se perdeu. Eu tenho imagens dele, mas são precárias.

JPQ: Ou seja, você estava impactada pela violência urbana carioca dos anos noventa.

LF: Foi esse o choque, depois de nove anos na Alemanha.

JPQ: Esses registros de violências.

LF: Teve uma época em que eu trabalhava na Deutsche Welle fazendo tradução. Era um tempo em que não havia internet e lá chegavam os jornais. Eu me lembro de ver um deslizamento de terra, em uma favela em Minas, por causa das chuvas. Eu me lembro da imagem, do impacto que



Daywork/Nightwork
Livro em xerox colorida
12x18 cm
Fotos: Wilton Montenegro

ela me causou. Eu acho que essa coisa da violência a gente carrega, mesmo morando em um país que não tenha esse nível de violência que tem aqui, esse embate, essa convivência assim tão próxima. Eu me lembro de sonhos em que essa violência aparecia assim como uma memória recalcada, muito profunda.

MM: Tem muita coisa como nação que ainda não resolvemos. O Caetano fez há pouco uma declaração que terminou de um jeito maravilhoso: “— isso é medo da responsabilidade civilizatória”.

LF: Só pra terminar, já que a gente falou de violência... Eu espero que a gente consiga assumir essa responsabilidade civilizatória. (Apontando para o trabalho *Sem título*, 2018, publicado no catálogo *ilha 03*, p. 2).

AC: É engraçado porque seu trabalho tem essa condição de rua, essa horizontalidade. Os cobertores, esse cantinho, essa encruzilhada.

MM: Me fale do cantinho, esse rodapé existia no lugar ou você inventou?

LF: Não, o trabalho na verdade é só essa bacia. Com urucum e com óleo de linhaça. Tem essa relação com a pintura a óleo, de novo esse processo do pigmento e do óleo. Eu acho que estou entendendo cada vez mais esse trabalho. Foi um trabalho que apareceu no meio do processo da exposição, eu não sabia muito bem se era trabalho, se não era, se era meu, se não era. Que trabalho era esse? Mas ele está ficando cada vez mais claro para mim. Isso recuperando uma memória muito, muito antiga, que é a memória de um sonho da infância na ditadura. Enfim, de uma imagem aterrorizante para mim, que era apenas a imagem de uma bacia cheia de sangue, só que isso é transmutado através do urucum.

AC: Mas você lembrou desse sonho agora?

LF: Não, eu já estava lembrando dele na época da exposição. Ele está aí nesse meio termo, entre uma imagem e um *Cine-sonho*, que são memórias de sonho escritas no papel carbono, que se transformam em projetos de filme. Mas aqui ele reaparece como imagem concreta que evoca todas essas projeções. Ele não constava nem da ficha técnica dos trabalhos. Era um trabalho ainda se fazendo, mas ao mesmo tempo via essa coisa ali naquela casa, tinha que ter essa cor, essa bacia de cor vermelha na exposição. Lembro que o Lepecki falou: “eu acho que está errada a legenda”, porque junto com os *Cine-sonhos*, tinha o *Carne moída*, que era um trabalho também de escrita sobre papel carbono. Ele olhou para a bacia e achou que era carne moída, que é também um pouco dessa ordem de emergência da violência. *Carne moída* é de novo essas coisas que passam pela gente, foi uma van que eu vi passar com um adesivo escrito carne moída. E não tem filme que dê conta disso. A bacia de urucum por enquanto está sem título, talvez permaneça para sempre sem título.

AC: Você pintou o rodapé, então?

LF: Não, o rodapé é da casa. O importante é que era um canto, um canto da entrada.

MM: É um rodapé enlutado, parece aqueles cartões de luto.

LF: Você entrava pela porta e... Era macumba mesmo.

AC: Era uma oferenda.





Sem título, 2018
Urucum e óleo de linhaça, prato
de cerâmica
Ø 40 cm x 6 cm
ilha 03: Livia Flores, Projeto
FOZ/Z42, Rio de Janeiro
Foto: Pat Kilgore



FP: Foi o trabalho que a gente usou no convite para lançar a chamada de colaborações para esse número da revista.

LF: Por isso achei que tinha que falar dele.

JPQ: E, para mim, o urucum ainda reverbera o massacre indígena, como marca de uma repetição histórica e de um contínuo que volta, que reaparece. Não sei como esse elemento aparece para você, mas acho que é um mecanismo para reverenciar a História Social, que aparece também no trabalho no Museu de Petrópolis e nos cobertores de rua.

MM: Processo libertatório.

JPQ: Exatamente.

FP: Que tem a ver com o massacre de Vigário Geral, da Candelária, aí penso também no *Carandiru* da Lygia Pape.

AC: As *Trouxas* do Barrio, também.

FP: A própria ideia de carne moída.

LF: Para mim, é essa história que os tacos carregam, que os cobertores carregam, não apenas como cobertor de morador de rua, mas também como cobertores que se constituem por infinitas peças de roupas que algum dia já foram usadas, essa reciclagem como uma espécie de história invisível, que está ali inscrita nesses materiais coletivos.

MM: É que na verdade a História é isso, transforma a gente num filtro, a gente é essa mistura, de todos os resíduos das coisas não resolvidas, quando não assumimos a tal responsabilidade civilizatória, isso não se resolve, não avança, somos todos nós.

LF: É a autofagia.

FP: São os fantasmas que ficam olhando, que voltam, e reasombram a gente.

Conversa com Fernando Cocchiarale

Interlocutores: Alexandre Sá, André Sheik, Glória Ferreira, Tania Queiroz

Transcrição: Emmanuele Russel, Rayssa Ruiz

André Sheik: Estamos aqui, Fernando Cocchiarale, Glória Ferreira, Tania Queiroz, Alexandre Sá e eu, André Sheik, em uma conversa sobre a arte produzida nos anos 1990. Vamos começar com uma pergunta mais ou menos simples para o Fernando: o que você estava fazendo em 1990?

Fernando Cocchiarale: Em 1990, eu já estava, há sete anos, desde maio de 1983, na Fundação Nacional de Artes (Funarte), no Instituto Nacional de Artes Plásticas (Inap), em um período complicado, pois no início dos anos 1990, quando Fernando Collor assumiu o governo, houve o desmonte da área de cultura. Ele fechou a Funarte e criou o IBAC, Instituto Brasileiro de Arte e Cultura. Sumiram as verbas, mas o Ministério da Cultura não chegou a acabar. Então, nesse período, no início dos anos 90, ao lado desse pano de fundo de desmonte, certas coisas que necessitam de muito tempo para sua maturação continuavam timidamente em curso desde a década de 1980. Refiro-me à multiplicação de secretarias municipais e estaduais de cultura pelas capitais brasileiras e pelas cidades mais importantes do Brasil.

A observação é relevante já que, durante o pós-guerra, foram criadas as instituições que promoveram a emergência tanto da arte abstrata e concreta quanto das vanguardas experimentais que, a partir de 1948, consolidaram o modernismo de ruptura no país.

No Rio de Janeiro, o Museu de Arte Moderna do Rio (MAM-Rio), até seu incêndio, em 1978, era a grande instituição de arte, cujo passado é hoje mitificado, por sua intensidade incontestável. Havia uma cantina que parecia um boteco, onde hoje está situado o bar, em que era possível comprar cerveja de garrafa, ovos cozidos coloridos, ou quibes fritos. Era um *point* de várias gerações de artistas. Então todo mundo ainda podia também ser um “todo mundo” de 1960. Havia uma intensidade, mas havia também uma espécie de rede, de solidariedade, e de ideias entre os artistas que frequentavam o MAM nos anos 1970.

Nos anos 80, o MAM foi fechado para obras, mas o cronograma atrasou, e a área expositiva do MAM levou alguns anos para reabrir.

Foi nesse período que prosperou a volta à pintura promovida pela chamada Geração 80. Mas ao final dos 80, já se podia observar a safra de artistas que marcaria as artes dos anos 90. Para tais jovens artistas, o MAM não era mais sua referência espontânea, posto que haviam

florescido num ambiente em que as exposições da Funarte respondiam pela dinâmica institucional da produção contemporânea no Rio de Janeiro e, em parte, do próprio país.

As grandes instituições estatais (federais, estaduais e municipais) da cultura substituíram nacionalmente as instituições sem fins lucrativos criadas no pós-guerra, sobretudo em São Paulo (Museu de Arte de São Paulo (MASP), MAM, Bienal) e no Rio de Janeiro (MAM).

Isso mostra que já havia uma transição de teor institucional nos anos 90, que pode ser observada, por exemplo, na multiplicação de instituições governamentais em prol do fomento e da difusão cultural iniciados na década de 80 e que avançam, em crise, para a de 90.

Das secretarias estaduais de cultura, criadas por estímulo da existência da Funarte, surgiram – ou se transformaram – salões de arte de caráter nacional por quase todas as regiões brasileiras. O Salão de Pernambuco não era um salão de abrangência nacional, não era aberto aos residentes de fora do Nordeste, era regional, como o Salão de Porto Alegre. Todos os salões mais antigos eram regionais. Mas a partir do Salão Nacional de Artes Plásticas, quase todas essas exposições se tornaram salões nacionais abertos aos artistas de todo o Brasil.

Tais eventos contribuíram para a intensificação dos contatos interpessoais entre os artistas do país, que passaram a viajar para a montagem de trabalhos de cunho mais “instalativo”, e que, muitas vezes, precisavam da presença de seus autores na montagem.

Além disso, havia uma sensação de familiaridade, de proximidade, daqueles que haviam começado no início dos anos 70 com o que era feito nos anos 90, mas havia coisas que sinalizavam, felizmente, que não se estava voltando para trás no tempo. O dado *novo* era a volta da pintura como *métier*, ocorrida mundialmente na década anterior.

Atualmente, ocorre, por, exemplo, uma releitura das possibilidades poéticas da videoarte daquela época: as obras de Letícia Parente, Sonia Andrade e Anna Bella Geiger, por exemplo, foram produzidas num contexto histórico marcado pela ditadura civil-militar.

Hoje, seus trabalhos estão sendo relidos sob o prisma micropolítico feminista, ainda que a intenção de tais artistas não fosse a de fazer uma arte essencialmente feminista, porque, na época em que foram realizados, a única adversária era a ditadura que espreitava a todos.

Naquele momento, a luta política não possuía, portanto, o teor micropolítico atualmente manifesto na luta contra a misoginia, contra o racismo, contra a homofobia. A luta contra o regime militar, evidentemente, não era refratária a essas questões, nem implícita nem explicitamente, embora seu foco fosse mais abrangente. Porém, quando hoje em dia vemos alguns dos vídeos dessas mulheres pioneiras, é impossível não remetê-las à questão feminista. De qualquer maneira, as obras dos anos 70 não eram focadas nessas pautas.

Na década de 80, havia uma oposição forte à proposta conceitual, como se tudo aquilo que não resultasse da proficiência artesanal, que não fosse gestual ou “matérico”, fosse necessariamente cerebral. Como se fosse impossível, para um artista conceitual, trabalhar com prazer. Isso é de um autoritarismo atroz, achar que o prazer vem da mão na massa. É claro que a pintura dos anos 80 não pode ser avaliada por esse ponto de vista, mas seus discursos afirmavam isso.

Os anos 90, fizeram uma espécie de fusão dessas referências. Aqui no Brasil, especificamente, ocorreu um outro fenômeno: a consolidação das galerias de arte, tanto em São Paulo, quanto no Rio de Janeiro. Pela primeira vez, os artistas brasileiros já saíam da escola vendendo seus trabalhos, isso não existia anteriormente.

André Sheik: Collor entra em 89, assume e fica até 92. Qual foi a influência direta das ações dele? E quais foram as mudanças na arte a partir dali?

FC: Havia muitas coisas convergindo, apesar dos fantasmas anticulturais da era Collor. Houve retaliação, o que significa dizer que houve situações muito desagradáveis. Por exemplo, eu me lembro do seguinte: eu trabalhava na Funarte, então sediada no prédio do Museu de Belas Artes, quando, certo dia, fomos avisados que, dentro de duas horas, alguém do Ministério da Cultura viria para lacrar todas as gavetas. Nunca soube quem trouxe a notícia, nem se era falsa ou verdadeira. O fato é que os servidores, em pânico, começaram a esvaziar suas gavetas para proteger seu trabalho de um eventual ataque. Até a gente ir para o prédio do Ministério da Educação e Cultura (MEC), ficamos em um limbo. Tudo ficou desmontado, por algum tempo.

Mas, no anos 90, paralelamente ao desmonte do Ministério da Cultura, também ocorre um outro fenômeno, que acho importante sublinhar. Em relação aos anos 90, é preciso falar, necessariamente, da expansão de mecanismos de fomento à produção artística propostos por empresas privadas. Surge um “Estado” privado, o Itaú Cultural, que propõe o projeto Rumos, tanto de artes visuais quanto de outras linguagens artísticas. Fui curador da primeira e da segunda edições do Rumos Visuais. A primeira edição compartilhei com a Daniela Bousso e com a Angélica de Moraes¹. O Itaú pretendia fazer o mapeamento da produção artística emergente de todo o Brasil no início dos anos 90.

Na segunda edição, eu fui curador-coordenador do projeto e trabalhei com curadores regionais como, por exemplo, Viviane Matesco, Moacir dos Anjos, Cristina Freire, Jailton Moreira, Marcus Hill, entre outros. Além da exposição coletiva dos selecionados, foi reunido um grande arquivo de referência, o que provavelmente tornou o Itaú Cultural uma espécie de substituto privado de uma instituição federal, como tinha sido a Funarte.

Da mesma maneira, outras instituições federais, alternativas à Funarte, passaram a lançar editais abertos à produção emergente. Não com a abrangência da Funarte, que não se restringia

¹ Segundo o site <<http://old-portal.icnetworks.org/rumo/artes-visuais-2/>>, os três foram da comissão de seleção de artes visuais nas edições de 1999-2000.

ao fomento e à difusão, pois era muito mais ampla, posto que formulava políticas. Veja o Centro Cultural Banco do Brasil, depois o Paço Imperial, os Correios, a Caixa Econômica Federal, todas instituições federais. Começou-se a criar um circuito a partir dos anos 80, intensificado nos anos 90. É incrível, porque os circuitos vão correspondendo às frações do capital que estão no poder. Agora, por exemplo, quando se vê hoje a Fundação Roberto Marinho com o “museu” deles, a Casa Roberto Marinho, ou o “museu” da Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro (Firjan), a Casa Firjan, na antiga mansão dos Guinle, na rua São Clemente (no bairro de Botafogo), quando, enfim, proliferam-se outros lugares assim, percebe-se que é uma terceira onda institucional. É um tipo de instituição que tem menos preocupação com formação, com atração de jovem na idade efervescente, borbulhante, mas tem o objetivo de mostrar. Há coisas como o Instituto Moreira Salles, com exposições excelentes. Não estou falando mal dessas instituições, já que seus perfis têm que ser regularmente atualizados. Nos anos 90, havia uma diferença. Eu não saberia dar nome àquilo, elaborar aquilo. Não havia qualquer coisa de conceitual, aquilo era uma outra coisa, a despeito do fato de se valer do uso da palavra. Então, tinha uma coisa que evocava o momento anterior à volta da pintura dos anos 70, sem que ele estivesse mais lá, era uma coisa que eu não sabia muito bem o que era. Mas conheci muito gente, e muita gente importante veio com o tempo, como o Marcos Chaves e outros artistas excelentes da geração dele, por exemplo, o Zerbini (Luiz Zerbini), ainda que ele tenha surgido na geração anterior, dos anos 80. Mas eu não vejo nada também parecido com o que se desenvolve hoje, não tinha propriamente coletivos, eram grupos, que não duraram muito tempo.

André Sheik: Como a “Dupla Especializada”, de Ricardo Basbaum e Alexandre Dacosta?

FC: Mais como o Visorama². Vocês precisam puxar pela minha memória.

Glória Ferreira: Li recentemente um pequeno texto que fala que os critérios de definição da arte – seja da avaliação da arte – têm mudado muito. Os critérios estéticos, o que é belo e o que não é, os critérios de gosto, e os critérios que são mais questões ontológicas. Ou cognitivas.

FC: Ontológicas em relação aos artistas que eu citei?

GF: Não, na arte contemporânea em geral. O que você considera, hoje, como arte contemporânea?

FC: Ah, eu acho que arte contemporânea é tudo aquilo que uma comunidade aceita como arte. Não cabe a mim dizer o que é ou o que não é arte, entendeu? É isso mesmo, eu não sei lhe dizer o que é e o que não é.

(risos)

² Veja dossiê Visorama na *Concinnitas* 36, p.55.

Tania Queiroz: É, faz todo sentido. Você falou em uma comunidade, no que ela se consiste para você?

FC: É difícil dizer. Por exemplo: eu imagino que em uma tribo, em uma taba Ianomâmi, com aquelas pinturas corporais, exista significação simbólica e etc. Digamos que ela tenha 100 pessoas, 120, isso já é uma comunidade para mim, naquele aspecto. Mas, se você estiver em um espaço urbano e pensar que muitos jovens têm esse pensamento, sua patota, sua tribo, tudo isso, já é outra comunidade, a comunidade que vai ver *performance*, por exemplo: “Hoje vai ter o Opavivará não sei onde”. Então isso daí é um circuito, que imanta em algumas situações, e sei lá qual o nome que se pode dar a isso. Estético não tem mais sentido, porque o estético é muito relativo à contemplação, proposta no século XVIII, e é um problema antigo. Mas, enfim, eu acho que é um lugar de troca intensa, de intensidades inclusive, de coisas que não são aquelas que nos movem quando a gente está na fila de um banco, nem atravessando uma rua, e tudo, numa certa medida, nos situa de alguma maneira. Eu penso assim, não sei o que é arte. Tem um livro ali que eu comprei e ainda não comecei a ler, do Frederico Morais, *Arte É o que Eu e Você Chamamos Arte* (Bazar do Tempo, 2018).

Alexandre Sá: Gostaria de agradecer muitíssimo a vocês por terem topado esta conversa conosco. Assim, eu não sei se você lembra Fernando, mas, muito tempo atrás, a gente participou de uns jantares na casa do Helmut...

FC: Sei, sei, sei.

Alexandre Sá: Eu fiquei naquela...

FC: Sobre a Márcia X., né?

Alexandre Sá: Isso, exatamente. Eu ficava com uma obsessão em relação aos anos 90, eu lhe perguntava, perguntava para o Marcos Chaves.

FC: Mas é porque é tanta coisa que, por exemplo, agora você me lembrou da Márcia X., nos anos 90, ela é essencial, e eu tinha esquecido, vocês têm que dar uma de Sócrates aí e puxar.

Alexandre Sá: Isso. Os anos 90 não podem, obviamente, serem pensados como os anos anteriores, e eu achei bonito como você já começou falando um pouco sobre isso. Não dá para exigir dos anos 90 uma relação como nas décadas anteriores. E você já deu um panorama um pouco da relação sistêmica, relação política, eventualmente alguns coletivos, e, mais recentemente, o Agora/Capacete, mais para o finalzinho, dentro de um sistema político árido, né? Curiosamente, tem a Bienal de 94, a de 98, enfim. É, e para atenuar o que você já disse antes, que não tem o assertivo, mas tem algumas constelações possíveis.

FC: Claro.

Alexandre Sá: Que é um pouco o que você comentou.

FC: E eu nem acho que uma época tem que ter uma identidade estilística, isso é uma coisa que você bota um sapatinho de cristal na Cinderela e, se não couber, corta o dedão que ele encaixa.

(risos)

FC: É difícil você imaginar isso, essas grades, elas são complicadas, né?

GF: Havia muito a questão da arte conceitual, da palavra etc. Você não acha que há uma diferença muito grande entre conceitualismo e arte conceitual? E arte conceitual como momento histórico, como período?

FC: Não há dúvida sobre isso. Os artistas norte-americanos Joseph Kosuth e Mel Bochner são conceituais históricos, fundadores, posto que propuseram a arte como ideia (oposta, ao menos como questão, à apreensão sensorial).

No entanto, muitos chamam de conceituais os artistas que fazem obras que não podem ser classificadas com base na proficiência técnica em ofícios tais como pintura, escultura, gravura ou desenho. A arte conceitual não é somente isso, porque ela não se reduz à combinação dos diversos fazeres oficinais subordinadas a temas sócio-micropolíticos trabalhados recorrentemente por artistas em uma produção dada.

Portanto, uma coisa essencial na arte conceitual a distingue de tais incompreensões: a correlação entre a ideia e a mídia que, por meio da palavra (ou de conceitos numéricos, por exemplo), questiona o sentido e a função da própria obra de arte.

Ainda que Kosuth tenha referenciado seu projeto ao pensamento de Wittgenstein, é uma desmaterialização de teor quase platônico, não porque ela não seja materializada de algum modo, no sentido sensorial estrito, mas porque o *mundo das ideias* é um mundo vazio de sensorialidade, posto que pende do teor essencialista da palavra. Nós estamos aqui encarnados, em um mundo sensível.

Entretanto, acho que a arte conceitual influenciou e criou extensões conceitualistas que não são apenas isso. A *Land Art* e a *Body Art* são exemplos de tais extensões. Mas a noção da arte conceitual expandiu-se para o mundo, para muitos lugares. Acho importante essa diferença entre conceitualismo e arte conceitual. A arte conceitual é um conceito histórico e portanto restrito ao tempo em que foi proposto. O mesmo poderia ser dito sobre o impressionismo ou sobre o concretismo, conceitos aplicáveis ao âmbito histórico em que surgiram.

GF: Eu tenho a impressão que a arte conceitual, o conceitualismo, transformou de tal maneira a arte que poderíamos dizer que foi quase como a pirâmide visual no Renascimento.

FC: É verdade, é verdade. Porque virou uma antessala da relação dos artistas, mas sobretudo dos curadores e dos críticos, com a arte passando a ser a antessala da palavra.

GF: É verdade.

FC: Os anos 90 foram muito diferentes. No Brasil, marcaram a consolidação da figura do curador. Isso é uma coisa importante da época. Porque as narrativas formalistas da arte moderna (o abstracionismo, o concretismo e até mesmo o neoconcretismo) eram suficientes para inscrevê-las no circuito sem mediações curatoriais. Quem era neoconcreto sabia que era, e quem não era não se sentia preterido por não ter participado das exposições de tal tendência. Na produção contemporânea, o agrupamento sintático de obras em diferentes *ismos* da arte moderna foi substituído pela busca semântica que favorecia emergência de temáticas sociopolíticas formalizadas por filtros pessoais – “ah, o meu trabalho discute a sexualidade” – , enfim, na vida das artes, na vida cultural, na vida do mercado, na vida em feiras é assim.

Tudo isso tem a ver com a extensão da noção de mercadoria formulada pelo mercado financeiro. Ao contrário da materialidade da fábrica e do produto típica do capitalismo industrial, o mercado financeiro é evanescente, imaterial. Contudo, tal mercado precisa corresponder às expectativas do consumidor privilegiado, que busca, no consumo de marcas e grifes, justificar aquela dinheirama toda. Nesse rol de coisas, está o colecionismo de arte das feiras também. Não é a única forma de arte, não estou dizendo que tudo que seja comercializado seja ruim, nada disso. Apenas que não é a única forma de arte, mas é a forma que se faz hegemônica e corresponde ao mundo em que nós estamos vivendo hoje em dia, um estágio. Todas essas coisas têm que ser aprendidas de uma certa medida.

GF: Outro elemento dos anos 90, que é marcante, é a formação dos novos artistas na universidade ou a sua teorização fora das universidades.

FC: Ah, sim. É verdade, até porque, nos anos 80, no início, se eu não estou enganado, não havia um curso sequer de pós-graduação no Rio de Janeiro.

GF: Isso, nos anos 80, não havia.

FC: O primeiro foi o curso de especialização em História da Arte e Arquitetura do Brasil na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), criado por Carlos Zilio e, se não me equivoco, por Wilson Coutinho, por onde nós passamos. De lá para cá, as coisas andaram nessa área acadêmica. Todos esses dados têm pesos específicos para configurar um panorama, por isso que é muito difícil estabelecer, seja continuidade, seja ruptura, porque as coisas são muito rizomáticas, estão muito entrelaçadas.

Tania Queiroz: E isso é um assunto a se tocar, porque, ouvindo você falar, acho que dá para perceber a emergência e a ausência de algumas coisas, mas sobretudo a emergência de vários agentes diferentes, não? As galerias, a universidade, a figura do curador, esses salões...

FC: Uma coisa mais próxima do modelo internacional, como se isso fosse automaticamente a solução.

TQ: Mas você acha que isso é movido pelo vislumbre desse modelo internacional, ou é uma coisa interna movida por essas forças?

FC: Acho que essas coisas acontecem meio de cambulhada, nenhuma ideia é passada isoladamente sem penduricalhos.

André Sheik: Você falou do papel do curador, das galerias, das pós-graduações em arte aqui no Brasil. Você acha que a produção dos artistas brasileiros estava muito próxima do que se fazia no exterior? De que maneira ela se diferenciava?

FC: Um pouco de tudo, mas eu acho que a produção brasileira construiu uma experiência histórica da modernidade que começa um discurso, feito por meio de manifestos e por meio de exposições, sobre pesquisas que releem grandes eventos, como a primeira exposição nacional de arte concreta, coisas desse gênero, e até mesmo outras coisas dissidentes disso tudo. Eu acho que esse nível de pesquisa é indispensável, sobretudo quando ela não é movida por um orgulho meio juvenil e ingênuo de inscrição da produção brasileira na arte internacional. Além disso, também não podemos esquecer que a própria arte internacional, sobre a égide de multiculturalismo, não vai querer estimular diferenças que não sejam étnicas e antropológicas.

Também havia uma leitura da arte brasileira que supunha que não se poderia ter arte contemporânea se não houvesse uma experiência moderna, modernista, uma terra bem pavimentada, digerida e elaborada e daí por diante. Isso era um problema, mas tinha mais alguma coisa que eu vou me lembrar.

André Sheik: Falando um pouco de sua carreira de artista, em um momento anterior, tinha ainda o aspecto do artista não poder ser curador.

FC: Tinha! Tinha, até os anos 90. Você vê que o [curador] Paulo Herkenhoff parou de trabalhar, e outros... O [curador] Lauro Cavalcanti, que era artista, é outro exemplo. Era muito difícil para quem vinha de experiências, entre aspas, “sobre a ressonância do conceitualismo”, ser, simultaneamente, artista e crítico. Não era considerado ético. Se você tinha uma capacitação específica para legitimar um trabalho, para dizer se ele era bom ou ruim (sendo um crítico, deveria saber mais que a média dos frequentadores do mundo da arte), dispondo dessas ferramentas que os artistas não possuem, você não poderia “concorrer” com aqueles que só

eram artistas. O artista entraria nesse confronto em condição de desigualdade. Portanto, não era considerado ético ser crítico e curador ao mesmo tempo.

TQ: E como é que você passou de um lugar para outro?

FC: Nos anos 80, as coisas mudaram. Depois de cursar economia, abandoná-la, e estudar no curso de Artes visuais no MAM, em 1972, fui estudar na casa da Anna Bella. Depois disso, eu fiz vestibular de novo, para Design, na PUC. Pensei que era um curso de artes, não era, era Design. Então eu já ia largar de novo e resolvi fazer Filosofia. Com a Anna Bella, eu li o texto “A Arte depois da Filosofia”, de Kosuth, e fui estudar filosofia. Então eu me encontrei.

Ainda no início dos anos 80, a pintura retomou o seu antigo poder e se tornou a mídia da década. Eu não queria saber da propalada volta mundial à pintura. Tinha uma boa aptidão artesanal, mas não tinha aptidão pictórica. Dois anos antes, a Geiger havia pedido que eu escrevesse a apresentação de seu livro do Projeto Arte Brasileira Contemporânea (Espaço ABC), da Fundação Nacional de Arte. O Ivens Machado gostou de meu texto e solicitou que eu escrevesse para ele. Em seguida, a Essila Paraíso também me pediu que eu escrevesse sobre sua exposição, *A História da Arte*, no parque da Catacumba, na Lagoa. Aí eu me dei conta: já mudei de lado.

TQ: Entendi.

Alexandre Sá: Foi acontecendo.

FC: Foi isso.

TQ: Alguém tem mais perguntas?

Alexandre Sá: Bom, creio que podemos encerrar, estamos satisfeitos com a entrevista.

Visorama, por uma política do encontro ¹

Natália Quinderé²

Brígida Baltar, ao lembrar a importância da formação do Visorama, primeiramente, em torno do grupo de estudos, criado por Ricardo Basbaum, descreve um circuito de arte carioca, do final da década de 1980, desértico – precariedade na circulação de informações, inexistência de galerias e de feiras de arte, ausência de instituições fortes e de programas de pós-graduação nas universidades. Do esforço dispendido na elaboração de um dossiê Visorama e na coleta de lembranças de suas e seus participantes, é necessário exercitar nossa capacidade de forjar uma memória do futuro.

Que futuro?

Ao ler a descrição de Brígida, me pergunto:

O que mudou, fatalmente, no cenário artístico carioca?

Um museu pegou fogo em um domingo à noite – com sua destruição televisionada, prontamente. Outro teve obra de sua coleção permanente vendida sem consulta pública, com a justificativa de pagar os gastos do próprio museu. Um terceiro, recém-inaugurado (com menos de dez anos), viu seu orçamento minguar em decorrência de cortes das esferas privada-pública. Para onde o MAR vai escorrer?

Um departamento de arte em uma universidade, pasmem, também pegou fogo. Outro ficou cheio de lixo, com elevadores parados, técnicas, técnicos, professoras e professores sem receber salários. Bolsas da graduação e da pós foram cortadas. Para além dos museus e dos departamentos universitários, lugares de exposição temporárias também sofreram cortes ou foram encerrados. O Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, por exemplo, continua tendo programação ativa e diversa, sustentado por artistas e demais especialistas,

¹ para os olhos da Analu

² Faz doutorado no Programa de Pós-graduação de Artes Visuais, da Escola de Belas, UFRJ. Estuda os museus de artista. Além da pesquisa acadêmica, é curadora.

com suas propostas, projetos, aulas públicas. Apesar do esforço de sua equipe, a manutenção básica do centro sofre com a falta de dinheiro: da impossibilidade de trocar os filtros dos bebedouros ao corte da Internet.

“Com público de 48 mil pessoas, ArtRio supera pessimismo inicial com cenário econômico” – lia-se no título principal da matéria do jornal *O Globo*, em 22 de setembro de 2019. As galerias comemoravam o sucesso de público e de vendas. A galerista Silvia Cintra afirma que vendeu, inesperadamente, obras de arte (sem especificar os trabalhos e os artistas) que valiam entre 50.000 a 250.000 reais. Márcio Botner, diretor e sócio da galeria A Gentil Carioca, comemora as vendas da instalação de Maxwell Alexandre a um colecionador dinamarquês; de uma tela de Arjan Martins para coleção portuguesa; de um trabalho de Maria Nepomuceno para o Panamá e; por último, de um trabalho de Vivian Cacuri, que seguirá, como a instalação de Maxwell, para a Dinamarca. Trabalhos que, dificilmente, voltarão ao Brasil. A venda de obras nacionais que não circularam em solo brasileiro abastece o mercado internacional, ao mesmo tempo que abre um buraco no mapeamento crítico nacional, como observa Ana Leticia Fialho em *O valor da obra de arte* (2014).

Diria: tudo mudou, nada mudou.

É possível?

Se as informações e convites de aberturas, falas e eventos nos afogam na era da Internet e dos grupos de celular, se boas galerias continuam surgindo, inclusive, nos últimos anos, como, por exemplo, a Cavallo... propondo projetos individuais e exposições coletivas interessantes, o que nos diz a disparidade entre os “incêndios” nas instituições públicas/privadas – como o Museu de Arte Moderna do Rio (MAM-Rio), sempre na memória – que dependem de dinheiro público e da lei de incentivos fiscais para sobreviver, e a bonança (((inesperada))) das vendas das galerias, em 2019, na ArtRio? E, mais ainda, como essas relações contemporâneas tão díspares entre o público e o privado rememoram a agenda múltipla do Visorama do final da década de 1980 e início dos anos 90?

Como Carla Guagliardi sugere, o Visorama se materializa em um momento histórico bastante singular. Quando a centelha do grupo surge, em 1988, o Brasil está em processo de redemocratização. O poder civil retoma seus direitos em 1985. Uma nova Constituição Federal é votada em 1988. As eleições diretas para a Presidência da República – primeira tentativa de Lula em ser eleito – ocorrem em 1989, um ano depois do surgimento do grupo de estudos. Seriam as primeiras eleições diretas em 29 anos. 29 anos! Atrelado à redemocratização do país, o neoliberalismo do Governo Collor aterrissou com força em nossas bandas, como nos contextualizou, Bernardo Mosqueira, em uma de suas perguntas aos integrantes do Visorama. No Rio e no restante do Brasil, naquele momento, algumas instituições culturais foram desmanteladas. Por exemplo, as galerias cariocas da Funarte – importantes espaços de exposição da cena contemporânea – são encerradas. O imaginário neoliberal, paradoxalmente, fabrica a importância da formação de um mercado brasileiro (livre do poder do Estado) e de sua relação, “regulatória”, com o mercado estrangeiro.

O Visorama reverbera esse cenário histórico em suas práticas locais: no mapeamento e exame de trabalhos contemporâneos em escala global, por meio da reprodução de revistas, catálogos, livros internacionais, nomeadamente, do norte global (*Artforum*, *Art in American*, *Flash Art*, *Arte Moderna*, do Argan, *Un-expressionism*, do Germano Celant, o ensaio *Escultura do Campo Ampliado* de Rosalind Krauss, publicado em 1984, na revista *Gávea* etc.); no debate crítico sobre as mazelas do circuito de arte carioca, seguido de uma tentativa de cavar práticas em grupo e públicas que ultrapassem o deserto institucional. O entrelaçamento entre abertura democrática e formação de mercado, refletida no surgimento do Visorama, serve mais como metáfora de livre trânsito geográfico – de ideias, trabalhos, conceitos, artistas, curadores e da crescente importância das exposições temporárias como bienais e a Documenta – do que a formação de um comércio nacional e estrangeiro que sustente a produção artística carioca. Longe disso!

Interessa perceber como esses artistas, no final da década de 1980, se conectaram do Rio com uma cena internacional, mediante a proposição de ações múltiplas, para além dos encontros do grupo. Analu Cunha afirma que o Visorama foi um movimento estratégico na união. Estratégia de sobrevivência – completaria. O desejo do grupo de traçar um panorama das práticas contemporâneas fez emergir um arquivo. Nele, cada integrante estabelecia relações com sua própria pesquisa artística, mediante uma visão global. O

mapeamento da cena global abarcava, também, a circulação de artistas brasileiros no exterior. A organização do evento, *Visorama na Documenta* (1992), no Parque Lage, contou com a participação de Jac Lerneir, Cildo Meireles, José Resende e Waltercio Caldas, para debaterem suas participações na Documenta 9. Foi o primeiro grupo de artistas brasileiros a participar da exposição, em Kassel, a convite do curador da mostra, Jan Hoet. O duplo movimento de olhar para o exterior e para a cena local parece ter fornecido, aos integrantes do Visorama, ferramentas para o desenvolvimento das pesquisas individuais de cada um, ao mesmo tempo que estas começam sendo legitimadas pelo próprio grupo.

Nas pesquisas individuais, compartilhadas em grupo, reverberam pontos de virada da cena contemporânea que, naquele momento, não parecem estar contemplados em nenhum lugar na cidade do Rio. Ivair Reinaldim destaca uma possível transformação dessas práticas no grupo, quando pergunta sobre uma “virada conceitual” no uso das imagens, na década de 1980. Cada integrante responde de maneira bastante distinta à pergunta de Ivair. A construção do arquivo, para Basbaum, seria um “gesto de intervenção e produção de valor”. João Modé se refere a um uso documental das imagens, sem entendimento conceitual. Carla Guagliardi prefere restituir o cenário social, político e cultural como recorte para o surgimento e para o trabalho do grupo. Finalmente, Analu Cunha reforça, sim, a ideia do uso de outra ordem das imagens, embora afirme que o Visorama não se encaixa na análise crítica generalista da década de 80. Noutro momento, Rosângela Rennó explica como os encontros do grupo serviram como formação complementar ao estudo acadêmico da fotografia – já que a Eca, na Usp, onde a artista estudou, teria como foco a fotografia do século 19.

Em 2019, a bonança do mercado na feira de arte nos expõe ao forte emparelhamento da iniciativa privada em projetos e em práticas artísticas. Bancos, escritórios de advocacia, empresas de bebida, telefonia e etc. financiam o desenvolvimento de projetos artísticos e de exposições de arte. Atrelado a esse emparelhamento, é notável a recorrência de artistas de galerias influentes em exposições importantes em museus e em demais instituições. Esse cenário não seria preocupante se as pesquisas de muitas e de muitos artistas não fossem solapadas e inviabilizadas por esse tipo de financiamento, e se trabalhos de curadoria e pesquisas historiográficas também não ficassem à mercê dos desejos publicitários de quem os financia – lembro das ambiguidades da morte da obra no museu,

em Adorno, e da noção de consumo em *Elogio da Profanação*, em Agamben. Nada novo no universo da arte, mas, de uma só vez, tudo novo de novo. Quais os limites dos financiamentos privados (e públicos) no desenvolvimento das práticas e pesquisas artísticas que, segundo Pedrosa – reproduzido, aqui, na voz de Valeska Soares –, deveriam ser um exercício experimental da liberdade?

Brígida afirma amorosamente que um dos ensinamentos do Visorama foi o de lhe ter proporcionado a coragem para se lançar na vida. Arte como existência. Percebo nas respostas do grupo que esses encontros produziram uma descarga de energia. Energia que reverbera nos integrantes até hoje. Ao ler a entrevista de cabo a rabo, penso que um dos ensinamentos do Visorama ao qual somos expostos é o da força irruptiva dos encontros.

A força irruptiva dos encontros.

A energia gerada pelo estar junto que promove, ali, no encontro mesmo, novos tipos de institucionalidades. Novas formas de se relacionar com o que é privado e com o que é público. O que deve ser partilhado? O que deve ser tornado visível? Apesar da falta de políticas públicas de curto, médio e longo prazo que financiem o trabalho de artistas e demais pesquisadores dentro e fora das universidades, a cidade do Rio de Janeiro está repleta de lugares onde se cavam encontros. Lugares mantidos pela cena artística: A Mesa, Centro Cultural Phábrika, a finada Caixa Preta, Aparelho, Fosso, galeria Desvio, Lanchonete $\langle \rangle$ Lanchonete, Capacete, para citar apenas alguns. Esses espaços têm agregado pessoas de várias práticas artísticas, faixas etárias, e proposto debates pertinentes para as artes visuais e para além dela.

Se o Visorama tem sua importância historiográfica medida pelo esforço de mapear suas ações no intuito de traçar suas singularidades, a partir um recorte histórico, é na sua relação com a cena contemporânea carioca que a formação do grupo, no final da década de 1980, ecoa em *nós* seu traço: nos expõe o encontro como um fazer político da arte.

Nada mudou. Tudo mudou.

25 de outubro de 2019



Rosângela Rennó

Artistas “trocam figurinhas” em grupo, 2019

Arte sobre fotografia de Miriam Fichtner, publicada no Segundo Caderno de O Globo em 16 de junho de 1991, em matéria de igual título, assinada por Sheila Kaplan.¹

Visorama, a entrevista

Natália Quinderé, Ivair Reinaldim, Bernardo Mosqueira entrevistam Brígida Baltar, Alex Hamburger, Rosângela Rennó, Ricardo Basbaum, Valeska Soares, Marcus André, Eduardo Coimbra, Carla Guagliardi, João Modé, Analu Cunha, Maria Moreira e Márcia Ramos.

Natalia Quinderé: Basbaum, em *O papel do artista como agenciador de eventos e fomentador de produções frente à dinâmica do circuito da arte* (2002), pontua a importância da formação de grupos de artistas para a constituição da “história da arte moderna”. Ele usa uma imagem bem interessante. A ideia de que existiria uma

¹ Mascarados, da esquerda para a direita, Alex Hamburger, Marcia X., Brígida Baltar, Eduardo Coimbra, Maria Moreira, Analu Cunha, Márcia Ramos e Ricardo Basbaum.

cola que aglutina os artistas em determinados períodos; diga-se, muitas vezes, períodos rápidos – por volta de 2, 3, 4 anos. Vocês ficaram juntos de 1988 a 1994, verdade? Se tivessem que definir uma cola que reuniu vocês, de que tipo ela seria? Super Bonder? Cola plástica? “Fita cola” (nosso famoso durex)? Durepoxi? Solda? Cola branca? Por quê?

Brigida Baltar: Era para ser um possível grupo de estudos, e me lembro vagamente do Basbaum ser o orientador no momento inicial, e logo passou a ser uma forma coletiva de agir. Os encontros foram vitais para mim. Acho que algumas particularidades da época deram um impulso ao Visorama – não havia fáceis capturas de conhecimento como as atuais. Não havia galerias (poucas), feiras de arte, fortes instituições, programas de pós-graduação e doutorados de arte nas universidades. O que queríamos saber chegava através de conversas e por algumas revistas importantes, a *Gávea*, e as internacionais como *Art in America* e *Flash Art*. Elas eram as fontes pelas quais íamos conhecendo a história atual da arte no mundo. Eram, no entanto, raras e caras. A Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV) foi também um lugar de encontros. Lá conheci Basbaum e Eduardo Coimbra. Ao mesmo tempo, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), durante os anos 1980, absorveu, com energia, os assuntos trazidos pela exposição *Como vai você Geração 80?*, e embora alguns integrantes do Visorama tenham feito parte desta exposição, os interesses se ampliaram. Queríamos outras ações, sem formato definido, a descoberta da arte como *performance*, fotografias, registros, arte conceitual, ambientes, instalações. Arte como existência. Arte como incorporação da própria cultura. O Visorama vivenciou esta passagem entre os anos 1980 e 90 e, resumidamente, posso afirmar que existiu pela vontade de conhecer arte, de criar identidades, de perceber o circuito e de ser parte ativa nele, e isso coincidia com o amadurecimento pessoal e do próprio trabalho, um conhecer a si e lançar-se com coragem na vida.

Alex Hamburger: Embora tenha participado do Visorama, eu não pertenci ao seu núcleo central (Eduardo Coimbra, Ricardo Basbaum, Brígida Baltar, Márcia Ramos, Analu Cunha, Maria Moreira, Carla Guagliardi, Valeska Soares e João Modé). Na época de sua vigência (1988 – 1994), desenvolvia uma parceria com a artista plástica Márcia X., que teve a duração de 8 anos (1984 – 1992), período em que realizamos uma gama enorme de trabalhos, notadamente em arte *performance*, exposições, literatura, poesia, publicações, instalações, objetos, vídeo etc. Estabelecemos, ainda, parcerias eventuais com diversos

outros artistas do circuito, como o Aimberê Cesar, Mauricio Ruiz, Ana Cavalcanti, Wallace Hermann etc., e criamos, com o concurso dos dois primeiros, um interessante coletivo de duração fugaz denominado *Ziklus*. Por outro lado, eu e a Márcia X. éramos bem próximos dos artistas do Visorama, tanto por meio de laços de amizade quanto por afinidades artísticas, o que nos levou a participar do grupo, embora não de forma “oficial”, isto é, participávamos eventualmente de alguns encontros e reuniões, frequentávamos algumas de suas atividades – como *vernissages*, lançamentos, palestras, eventos sociais –, e vice-versa. Portanto, diria que o que nos unia ao grupo não era propriamente uma “cola”, mas talvez a palavra certa fosse “adesivo”, que considero ser uma junção um pouco mais flexível, menos “fixante”, que pode ser aposta e, depois de um certo tempo, retirada.

Rosângela Rennó: Eu cheguei ao Rio de Janeiro no finalzinho de 1989, logo depois do turno que elegeu o Collor. Em 1991, mudei-me para o prédio onde morava a Carla Guagliardi (onde depois o João Modé foi morar...) e acabei por me aproximar bastante dos artistas que formavam o grupo, que se reunia para conversar sobre arte contemporânea no apartamento do Edu Coimbra. Tenho lembrança de nos encontrarmos também, algumas vezes, no apartamento do Rodrigo Cardoso, no Jardim Botânico. Também me recordo que, em 1991, alguns de nós participamos do “edital” mais importante da época, o programa de exposições do CCSP, coordenado pela Sônia Salzstein. Estivemos, em 1991, juntos na exposição coletiva, o João Modé, Marcus André e o Rodrigo Cardoso.

Ricardo Basbaum: Como qualquer grupo, o Visorama não teve uma única formação e nem todo mundo tomou parte de todas as atividades do início ao fim. Em 1988, comecei um grupo de estudos, para ganhar algum dinheiro e para aproveitar os textos e os livros que havia reunido quando finalizei minha monografia de especialização, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Mas, depois de pouco mais de um ano e meio, o grupo de estudos foi se transformando e não havia mais sentido em cobrar pelos encontros: estávamos juntos não mais para ler e discutir textos em conjunto, mas para articularmos alguma forma de ação coletiva que colocasse nossos trabalhos efetivamente no centro do debate. Nesse momento, o primeiro nome, GEAMOCO – Grupo de Estudos de Arte Moderna e Contemporânea (que surgiu de brincadeira como

óbvio e estranho acrônimo) –, que deve ter aparecido por volta de 1989, foi dando lugar ao Visorama, já com uma formação que se interessava mais na construção de um arquivo e na discussão do circuito de arte local do que na leitura de textos. O Visorama começou em 1990 e foi até 1994; o período anterior, do grupo de estudos, foi de 1988 a 1990.

Valeska Soares: Nós começamos como um grupo de estudo, para fazer pós-graduação na PUC. Esse grupo foi resultado da necessidade que as pessoas sentiam, pela falta de diálogo, falta de ter com quem conversar, foi crescendo, crescendo, fizemos milhares de atividades dentro dele, desde dar palestras de arte contemporânea até curar exposições.

Marcus André: Estou aqui juntando cacos da minha memória de 1990 no Rio de Janeiro. Quando comentei com Analu, uma parcela disso, para mim, fazia parte daquela época na EAV. A EAV ocupava muito espaço na minha vida, porque me formei lá, dava aula lá, assim como muitos dos participantes do grupo Visorama. Pensando no Visorama como um grupo, acho que existia uma profunda união entre os participantes. Eu nem me considero do núcleo, do *core* mesmo, porque participei de uma maneira mais superficial, fazendo parte de algumas reuniões na casa do Edu Coimbra. Mas gostaria de citar todos como pessoas muito queridas naquela época. Parecia-me que o grupo tinha uma união bem profunda. No caso do próprio Edu, do Ricardo Basbaum, do Alex, da Rosângela, do João, da Brígida, Analu ² também, das reuniões, enfim.

Eduardo Coimbra: creio que o que motivava a união era o interesse de todos pela criação de um ambiente onde nossas ideias e trabalhos coexistissem num amplo cenário de ações e relações.

Carla Guagliardi: Talvez, em vez de cola, eu sugeriria a imagem de um imã, que era esse lugar atraente de reflexão e exercício das questões que naquela época nos mobilizava. Cada um de nós chegou ao grupo de estudos em momentos diferentes de seu percurso, e essa diversidade já em si era bastante rica, pois deixava em aberto as identificações e

2 Na verdade, Analu Cunha entrou no Visorama depois que Marcus André saiu. A confusão se deve, certamente, pela convivência anterior de todos nos grupos de estudo.

diferenças formais e conceituais do que estávamos fazendo, ampliando as discussões para campos por vezes bem distantes das nossas perspectivas individuais.

João Modé: Quando tento lembrar desse período, parece-me que tínhamos um ritmo de vida mais tranquilo, se comparado com a complexidade de informações que tentamos dar conta atualmente. Lembro de frequentarmos as casas uns dos outros, de termos tempo para caminhar juntos na cidade, para ir ao cinema, para trocar ideias pessoalmente, tudo muito diferente das mensagens rápidas que trocamos agora, dessa aproximação distanciada que os meios de comunicação trouxeram. Sem dúvida, foi um momento especial na vida de todos nós, e foi importante para o nosso amadurecimento, tanto pessoal quanto da obra.

Analu Cunha: Cola quente. É claro que havia alguma estratégia em nos unirmos. Mas isso, ao menos para mim, na época, era algo bem difuso: eu estava próxima de amigos e, sobretudo, vendo e discutindo o que gostava. No final dos anos 80, começo dos 90, estava casada com o Ricardo Maurício, e dividíamos ateliê com o Basbaum, o Roberto Tavares e o Ivo Ito (1963–1990), na rua Alice. Dentre outros grupos de estudos (filosofia com Claudio Ulpiano e, mais tarde, estética com Luiz Camillo Osorio), eu já frequentava o grupo que o Basbaum organizava. Os encontros aconteciam em diferentes casas e ateliês – lembro que um deles foi no da rua Alice –, quando líamos e discutíamos textos de arte. Dessa época pré-Visorama, lembro de lermos sobre Arte Povera, textos da revista *Gávea*, da PUC-Rio, artigos seminais da revista *Malasartes*. Líamos também o *Arte Moderna*, do Giulio Carlo Argan, em italiano (entrei num curso de italiano no final dos anos 80 especificamente para ler Argan), e muito Merleau-Ponty. Nunca esqueci que o Marcos Chaves, que estivera em Milão como assistente do Antonio Dias (1944–2018), uma vez trouxe um texto sobre necrofilia na arte, em italiano: era bem anos 80, isso. Depois desse período de grupos de estudo, me envolvi em outras atividades para pagar minhas contas (além dos trabalhos em design, vitrine e cenário, trabalhei como adrecista na Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira) e me afastei um pouco. Em 1991, havia me separado e dividia ateliê com um grupo de artistas no porão da escola estadual João Alfredo, em Vila Isabel (Efrain Almeida, Dudu Candelot, João Modé, Julio Castro e

Ricardo Basbaum)³. Certa vez, o Efrain comentou que o Marcus André tinha saído do Visorama e, na ocasião, pensei que seria uma boa oportunidade de voltar a me sentir parte de um grupo. Nessa época, entrei para a especialização em História da Arte e da Arquitetura no Brasil (PUC-Rio).

Maria Moreira: Apesar de estar na foto inaugural do Visorama⁴, a minha participação no grupo foi episódica, o que era uma característica que considero muito positiva do grupo — a possibilidade de aderências transitórias —, e além da metáfora da cola, talvez pudéssemos usar também o conceito de Lygia Pape e falar do grupo como um “espaço imantado”, congregando interesses momentâneos ao redor de um evento catalizador, abrindo espaços de respiro e ação, dando a saber.

O Visorama, mesmo não sendo um coletivo, nos termos em que atualmente se entende a denominação, era uma ação de artistas por artistas e para artistas na sua relação com o circuito. Explico: o ano de 1988 foi também o ano dos *NOVOS NOVOS 88*, do qual Ricardo Basbaum foi o curador convidado com Ascânio MMM e Ronaldo do Rêgo Macedo, os artistas que eram responsáveis pela Galeria de Arte do Centro Empresarial Rio. O *NOVOS NOVOS* era uma iniciativa anual de levantamento da produção iniciante no período, que Ascânio e Ronaldo fomentavam naquele espaço gerido por artistas e com patrocínio de uma grande empresa — a João Fortes Engenharia; alguns dos artistas presentes àquela exposição já tinham passado pela Galeria Contemporânea, outro espaço gerido por artista — a gravadora Dora Basílio, que ocupava, como forma de patrocínio, as duas salas da frente de uma molduraria. Esses dois espaços eram espaços-de-ação que se colocavam como portas de entrada para o circuito, portas generosamente mediadas por artistas de uma geração anterior.

O Visorama, ao contrário dos dois exemplos citados, não era um espaço, era uma ação-começo-ação, direta e sem patrocínio, e a porta que queria abrir era de mão dupla — dar a saber o mundo para os artistas do grupo, dar a saber os artistas do grupo para o mundo —, sendo esta uma outra característica do Visorama — a coragem da escala-mundo, e a escala era naturalizada pelo reconhecimento no trabalho, de todos os que participavam do grupo, da capacidade de ser respondente às questões relevantes de seu tempo, surgindo daí a necessidade de mapear essas questões e dar a saber.

³ Na época, realizamos exposição *Atelier Vila Isabel*, no subsolo da Capela Ecumênica da Uerj, na gestão do André Lázaro no Departamento Cultura (Decult).

⁴ Maria se refere à imagem que abre a entrevista.

Marcia Ramos ⁵: A proposta de um imã me pareceu atraente. Toda e qualquer movimentação muito lenta e em um só sentido já estaria excluída da definição do conceito de migração (pelo ponto de vista científico). Vejo uma correlação de forças rápidas, e eficiente em diversos sentidos, em um campo magnético bem construído por um grupo de artistas, cujo propósito primordial seria a busca da expansão de conceitos artísticos, a fim de trazer maior mobilidade e um sentido de orientação apurado no panorama das artes visuais. Surge a ideia de que o grupo pudesse vir a ser uma espécie de condutor, ao sabor do vento, na busca de novos voos em uma maior expansão territorial da Arte (O Campo Ampliado).

NQ: Quais as principais características do Visorama?

BB: Éramos jovens, alguns já tendo passado pela universidade, todos por salões de arte. Havia diferenças entre nós, de experiência mesmo. O Basbaum, por exemplo, já tinha feito parte dos *Seis Mãos* e de *A Moreninha*. Eu tinha menos vivência e estava menos no meio das artes, o que se transformou num imenso crescimento para mim quando entrei no grupo. Na verdade, sentia-me bem recebida pelas pessoas, e havia muita delicadeza entre nós. Eu acho isso importante, mesmo atualmente, sem nos ver com frequência, há um sentimento de amizade e afeto que se estabeleceu entre nós. A cola que nos agrupou foi bem eficaz.

Depois da vontade de estudar e de ler textos, construímos um importante acervo de *slides* com imagens de obras de artistas, onde incluíamos nossos trabalhos, e que mapeava com critério a cena contemporânea – estamos falando de quase vinte anos atrás. Passávamos normalmente alguma tarde, uma vez por semana talvez, e era como estar no cinema, um cinema particular, entre imagens e conversas. Lembro do apartamento do Eduardo Coimbra, no Leblon. Todos sentados no chão, encostados nas paredes, entre as projeções. Mais tarde, passamos a receber convidados como Barbara Kruger, Mark Dion, Nicholas Logsdail e outras pessoas da cena internacional. O Visorama passou a ser uma referência no Rio de Janeiro, sutil, mas com potência para criar conexões com quem estivesse pela

⁵ A artista foi encontrada já no período das revisões e topou responder algumas perguntas. João Modé, andando por Copacabana com a artista Tatiana Grinberg, lembrou-se do prédio em que morava a mãe de Marcia Ramos. Perguntou ao porteiro, que confirmou que ambas moravam naquele endereço. Chamou pelo interfone, e Marcia apareceu, após mais de um ano de procura e investigações.

cidade. Além disso, tínhamos um interesse em proporcionar debates, que organizávamos com recursos mínimos, como foi o que aconteceu na EAV em homenagem a Documenta de Kassel, e chamamos a Jac Leirneir, o Cildo Meirelles e o Waltercio Caldas, que eram os artistas brasileiros representados naquela Documenta, para uma mesa. Fazíamos cartazes, folhetos para divulgar, havia muita dedicação. Naquele dia, o salão nobre na EAV lotou.

AH: Na minha “visão”, e ela não é de a um historiador frio, mas de alguém que estava envolvido com a produção de ideias no calor daquela hora, as suas principais características, seu leitmotiv, foram, sem dúvida, a discussão sobre os mecanismos de ação e os rumos da arte contemporânea em suas diversas formas, sempre na base do diálogo e da troca de informações sobre artes visuais, *performance*, videoarte, livro de artista, poesia experimental, produção de textos, a interpenetração das diversas linguagens, o papel do artista, das galerias, o mercado de arte, a experiência internacional etc., questões que afligiam a todos que estavam seriamente interessados nas novas possibilidades expressivas e críticas, que aportavam quase diariamente ao circuito e que estavam sendo, por “nós”, na medida do possível, esquadrihadas e desveladas.

RR: Da mesma forma que a Brígida, juntei-me ao grupo com a intenção de estudar e de compartilhar experiências e conhecimento, já que bibliografia e meios de difusão de informação sobre arte contemporânea eram muito limitados naquela época. Lembro-me, por exemplo, de irmos consultar revistas de arte na biblioteca do consulado americano. Eu tinha um interesse específico, na época, que era o uso recorrente da fotografia como meio de expressão, muitas vezes o mais importante (ou único), como no caso da Cindy Sherman, Richard Prince, Sherrie Levine, Sandy Skoglund, Boyd Webb, William Wegman e outros. Todos os artistas que formaram o grupo da chamada “fotografia construída” ou “fotografia encenada”. Eu tinha começado o mestrado na Escola de Comunicações e Artes (ECA), da USP, em 1989, e os nossos encontros foram uma ótima maneira de complementar minha formação acadêmica na área de fotografia. Na ECA, o foco de alguns professores era a fotografia do século XIX.

RB: O Visorama começou a partir da necessidade de discutir e legitimar nossos trabalhos enquanto artistas. Buscamos fazer isso a partir de três eixos: (a) construir um banco de

imagens (hoje diríamos “arquivo”) da arte contemporânea (brasileira e internacional) em que pudéssemos perceber nossos trabalhos dentro do conjunto da produção que se fazia naquele momento; (b) encontrar um modo de discutir o que fazíamos, agrupando os trabalhos a partir de certos grupos de questões que os problematizassem; (c) discutir o circuito de arte brasileiro de modo a identificar seus aspectos retrógrados e buscar atualizá-lo a partir de nossas intervenções críticas. Nesse sentido, vejo o Visorama mais próximo das questões da crítica de arte do que da curadoria (praticamente não havia discussão curatorial naquele momento), pois buscávamos legitimar nossos trabalhos a partir de eixos de discussão crítica. O texto que escrevi com Eduardo Coimbra, *Tornando visível a produção contemporânea*⁶, recusado pelo então editor Wilson Coutinho para publicação no suplemento Idéias do Jornal do Brasil, em 1992 (acabamos publicando-o em Goiânia, em 1995), traz o conjunto de questões que foi organizado naquele momento pelo Visorama, para discutir os trabalhos que nos interessavam. Naquele momento, buscamos abrir um confronto direto com os textos retrógrados que estavam sendo escritos por Ferreira Gullar (reunidos em seu livro *Argumentação Contra a Morte da Arte*, 1993) e que tinham forte acolhida pelo senso comum.

VS: o Visorama é um modelo superinteressante e que atende a várias necessidades que continuam até hoje, principalmente dentro da prática de estúdio, solitária e sem conversa. Para mim, o diálogo e a prática de argumentação são muito importantes. Eu venho de uma tradição jornalística, meu pai era jornalista e bebia cachaça toda noite com os amigos, e, no outro dia, os mesmos escreviam editoriais uns contra os outros. Eu acho que está faltando esse espaço, onde não precisamos concordar um com o outro, mas o excitante é trazer diversas opiniões à discussão. E eu acho que a arte é esse espaço, é um exercício de liberdade.

MA: Características principais do grupo: eu acho que era o que estava escrito, eram os textos. A gente se encontrava, e quem leu o texto sabia do assunto e, muitas vezes eu não tinha lido exatamente aquele texto, mas aquilo era aprofundado nas reuniões, então acho que era isso mais ou menos que regia as reuniões, eram textos em torno de artistas ligados

⁶ O texto está incluído neste dossiê.

à imagem etc. Isso que estava sendo discutido, a questão da imagem, a questão de uma pós-pintura etc.: lembro-me desses detalhes.

Acredito que as preocupações eram diferentes, distintas de cada. Inclusive, a minha preocupação na época era muito em função do meu trabalho de ateliê, como ainda é até hoje. Então, era um período de reuniões em que eu tinha que interromper o meu trabalho de ateliê, que era justamente nesse horário: as reuniões rolavam no início de noite. Eu acredito que isso me marcou bem, na memória: as discussões, os textos etc. E me faz lembrar o episódio em que eu recebi de presente um livro, que é bem significativo para lembrar do Visorama, que era o *Un-Expressionism*, do Germano Celant, que eu acho que acabou ficando com o Ricardo Basbaum. A gente já se conhecia desde a época da exposição *Como vai você geração 80?*, assim como outros, que também fazem parte do grupo: João, Analu etc. O Ricardo tinha escrito um texto para uma exposição individual minha em São Paulo, na galeria Casa Triângulo ⁷. Então, de certa forma, a gente já se conhecia de outros episódios, de outras iniciativas em torno do Parque Lage, sempre o Parque Lage, a EAV, né?

CG: Formado a partir de um grupo de estudos, muita curiosidade, afeto e coragem, o Visorama, ao conceber um arquivo de imagens, disponibilizava informações de um cenário de arte nacional e internacional que nos faltava, pela carência de coleções públicas e de publicações acessíveis. Essas informações, primeiramente através dessa enorme coleção de *slides* que juntamos, nos davam referências para pensarmos, discutirmos e contextualizarmos nossa produção, aprofundando o entendimento de nossos próprios trabalhos. Lembro do texto maravilhoso escrito pelo Eduardo Coimbra ⁸ para o convite da minha primeira individual, no Espaço Sérgio Porto em 1991. Essa intimidade do trabalho, partilhada nos nossos encontros, tinha resultantes que até hoje se fazem sentir na continuidade das relações entre nós.

Posteriormente, quando o Visorama se amplia, organizando eventos públicos, esse panorama se adensa ainda mais. Hoje, a Internet cumpriria o papel dessa busca inicial. Mas me pergunto se não foi esse esforço coletivo, na precariedade, o que realmente nos formou. Procurar revistas de arte nas bibliotecas do Instituto Brasil-Estados Unidos

⁷ A resenha foi publicada na Galeria Revista de Arte nº 20, 1990. O texto está incluído neste dossiê.

⁸ O texto está incluído neste dossiê.

(IBEU), do consulado americano, do Parque Lage e da PUC, escrever cartas para artistas do mundo inteiro solicitando *slides*, partilhar informações, conversar sobre esse material e, ainda por cima, ter nosso trabalho contextualizado, em sincronia com tantas outras coisas, era uma incrível sensação de pertencimento.

JM: Não havia uma coisa pragmática com características próprias. Tudo foi acontecendo naturalmente. Começamos como um grupo de estudos que discutia questões contemporâneas através de textos diversos e da nossa própria produção artística; depois propusemos fazer um banco de imagens, e com isto fizemos encontros com o público, em um desdobramento desses encontros e reflexões.

AC: A reunião de artistas com produção heterogênea, interessados em debater a Arte e o circuito de arte contemporâneos.

MM: Uma ação em grupo, mapeando a produção contemporânea, dando acesso às descobertas através de eventos, encontros e palestras, que adentravam o território da crítica e de outros agentes do circuito, e assim contextualizava, para esse mesmo circuito, os trabalhos dos participantes do Visorama. E era também, um tempo de convívio.

MR: A virtude da generosidade foi a maior delas. A proposta não era tão somente ampliar os conhecimentos em um trabalho árduo de discussões, estudos e criação de um banco de imagens, mas transmitir este conhecimento ao público de forma geral e absoluta, muito além dos interesses pessoais, era o maior alvo e ideal.

Ao menos, esta é a minha opinião.

NQ: Como eram as reuniões, por exemplo, assiduidade, locais, temas recorrentes, bibliografia – texto de artista, história da arte, textos críticos –, de quais países?

BB: A minha memória mais nítida de local de encontros era o apartamento do Edu. Mas havia um outro apartamento que íamos, não me lembro de quem era nem onde ficava, e foi lá que recebemos o Hermano Vianna. Em um desses encontros, Hermano nos trouxe um livro sobre “inexpressionismo”, e isso foi um acontecimento. Era uma espécie de

pensamento filosófico que contrariava o movimento do melodrama expressionista como ele chamou. Hermano introduzia para nós e para o debate da cultura contemporânea a ideia de que estávamos condenados a viver em um mundo sem essências e que não existia mais segredo a ser revelado pela obra: tudo já tinha sido descoberto e denunciado, e o artista deixava de lado, de uma vez por todas, a espontaneidade, a paixão e a inspiração. Essas palavras são dele e estão no texto ⁹ que escreveu especialmente para a exposição *Possível Imagem*, no Solar Grandjean de Montigny, em 1990, exposição pela qual o Visorama recebeu o prêmio Fiat de Artes. Sobre locais, ainda poderia dizer que o Visorama também fazia encontros em lugares diversos da cidade, como Floresta da Tijuca, Cachoeira das Paineiras, restaurantes etc. Isso era intencional, encontros que incorporassem a arquitetura da cidade. Não houve muitos.

AH: Bem, as reuniões das quais me recordo de ter participado, e aqui volto a frisar terem sido limitadas, foram, em geral, na casa (apartamento) do Eduardo Coimbra, no bairro do Leblon, onde basicamente se discutia, de uma maneira um tanto informal, textos sobre arte contemporânea, em sua maioria dos países ocidentais, a produção de artistas e de grupos que considerávamos emblemáticos para os nossos interesses gerais, além de haver projeção de vídeos e o escambo de revistas e de livros temáticos, que, infelizmente, eram muito pouco acessíveis à época. Uma outra atividade do grupo, que considero ter sido de grande importância, foi o intercâmbio com outros artistas, vindo-me logo a memória a inesquecível recepção que fizemos à excelente artista experimental norte-americana Barbara Kruger que, na sua passagem pelo Rio – e segundo a própria, curiosa por conhecer seus pares locais do campo mais expansivo das linguagens –, foi por alguém encaminhada até nós, um encontro que nos foi extremamente nutritivo e recebido com júbilo pelos jovens artistas que estavam em busca de novas interlocuções, algo que creio a artista ianque pôde nos oferecer um pouco.

RR: Pelo que me lembro, participei ativamente do Visorama entre 1991 e 1993. Não me recordo exatamente de quando criamos o Ciclo Visorama, que foi o programa de debates que fizemos no Parque Lage, para o qual fizemos a reprodução, em *slides*, de várias obras

⁹ O texto está incluído neste dossiê.

de artistas que nos interessavam discutir. Também não me lembro de todos os temas de cada debate, apenas de um deles, que imagino tenha sido o primeiro, que era sobre o Campo Ampliado, usando, como ponto de partida da discussão, o famoso texto da Rosalind Krauss, *A Escultura no Campo Ampliado*. Como trabalhávamos com um orçamento muito enxuto, lembro-me que fui ao laboratório Kronokroma e consegui convencer o Milan Alram a nos doar filmes 35 mm para *slide* com prazo de validade vencido e as respectivas revelações. O material, às vezes, não rendia boas reproduções, pois alguns filmes estavam de fato velhos, e as reproduções não ficavam muito fiéis, faltava contraste ou eram acinzentadas, etc. ... Mas era o que tínhamos, a custo zero!!! rrsrsrs... Montamos um mega-esquema, na sala do meu apartamento, para reproduzir livros, catálogos e, principalmente, revistas e arte, usados para produzir os *slides* dos debates do Ciclo Visorama. Talvez uma parte tenha sido feita no apartamento do Edu, no Leblon. Era uma documentação preciosa para nós.

RB: No Visorama, não havia discussões de textos, que eu me lembre – não era isso que nos colocava juntos. A grande dinâmica inicial do grupo foi mesmo a construção do banco de *slides*: cada um trouxe, de casa (ou emprestado de alguém), catálogos e revistas de arte, a partir de nomes de artistas que íamos listando em conjunto – muita coisa foi descoberta nesse momento, artistas que eu não conhecia. Houve um mutirão para fotografar esses materiais e revelar os filmes (com apoio do Laboratório Kronokroma). Fizemos reuniões para planejar os eventos organizados pelo grupo, estabelecer temas e linhas de discussão. Em termos de bibliografia, lembro que tínhamos as principais revistas de arte daquele momento (*Art Forum*, *Art in America*, *Flash Art*, *Art Press* e as locais *Galeria* e *Guia das Artes*), assim como a revista *Gávea* e o livro *História da Arte Moderna*, de Giulio Carlo Argan. Mas lembro que passou pelas mãos de quase todo mundo do grupo o livro *Un-Expressionism: art beyond the contemporary*, de Germano Celant (1988) – havia ali uma interessante seleção de artistas e boas fotografias.

CG: Nossos encontros foram iniciados como um grupo de estudos semanal, no princípio, em diferentes locais, até que se estabeleceu no apartamento do Eduardo Coimbra. O Ricardo Basbaum era quem tinha talvez a maior formação teórica e indicava alguns textos para lermos e discutirmos na semana seguinte. Lembro muito do impacto do texto da Rosalind Krauss (*A escultura no campo ampliado*), foi aí que percebemos que

precisávamos ampliar também nossos conhecimentos a respeito da produção internacional que, de certa forma, naquele momento, norteava questões com as quais estávamos lidando. O livro do Argan era também uma referência super embasadora, assim como textos nacionais do Ronaldo Brito, Paulo Sérgio Duarte, Paulo Venancio Filho, Ligia Canongia, Fernando Cocchiarale dentre outros.

Passamos a trazer imagens para ilustrar nossas conversas. Juntávamos revistas e livros, e com enorme curiosidade, nos deliciávamos folheando e lendo também alguns desses textos. Surge aí a ideia de fotografar essas imagens para projetá-las. Não tínhamos ainda noção da dimensão que isso tomaria. Muita sorte ter no grupo a Rosângela Rennó, que se incumbiu de encabeçar essa empreitada. Já não me recordo a sequência dessa produção, que vai dar no ciclo de palestras na EAV, no Parque Lage, sucesso total.

A repercussão desses eventos chegou a nos trazer a visita de grandes nomes da cena internacional, como o curador da Documenta 9, Jan Hoet, o galerista inglês Nicholas Logsdail e os artistas Barbara Kruger, Pistoletto, Mark Dion, Alfredo Jaar entre outros.

JM: O fato de termos interesses diversos trouxe uma pluralidade de questões para o grupo. Nosso banco de imagens, por exemplo, era muito abrangente, porque cada artista trazia um tipo de referência. Lembro da Rosângela nos apresentando obras de fotógrafos, a Márcia X., trabalhos de *performance*, Marcus André, de pintura... Essa troca de informação era muito rica para todos que frequentavam o grupo.

AC: Não lembro da periodicidade, mas acredito que devia ser uma vez por semana, na casa do Edu, no Leblon. Nessa época, não líamos muitos textos, mas víamos e discutíamos muito as obras dos artistas presentes nas revistas ArtForum, Flash Art (em inglês e italiano), Art Press (francesa), mas também líamos textos em espanhol. Recebíamos convidados, lembro de conversas com Ligia Canongia, Alex Hamburger, Marcia X., Waltercio Caldas, Paulo Venancio, o psicanalista Aluisio Menezes e com os artistas internacionais. Eventualmente, fizemos sessões de *slides* entre nós, com imagens das revistas e de artistas brasileiros a quem pedíamos imagens. E nos divertíamos: fizemos alguns Clubes Visorama na casa da família do Edu, no Alto da Boavista, com cerveja, churrasco e piscina.

MM: Lembro de três episódios, além do dia da foto fundadora e suas máscaras de papel: uma conversa de estudos no apartamento de Edu Coimbra, cujo tema seria o trabalho de Cindy Sherman – eu cheguei querendo falar da série *Film Still* e do conceito de “filmico”, segundo Barthes, e Edu queria falar da série *History Portraits* e o conceito de “simulacro”, segundo Jean Baudrillard. Houve um debate sobre o que se discutiria, que foi esquentando, até que Brígida colocou uma palavra suave e dissolveu o vapor [obrigada, Brígida!]. Lembrei desse encontro duas décadas depois, em 2008, quando fui ver o belo trabalho *Nuvem*, do Edu, na Praça XV, no Rio de Janeiro, numa noite de chuva fina — as caixas de luz, simulacros do céu, transformavam o chão da praça em horizonte, e um casal de namorados surgiu e espontaneamente começou a performar, com leveza, entre as caixas de luz, o filmico do encontro enamorado!

Outro episódio foram as apresentações do sábado no evento *Visorama na Documenta* – ali, em certos momentos, percebi os artistas convidados como se alinhados com as preocupações do Visorama: Waltercio Caldas comentando sua estratégia para ampliar a visibilidade de seu trabalho *Raum für den nächsten Augenblink* –, na Documenta, e listou: a) não descrever o trabalho para jornalistas, mas fornecer um enigma, um *koan*, que devolva o olhar à matéria; b) produzir várias mostras pequenas nos arredores da Documenta, para dar acesso ao arco da própria produção, contextualizando as questões que desaguavam no trabalho presente na mostra; Cristina Pape projetando e comentando os seus 320 *slides* da Documenta, num esforço de partilha da imagem impossível de dimensionar pelos que cresceram na facilidade de acesso à imagem do mundo digital; Cildo Meireles, enquanto comentava seu belo trabalho *Fontes* ainda na versão amarela, dizer que não era artista profissional, assim indicando sua vontade de escapar do lugar designado ao artista pelo circuito.

O terceiro episódio foi após a palestra dos artistas estrangeiros expositores no Museu de Arte Moderna do Rio (MAM-Rio), durante a Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento, a chamada ECO-92. Fomos todos para o bar Hipódromo, na Gávea, e ficamos divididos em dois grupos – expositores e curadores num conjunto de mesas, jovens artistas em outras. Num dado momento, Bill Woodrow veio conversar conosco, dizendo que já conhecia as pessoas das outras mesas e que queria nos conhecer. Depois, vieram Antony Gormley e Mark Dion, e terminamos todos no apartamento do Edu, conversando sobre os trabalhos da mostra e outros assuntos — Bill Woodrow confessou que sabia que não devia, mas tinha achado as queimadas que sobrevoou na Amazônia de uma beleza irreprimível, e seu trabalho na mostra tentava dar

conta dessa dualidade na recepção do fato; Gormley, comentando sobre proporções e singularidades do corpo humano, contou que colocou suas medidas em um programa de computador capaz de relacionar proporções e etnias, e o programa concluiu que ele, Gormley, era um homem preto etíope! Mais para o fim da noite, Mark Dion, depois de passar um tempo folheando o arquivo de *slides* do Visorama, comentando o trabalho dos artistas ali incluídos, falou que, desde que havia chegado ao Brasil, era a primeira vez que se sentia como em Nova Iorque, entre seus pares — o arquivo de *slides*, pensado como uma ferramenta de contextualização do trabalho de cada integrante do Visorama frente às práticas contemporâneas, demonstrou sua eficácia.

NQ: Como descreveriam o cenário local-global do circuito das artes (universidades, cursos livres, exposições em galerias, museus etc.) na época do surgimento do Visorama?

BB: Na época do surgimento do grupo, a cena da arte no Brasil, no Rio de Janeiro, era bem diferente da recente: anterior à radical globalidade que logo iria ocorrer, portanto, tudo precisava ser alcançado na época, de uma forma mais analógica. Assim, os livros foram muito importantes, mais que o mundo digital, que mudaria, em breve, o mundo real. Essa foi a força que o nosso grupo encontrou, inventar algumas atividades públicas – era como ocupar um espaço que faltava, nas escolas, nas universidades, nas instituições etc., e levar, a um novo espectador, interessado como nós, novos impulsos e possibilidades, sempre projetando nossos *slides*.

AH: Eu diria que, em termos de cenário local, no circuito relativamente limitado que atuei, e que exclui, por exemplo, o cenário das universidades, além de um “retorno à pintura”, que eclodiu em 1984, houve também, a partir dessa data e ao longo da época do Visorama, um palpável “retorno ao experimental”, à invenção de novas formas de expressão caracterizadas pela interdisciplinaridade do meios e suportes, pela indistinção entre as fronteiras que demarcavam linguagens e técnicas, e até por um radicalismo inusitado em termos de posturas, principalmente se considerarmos que “tudo já tinha sido feito no terreno”, com o aporte, aqui e ali, de insurgentes hibridismos. Passou-se também a considerar que não só os espaços convencionais poderiam abrigar a produção da época, mas inúmeros outros que até então não eram utilizados, como apartamentos, casas

provisoriamente desocupadas, bares e diversos tipos de espaços alternativos, ao ar livre etc., descentralizando um pouco a hegemonia das galerias e dos museus. Em termos universitários e de cursos, como disse no início, não vivenciei quase nada do alcance teórico e prático eventualmente proporcionado pelo ensino superior no terreno da arte, embora tenha tido a informação e tenha podido apreender, por meio de textos emanados desses agentes, sobre seus avanços em determinados aspectos, mas que, em geral, pareceram-me ainda não estar devidamente preparados para responder a uma série de questões relativas ao(s) campo(s) expandido(s) da arte. Com relação aos cursos livres, com as exceções de praxe, creio que se viu muito pouco. Quanto ao cenário global, esse, sem dúvida, estava alguns anos à frente do nosso em termos de inovação, pesquisa, prospecção e ousadia no que concerne à utilização de uma enorme caixa de ferramentas que sempre lhe esteve disponível, e que sabemos possuir um potencial de irradiação motivacional e estético bastante amplo.

JM: Quero reforçar o que a Brígida falou e reiterar que é importante contextualizar o Visorama naquele momento pré-internet, quando a circulação de informação e de pessoas era bem mais difícil e dispendiosa. Vale lembrar que, nessa época, o circuito ainda era todo voltado para a produção europeia e norte-americana, e o isolamento de países como o Brasil era enorme. Coincidentemente, foi quando começou a haver um interesse, por parte de instituições e curadores estrangeiros, pela arte brasileira, ainda muito concentrados na produção de Hélio Oiticica e de Lygia Clark.

Tinha, ali, também uma ideia de “coletivo”, que, nas décadas seguintes, firmou-se como prática artística em diversos segmentos da arte, apesar de o nosso interesse principal ser mais o de uma reflexão sobre a produção contemporânea do que o de propostas artísticas. Mas lembro que chegamos a fazer um trabalho coletivo para uma exposição que aconteceu em Brasília.

RB: A universidade mais próxima era a PUC-Rio, pela presença do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Como escrevi acima, comecei o grupo de estudos, em 1988, depois de concluir esse curso, para compartilhar as leituras que havia realizado para o desenvolvimento de minha monografia. Diversos artistas do Visorama fizeram esse mesmo curso – lembro de um momento em que o grupo de estudos

esteve envolvido, curiosamente, na preparação para as provas de admissão na PUC. Outro curso universitário próximo naquele momento era a Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ), onde eu estava realizando meu mestrado. O Visorama realizou lá o evento *Visorama na UFRJ*¹⁰, em 1992. E havia também o Parque Lage, onde eu dava aulas e realizava outras atividades. Ali fizemos o primeiro evento do grupo, o superbem sucedido *Ciclo Visorama* (1991), e também organizamos o evento *Visorama na Documenta* (1992), um amplo painel da Documenta 9.

VS: Começamos como um grupo de estudos para passar para na pós-graduação da PUC. O Basbaum tinha um grupo que se chamava *A Moreninha*, que fazia *performances*: milhares de pessoas foram se agregando, e teve uma hora em que havia umas 40 pessoas. E, aí, *A Moreninha* meio que migrou para o Visorama.

[As revistas] *Flash Art* e *Art in America*, eram muito caras, só tínhamos acesso a elas no Parque Lage. Eu passava meu tempo na biblioteca lendo essas revistas. O Visorama, naquela época, foi importante porque nós dividíamos conhecimentos que não estavam ali dados como hoje. Atualmente, você “dá um *Google*” e tem uma gama de informação. Você vê os artistas, vê tudo o que você quer, tem Wikipédia, enfim. Na nossa época, não tinha nada disso. Então, se não fossemos lá buscar, nas revistas, tirar fotografias dos trabalhos, fazer *slides*, não tinha como adquirir um conhecimento sobre arte contemporânea. Na academia, as aulas sempre paravam no Warhol e no Serra. Eu fui fazer essa especialização na PUC porque tinha chegado a um ponto em que eu ouvi de um curador que ele sabia falar melhor do meu trabalho do que eu mesma. Esse curso da PUC foi, para mim, um exercício para aprender os mecanismos e os instrumentos que os críticos tinham para falar do meu trabalho, para ter a possibilidade de engajar em um diálogo e me dar o poder sobre o discurso sobre meu trabalho. Era um movimento de resistência nessa época, era um clube do Bolinha. Tínhamos aula com Ronaldo Brito, Paulo Venancio Filho, Paulo Sergio Duarte, Carlos Zilio. Paulo Sergio, para mim, era o mais generoso de todos. As coisas que eram trazidas nas aulas... até hoje eu lembro, eu tinha um livrinho de anotações de ideias que achava absurdas. Tipo: “cinema não é arte”...; “Se você colocar o Hélio Oiticica ao lado do Amilcar de Castro, o Hélio Oiticica

¹⁰ A programação completa do *Visorama na UFRJ* está incluída neste dossiê.

não dá conta do fato plástico do Amílcar”; “a gente nunca vai ter arte importante, porque não temos tradição”, enfim... Vejam bem o lugar onde nos encontrávamos.

MA: O cenário local do Rio de Janeiro, naquela época, era um pouco uma ressaca da falta de galerias. As galerias dos anos 80, nesse momento, não existiam mais, e foi o início, nesse período de 1990, da fortificação dos espaços institucionais. Então, por exemplo, no caso da Rosângela, do João, a gente já tinha participado do projeto do Centro Cultural São Paulo, sob a regência da Sônia Salzstein, lá em São Paulo, então isso era um ponto de união, a própria galeria Casa Triângulo, a Rosângela também, a gente participou de algumas coletivas lá. Até então, o cenário era as instituições ganhando um pouco de relevância. Havia o [Espaço Cultural Municipal] Sérgio Porto, que também fazia parte desse circuito um pouco mais alternativo a essa cena mais degradada do sistema de galerias.

CG: A maioria de nós vem de outras formações. No Rio de Janeiro, o único curso de formação em artes plásticas existente na época, eu creio, era na Escola de Belas Artes (EBA/UFRJ) e não era, que eu saiba, um curso focado nas questões contemporâneas. O bloco escola do MAM e o Parque Lage cumpriam, modestamente, essa lacuna e atraíam alunos que buscavam uma formação mais ampliada, mais heterodoxa. O formato dos cursos da EAV também possibilitava diálogos entre linguagens diversas, o que contribuía para o alargamento desse panorama. O curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC, dava sequência a uma formação teórica mais aprofundada. Muitos dos futuros integrantes do Visorama fizeram esse curso, o que, de certa forma, nos reuniu. As galerias e os museus eram poucos, mas vale lembrar a série de exposições acontecidas nos anos 90, em espaços institucionais como o Sérgio Porto, Solar Grandjean de Montigny, na PUC, e a galeria do IBEU, que deram visibilidade a muitos artistas dessa geração.

AC: Eu, Marcus André e João fizemos EBA, nos conhecemos lá. Era a única universidade que oferecia cursos de arte no Rio. Em *design* (formação minha e do João) havia a Escola Superior de Desenho Industrial da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (ESDI) e a PUC. Havia cursos livres no Parque Lage, no MAM (onde fiz pintura com Aloisio Carvão

e com José Maria da Cruz) e no Museu do Ingá, em Niterói, que oferecia curso de gravura com Anna Letycia Quadros e com Assumpção Souza (que frequentei com Marcus André, Ana Miguel, Fernando Lopes, dentre outros) e escultura com Haroldo Barroso. Galerias institucionais, lembro das da Fundação Nacional de Artes (Funarte), a do Ibeu, em Copacabana, da Candido Mendes, unidades do Centro e de Ipanema e a do Sérgio Porto. Acho que praticamente todos nós fizemos esse circuito. Das [galerias] comerciais, Thomas Cohn, Saramenha, Petite Galerie, Paulo Klabin.

MM: Na passagem de 1988 para 89, eu estava finalizando um mestrado na ECO-UFRJ, após ter me graduado em Arquitetura, e lembro dos amigos do circuito, também com formação diversa, cursando a Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil na PUC. O Parque Lage tinha se firmado como a escola dos pintores da Geração 80, sob a tutela do Luiz Aquila, Charles Watson e John Nicholson. E a EBA/UFRJ exigia malabarismos para driblar os mandarinos enraizados, como fizeram Analu e Modé, cursando *design*. A [artista] Celeida Tostes, na época, saiu do Parque Lage e começou a dar aula na EBA, sendo logo seguida por Lygia Pape, ambas com a intenção expressa de ter uma atuação questionadora dentro da instituição. Mais à frente, em meados de 1990, Carlos Zilio, Paulo Houayek, Paulo Venancio Filho e Glória Ferreira adentraram o Programa de História da Arte da EBA/UFRJ, onde implantam uma área de Linguagens Visuais, que, no fim da década, seria transformada no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. No Parque Lage, Suzana Queiroga observou que existia uma nova produção tornando-se visível no circuito, de artistas mais envolvidos com questões “instalativas”, e que não tinham passado pela escola, e decidiu criar um programa de oficinas, convidando três desses artistas de cada vez para ministrar mini-cursos. As primeiras foram Carla Guagliardi, Fernanda Gomes e eu, no que foi uma experiência muito positiva e abriu minha curiosidade sobre as peculiaridades do ensino/aprendizagem em arte, influenciando minha decisão de aplicar para uma bolsa de mestrado no exterior, que depois emendou em um doutorado. Acabei saindo do Rio no mesmo ano da criação do mestrado teórico-prático da EBA — 1995 —, e retornando quando seu doutorado já estava estabelecido, assim como o mestrado do Instituto de Artes da UERJ. Quanto a exposições em galerias, museus, como já comentei acima, existia um circuito de entrada, ao qual se podia ter acesso ou apresentando portfólio diretamente — Galeria Contemporânea e as galerias do Centro Cultural Candido Mendes, no Centro e em

Ipanema —, ou respondendo a editais — Galeria do IBEU, Galeria da Universidade Federal Fluminense (UFF) e Galeria do Centro Empresarial Rio – ou aceitando convites — Galeria Sérgio Porto, as galerias da Funarte e as galerias do Paço Imperial. Percorrido o circuito de entrada, o trabalho poderia ser incluído por um crítico em uma grande coletiva, como Marcio Doctors fez com meu trabalho enquanto curador da Coleção Candido Mendes, exposta no MAM em 1991 (Obrigada, Márcio). Outras singularidades podiam ocorrer também, como o modo como conheci o dono da Orlando Bessa Gabinete de Arte – fui visitar a bela exposição de Suzi Coralli, e quando assinei o livro de presença, Bessa comentou: “Ah, você é Maria Moreira, recebi seu convite (o postal que havia feito para a exposição da Galeria Contemporânea), comentei com Lygia Pape, ela falou bem de seu trabalho, não quer trazer algo para eu ver?” Levei, e ele colocou em uma coletiva, e quando fui buscar de volta, ele me ofereceu uma data para uma exposição individual, disse que confiava no trabalho e nem iria ver no ateliê, que eu trouxesse tudo pronto na data. Bessa gostava do meu trabalho, dizia-me que, no entanto, era invendável e continuava a me dar espaço para expor (Obrigada, Bessa).

NQ: Qual foi a força motriz para o Visorama passar a propor atividades públicas?

BB: Eu vejo as atividades do Visorama se desdobrando em outras ações, seguindo com a revista item e o Espaço Agora/Capacete, por exemplo. Naquele momento, Eduardo Coimbra, João Modé e Ricardo Basbaum, que organizaram a revista, e embora não fosse um projeto assinado pelo Visorama (já não havia encontros do grupo), eram as pessoas que estiveram juntas, anos antes, afinando suas parcerias e afeições e logo tornaram possíveis outros planos, envolvendo outras pessoas, como Raul Mourão e Helmut Batista.

AH: Segundo Eduardo Coimbra, um dos fundadores do grupo, em declaração a uma edição de junho de 1991 do “Segundo Caderno”, do Jornal O Globo, o acesso às artes plásticas no Brasil é precário. O público dos *vernissages* é formado pelos próprios artistas ¹¹. Talvez por isso, a gente sinta tanta falta de conversar com quem está no ramo. No que eu completaria: “para sentir se esse era um dos poucos caminhos para se debater as nossas propostas ou se haveria outras opções possíveis”. O que significa, mais ou menos, a mesma opinião: uma vez que os produtos de nossa criação não obtinham uma

¹¹ “Artistas ‘trocam figurinhas’ em grupo”, publicada no Segundo Caderno” de O Globo, em 16/06/1991.

recepção à altura do que sonhávamos de grande parte do circuito, se quiséssemos sobreviver, teríamos que procurar alternativas viáveis de canalização de uma produção cujas características mais marcante eram o ineditismo e a proposição de ideias renovadoras. Essa foi, segundo me parece, a força motriz que mais nos mobilizou, algo que creio ser o grande impulso motivacional de todos que se lançam até hoje.

RR: Promovemos alguns encontros diferentes, também, além das “entrevistas” com os convidados Barbara Kruger e Mark Dion, que foi nos reunirmos nas exposições de alguns de nós, na época. Lembro-me claramente do encontro na galeria Sérgio Porto, onde o Edu Coimbra fez uma exposição individual. Foi um debate excelente na época, mas não sei se isso estava totalmente vinculado ao Visorama.

Lembro-me, também, de uma cena divertida. Um dia, o Tico ¹², filho da Brígida e do Edu, que era bem pequeno na época, apareceu na sala e lançou a frase: “Não se afastem da contemporaneidade!” Suponho que ele tenha ouvido a expressão em algum dos nossos encontros e repetiu. Caímos na gargalhada, e virou uma espécie de bordão, de piada interna... Nunca me esqueci disso! rrsrs... Quem sabe o Edu não se lembra desse episódio e complementa com alguma informação?

RB: As atividades públicas começaram a partir de um desejo de intervenção no circuito de arte local, de produzir valor a partir de nossas práticas e legitimar nossas produções – exercer, frente o circuito de arte, o papel de artistas para “além da mera produção de obras de arte”.

CG: Nosso grupo tinha um núcleo fixo de integrantes e visitas eventuais de outros artistas e de alguns curadores. Com a projeção de *slides*, nossos encontros tornaram-se ainda mais atrativos. Não me lembro como surgiu a ideia do primeiro ciclo de palestras no Parque Lage, mas foi aí que se deu o início dessa nova fase. Isso ocorreu de forma natural, como um desdobramento do que já rolava, mas foi surpreendente perceber o crescente interesse do público, o que nos motivou a dar continuidade a essa proposta.

¹² Hoje, o engenheiro Tiago Baltar Simões

JM: Acho que ficamos a fim de dividir todas essas informações que estávamos trocando entre nós. O evento *Visorama na Documenta*, por exemplo, ocorreu porque era a primeira vez que artistas brasileiros participavam da seleção da curadoria. Achamos que seria uma ótima oportunidade para discutir a produção dos artistas convidados e o circuito de arte.

AC: Não lembro bem, mas acredito que, diante do material que acumulamos, tenha sido uma expansão natural.

MM: Creio que este impulso estava na base do Visorama — escapar do lugar designado.

NQ: Por que intitular o grupo de Visorama?

BB: Houve o momento da escolha do nome do grupo, de fazer lista e tal. Fui ao dicionário agora e encontrei – Visorama: realidade virtual vira imersão audiovisual. Um dispositivo que simula um binóculo eletrônico, com recursos que permitem ao usuário interagir com imagens panorâmicas em um ambiente multimídia, que inclui sons e vídeos. Era isso, procurávamos alguma coisa relacionada à imagem, à visão, mas de uma maneira imersiva, ambiental. O nome deveria incorporar isso.

AH: Quando soube do nome do grupo, ele causou-me uma ótima sensação e uma empatia imediata, de tal maneira que nunca procurei saber do autor, ou autores, sobre qual foi a sua motivação e inspiração, parecendo-me algo que traduzia com acuidade o que estávamos vivendo e talvez o que precisávamos fazer naquele momento: ampliar o nosso campo de visão na mesma larga proporção de uma tela panorâmica, onde pudéssemos também nos incluir como participantes do processo.

RB: O nome pareceu interessante, por articular operações ligadas à visão com um dispositivo para articulá-las coletivamente, processá-las e pensá-las. Sugeriu outras possibilidades de pensar o olhar, e acreditávamos estar caminhando, em conjunto e individualmente, nessa direção.

MA: Na minha memória, lembrava sempre do trabalho do Duchamp no Museu de Arte da Filadélfia, em que você tinha que olhar a partir de um visor, de uma espécie de buraco para entender, para poder visualizar o que estava atrás da cena da mulher nua. Então, uma realidade virtual, uma imersão visual, um dispositivo que simula, de certa forma, um binóculo eletrônico. Assim, essa ideia de Visorama, para mim, remetia um pouco a uma questão da imagem, do fantasma da imagem, dessa fantasmática do que seria uma imagem, e isso foi o que ficou para mim, o que resvalava no que eu tinha. Eu estava procurando alguma coisa que fosse mais pictórica, não muito expressiva, mas basicamente pictórica.

AC: Não é perfeito? Procurei agora no *Google*: etimologicamente, Visorama vem do latim *visu* (monte, vislumbre) e *orama* do grego *hórana* (espetáculo, vista). Um nome duplamente dedicado ao espetáculo da visão.

MM: Visorama reverbera “panorama”, dispositivo de captura da cidade em imagens, tem uma rapidez lúdica, uma vontade de percorrer todos os lugares, registrar e contar o vivido, e, na verdade, por que não intitular o grupo Visorama?

NQ: Olhando para trás, quais características você percebe no Visorama que você carrega em sua prática como artistas?

BB: Ser livre e amar arte.

AH: O sentimento de realizar trabalhos em conjunto com outros artistas é uma delas. Isso é tão presente em mim que, recentemente, apesar de hoje trabalhar sozinho, tive um enorme prazer em participar de uma *performance* a oito mãos intitulada *Tetrapack*, e, por acaso, com artistas parceiros que pertenceram ou que gravitaram em torno do Visorama, como Ricardo Basbaum, Alexandre Dacosta e Mauricio Ruiz. Tenho quase um fetiche por grupos e parcerias, não só por ser um grande admirador das vanguardas e neovanguardas, com seus movimentos, que geraram uma grande quantidade de grupos decisivos da história da arte, em todos os tempos e países, mas também pela diversidade

de ideias e de proposições inusitadas que tais agrupamentos foram capazes de oferecer, permitindo o surgimento de instâncias que foram muito além dos desígnios das outras formas de pensar, possibilitando mesmo a evolução da condição humana a níveis mais altos. Outra é a importância em se debater, de preferência com mentalidades abertas e bem informadas, a pertinência de certas questões e pontos de vista específicos – como a arte progressiva, por exemplo –, que nos afligem individual e coletivamente, como espectros de uma determinada Era, e sua capacidade em nos modificar e causar desvelamentos. E por último, mas não menos importante, a interlocução enriquecedora e imperativa entre pares, que se estabelece pela troca intermitente de experiências e de impressões verdadeiramente singulares.

RB: Sempre realizei muitas ações que envolveram a criação de grupos e de coletivos. O Visorama deixou a marca de ter sido um momento de articulação coletiva com intensidade afetiva e geracional, na busca de um espaço singular de intervenção crítica. Em meu percurso de trabalho, vejo relações de continuidade (com cortes e diferenças) entre as atividades de *A Moreninha*, Visorama, revista *item* e o *Agora*.

MA: Outra coisa que acho interessante: o Visorama fez algumas atividades públicas, acho que a partir também das reuniões, e eu participei pouco dessas atividades. Mas, antes do Visorama, existia um ciclo de palestras no Parque Lage, que a Bia [Beatriz] Milhazes tocava a partir de um convite a artistas para participar, e eu participei de um bate-papo, nesse ciclo, com a Cristina Canale e com o próprio Ricardo Basbaum, falando cada um da sua atividade, da maneira como via a arte contemporânea. Então, eu me lembro um pouco dessa iniciativa anterior, paralela aos cursos da EAV. Eu não participei de nenhuma outra atividade do grupo a não ser das reuniões. Assim, lembrando desse período, eu diria que o forte, para mim, eram as reuniões na casa do Edu.

CG: Olhando não só para trás, mas para os lados e para frente, percebo a importância de vivenciarmos ações coletivas. Acredito que as discussões e a rede de afetos amadurecem e ampliam o trabalho de todos, sempre. No Visorama, cada um de nós tem seu percurso e os trabalhos são bastante diferentes entre si, mas percebo a confiança, que desenvolvemos nesse período, agindo até hoje. Ainda conversarmos com pertinência

sobre o trabalho uns dos outros, a intimidade desenvolvida nesse contato foi e é um ganho inestimável

JM: Minha prática sempre foi muito aberta, envolvendo uma relação direta com o espaço, a passagem do tempo, a criação de diversos universos de diferentes escalas, a utilização de sons, cheiros etc. Acredito que essa pluralidade tenha uma relação direta com a vivência durante o período da minha formação, que tem o Visorama como um forte alicerce.

AC: Como acredito que o Visorama tenha sido minha real e feliz formação em arte contemporânea (na época, a EBA ia até Pop Arte e a PUC, até o Minimalismo), meus processos artísticos são completamente contaminados por essa experiência. Bem, estou na academia, que é o lugar que concentra grande parte da reflexão em arte. Fora isso, procuro repetir em minhas aulas a experiência coletiva de observar uma obra de arte, refletir e debater sobre ela.

MM: O Visorama é exemplar por ter sido a concretização, em ação direta, dessa capacidade que artistas em formação possuem de capturar o pulso do seu tempo presente e usar esse ritmo como a prova do ácido, para testar o que é verdadeiro e relevante naquilo que não sabem *a priori*, mas intuem com firmeza.

NQ: Onde estão os slides?

BB: Estão com a Analu?

AH: Não sei – rsrs. Provavelmente com Analu, Brígida, Edu e João Modé.

JM: Até onde lembro, ficaram com a Marcia Ramos, que se mudou para São Paulo e começou a dar aulas em que utilizava o banco de imagens. A pergunta é: onde está Marcia Ramos? :-)

RB: Sim, onde estão os *slides*?

CG: Na dissolução do grupo, até onde eu me lembro, a Marcia Ramos ficou com os *slides*, pois mudou-se para SP, onde daria aulas, e eles seriam um material útil para ela. Estamos sem o contato dela... então a pergunta que poderia elucidar essa dúvida seria: Onde está a Marcia Ramos?

AC: Com a Marcia Ramos, mas, até o momento, não conseguimos seus contatos.

MM: Adoraria saber e rever!

Ivair Reinaldim: Numa perspectiva histórica, não necessariamente teleológica, o que o Visorama “trouxe” dos anos 1980 e qual seu legado posterior?

RB: O Visorama parte dos anos 1980, a partir do grupo de estudos que o impulsionou inicialmente: havia um circuito de arte que estava se reconstituindo com base na (então nova) economia neoliberal e da abertura política. Os principais agentes ligados aos anos 1980 (com exceções, claro) pareciam extremamente passivos politicamente, com uma atuação que apenas afirmava esse novo circuito de arte, sem qualquer ambição de intervenção crítica. O Visorama trouxe uma prática menos passiva, ciente da necessidade de combinar ação artística com crítica institucional, arrancando o jovem artista da posição passiva, que endossava o circuito de arte sem afirmar suas descontinuidades e inconsistências. Quando o Visorama se confrontou com o Gullar dos anos 1990, buscava uma brecha frente ao senso comum dominante (pois a “crítica estabelecida” também não parecia interessada em nossa prática). Sem o Visorama, não teria havido a revista *item* e o espaço *Agora*.

EC: Não sei o que Visorama “trouxe” dos anos 80, mas suas ações se pautavam por uma independência e autonomia na busca pelo entendimento do lugar que nossas ideias e trabalhos ocupavam no cenário artístico brasileiro, e também, apesar da distância e de filtros de várias ordens, do cenário da arte contemporânea internacional.

VS: Acho que estava muito claro, para nós, que não fazíamos muito isso. Não nos encaixávamos em lugar nenhum, e a única solução era criarmos o próprio espaço. Na verdade, todos nós fazíamos trabalhos multimídia, era muito mais sobre uma inteligência que sobre uma técnica ou sobre uma matéria. E isso vinha na contramão dessa coisa da pintura, e não só nessa coisa da pintura, mas da prática. Eu acho que existia, no Brasil, na época, uma coisa muito forte da fenomenologia, mas vista como arte sobre arte, nada podia ter conteúdo, não podia ser sobre vida, e todos nós estávamos trabalhando em uma outra esfera completamente diferente. Que não era o Merleau-Ponty, exatamente. Acho até que você pode ler sobre fenomenologia olhando para trás, mas o discurso era que arte não podia falar de nada absolutamente que não fosse arte. Então, os nossos trabalhos vinham na contramão desse discurso.

MA: A outra questão, que eu poderia falar, de que maneira isso foi importante. Acho que era o momento em que havia uma grande necessidade dos artistas de trocarem, e eu acho que isso é muito em função da falta de estrutura do próprio sistema da arte, principalmente no Rio de Janeiro, onde você tinha um sistema de arte ainda paralelo ao sistema educacional. Quer dizer, naquela época, as universidades não tinham cursos de arte, era só o Parque Lage. Você tinha pouco material gráfico, pouca revista, muita coisa importada, que chegava muito raramente; você não tinha Internet. Então, eu acho que a necessidade de estar junto, *linkado* nas reuniões, vinha muito dessa própria carência, do próprio sistema, digamos assim, muito dependente de informação, de troca de informação, e da necessidade de fazer com que as coisas acontecessem em um nível individual, nas carreiras de cada um, no seu processo individual, e também ressentindo essa falta de movimento do próprio sistema do Rio de Janeiro. Assim, é o final de uma década de uma recessão profunda, então eu acho que o início dos anos 90 traz um pouco essa ressaca dos 80 e traz uma espécie de buraco que tem que ser, de certa forma, respaldado aí pela construção do próprio sistema de arte, que era o que interessava à maioria dos Visoramas.

CG: Minha experiência na cena artística se inicia somente no final dos anos 80. Acompanhei muito de longe a reverberação da exposição *Como vai você, geração 80?*, o

que entendo como um movimento de revitalização cultural do Rio de Janeiro, e em especial da EAV, mas sem posicionamentos decisivos.

O Visorama põe em cena uma atitude reflexiva e questionadora diante da produção que surgia, talvez mais alinhada com artistas da geração anterior como Cildo Meirelles, Tunga, Barrio e Waltercio Caldas. O legado deixado pelo grupo talvez seja a recuperação dessa atitude mais questionadora e a busca de conhecimentos teóricos mais aprofundados na intenção de referenciar nossa produção com o que se vinha fazendo na cena global, o que de fato ocorre por esse e por outros tantos motivos: a produção artística brasileira ganha fôlego e repercute mundialmente de forma inegável.

JM: Houve desdobramentos que aconteceram não a partir do grupo como um todo, mas por integrantes como o Ricardo e o Edu que, com parceria do Raul Mourão, começaram a revista *item*, que, em um momento, juntei-me para fazer a programação visual. O espaço *Agora*, de forma inovadora no Rio, foi uma galeria gerida por artistas.

AC: Acho que somos uma geração de artistas que, ainda que muitos dentre nós tenhamos surgido na Geração 80, não se identificava com a oposição à arte conceitual associada a ela. Ao contrário, o grupo se dedicou a pensar o circuito de arte sobretudo articulando nossa produção àquela dos artistas dos anos 1970. E à de artistas internacionais nossos contemporâneos.

MR: O início dos anos 70 foi um período decisivo em relação ao mercado de arte no Brasil. Começa-se, pela primeira vez, a discutir as diferentes técnicas, como a pintura, a escultura, a gravura e o desenho em termos comerciais. O assunto sai das colunas especializadas para ocupar, em algumas ocasiões, o primeiro lugar na imprensa. De certa forma, ainda estão conectados com este período de crescimento de mercado e da arte no Brasil, os anos 80 / início dos anos 90.

MM: Creio que foi, de um lado, uma vontade “coletivisante”. Por exemplo, em São Paulo, existia o grupo *Casa 7*, o *Tupy Não Dá*, no Rio, o próprio percurso de Ricardo Basbaum, que é catalisador do Visorama, fala desta vontade “coletivisante” — primeiro, a *Dupla*

Especializada, com Alexandre Dacosta, depois, os *Seis Mãos*, incluindo Barrão. Pouco antes do surgimento do Visorama, houve um movimento de visitas coletivas aos ateliês, para conversas sobre os trabalhos, o que é um exercício de coletivizar a reflexão sobre a prática. Lembro também de Basbaum, que estava fazendo o curso da PUC, comentar comigo sobre o *Grupo Grimm*, como sendo um exemplo regional de ação direta e conjunta feita por artistas insatisfeitos — creio que a visita do grupo *A Moreninha*, a Niterói, incluía o *Grupo Grimm* no seu aceno histórico.

Essa vontade “coletivizante” era bem fluida no Visorama, tanto que permitia lateralidades como a minha, mas configurou, no Rio, uma possibilidade de autonomia, em sintonia com seu tempo, e teve continuidade não apenas no trabalho de alguns dos integrantes do grupo, mas na proliferação dos coletivos da década de 90 e além, como no evento *Zona Franca* ou no surgimento do *Imaginário Periférico*. Não se trata de genealogia direta, mas quando uma ação se configura e plasma seu possível na memória partilhada de um lugar, esse possível germina em mil variações e mesmo a revelia da referência direta, por segunda ou terceira articulação, um modo singular que a arte tem de comunicar conteúdos — atizando possíveis.

Outro aspecto foi a vontade de fundamentação teórica que passava pelo esquadramento da prática contemporânea com a qual os integrantes do grupo, por reconhecer afinidades, buscavam acesso, ou melhor, inventavam acesso, daí o arquivo de *slides*. Esse interesse na fundamentação teórica levava à inclusão de outros discursos de saber exteriores às artes visuais, como teoria do cinema, antropologia, filosofia etc., que vinham atrelados a essas práticas. E o que foi interessante no Visorama era isso ser feito como atividade pública, dando palestras, saindo da alocação prescrita ao artista jovem, em uma bela manobra de autonomia frente à assimilação de conteúdos, numa era pré-internet.

IR: Em 1987, Tadeu Chiarelli fala do uso de imagens de segunda geração (citacionismo) na arte dos anos 1980. O Visorama poderia ser entendido como uma virada conceitual em relação ao uso de imagens, para além da apropriação e do deslocamento?

RB: O Visorama entendeu a necessidade de uma política de arquivo como gesto de intervenção e de produção de valor: a partir do momento em que passamos a construir um arquivo vivo e amplo da produção de arte contemporânea brasileira e internacional,

podemos agregar valor à nossa prática – nos situando nesse arquivo – e construir uma plataforma de ação coletiva, para além das poéticas individuais.

CG: É possível, mas acho que seria carregar uma responsabilidade muito grande pretendermos ser os donos da virada. Como disse, houve muitos fatores que contribuíram para tal. O fortalecimento de um Estado democrático, a paulatina recuperação econômica e o advento da Internet poderiam ser citados como alguns dos agentes que fortaleceram uma atitude mais crítica e ativa na cena cultural.

Estarmos ativos nesse momento histórico foi, sem dúvida, um privilégio que nos colocava numa posição perceptiva no mínimo interessante.

JM: O uso das imagens era bastante documental. Não tinha ali um deslocamento ou uma conotação conceitual. Tínhamos as imagens para ilustrar e para refletir as questões que achávamos pertinentes.

AC: Acho uma excelente pergunta: sim o uso é de outra ordem. Ainda que não concorde com a generalização que a crítica dos 80 fez quanto à produção dos artistas da época, já que não nos encaixávamos nela, não saberia precisar essa virada.

MM: Creio que foi a dimensão “instalativa”, investigada por todos no grupo, que subverteu o aprisionamento em camadas da imagem em si mesma, por privilegiar o corpo que circula e não se furta ao mundo como obstáculo.

Bernardo Mosqueira: Hoje em dia, devido ao relativo fortalecimento do mercado e das grandes instituições e também à difusão da lógica neoliberal no sistema da arte, percebo que as fantasias, as projeções, os planos, os sonhos fundamentais dos artistas mais jovens para si mesmos resumem-se a estar representado por uma galeria (inserção no mercado) e participar de uma bienal (inserção na esfera “institucional”). Esse sonho oblitera toda a possibilidade de atividade contra-institucional ou para-institucional, em que o artista possa se entender como agente formador e transformador do sistema ao qual faz parte. Consigo perceber como esse

sonho guia e limita os caminhos da produção da grande maioria dos artistas em começo de trajetória. No movimento do Visorama, o horizonte do sistema da arte, no qual os jovens miravam ao se desenvolver, era outro. O que os participantes sonhavam para si naquele momento?

RB: Naquele momento, penso que o Visorama agregou uma vontade de ação coletiva, com ambição de intervir no circuito de arte. Gerar discussões e questões foi considerado pelo grupo, como também caminhos importantes para a legitimação de nossa produção, buscando opções que não fossem apenas aquelas da produção da obra de arte. Reconhecemos que, como artistas contemporâneos, deveríamos também organizar eventos, cursos, seminários e rodas de debates – buscar caminhos para pensar nossa própria produção, sem ficar esperando pela legitimação externa.

VS: Naquela época, o Brasil estava muito isolado. Não tínhamos, como hoje em dia, a Internet, as mídias sociais, as revistas... *Artforum* nem existia na época. Mas eu acho que, tão importante quanto isso, era a falta de um circuito de galerias. Em 1992, existiam duas galerias comerciais: a Thomas Cohn e a Raquel Arnaud, uma no Rio e a outra em São Paulo. Se você não trabalhava com essas galerias, era muito difícil ter visibilidade, porque também não havia muitas instituições mostrando arte jovem, fora os salões.

No Visorama, uma das coisas que a gente fez, foi eliminar o agenciamento de um curador, começamos a curar e a promover nossas próprias exposições, lembram do Grandjean de Montigny?

Eu também tenho uma provocação: até que ponto, nós, artistas damos poder aos curadores de falarem por nós e não lidar em nível de igualdade? Existem vários curadores jovens aqui: Ulisses [Carrilho], Catarina [Duncan], Bernardo [Mosqueira]... Por que até com artistas jovens existe essa hierarquia da fala de vocês não ser mais importante, mas, supostamente, para os artistas, ter mais importância que a própria fala deles? Ou seja, onde é que a gente se coloca como artistas? Como é possível estabelecer uma relação diferente entre curador/artista? Que não seja uma relação de quem tem a verdade sobre meu trabalho. Que, na realidade, é um diálogo, onde estamos no mesmo nível... Uma coisa que tentamos reverter na residência no Instituto Incluirarte: eu convidei uma curadora bem mais jovem do que eu, onde então a posição da autoridade fica revertida ou anulada. Até que ponto podemos desfazer essa trama?

Colocar o trabalho do curador e do artista no mesmo lugar. Na exposição na Pinacoteca, aplicamos este exercício. Eu sou curadora, a curadora é artista. Não tem uma autoridade maior. O que fizemos foi um trabalho em conjunto. O tesão é fazer junto, é pensar junto, é pirar junto, é se divertir, é ter prazer, lidar com o trabalho, falar de coisas que, de outra maneira, a gente não teria oportunidade.

EC: Os artistas do Visorama pretendiam criar um ambiente de reflexão sobre suas ideias e trabalhos, pensando-os inseridos num cenário expandido internacionalmente, mesmo não o sendo na prática. Víamos e pensávamos a produção brasileira em conjunto com as práticas artísticas internacionais, através de pesquisas em livros, revistas e contatos com artistas e profissionais do circuito de arte contemporânea.

CG: Lembro-me de uma palestra em que o Ronaldo Brito responde a uma pergunta semelhante, mas referida à produção dos neoconcretos, dizendo que isso seria uma sorte na “desgraça”.

Identifico-me totalmente, é um paradoxo que nossos esforços nesse sentido se diferenciem daqueles que nos levariam ao mercado de arte. Percebo uma escala de prioridades naquele momento, onde a (praticamente) inexistência do mercado nos favorecia nesse sentido, embora demandasse (ou ainda demande) outros esforços para a sobrevivência. Surgem aí outras questões em relação à legitimação do trabalho e às incongruências advindas dessa situação.

JM: Acho que os desejos eram mais ou menos os mesmos dos jovens artistas atuais: dar visibilidade para sua obra e sobreviver dela. Acontece que tanto o mercado quanto o circuito brasileiro eram muito incipientes e precários. Isso, na verdade, foi um estímulo para nós mesmos construirmos e reinventarmos esse sistema.

AC: Creio que nos inseríamos em uma seara mais experimental. Queríamos entrar no circuito, estar em uma galeria, mas do nosso jeito. A meu ver, o Basbaum é o grande estrategista do grupo, no sentido de ter trabalhado para inserir sua produção no circuito, sem muitas concessões ao mercado, apontando para outras frentes. O Visorama foi o

motor propulsor de uma galeria de arte (Agora/Capacete) e de uma revista (item). Essas foram iniciativas potentes de criar outras inserções dos trabalhos contemporâneos. Não à toa, alguns de nós estamos na academia, que é um circuito nada desprezível no mundo da arte. Aliás, hoje, o circuito é muito mais generoso.

MM: Arte como investigação, uma questão leva a outra na alteridade do mundo e seus tempos de escuta.

BM: Em conversas e entrevistas anteriores com artistas sobre o Rio na passagem dos anos 1980 para 1990, percebo que havia uma sensação muito específica sobre a cena cultural da cidade: o que se entendia como necessário, possível ou desejável era marcado pela crise e pela crítica. Em parte, talvez houvesse um luto ideológico, desesperança, uma sensação de vazio e falta de sentido, consequências do declínio da União Soviética. Além disso, a passagem da década de 80 para 90 foi marcada também pela maior crise econômica na história do país, com inflação inimaginável, causando até mesmo problemas de abastecimento. Ainda vivíamos os primeiros momentos da redemocratização após o fim da Ditadura Militar, quando já em 1990 o Neoliberalismo chegou violentamente ao país com o Governo Collor. No segundo dia de mandato, Collor iniciou um projeto de desmantelamento da Cultura, com a extinção imediata da Funarte, que então era um órgão público muito ativo de incentivo, fomento, documentação e circulação de cultura. O fim da Funarte causou uma verdadeira catástrofe no campo das artes visuais - não apenas no Rio, que era sede da instituição, mas em todo o Brasil. [* É importante dizer que, com ela, também foram encerradas a Fundação Nacional de Artes Cênicas (FUNDACEN), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), a Fundação Nacional Pró-Leitura, a Fundação Nacional Pró-Memória e a Empresa Brasileira de Filmes S.A. (EMBRAFILME).] Com o fim da Fundação, a capital fluminense perdeu também as salas de exposição Macunaíma, Rodrigo Mello Franco de Andrade e Sérgio Milliet, que funcionavam no Palácio Gustavo Capanema, e o Salão Nacional de Artes Plásticas. Além disso, também durante a década de 90, mesmo que outras possam ter sido inauguradas, parte importante das galerias comerciais, fundamentais para o sustento dos artistas da cidade, fecharam as suas portas, mudaram de cidade ou transformaram-se em galerias de mercado secundário (é o caso de galerias como



Bonino, César Aché, Paulo Klabin, Petite Galerie, Saramenha e Thomas Cohn). Gostaria de saber quais as faltas sentidas pelos artistas que ocasionaram a criação do Visorama. Qual a relação entre o que faziam e a forma que sentiam a cidade e seus espaços?

RB: Certamente cada artista do grupo responderá essa questão de modo diferente. A questão é pertinente, pois, de fato, o desmonte da área cultural foi muito grande. Pode ser que as ações do Visorama tenham, de modo indireto, buscado gerar um coletivo de artistas como forma de resistência ao desmonte. Mas acredito que todos do grupo, ainda jovens artistas, com variados graus de experiência naquele momento, estavam habituados com a precariedade do circuito, e o desmonte pareceu apenas mais um golpe frente a um ambiente cuja fragilidade e inconsistência já eram percebidas como constitutivas. É preciso citar a importância, naquele momento, da galeria do Espaço Cultural Sérgio Porto (coordenada por Everardo Miranda) e da galeria do IBEU (que tinha Marcio Doctors entre seus curadores). Quase todos do grupo expuseram em algum desses espaços ou em ambos – como eu, que em 1993 realizei em ambas as galerias mostras iniciais para meu projeto *Novas Bases para a Personalidade* (NBP).

EC: Como referência para fomento e cenário de nossas práticas, posso nominar dois principais locais: o curso de especialização da PUC-Rio, onde vários de nós tiveram contato com excelentes mestres em filosofia, teoria, crítica e história; e a EAV/Parque Lage, local de encontro e de livre exercício da atividade artística.

AC: Curioso, a despeito do mundo ruindo lá fora, a meu ver não havia desesperança no Visorama. Inversamente, sentia uma vontade e um empenho de discutir e criar esses novos espaços na cidade. Nunca fui muito feliz em criar produtos para o mercado, galerias não eram meu alvo (e vice-versa) e encontrava sustento em outros setores. Em arte, rapidamente me direcionei para circuitos alternativos, o que me deu certa liberdade de produção e procedimentos. Com um alto preço, certamente. Mas foi uma escolha.

MM: Na época, eu fazia o mestrado da ECO, pesquisando relações entre cultura brasileira e espaço construído, contrapondo o traçado por Eixo Monumental, de Brasília, e o uso da Casa de Tia Ciata em dias de festas, que se oferecia como um eixo de acessibilidade

gradual entre grupos em conflito — exclusão e acolhimento, nos melhores momentos do Brasil se resolve pelo conflito-sem-exclusão-do-outro. O que eu pesquisava no mestrado afluía no trabalho com objetos *in situ*, que geravam desenhos de luz refletida, e no encontro das presenças 2D e 3D que configuravam um espaço outro, instaurado no espaço dado da instalação — quero dizer, a precariedade estrutural e injusta da nossa cultura era endereçada por cada um com as ferramentas que seu trabalho desenvolvia ¹³.

BM: É comum que os artistas precisem de muitos anos para perceberem quais as questões ou interesses que lhe acompanharão durante a vida inteira. Ao perscrutar o passado, identificam-se sementes ou prenúncios do que passaria anos desenvolvendo. Pergunto de que forma vocês identificam, individualmente, seus interesses atuais nas práticas do Visorama e, inversamente, de que maneira as experiências do Visorama acompanham cada um de vocês em suas vidas e em suas produções atuais.

RB: A experiência do Visorama foi fundamental em meu percurso, no sentido de reverberar de modo forte no projeto da construção de uma imagem do artista “para além da mera produção de obras de arte”, em que o valor do desenvolvimento da poética seja atravessado por uma posição não passiva frente ao circuito e contemple também a produção discursiva, buscando relevo em alguma forma de experiência coletiva que o mercado e as instituições não são capazes de reter de modo pleno. Essas questões foram se desenhando para mim na formalização de meu projeto NBP (entre 1989 e 1991) e, sem dúvida, atravessaram e foram atravessadas pelo Visorama, mas não apenas. O Visorama foi um forte e excelente laboratório de trabalho coletivo e de construção de conexões e contatos – ali percebi, de modo claro, como seria atuar enquanto sujeito coletivo, como isso construía outras formas de ação (ainda que já tivesse uma forte memória de minhas experiências com a *Dupla Especializada* e grupo *Seis Mãos*, também momentos fortes de uma ação em grupo).

¹³ Está relação entre o vivido na cultura geral, o conceituado pelo esforço reflexivo e o produzido no trabalho de cada um, está registrada nos textos que escrevíamos na época — vide o texto escrito por Ricardo Basbaum sobre meu trabalho, publicado no folder da exposição *Objeto in Situ* (1990), e o texto em duas partes (1992/1997) que escrevi sobre o trabalho de Basbaum, publicados sob o título *Repersonalização, enfrentamento e reversibilidade* na item-5 – Afro-Américas (2002). Ambos os textos estão incluídos neste dossiê.

EC: Para mim, o Visorama foi uma experiência que se desdobrou em outras atividades que realizei em grupo: a revista item e a agência Agora (com Ricardo Basbaum e Raul Mourão). Foram momentos em que me interessei pela realização de ações que criassem canais de expressão no circuito de arte. O convite a colaboradores de várias áreas do conhecimento para participarem de uma revista de arte e a produção de exposições de diversos artistas foram ações de certa relevância para o circuito carioca de arte. Hoje, concentro-me mais no desenvolvimento de meu trabalho artístico, mas sempre vejo com interesse um possível envolvimento meu em projetos culturais coletivos.

CG: Nostalgias à parte, a prática do Visorama, que só pode ser avaliada plenamente naquele determinado contexto, teve uma importância fundamental e constituinte na minha maneira de perceber e vivenciar a arte. Nossas escolhas se cruzam com outras, de tal forma, que só momentos de muita sincronicidade, certas ocasiões, nos proporcionam essa sorte. Pudemos, ali, exercitar uma maneira de ser individualmente respaldados no que éramos também coletivamente. Eu chamaria isso de uma bagagem que altera inexoravelmente como nos vemos no passado, como somos hoje e fatalmente como seremos.

JM: Apesar das poéticas dos artistas envolvidos serem muito distintas, certamente aquele foi um momento especial na vida de todos nós. Importante tanto para o nosso amadurecimento pessoal quanto da obra. O meu projeto artístico sempre foi bastante amplo, talvez esse fato tenha relação com o contato que tive, na época, com grande parte da produção contemporânea e histórica.

AC: O Visorama foi de extrema importância para delinear meu olhar e minha prática em arte, mais voltada para o experimental: o fato de hoje trabalhar com videoarte se deve muito a esse momento. E, como respondi à Natália antes, procuro trazer para a vida, da experiência Visorama, o debate e a partilha em torno da arte.

MM: O modo exemplar como uma ação-potência de autonomia se constitui a partir de uma noção de pertencimento a uma paisagem que apenas se intui informa qualquer contato meu com artistas-em-formação.

BM: Ao relatar o passado, há uma tendência de se narrar os eventos que obtiveram êxito ou ao menos que foram aberturas de caminho para outras experiências. Porém, gostaria de saber quais os possíveis desastres, erros, falhas, insucessos, frustrações, equívocos ou acidentes que podem ter sido fundamentais na trajetória do Visorama.

RB: O Visorama produziu uma boa quantidade de textos e materiais gravados, como, por exemplo, os depoimentos dos artistas brasileiros que participaram da Documenta 9, assim como do curador Jan Hoet, ou entrevistas com Michelangelo Pistoletto e Alfredo Jaar. É uma pena que esse material tenha se perdido e que nunca tenhamos publicado nada do que foi produzido ali, nos eventos do grupo. Mas, ao mesmo tempo, perceber que o Visorama tenha desaparecido das narrativas da arte brasileira contemporânea, a partir de uma historiografia dominante que privilegia o percurso dos artistas como sujeitos individuais – essa é também uma frustração, falha e insucesso historiográfico.

EC: Não lembro de fracassos do Visorama, minhas recordações apontam para um entusiasmo de pessoas que descobriam uma maneira de dar vida a ideias e objetivos.

CG: Obviamente, e primeiramente, falhamos na pouquíssima documentação do que fizemos como Visorama. Percebemos agora a importância histórica dessa experiência e como precisamos de um enorme esforço mnemônico para juntar, nessa entrevista, alguns dados que deem sustentação à existência desses fatos.

Outra falha que percebo já não atribuiria a nós, mas a um contexto histórico excludente. A arte contemporânea era então ainda norteada quase que absolutamente pelo circuito americano e europeu, o que hoje me faz refletir as “falhas” que repetimos em não incluir, no repertório de nossos arquivos, artistas de outros continentes e nem mesmo de outras regiões do Brasil, infelizmente.

JM: Estamos vivendo algo muito semelhante agora, trinta anos depois...

AC: Ainda que fossemos muito ativos, fico bem curiosa em como seriam os debates em torno das pautas contemporâneas. O racismo ou o feminismo, ou ainda as questões de gênero, por exemplo, não eram questões na época – dado que, ingenuamente, achávamos que tudo havia sido resolvido nos anos 1960 –, mas acho que o Visorama se enriqueceria muitíssimo com os debates.

MM: É uma pena que o arquivo dos *slides* esteja desaparecido, na verdade, ele precisa ser encontrado e digitalizado, é o mapa mental de uma época/grupo, e as falhas de informação que Carla e Analu apontam, da ausência de artistas de outros continentes além de Europa e América do Norte, ou da consciência das questões de gênero, raça e feminismo na produção da época — dariam um belo projeto — o Arquivo de Imagens Visorama 0.2 — seria um trabalho de atualização para a época, como o feito para o Modernismo sob a alcunha de Outros Modernismos.

MR: Concordo com a expansão para além do circuito americano e europeu. As informações vinham, de forma geral, das revistas especializadas da época. Muito bom seria conhecer os artistas de Norte a Sul do Brasil. E também África, Ásia e Oceania!

Mesmo 30 anos depois?

Sim.

Tornando Visível a Arte Contemporânea¹

Eduardo Coimbra² e Ricardo Basbaum³

Em uma seqüência de artigos, publicados inicialmente no suplemento *Idéias* do Jornal do Brasil, e agora reunidos no livro *Argumentação Contra a Morte da Arte*, o crítico de arte Ferreira Gullar levantou diversos impedimentos acerca da legitimidade da arte contemporânea. Por uma série de dificuldades, esta produção de arte nem sempre tem sido trazida a público de modo claro e preciso, sendo freqüentemente questionada em termos do seu próprio valor e possibilidade. Como artistas plásticos, produtores e pensadores de arte, achamos necessário expressar nossas posições acerca dessas questões, deslocando-as de um horizonte anacrônico, limitado e preconceituoso – de onde partem visões como as de Gullar – para um campo ampliado, atual, crítico e transformador.

Grande parte dessa visão que coloca em dúvida a legitimidade da produção contemporânea deve-se, na realidade, à precariedade do meio de arte no Brasil: crítica que não cria pensamento em contato com as obras; mercado que não promove a circulação dos trabalhos; museus sem capacidade de formação de acervos.

Pode-se dizer que o papel da crítica foi fundamental para a articulação e eclosão do movimento Neoconcreto, momento raro em que crítica e produção caminharam juntas. Todas as possibilidades que se seguiram, experimentadas pela arte dos anos 60, no Brasil, têm origem na consistência e sofisticação deste embate: idéias e conceitos, em arte, são sempre formados verbal e plasticamente, de modo que não é possível existir

¹ Texto publicado originalmente em *Ato All – Exposição de Arte Contemporânea*, Goiânia, UFGO: Instituto de Artes, 1995. Catálogo. Incluído na coletânea *Arte Contemporânea Brasileira – texturas, dicções, ficções, estratégias*, Org. Ricardo Basbaum, Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001. Republicado em Ricardo Basbaum, *Manual do artista-etc*, Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

² Eduardo Coimbra é formado em engenharia pela PUC-Rio, começou sua carreira artística no início dos anos 90. A partir do final da década de 90 seu trabalho se concentrou em proposições espaciais, com pesquisas nas relações entre arte, arquitetura e paisagem.

³ Ricardo Basbaum é Professor Visitante da Universidade de Chicago (2013), Artista Residente da Audain Gallery (Vancouver, 2014), Professor do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense e autor de *Manual do artista-etc* (Azougue, 2013). Participa regularmente de exposições e projetos desde 1981, dentre elas, *documenta 12* (2007), 35º Panorama da Arte Brasileira (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017), 20ª Bienal de Sydney (2016) e The School of Kiev - Bienal de Kiev (The House of Clothes, Kiev, 2015).



criação crítica desvinculada de um contato direto com as obras, assim como é ingênuo supor que se pode produzir arte sem pensamento. O Suplemento Dominical, do Jornal do Brasil, foi um espaço, na imprensa, que permitiu o desenvolvimento de uma discussão deste tipo.

A crítica de arte, por diversos fatores, não manteve a continuidade dessa linha de atuação, seguindo um desempenho pontuado por espasmos isolados e desarticulados entre si, de criação de pensamento, em meio a momentos de retração crítica. Nesse sentido, um último momento brilhante da relação crítica-obra ocorreu em um segmento da produção brasileira dos anos 70, articulado por veículos como *Malasartes*, *Opinião*, *Espaço ABC* e, posteriormente, *A Parte do Fogo*.

Já os anos 80 foram marcados por um falso antagonismo entre crítica e pintura, nefasto para ambas, anulando o espaço de atuação da crítica, suplantada pelos valores de mercado, e restringindo a pintura ao prazer de pintar. Para os ideólogos da Geração 80, a pintura seria "independente do discurso verbal da crítica", numa postura que reduz o objeto artístico a uma condição passiva, contemplativa e esteticista. Esta postura redutora enraizou-se de tal modo no circuito de arte (do Rio de Janeiro), que contaminou não só a crítica como também museus e mercado, incapacitando-os de localizar corretamente os segmentos atuantes da produção contemporânea. Na realidade, essa passividade traz implícita uma conceituação do artista como um subprodutor, do qual se espera que produza de acordo com expectativas já delineadas por um circuito que não aceita ser questionado e transformado pela atividade artística, e onde as vozes da crítica – dispensadas pela imprensa ou ocupadas em reuniões institucionais – resumem-se, quando muito, a três minutos de bate-papo no calor do vernissage.

Para tornar visível a produção contemporânea é necessário o emprego de métodos corretos, de modo a extrair de um conjunto de atividades caóticas e disformes os contornos precisos de um acontecimento artístico. A dificuldade desse trabalho é a exigência de estar sempre disponível para recriar parâmetros críticos, reconhecendo a primazia das obras na deflagração desse processo; do contrário, uma reflexão calcada em pré-conceitos tornar-se-ia uma especulação estética vazia e estéril.

Nos últimos trinta anos, as pesquisas plásticas, avançando além da arte moderna, nada mais fizeram do que radicalizar e aprofundar diversas questões, entre as quais, romper com a ideia da especialização do artista em um meio específico – busca da essência –,



combater a discriminação entre materiais e meios artísticos e não-artísticos, e ampliar o campo de atuação da arte para além de um espaço próprio, fechado, que não se relacionasse com outros campos do conhecimento.

Produzir arte hoje é operar com vetores de um campo ampliado. Um campo que se abre ao entrecruzamento das diversas áreas do conhecimento, num panorama transdisciplinar, sem prejuízo de sua autonomia e especificidade enquanto prática da visualidade. A cultura como paisagem não-natural, configura o território onde se move o artista: sua ação transforma-se numa intervenção precisa ao mobilizar instabilidades do campo cultural (regiões da cultura que permitem problematizações, conflitos, paradoxos), por meio de uma inteligência plástica que torna visível uma rede de relações entre múltiplos pontos de oposições, onde o trabalho de arte é um dispositivo de processamento simultâneo e ininterrupto, e nunca uma representação, destas relações.

Para resgatar a importância da produção artística contemporânea, como valor cultural, é necessário aceitar e compreender, repetimos, a primazia da obra, mas enquanto objeto especial de visibilidade através do qual propagam-se as questões instauradoras da trama do real – processo complexo, de compromisso ético-estético –, permitindo acesso a um veloz impulso de atualização. É a partir das obras que destacamos alguns pontos de oposição que atravessam a produção contemporânea como um todo, variando em maior ou menor grau, em suas diversas vertentes: (Esta pequena amostragem não menciona, por questão de espaço, muitos dos principais artistas contemporâneos)

TEXTO X IMAGEM - qualquer trabalho de arte se relaciona com o campo discursivo, mas alguns incorporam diretamente o texto como matéria ou narrativa imagética, em uma interpenetração entre verbal e plástico (Ed Ruscha, Joseph Kosuth, Barbara Kruger, John Baldessari, Rosângela Rennó, Jenny Holzer, Alex Hamburger, Leonilson).

COMUNICAÇÃO X PENSAMENTO - quando a instantaneidade comunicativa comprime o tempo de reflexão, com a utilização de logomarcas, sinais, diagramas, slogans (Matt Mullican, Ricardo Basbaum, Peter Halley, Lothar Baumgarten, Hans Haacke, Barbara Kruger).



ESPAÇO ÍNTIMO X ESPAÇO PÚBLICO - qual a fronteira entre impessoal/público e íntimo individual? Anomalias da intimidade tornada pública, inocência, perversidade, desejo, obsessão, vida e morte (Robert Gober, Mike Kelly, Lia Menna Barreto, Matthew Barney, Ivens Machado, Fernanda Gomes, Rodrigo Cardoso, Tunga, Valeska Soares), o isolamento e massificação do indivíduo no espaço público e político (Jenny Holzer, Sandra Kogut, Andres Serrano, Cildo Meireles, Barrio, Gran Fury, Guerrilla Girls).

TECNOLÓGICO X TRANSLÓGICO - o disfuncionamento do objeto a partir de racionalidades não-lineares, e sua recuperação através de práticas apropriativas e de intervenção (Waltercio Caldas, Bertrand Lavier, Ange Leccia, Jac Leirner, Barrão, Ashley Bickerton, Eduardo Coimbra, Milton Machado, Mark Dion), e a desnaturalização do espaço ambiental e sua reconstrução por meio de uma neutralidade ativa e estrutural (Jan Vercruyse, Ana Tavares, John Armleder, Waltércio Caldas, Marcos Chaves, Carla Guagliardi).

REAL X SIMULAÇÃO - a persistência da imagem como fator de desmaterialização do Real, tornado signo, e também de criação de realidades virtuais onde, por um lado, a matéria está presente como adjetivo da imagem (Richard Artschwager, Leda Catunda, Haim Steinbach, João Modé, Márcia X., Brígida Baltar, Sérgio Romagnolo), e, por outro, a utilização de uma iconografia própria da reproduzibilidade, simultaneamente cópia e original, configura um território autocentrado que se remete sempre a si mesmo (Jeff Koons, Cindy Sherman, Allan McCollum, Haim Steinbach, Sherrie Levine, Márcia Ramos, William Wegman).

HISTÓRIA DA ARTE COMO UM CAMPO DA CULTURA – é possível encontrar trabalhos que questionam a possibilidade e a eficiência dos meios tradicionais (natureza da pintura e da escultura), através de procedimentos de extração ou saturação que tensionam seus limites enquanto meios específicos (Robert Ryman, Jorge Guinle, Anselm Kieffer, Daniel Senise, Julian Schnabel, Beatriz Milhazes, Marcus André, Alexandre Dacosta, Nuno Ramos, Frida Baranek, Carla Guagliardi, Ernesto Neto, José Resende, Angelo Venosa).

Todas essas oposições, e muitas outras que poderiam ser levantadas, configuram, na realidade, um conjunto de possibilidades na rede de relações que emergem de cada trabalho de arte, de modo que cada obra seja verdadeiramente atravessada por uma multiplicidade, e não por um só par de oposições. O mapeamento proposto acima deve



ser entendido como uma das possíveis estratégias de localização e nunca como redução dessas obras a uma única questão. O trabalho é sempre anterior, ele é uma síntese plástica e não uma transcrição visual, constituindo-se como singularidade a partir do encontro sujeito-matéria-contexto. A afirmação de um campo propriamente plástico se conclui com o estabelecimento de novas modalidades de espaço e tempo, através das particularidades de cada obra, determinadas pela rede de relações que a constitui.

É importante lembrar que, dentro da perspectiva do campo ampliado, a relação destas obras com a História da Arte se dá principalmente a partir de um questionamento da natureza da obra de arte, e não tanto da natureza de cada meio de expressão. O artista contemporâneo é um operador da visualidade e seu trabalho uma intervenção no campo da cultura: é na atuação de uma inteligência plástica potencializada ao máximo que o artista vai buscar eficiência em sua prática, agora estruturada na forma de um Projeto Plástico, sob o signo da Transdisciplinaridade (cruzamento e superposição de vários campos do conhecimento) e Intermídia (livre trânsito entre diferentes meios de expressão, com a utilização de diversos materiais).

A partir das ideias expostas acima, demonstramos, em linhas gerais, ser possível construir um pensamento que permita discutir a produção contemporânea. Este texto se coloca como uma estratégia de pensamento gerada em confronto direto com as obras – compartilhando, simultaneamente, de um mesmo fluxo criativo –, devendo ser lido, portanto, junto com os trabalhos a que se refere. Só foi possível concretizá-lo a partir de conversas e discussões realizadas nos últimos três anos, no Rio de Janeiro, dentro do grupo VISORAMA ⁴, formado por artistas plásticos identificados com as possibilidades da arte sob a perspectiva de um campo ampliado. Este esforço é necessário, para criar condições de compreensão de nossos próprios trabalhos, confrontando-os com as principais produções e questões da contemporaneidade, a nível nacional e internacional.

⁴ Grupo criado em 1990, por artistas que então residiam no Rio de Janeiro. Compunham o grupo inicialmente Carla Guagliardi, Eduardo Coimbra, João Modé, Márcia Ramos, Marcus André, Ricardo Basbaum, Rodrigo Cardoso, Rosângela Rennó e Valeska Soares, aos quais juntaram-se posteriormente Analu Cunha e Brígida Baltar. O Visorama produziu e organizou ciclos de debates no Rio de Janeiro e São Paulo e os simpósios "Visorama na UFRJ" e "Visorama na Documenta" (ambos em 1992).



Marcus André – Casa Triângulo, São Paulo¹Ricardo Basbaum²

É importante tentar compreender o conjunto dos mais recentes trabalhos de Marcus André – e de todo artista – como produto da convergência de diversas preocupações e questionamentos. Cada obra evidencia o resultado de opções e escolhas que vão, pouco a pouco, tornando clara uma estratégia de ação e, em última análise, testemunham o deslocamento de um corpo pelo espaço.

Com muito mais do que competência técnica, é claro, Marcus André consegue articular a poética temática que o vem impulsionando (a aventura das Grandes Navegações através de oceanos desconhecidos, rumo a novas terras; a Escola de Sagres e suas inovações técnicas como astrolábios, bússolas, mapas) com sofisticados procedimentos gráficos e recursos pictóricos. Na realidade, uma verdadeira *experiência gráfica*, em sentido amplo – longe das discussões frequentemente acadêmicas que envolvem a prática da gravura como meio artístico – fundamenta esta pesquisa, situando-a frente aos meios produtores de imagens e a uma visualidade próprios de uma cultura fundada no mecanismo da reprodutibilidade técnica: este aprendizado faculta a realização de sínteses visuais a partir do mergulho em fontes de imagens, reelaborando-as e ressemantizando-as segundo as evidências de um outro código expressivo.

Mas isto não quer dizer “Citacionismo” – referências lineares a um contexto original de onde as imagens seriam tão somente recolhidas –: a tônica desta operação reside no fato do artista permitir-se um outro tipo de envolvimento com os “bancos de imagens” (em que distorção e deformação são testemunhos): de cunho vivencial – no sentido mesmo da percepção fenomenológica, corpórea, embora sem a inocência de sua pura enunciação destituída de mediações. Este programa de manipulação da imagem tem que resolver-se,

¹ A resenha foi publicada na Galeria Revista de Arte nº 20, 1990.

² Ricardo Basbaum é Professor Visitante da Universidade de Chicago (2013), Artista Residente da Audain Gallery (Vancouver, 2014), Professor do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense e autor de Manual do artista-etc (Azougue, 2013). Participa regularmente de exposições e projetos desde 1981, dentre elas, *documenta 12* (2007), 35º Panorama da Arte Brasileira (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017), 20ª Bienal de Sydney (2016) e The School of Kiev - Bienal de Kiev (The House of Clothes, Kiev, 2015).



objetivamente, segundo as exigências formais do suporte bidimensional (paradigmático): em sua mistura de procedimentos de pintura, colagem e gravura, Marcus André preenche as superfícies planas com um fundo fluido que atravessa as figuras (sejam grandes emblemas quase centralizados ou pequenas imagens marcando pontuações narrativas) ou que, muitas vezes, suaviza suas inserções com regiões de transição (elas mesmas, configurando outras imagens, como ciclones, reflexos ou formas geométricas). Funciona também neste sentido o preenchimento do plano com folhas de catálogo telefônico, acrescentando à superfície um fundo gráfico (bidimensional por excelência) que emerge para o primeiro plano como um segundo tipo de mapa (com nomes e números, também a seu modo um indicador de espaço), atuando como contraponto de leitura.

Ao trabalhar uma poética pessoal construída ao nível da dimensão singular da imagem, Marcus André implode o espaço, reduzindo o tempo a uma temporalidade perceptiva – não mecânica, mas vivencial.





Carla Guagliardi
Fifi, 1991
Instalação Galeria Sérgio Porto
Foto Vicente de Mello

Uma Paisagem no tempo ¹

Eduardo Coimbra²

Estamos ali, diante da história. Um corpo vivo com pele transparente. Células que processam em seu interior o acúmulo da passagem do tempo. Nos falam aos sentidos de uma qualidade tátil e visual do tempo, para além de uma cronometragem exata, de um registro métrico.

O organismo se expande horizontalmente no espaço e verticalmente no tempo. As faixas horizontais, “campos temporais”, trazem em si a soma e a diferença, o momento e o lapso, o

¹ Texto para o convite/cartaz da exposição *Carla Guagliardi – Instalação*, na Galeria do Espaço Cultural Sérgio Porto, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, de 11 de junho a 7 de julho de 1991.

² Eduardo Coimbra é formado em engenharia pela PUC-Rio, começou sua carreira artística no início dos anos 90. A partir do final da década de 90 seu trabalho se concentrou em proposições espaciais, com pesquisas nas relações entre arte, arquitetura e paisagem.

contínuo e a suspensão. As células estendidas verticalmente atravessam o instante, expressam individualmente sua temporalidade, trazem em si a divisão e o múltiplo, e nessa geometria orgânica a serialidade se faz um todo na unicidade do tempo. Um corpo único, que vive e cria seus sinais. Uma escultura onde a matéria permanece em contínua transformação. Reações entre sólido e líquido, escuro e claro, pesado e leve, presente e ausente, antes e depois. Um trabalho que se realiza unicamente naquele espaço e naquele tempo. Uma pintura onde o suporte (a água) é o elemento ativo que traz para o plano o tempo físico, que atualiza a cada olhar uma experiência real e única, que dilui a matéria e se impregna de sua ausência. Uma paisagem que se aprofunda na extensão do tempo.

Estamos ali, diante da obra. Sentimo-nos no mundo. Num mundo como aquele delimitado pela fina película transparente. Contamos o tempo presente, imersos em seus abismos e sobressaltos. Nesse processo silencioso e irreversível comungamos de uma inevitável cumplicidade: a existência.

Junho 1991



Vicente de Mello
 Carla Guagliardi e Eduardo Coimbra na montagem de *Fifi*, 1991
 Exposição *Instalação*
 Galeria Sergio Porto

Possível Imagem ¹

Hermano Vianna

No debate sobre a cultura contemporânea, um pensamento salvacionista está ganhando cada vez mais força. Seus adeptos partem da seguinte constatação: a arte dos anos 80 foi dominada pelo culto do falso, do simulacro, da superficialidade mercadológica. Seria necessário reverter este “terrível” estado de coisas através de uma revitalizadora volta à autenticidade, qualidade ausente no homem pós-moderno. Nada pode ser mais ingênuo do que a pregação autêntica. Pior: nada pode ser mais reacionário. Em nome da crítica da pós-modernidade o que está sendo proposto, sorrateiramente, é a restauração da metafísica da presença. Como não existem mais deuses capazes de realizar tal façanha, é inaceitável levar a sério as fronteiras artificiais que hoje são estabelecidas para distinguir, a qualquer custo, o real do simulado, o falso do verdadeiro, a essência da aparência. Os artistas em *Possível Imagem* sabem que estamos condenados a viver num mundo sem essências. Mas não fazem disso um melodrama expressionista. Muito pelo contrário: suas estratégias de trabalho, mesmo com diferenças evidentes, têm um objetivo em comum: acelerar o processo de perda da realidade e destruir as armadilhas neo-autênticas até que não sobre nada além da aparência. Trabalhar o limite, a simulação da simulação, a cópia da cópia. As metáforas só servem se forem gastas ou óbvias. Não existe mais segredo a ser revelado pela obra: tudo foi descoberto, tudo foi denunciado, tudo foi nivelado. A mais hermética ideia filosófica se equivale (ou tem que equivaler, esse é o trabalho do artista) ao mais banal slogan publicitário. Por isso a *Possível Imagem*. *Possível* quer dizer viável, fácil de realizar-se aquilo que pode ser, aquilo que não recusa a existência. *Imagem* em vários sentidos: reflexo, representação, imitação. Bem entendido: imagens que se relacionam apenas com outras imagens, no ritmo alucinante da

¹ Texto para o cartaz/folder da exposição *Possível Imagem*, com os artistas Brígida Baltar, Carla Guagliardi, Eduardo Coimbra, Márcia Ramos, Ricardo Basbaum e Valeska Soares no Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro, de 26 de abril a 18 de maio de 1990. A exposição foi ganhadora do Prêmio Prêmio Concorrência FIAT 1990.



hiperreprodutibilidade técnica, no espaço rarefeito onde só existe a realidade virtual. Possível Imagem: uma arte que, ao contrário do que disse Achille Bonito Oliva, pensa os anos 80 (e, portanto, os 90) como uma radicalização (justamente por ser uma repetição desiludida, mas bem-humorada) das pesquisas conceituais da modernidade. O artista deixa de lado, de uma vez por todas, a espontaneidade, a paixão e a inspiração. Seu trabalho é extremamente rigoroso e estabelece conexões precisas entre arte e tecnologia (Eduardo Coimbra), arte e simulação (Marcia Ramos), arte e indústria cultural (Brígida Baltar), arte e história da arte moderna (Carla Guagliardi, Valeska Soares, Ricardo Basbaum). Possível Imagem: a confirmação daquilo que Clarice Lispector escreveu há mais de três décadas: “pois quando a arte é boa é porque tocou no inexpressivo, a pior arte é a expressiva”.





Maria Moreira
Objeto in situ II, 1990
Madeira, espelhos, dobradiças, sombra, luz reflexa, dimensões variáveis
Foto Márcio RM

Objeto in Situ ¹

Ricardo Basbaum²

MARIA MOREIRA nos apresenta objetos, gerados em uma escala de intimidade e que, mesmo sem atingirem grandes dimensões físicas, surpreendem pelas dimensões ampliadas que alcançam quando postos em funcionamento. Sem serem acionados, ativados, conectados a uma corrente ou circuito, estes objetos não substantivam-se enquanto trabalhos de arte: reduzidos a espelhos, madeira pintada e borracha, resumem-se a um exercício mais ou menos ousado de artesanato. Mas a formalização existente, mínima e precisa, deve ser valorada como dispositivo de um processo, um acontecimento, um funcionamento, que faz com que o

¹ Texto publicado no folder da exposição *Objeto in Situ– Maria Moreira* (1990), na Galeria Orlando Bessa, de 30 de outubro a 17 de novembro de 1990

² Ricardo Basbaum é Professor Visitante da Universidade de Chicago (2013), Artista Residente da Audain Gallery (Vancouver, 2014), Professor do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense e autor de *Manual do artista-etc* (Azogue, 2013). Participa regularmente de exposições e projetos desde 1981, dentre elas, *documenta 12* (2007), 35º Panorama da Arte Brasileira (Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2017), 20ª Bienal de Sydney (2016) e The School of Kiev - Bienal de Kiev (The House of Clothes, Kiev, 2015).

OBJETO IN SITU nos envolva em uma espécie de micro-espetáculo, árido e fascinante, abstrato e suave: em sua presença, junto com ele, somos conectados a uma trama de interações — revelações de real — suficientemente espessas para que nos proporcionem uma experiência plástica: jogos de espaço, tempo, matéria, corpo e pensamento.

I) FUNCIONAMENTO:

O funcionamento destes trabalhos envolve três termos: o objeto propriamente dito; a parede branca, que serve de suporte para os reflexos; e a luz, que incide em direção aos espelhos e é materializada como reflexo sobre uma superfície. É importante pensar na totalidade deste processo para que se evite a dicotomia entre a pureza da luz e a brutalidade tosca dos objetos: por isso Maria Moreira recorre à parede, como superfície e suporte: estes trabalhos não existem sem uma superfície bidimensional que recolha o reflexo do objeto e o lance, em seguida, novamente para o espaço. Portanto, o trabalho em si constrói, articula e mobiliza uma estruturação que ultrapassa os limites físicos do objeto, estendendo-se pelas paredes e pelo espaço. A estranha atração destes objetos tridimensionais por uma superfície de duas dimensões justifica-se quando ambos envolvem-se em interações tetradimensionais, articulando um processo, acontecimento ou evento plástico.

II) ESPAÇO:

Ao desviar feixes de luz para um outra superfície, que irá capturá-los e devolvê-los ao espaço, os objetos anunciam sua incompatibilidade em relação ao espaço empírico que os cerca: ou enfatizam sua materialidade, enquanto objetos, e a partir da própria presença interferem no espaço dado (ativando-o, à maneira do campo minimalista), ou, ao contrário, anulam-se e dissolvem-se, numa espécie de autofagia consciente, como manobra para valorizar a implementação de outra configuração espacial: é esta segunda forma de atuação que os objetos de Maria Moreira proclamam. Um espaço assim constituído, pela auto-anulação do objeto, é um espaço completamente não-natural, radicalmente artificial, e por isso intensamente experimental. Ao optarem por uma formalização que programa seu próprio desaparecimento (corpos negros que querem absorver toda a luz que os cerca, a ponto de não assinalarem sua presença; lâminas de espelho que constroem reflexos, anunciando duplicações, enquanto ocultam-se como superfícies impenetráveis), estes objetos põem em jogo a memória (sem nostalgia ou melancolia) de sua própria aniquilação, um passado próximo estrategicamente reativado — e também a consciência de seus limites, de sua finitude.

IV) TEMPO:

Perturbando, intencionalmente, a inércia do espaço circundante, o objeto constrói seu espaço ideal de funcionamento, envolvendo interações com outros elementos: existe uma eficiência implicada nesta rede, já que os termos, interconectados, não podem bloquear individualmente a circulação dos sentidos, uma vez que estes não permitem ser localizados privilegiadamente em qualquer região particular da estrutura. Daí seu caráter de instantaneidade, já que cada parte, verdadeiramente inseparável do conjunto, irradia a mesma intensidade totalizante. Este potencial de instantaneidade, que capacita à percepção uma continuidade de interação, não elimina, entretanto, pulsações alternadas, arrítmicas e descompassadas, a emergir descontroladamente em cada diferente região do evento, como temporalidades desencontradas: esta é uma propriedade dos acontecimentos. Mas que não é incompatível com o instante — sempre um



encontro aleatório de muitas variáveis — em que entramos em conexão com a obra, onde (pois tempo é lugar) devemos estar sempre atentos às combinações do acaso.



Maria Moreira
Objeto in situ III, 1990
Madeira, espelhos, dobradiças, sombra, luz reflexa, dimensões variáveis
Foto Márcio RM



Ricardo Basbaum
NBP – Novas bases para a personalidade, 1993
Napa, espuma, fórmica, serigrafia
Vista geral exposição de mesmo título na Galeria Sergio Porto, Rio de Janeiro
foto Vicente de Mello

Repersonalização, enfrentamento e reversibilidade ¹

Maria Moreira²

¹ Um intervalo de cinco anos separa os dois títulos aqui apresentados sobre a obra de Ricardo Basbaum: *Rigor / Ressonância*, escrito em 1992, revisto em 1997, intenta analisar as estratégias de funcionamento interno do projeto NBP – *Novas bases para a personalidade*, relacionando-as aos conceitos específicos de Repersonalização e Variedade, tidos como constituintes de uma certa brasilidade a ser lida, não como relação forma/conteúdo mas, como função de uma singularidade de percepção e comportamento, disseminada na cultura; *Arte como Enfrentamento: Diário de Campo*, escrito em 1997, é uma pequena avaliação do funcionamento da interface externa do projeto NBP, mapeando a flexibilidade das intuições sobre administração de conflito, visíveis na relação obra-contexto. Os dois títulos foram reunidos e publicados na Revista item.5, Rio de Janeiro: Espaço Agora/Capacete, 2002.

² Maria Moreira (1954) investiga formas extensivas de espaços de partilha, misturando materialidades e as circunstâncias do entorno. Vive e trabalha no Rio. Graduiu em Arquitetura, USU/ RJ, tem mestrado em Comunicação ECO/ UFRJ, mestrado em Artes, Goldsmiths, University of London, UK e doutorado, Central Saint Martins/ UAL/ UK. Expôs solo e em coletivas no Rio, SP, BH, Londres, Paris, Innsbruck, NY. Atualmente é professora adjunta DE do Instituto de Artes da UERJ.

Rigor / Ressonância

As significâncias, segundo Barthes ³, ligadas às artes como a ordem dos signos está ligada à língua, ocorrem quando um núcleo semântico é envolvido por "um campo de expansão infinita em que o sentido transborda, irradia, sem perder sua impressão (a capacidade de imprimir-se)". No seu induz ao uso não fixado da matéria e dos objetos, como vemos demonstrado na sua fase atual, desenvolvida sob o fio condutor NBP – *Novas bases para a personalidade*.

NBP é como uma espécie de salvo conduto para a utilização de qualquer meio de expressão. O uso da sigla, sobreposta a superfícies as mais distintas ou constituindo o trabalho em si, como forma inserida em objetos, é uma prática de apropriação da variedade do mundo. Uma voracidade, no entanto, discreta e imune ao cinismo ou à indiferença.

Cuidadosamente aderido, mas não fixado aos seus objetos, Basbaum nos propõe a solidariedade frente ao vário, anulando na variedade seu caráter de diversidade, que seria a variedade contraposta a si mesma. Os objetos da fase NBP são como estações autônomas, jogadas numa relação não-hierárquica de totalidades, à espreita da fluidez de percurso do observador. Indicam uma postura que fala, nos parece, de uma certa brasilidade, aflorando como uma injunção cultural, uma força independente das intenções conscientes do artista.

Novas bases para a personalidade é uma fórmula que apreende um dado fundamental para o que chamamos aqui de "uma certa brasilidade" — a experiência de repersonalização. Apesar da patente semelhança entre os nomes, o fato ocorreu ao modo de um processo não-consciente para Basbaum, aí atuando, à própria revelia, como um criador atravessado por determinantes da comunidade geral onde está inserido.

No Brasil a repersonalização, como dado do imaginário, é um fato de cultura decorrente da diáspora africana no país, sendo uma das respostas do negro frente ao branco, na situação de quase extermínio criada pela escravidão. A repersonalização é um estratagema de convivialidade. Desenvolvida, inicialmente, como "estratégia escrava de sobrevivência" ⁴, dissemina-se, após o fim da escravatura, como "estratégia subalterna de subsistência", exercida, na busca de inserção social, pelo novo grupo de excluídos gerado no processo de libertação.

³ BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p.284.

⁴ MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983, p.110.



Baseia-se a repersonalização na atitude cultural de instaurar zonas de contágio, onde ocorre a mistura dos códigos, ao redor de núcleos de segredo, onde a diferença de uma cultura frente a outra se realimenta. Preservando núcleos de segredo, ligados à iniciação nos cultos religiosos, a cultura afro-brasileira se reafirmou e fortaleceu sua identidade. Nas áreas de contágio – rodas de samba, por exemplo – ela se expandiu, comunicou, assimilou novos dados e, por uma espécie de sedução combativa, legitimou-se frente ao outro. Belo trabalho no domínio das significâncias. O uso atento dos mecanismos de troca cultural, permitiu às formas de expressão características do grupo, como a música, a comida e a gestualidade, recriarem-se para encontrar ressonância na comunidade geral, e, por adesão, se constituírem em parcela significativa dos fatos típicos da nacionalidade.

O padrão de comportamento da repersonalização se estabeleceu a partir da singularidade dos esquemas lógicos da comunidade afro-brasileira, articulados, inicialmente, na situação de solidariedade forçada entre os dignitários de etnias hostis, amontoados, cada qual com seu saber sagrado, nos porões dos navios negreiros.

Segundo Bastide ⁵, o pensamento afro-brasileiro é pautado por dois princípios: o princípio de participação, pelo qual todas as coisas existentes estão ordenadas por filiações a forças arbitradas – os orixás; e o princípio de cisão que, regulando o anterior, impede a passagem de itens de um rol de filiação para outro. Os dois princípios guiam a percepção no reconhecimento de "semelhanças por eficiência", quando entidades, mesmo pertencendo a explicações de mundo diversas, atuam regidas por forças arbitradas análogas.

A capacidade de detectar paridade entre os deuses distintos das diferentes etnias africanas, foi a ferramenta simbólica que permitiu acomodar hostilidades entre tribos inimigas, no trabalho de solidariedade necessário ao enfrentamento de um mesmo destino adverso — a escravidão. Como matriz de pensamento, o reconhecimento de "semelhanças por eficiência", foi a base da leitura que a comunidade afro-brasileira fez das figuras sagradas da cristandade, no seu esforço de encontrar um território comum de trocas simbólicas, para a negociação da sobrevivência.

Contrariando a ideia aceita da existência de sincretismo na cultura brasileira, Bastide afirma que, por conta do princípio de cisão, o reconhecimento de uma relação regida pelo princípio de participação, por exemplo entre Iemanjá e Nossa Senhora, não leva à conversão, à eliminação, ou à assimilação de um item pelo outro. Simplesmente, cada qual permanece operante na especificidade de seu esquema explicativo de mundo, e é o sujeito da percepção dessa analogia

⁵ BASTIDE, Roger. *Sociologia*. Org. Maria Isaura Pereira Queiroz. São Paulo: Ática, 1983, p.208.



que deverá encontrar uma certa fluidez singular, para circular entre os blocos lógicos de cada esquema, acionando o real a partir de uma lógica ou de outra, de acordo com as circunstâncias.

Podemos dizer que a fluidez de percurso é a essência do processo de repersonalização. O sujeito da fluidez não alimenta decepções ao experienciar que narrativas fundadoras distintas são capazes de operar o real enquanto eficiências paralelas. Por consequência, tem facilidade em assumir, tranquilamente, a variedade inerente ao mundo, domando-a pela sutileza das contextualizações.

É, principalmente, em torno deste tipo específico de consciência da variedade, como multiplicidade sem contraposição, multiplicidades simultâneas e apostas, às vezes complementares, que se dá o contato entre o modelo de comportamento cultural e a formalização da fase atual de Ricardo Basbaum. Mas antes de dar prosseguimento, deixemos claro que a adequação de NBP a um dado da cultura geral do país, a repersonalização, ocorre sem um envolvimento direto nas questões da nacionalidade, sem manifestos ou subserviências a iconografias típicas (vide PS.).

O projeto NBP surge como fruto de um longo esforço de compreensão, ligado a questões bem internas do fazer artístico, e afinado com a cena internacional. A busca da imagem — nos primeiros anos de pintura, início da década de 80; o questionamento do suporte — nas pinturas recortadas; a passagem para a tridimensionalidade — nas pinturas instaladas; o uso das mídias — nas performances, no uso do logotipo do olho e nos cartazes de rua; o trabalho coletivo com a Dupla Especializada e o Grupo Seis Mãos e o trabalho teórico, em textos publicados e cursos de leitura em artes plásticas.

Durante muito tempo Basbaum desnorteou a plateia com suas súbitas mudanças de linha, com trabalhos que foram ficando ora herméticos ora francamente desconfortáveis, como a longa série de micro-instalações que atravessou toda a segunda metade da década de 80, ocorrendo entremeadas a outros trabalhos. Olhando em retrospectiva, é sem dúvida na experiência destas fases, às vezes acontecendo em sucessão, às vezes em paralelo, com trabalhos erguidos numa posição limítrofe entre pintura, objeto, instalação e performance, que podemos localizar a gênese do que foi apontado como o fator determinante para NBP: a atitude frente ao conceito de variedade.

A variedade é um dos modos do excesso. Pode-se lidar com o excesso a partir de um vetor exclusivo ou inclusivo. Nas artes visuais, o vetor exclusivo demarca limites em torno das zonas de linguagem, concedendo uma certa inteligibilidade à cena artística, ordenando-a por escolha de vocabulário. Contra o conforto desta inteligibilidade age o vetor inclusivo, afirmando um



pluralismo extremo e uma complexidade de coexistência para os diversos meios de expressão, numa manobra ultra-contemporânea de captura dos "traços erráticos" descontínuos, que estruturam a imagem como significância.

Falando sobre significância, Barthes indica dois níveis de apreensão do sentido: o sentido óbvio, "da evidência fechada, presa em um sistema completo de destinação", constituído pelo que "se apresenta naturalmente ao espírito", e o sentido obtuso, velado, cuja extensão está "fora da cultura, do saber, da informação". O segundo, sendo "indiferente às categorias morais ou estéticas (o trivial, o fútil, o postiço e o pastiche)", enquadra-se na categoria do carnaval, configurando-se numa dobra acolhedora das ressonâncias, do impreciso, do excesso, capaz de confundir não apenas o conteúdo, mas a totalidade das relações sígnicas enquanto referência.

A referência, segundo Marshall Sahlins ⁶, é uma relação duplamente arbitrária de "segmentação relativa e representação seletiva", e coloca o sistema de sentido em situação de "risco empírico" ao lidar com a variedade contida em outros sistemas de intensidade, como o "sujeito inteligente" envolvido no uso motivado dos signos para seus projetos pessoais, e o "mundo intransigente" capaz de contradizer, pela multiplicidade das coisas, o sistema sígnico erguido para o descrever.

Face ao pragmatismo e ao acaso de outros sistemas, a referência apresenta uma tendência a restringir e "fixar a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos". O embate, no cotidiano, gera uma situação de favorecimento para a atitude de controle do texto que, investido da "responsabilidade pelo uso da mensagem", questiona a imagem, basicamente um signo polissêmico, plasmando sobre tudo a pergunta "o que é isto?"

Pelo menos em três instantes na história das artes visuais deste século [XX], essa situação de controle na relação texto/imagem foi usada como material de trabalho: o cachimbo/não cachimbo de Magritte; o telegrama/retrato de Rauschenberg; o copo d'água/pé de carvalho de Craig-Martin. Os três trabalhos apresentavam uma situação de contra-ilustração comentada. Um objeto era positivado como imagem soberana pela negação do seu sentido óbvio e mergulho na "ebulição das conjecturas" do sentido obtuso. Por uma contra-demonstração arbitrária ("isto não é um cachimbo"), a situação de controle das ressonâncias, na relação texto/imagem, era desestabilizada, ao ser radicalmente levada ao seu ponto extremo de inteligibilidade por consenso.

⁶ SAHLINS, Marshall. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990, p.218.



NBP vai tratar a mesma questão de uma forma um tanto diversa. Ciente da irreduzibilidade de um sistema ao outro, Basbaum abandona qualquer intenção de comentário da relação texto/imagem e opta por sobrepor as unidades de discurso, instaurando-as a partir de um tempo unificado de criação. Nos melhores exemplares de NBP, nunca a imagem ilustra o texto (a sigla), ou o texto legenda a imagem. Não existe precedência ou referência. A situação de controle é implodida porque, além da simultaneidade, nenhuma relação óbvia é proposta.

É no terreno do obtuso, das ressonâncias, que uma conexão não-hierárquica se estabelece: novas bases da personalidade/multiplicidade de meios. Estando fora do território da representação, e portanto, fora do alcance das leis armazenadas na cultura para reger a condição de símbolo, a pura apresentação de dois róis de variedades demonstra o sistema icônico da imagem como uma competência paralela ao sistema indicial da língua. Ambos irão, por justaposição, constituir o trabalho numa estrutura de realimentação contínua, um jogo de contaminações sem ascendências.

Com NBP, Basbaum criou um projeto de longa duração, na linha dos números de Opalka, com a diferença capital de ser amplamente permeável à variedade, de um modo peculiarmente brasileiro, e à experimentação, de um modo bem contemporâneo. Um projeto exposto a todos os contágios, sem o risco de, com o passar do tempo, perder o seu eixo, pois o eixo é composto, justamente, pela articulação entre duas possibilidades de fluidez na mudança: o sentido não explicitado no texto-sigla NBP, e a multiplicidade sem limites dos meios de expressão, utilizáveis pela imagem circunstancial.





Ricardo Basbaum
NBP – Novas bases para a personalidade, 1993 ⁷
Ferro, grade de ferro, cadeado.
228 x 129 x 80 cm – coleção particular

⁷ Nas imagens, os artistas João Modé e Marcia Ramos.

foto Vicente de Mello

PS. Repersonalização: antropofagias, tropicálias, hibridismos, lateralidades...

Paulo Venâncio, num texto ⁸ sobre Cildo Meireles e Tunga, afirma que a lateralidade, enquanto um olhar oblíquo, não polarizado, é a posição estrutural da percepção capaz de articular "a tradição da história da arte moderna e um determinado contexto social". Primeiro negando a esta "posição estrutural" valor de identidade e depois, duas frases adiante, sugerindo que nossa identidade "é esse esforço de introjeção, de obsessiva vivência e reflexão das matrizes culturais", Paulo Venâncio, apesar da leve oscilação, explicita, lucidamente, a questão central que, ao menos há 70 anos, aflora no pensamento das visualidades brasileiras, quando se trata de definir uma identidade nacional no setor.

A vantagem do termo lateralidade em relação à Antropofagia, Tropicalismo ou Hibridismo, que participam, com maior ou menor acerto, de uma mesma intuição conceitual, reside no fato de ser a lateralidade o termo mais isento de sugestões formais. Vinculando uma indicação de movimento, o termo carrega a marca da "fluidez de percurso entre blocos lógicos" de que falávamos ao apresentar a experiência da repersonalização como um dado fundador do imaginário nacional. Enfatizando a ação do sujeito que circula e não os objetos entre os quais ele circula, a lateralidade aponta para a não-aderência às iconografias experimentadas, ressaltando a atitude básica da condição de fluidez perceptiva.

A clareza conceitual de um termo como lateralidade, se fazendo possível no presente, talvez seja um sintoma da universalização de certos procedimentos nas sociedades de informação, possuidoras de um potencial de acesso amplo a imagens e discursos. O que foi constitucional para comunidades transculturais como a nossa — a necessidade de articulação entre a diversidade de metarrelatos fundadores, enfrentada pelo índio, pelo negro e pelo europeu em terras brasileiras - tornou-se agora o circunstancial cotidiano para parcelas cada vez maiores da comunidade internacional, lidando com um fluxo contínuo de informações. Aguçadas, as sensibilidades contemporâneas descobrem o valor pragmático das lateralidades não-polarizadas.

Um novo jogo de percepção e ação para o mundo, para nós, um velho conhecido, a lateralidade é talvez um outro nome para a experiência da repersonalização. Graças ao citado "esforço de introjeção, obsessiva vivência e reflexão das matrizes culturais", há muito tempo gerou-se na

⁸ VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Situações limites*, in *Tunga's Lezarts, Cildo Meireles' Through*. Bélgica: Kunststichting-Kanaal Art Fundation, 1989, pp.26-27.



cultura brasileira um padrão comunicacional de largo espectro, capaz de acolher os discursos mais díspares. Purgado de alguns vícios eventuais de funcionamento — a indiferença, a irresponsabilidade, a negligência—, o padrão possui a digna sofisticação de um jogo lógico, plenamente aberto às circunstâncias. Sendo propício à fragilidade humana nas situações de risco, é adequado ao momento presente do cenário internacional, tanto quanto foi adequado, na cena afro-brasileira, à situação de quase extermínio, criada pela escravidão. Eis a razão pela qual um artista trabalhando com questões contemporâneas de um vocabulário internacional, possa estar tão impregnado desta tal "brasilidade".



Ricardo Basbaum

Você gostaria de participar de uma experiência artística? (trabalho em progresso desde 1994)

objeto de ferro pintado, experiência

125 x 80 x 18cm

participação Hogan Antia, Londres, 1994

foto cortesia participante; projeto *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*

Arte como enfrentamento: diário de campo

Desde 1989, Ricardo Basbaum vem desenvolvendo uma forma não-dicotômica de inserir a dualidade Texto/Imagem no seu trabalho. A opção está claramente indicada no projeto NBP tanto



pela escolha de tratar o texto como sigla — conjunto de letras percebido como marca, forma fechada; quanto pela escolha de tratar a imagem como emblema — forma contaminada por um funcionamento referencial, próprio dos nomes institucionais.

De 1993 em diante, o movimento de colapso da dicotomia Texto/Imagem se completa com a inclusão de diagramas, como unidade vocabular de destaque no projeto NBP. Nos diagramas, linhas de desenho atuam com a função gramatical de articular, num discurso de ação, os elementos da narrativa, como manchas, texturas e palavras que, dotadas de um procedimento de figura, agem como âncoras transitórias, na composição do olhar sobre a imagem final.

Os diagramas NBP são diagramas de enfrentamento. Como tal, mais que superfícies de registro, são superfícies de acumulação, sobreposições de percursos em série, revelando as forças de oscilação envolvidas na ambiguidade dos jogos de proximidade. Demarcam situações em processo, onde possibilidades futuras são passíveis de serem alteradas pelo próprio ato de demarcá-las. São diagramas em forma de circuito de risco, diagramas em aberto. Indicam não as estruturas que interligam os elementos, mas as situações de enfrentamento ao pressionar as estruturas.

Na exposição *Novas bases para a personalidade* (Galeria do Ibeu, Rio de Janeiro, agosto de 1993), os diagramas falavam sobre os enfrentamentos decorrentes de situações de captura eu-você, situações de sedução e perda, iconizadas nos objetos que compunham a instalação: um banco-gaiola para duas pessoas, feito em tela de aço e estrutura de ferro; um conjunto de almofadas em forma emblemática e tapete. Em oferta uma situação de conforto — sentar, deitar —, ao preço da submissão mútua ao olhar do outro. Por meio de uma manobra de reversão contínua dos lugares-procedimentos, adequados ao sujeito que observa e ao objeto observado, estabelecia-se a visibilidade como risco e moeda de troca nos jogos de proximidade.

Em 1997, na exposição *NBP: Identidade/Arquitetura* (Espaço Aberto UFF, Niterói), o enfrentamento se dá não mais entre indivíduos (eu-você), mas entre o território de poder do indivíduo e o território de poder das instituições. Talvez por uma questão de desigualdade entre os territórios em conflito, a manobra acionada foi a de resistência na invisibilidade.

No hall de entrada da universidade, Basbaum duplicou os objetos: balcão, quadro de avisos e escaninho. E o fez de forma tão mimética que, numa primeira visita, não percebi a obra em sua totalidade, só o escaninho com os diagramas. Retornei num domingo e observei a instalação através do vidro, pelo lado de fora da porta de entrada fechada. À distância, o texto do quadro de



avisos criado pelo artista, cujo conteúdo difere do institucional, não podia ser lido, apenas a tipografia podia ser percebida, sendo mais delgada e elegante que a emulada.

O mimetismo é uma estratégia de combate que se utiliza de invisibilidades contextuais, onde o corpo se torna função das ameaças do meio, respondendo com um impulso de cópia, silêncio e imobilidade. Mas este impulso de apagamento, na natureza, é alimentado desde o interior por uma vontade de sobrevivência e afirmação da continuidade da vida em seus limites. Alegria secreta, participando da invisibilidade como o ruído futuro de um segredo explosivo.

Talvez esta seja a linha de fuga indicada pela elegância da tipografia do quadro de avisos duplicado: uma elegância natural sendo apresentada como a alegria de se saber sutilmente visível, mesmo em situações limites de apagamento. É surpreendente encontrar, num indício tão mínimo do campo visual, um núcleo de resistência. É revelador que se localize num detalhe tipográfico. Esta é uma montagem inquietante na sua sobriedade, sombria mesmo. Ao introjetar os mecanismos de invisibilidade como estratégia de combate com setores do real superpotente, no caso a Universidade, o artista visual se transmuta no Homem Invisível, sem acesso direto à um corpo ativo que se rebelde, só linguagem, sempre a ser purgada do condicionamento das chaves de leitura.

A questão se coloca: qual a relação entre artificios de presença do corpo e a obra como suporte de sentido ampliado? Entendemos que a retirada do corpo do artista, se dando tanto pela negação das marcas específicas de feitura (uso de objetos industrializados), quanto, no caso, pela recusa da criação de uma forma intransferível (adoção de objetos duplicados), visa criar um vácuo a ser preenchido pelo corpo do outro, convocado, por integração ou resistência, a tornar-se o agente da extensão necessária dos limites de articulação da linguagem.

O procedimento indicado é investigado na série, iniciada por Basbaum em 1994 e ainda em curso, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Através do convite, um objeto de feitura industrial, com uma forma específica, mas passível de ser duplicado e desrespeitado em sua relação canônica com o espaço circundante — pode ser colocado de qualquer jeito em qualquer posição —, é oferecido ao uso e desuso de quem se disponha a participar da experiência. No atual estágio do projeto as possibilidades de interação parecem ser balizadas por duas características principais:

Reversibilidade – função do uso e desuso oferecidos aos participantes. Se a manipulação respeitar os limites de integridade do objeto, ele sempre poderá retornar à sua condição de objeto de galeria, a ser exposto acompanhado do registro de seus encontros no mundo;



Banalização – demonstrada, com ênfase, no trabalho resposta que apropriou-se, não do objeto mas, da sua forma emblemática⁹, expondo-a aos riscos de todo um rol de versões delirantes, com perda de proporções e alterações de material. Trata-se de uma manobra de inclusão, onde o simulacro não chega a se instaurar, como série que anula a origem, pois toda a ação é uma interação de humor. Uma paródia sobre o objeto de arte como referencial de contaminação, revestindo o mundo qual um mistério aceito, que paradoxalmente confere ao sujeito, em enfrentamento com a variedade da existência, uma chave de entendimento revelado como experiência pessoal e intransferível.

No campo demarcado por estas duas variáveis, risco e defesa são como o veneno e o antídoto vindo da mesma matéria, pois a reversibilidade é uma das características de certo mimetismo, e o mimetismo é o impulso inicial dos processos de banalização.

Retornemos ao enfrentamento inicial eu/você onde começou a ciranda de riscos: repersonalização/resistência; visibilidade/invisibilidade; mimetismo/banalização. Os enfrentamentos subseqüentes — indivíduo/instituição, objeto/usuário —, são apenas transposições ampliadas do mesmo conflito. O grande achado para liberar o campo de embate do tingimento em cores sombrias (ou sóbrias), é, me parece, a entrada em cena do conceito de reversibilidade.

A compreensão da reversibilidade como um dado do real, reinstaura uma alegria potente face aos riscos dos jogos de proximidade, os jogos experimentais de constituição do ser, que passam a ser vividos como conjuntos de regras contextuais, leis sem apegos, simultâneas e negociáveis. A reversibilidade, como virtude da passagem, é uma experiência de saber condicionada à fluidez de interação, sendo modelar para o acionamento das narrativas de transmutação dos possíveis.

Sobre as relações da reversibilidade com a sociedade geral, podemos dizer que a reversibilidade é um dado de acesso direto/difuso em sociedades que possuam religiões lidando com o fenômeno da incorporação — a experiência paradigmática da reversibilidade entre condições do ser. Mesmo quando não reconhecidas como a religião oficial do país, como o taoísmo na China ou o candomblé no Brasil, a forte presença na cultura lhes permite plasmar figuras de saber no inconsciente antropológico da nação. Por este canal, nos parece, a reversibilidade age como o fato cultural que torna viável, mesmo sob fortes restrições, a absorção pela comunidade de fatos políticos difíceis,

⁹ A experiência está registrada no vídeo *Um Registro de constatação de arte no projeto NBP de Ricardo Basbaum de Pedro de Vasconcellos e Wagner Vasconcelos (SIM ou ZERO)*, Enseada das Garças, ES, 1994.



como *Um país, dois sistemas* (China), ou a troca constante do padrão de moeda (Brasil) ¹⁰. Como se vê, trata-se de um mecanismo poderoso e o seu uso exercita sérias demandas de responsabilidade.

Incluindo a reversibilidade em seu repertório, Basbaum equaciona conflito e alegria (a prova dos nove) de uma forma sutil, não óbvia, quase secreta. A retirada do corpo-presença do artista, se dando em prol de um instante de corpo-reflexão, corpo-receptáculo-do-outro, atrai no seu vácuo potenciais do futuro para uma interação no presente, revertendo as regras entre produção e recepção do fato artístico e abrindo o jogo da criação ao indeterminado.

¹⁰ Nos últimos trinta anos foram realizadas no país sete reformas monetárias. O nome da moeda zigzagueou entre Cruzeiro, como era antes de 1964, ao se iniciar a ditadura, Cruzeiro Novo (1967), Cruzeiro outra vez (1970), Cruzado (1986), Cruzado Novo (1989), Cruzeiro mais uma vez (1990), Cruzeiro Real (1993) e, finalmente, Real (1994), nome de uma antiga unidade monetária, tanto de Portugal quanto do Brasil. A ilustração das cédulas neste período de trinta anos seguiu uma linha evolutiva peculiar. Trazendo sempre no verso imagens complementares ao tema escolhido, começa com os vultos históricos da tradição, incorpora os expoentes da cultura como músicos, poetas, pintores, escritores, cientistas, passa aos tipos regionais — o gaúcho e a baiana—, e se detém neste segundo lançamento. Chega o Real e ocorre uma mudança. As cédulas de diferentes valores passam a manter fixas, de um lado, a efigie da República, e, do outro, estampam exemplares da fauna nacional. A série começa, na nota de um Real, com a imagem do colibri alimentando seus filhotes, imagem já utilizada anteriormente na nota de cem mil cruzeiros, como complementar a figura de Augusto Ruschi. Do mesmo modo, a efigie da República já tinha sido usada na nota de duzentos cruzados novos (1989) e, logo depois, na de duzentos cruzeiros (1990). Não deixa de ser interessante esse movimento duplo, que, no nome, abandona as estrelas (o Cruzeiro) e retorna ao Real, e, na imagem, abandona paulatinamente o culto à personalidade e busca, de um lado, a natureza animal e, do outro, a fixação de uma ideia abstrata, referente a um compromisso de administração do coletivo (a efigie da República).



Cronologia Visorama

Cronologia Visorama, *item* e Agora-Capacete organizada por Ricardo Basbaum. Algumas informações foram acrescentadas por Analu Cunha especificamente para este dossiê da revista *Concinnitas*.

1988

agosto: Ricardo Basbaum organiza um grupo de estudos semanal de arte contemporânea. Brígida Baltar, Eduardo Coimbra e João Modé juntam-se ao grupo. As reuniões contam também com a participação dos artistas Carla Guagliardi, Márcia Ramos, Rosângela Rennó, Valeska Soares, Marcus André, Rodrigo Cardoso, Analu Cunha, Alex Hamburger, Márcia X., Franklin Cassaro, Maria Moreira, Claudia Bakker [Doctors], Marcos Chaves, Fernanda Gomes, Enrica Bernardelli, Jorge Barrão, Ricardo Mauricio, Alexandre Dacosta, dentre outros. Ainda sem nome, o grupo se autodenomina GEAMOCO – Grupo de Estudos de Arte Moderna e Contemporânea.



Ricardo Cunha

Foto de divulgação da exposição *Sete* no Grandjean de Montigny, 1989

Da esquerda para a direita: André Costa, Rodrigo Cardoso, Analu Cunha, Ricardo Mauricio, Marcos Chaves, João Modé e Ricardo Becker

1990

abril: *Possível Imagem*, exposição no Solar Grandjean de Montigny, PUC-RJ, com Brígida Baltar, Carla Guagliardi, Eduardo Coimbra, Márcia Ramos, Ricardo Basbaum e Valeska Soares. O texto de apresentação de “Possível imagem” é de Hermano Vianna. Foi realizado um debate, com participação do crítico Paulo Sergio Duarte. O projeto desta exposição recebeu o Prêmio FIAT de Artes Plásticas. No ano anterior, os artistas André Costa, Analu Cunha, João Modé, Marcos Chaves, Ricardo Becker, Ricardo Maurício e Rodrigo Cardoso inauguraram o espaço expositivo em arte contemporânea do Grandjean de Montigny com a exposição *Sete*.



Rodrigo Cardoso

Foto de divulgação da exposição *Possível imagem* no Grandjean de Montigny, 1990

Da esquerda para a direita: Márcia Ramos, Carla Guagliardi, Valeska Soares, Ricardo Basbaum, Brígida Baltar, Eduardo Coimbra

1991

junho: O grupo de estudo passa a se denominar Visorama.

outubro: O Visorama organiza um ciclo de discussões sobre arte contemporânea, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. São sete encontros, todos os sábados, com projeções de slides seguidas de debates. Inicia-se a organização de um banco de imagens que, três anos depois, chega a reunir mais de 2000 slides. O ciclo Visorama ¹ foi organizado e produzido por Carla Guagliardi, Eduardo Coimbra, João Modé, Márcia Ramos, Marcus André, Ricardo Basbaum, Rodrigo Cardoso, Rosângela Rennó e Valeska Soares.

1992

março: Eduardo Coimbra e Ricardo Basbaum escrevem o texto *Tornando Visível a Arte Contemporânea* ², em resposta a uma série de artigos de Ferreira Gullar publicados pelo caderno Idéias, do Jornal do Brasil. O editor do caderno, Wilson Coutinho, recusa-se a publicar o artigo, que permanece inédito até 1995.

abril: Visorama organiza o seminário *Visorama na UFRJ* ³, no Fórum de Ciência e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com a participação dos artistas Milton Machado e Tunga, dos críticos e curadores Ligia Canongia e Paulo Venâncio Filho, dos pesquisadores e professores Silvia Pimenta, Eduardo Jardim e Janice Caiafa e do psicanalista Aluisio Menezes. O cartaz do seminário é de autoria de Brigida Baltar.

junho-agosto: o grupo Visorama realiza diversas entrevistas e encontros com artistas em passagem pelo Rio de Janeiro, como Michelangelo Pistoletto, Alfredo Jaar, Anthony Gormley, Bill Woodrow e Mark Dion.

¹ A programação completa do *Ciclo Visorama* está incluída neste dossiê.

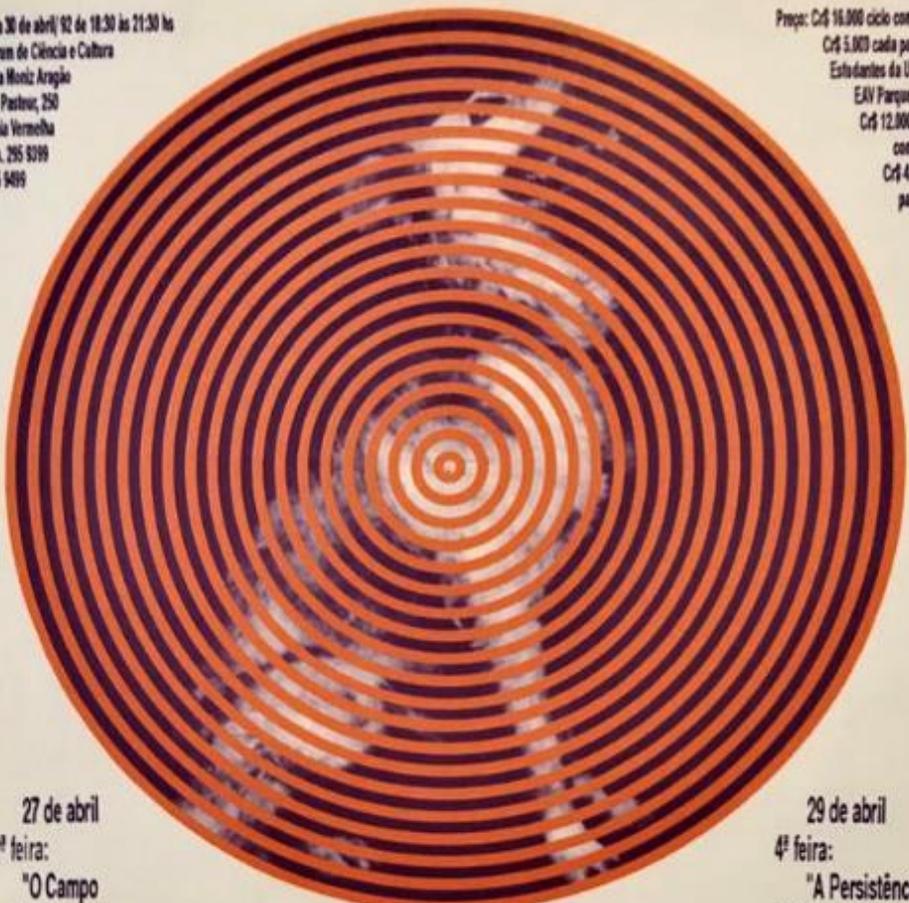
² COIMBRA, Eduardo e BASBAUM Ricardo. *Tornando visível a arte contemporânea* in: *Arte Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Marca D'Água, 2001

³ A programação completa do *Visorama na UFRJ* está incluída neste dossiê.



27 a 30 de abril | 92 de 18:30 às 21:30 hs
Fórum de Ciência e Cultura
Sala Miniz Aragão
Av. Pasteur, 250
Praia Vermelha
Ino. 295 8399
295 1499

Preço: Cr\$ 16.000 ciclo completo
Cr\$ 5.000 cada palestra
Estudantes da UFRJ e
EAV Parque Lage
Cr\$ 12.000 ciclo
completo
Cr\$ 4.000 a
palestra



27 de abril
2ª feira:
"O Campo
Ampliado da Arte"
Ligia Canongia
(crítica de arte)
Tunga
(artista plástico)

28 de abril
3ª feira:
"Cultura como
Paisagem e Território"
Janice Caiafa
(antropóloga)
Eduardo Jardim
(filósofo)

29 de abril
4ª feira:
"A Persistência
da Imagem"
Aluizio Menezes
(psicanalista)
Silvia Pimenta
(semióloga)

30 de abril
5ª feira:
"Vícios e Mitos
do Circuito Brasileiro"
Milton Machado
(artista plástico)
Paulo Venâncio Filho
(crítico de arte)

Artes Plásticas na
Contemporaneidade

VISORAMA

na
UFRJ

APÓIO:  G & ATTE  O CANAL  ESCOLA DE ARTE

REALIZAÇÃO: ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ E VISORAMA

GRÁFIC: SAIBARA E EDITORA LTDA. - OCETRIM - UFRJ. ASSOCIAÇÃO DOS ANTIGOS ALUNOS DA ECO - UFRJ. RÁDIO JI AMFM E RÁDIO CIDADE

Brígida Baltar
Cartaz Visorama na UFRJ, 1992

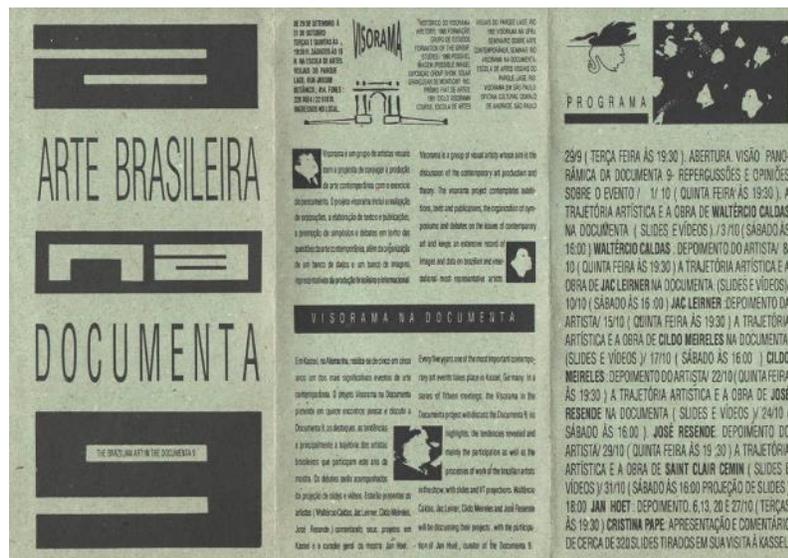




Brígida Baltar
Cartaz *Visorama na Documenta*, 1992
Foto Wilton Montenegro



setembro: O Visorama organiza, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, o ciclo de debates *Visorama na Documenta*, com a participação dos artistas Cildo Meireles, Jac Leirner, José Resende e Walmécio Caldas. O evento teve duração de cinco semanas e contou no seu encerramento com palestra de Jan Hoet, curador geral da IX Documenta. O cartaz e o folder do evento são de autoria de Brígida Baltar.



Brígida Baltar

Frente e verso folder *Visorama na Documenta*, 1992

<http://acervo.memorialage.com.br/xmlui/bitstream/handle/123456789/12359/JCG-0908.pdf>



outubro: Visorama se encontra com a artista norte-americana Barbara Kruger, que assiste a uma projeção de slides e conversa com os artistas do grupo. Depois de um passeio de carro pela cidade, todos almoçam no restaurante Look, no Leblon. A artista Analu Cunha guarda os guardanapos utilizados no almoço e realiza o trabalho *Look, 26 de outubro de 1992, 1993*.



Analu Cunha
*Look, 26 de outubro de 1992, 1993*⁴
Fio de ouro bordado sobre guardanapo de tecido
100 x 250 cm
Foto Wilton Montenegro

⁴ O trabalho reproduz, a partir dos guardanapos utilizados, a disposição da mesa do almoço no restaurante, hoje inexistente, Look, no Leblon, em torno da artista Barbara Kruger: da esquerda para a direita: Analu Cunha (cabecera); parte de cima: João Modé, Brígida Baltar, Ricardo Basbaum, Barbara Kruger, Marcia X. e Marcia Ramos (cabecera). E, em baixo, da direita para a esquerda: Rosângela Rennó, Eduardo Coimbra, Alex Hamburger, Eduardo Candelot. Imagem na cronologia.

dezembro: o Visorama realiza em São Paulo o ciclo de debates *Visorama na Oswald* (quatro conferências sobre arte contemporânea), na Oficina Cultural Oswald de Andrade.



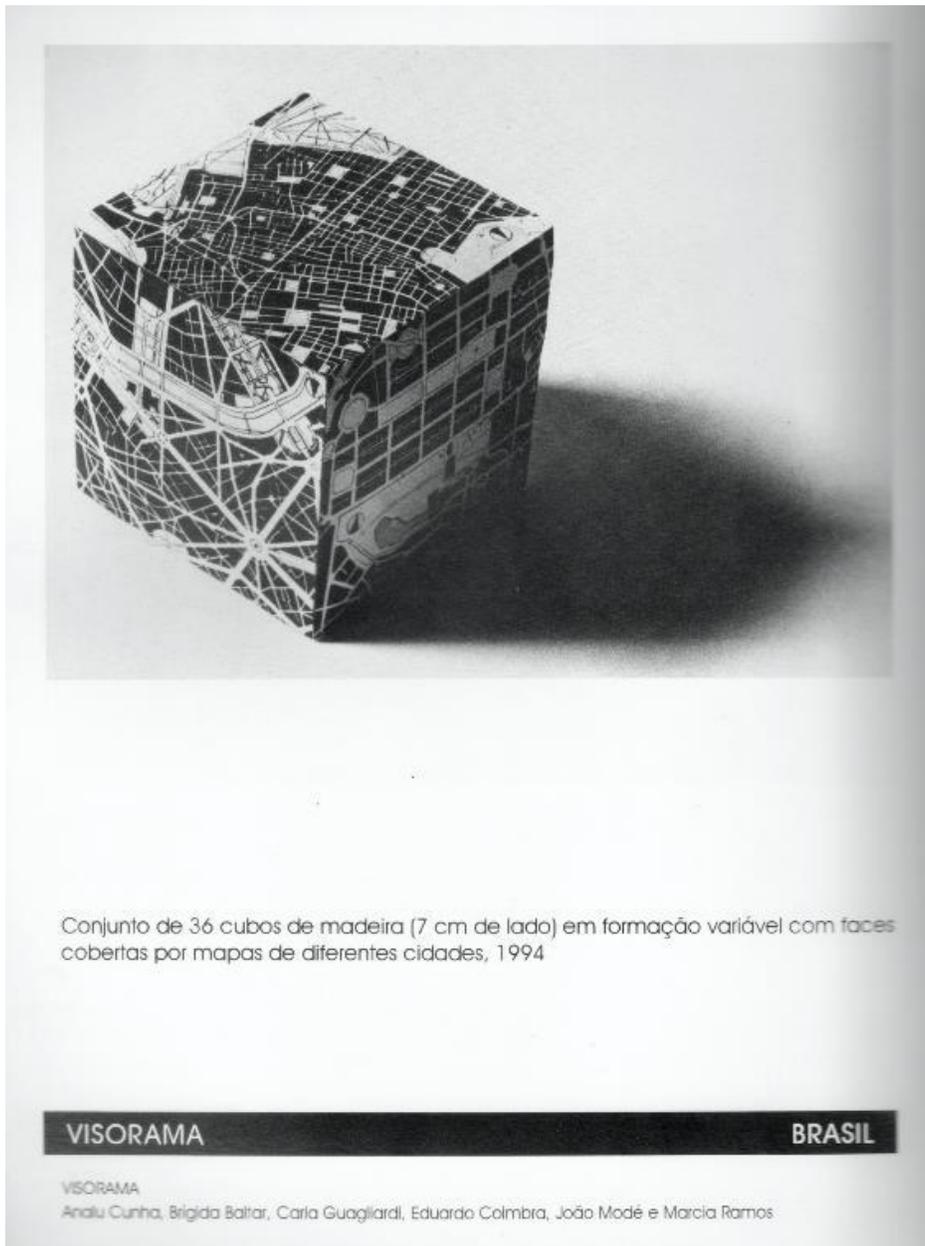
Fotógrafo desconhecido
Visorama a caminho de São Paulo, 1992/1993
Ricardo Basbaum, Rosângela Rennó, João Modé, Brígida Baltar, Marcia Ramos e Eduardo Coimbra
Acervo Brígida Baltar

1993

agosto: O Visorama organiza, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, a discussão *Visorama em Veneza*, com a participação de Rosângela Rennó, Angelo Venosa, Márcio Doctors, Alex Hamburger e Lygia Pape, tendo como tema a XLV Bienal de Veneza, a mostra Apperto 93 e a exposição Brasil: *Segni d'Arti, Libri i Video 1950-1993*.

1994

agosto: Visorama é convidado a participar do III Fórum Brasília de Artes Visuais, onde realiza um trabalho coletivo a partir do tema proposto *Cidade Imaginada*. O projeto é publicado no catálogo do evento.



Página do catálogo Exposição *Cidade imaginária*
Curadoria de Evandro Salles
Fundação Athos Bulcão, Brasília DF, 1994





Dupla Design
Convite virtual da exposição *Cá entre nós*
Curadoria Paula Terra-Neale
Galeria Villa Aymoré, Rio de Janeiro, 2018

2018

julho: a curadora Paula Terra-Neale reúne, na exposição *Cá entre nós* (Galeria Villa Aymoré, Rio de Janeiro), os artistas do Visorama Analu Cunha, Brígida Baltar, Carla Guagliardi, Edu Coimbra, João Modé e Ricardo Basbaum e aqueles que, ainda que não fossem atuantes no grupo, faziam parte da mesma rede de amigos: Marcia Thompson, Marcos Chaves e Raul Mourão. Na ocasião, Paula Terra-Neale anunciava:

Os artistas de *Cá entre nós* trabalham e se relacionam como amigos desde os anos 80-90, quando ainda bem jovens e aprendiam sobre a produção contemporânea



de arte por meio de revistas estrangeiras em que fotografavam e faziam grupos de estudos analisando os *slides* trazidos por todos para as reuniões formais e casuais, numa atuação que durou de uns 3 a 4 anos. Eles todos não só são produtores de artes, mas também de conhecimento sobre arte, atuando como artistas pesquisadores, professores, editores de revistas, criadores de espaços, mostras, eventos, atuando como veículos de fomentação da arte contemporânea brasileira no Rio, no Brasil e no mundo.

Cá entre nós é isso – uma mostra que tem esse caráter de pesquisa curatorial experimental que tem fundamentos históricos muito sólidos mas também uma pulsão de vida forte; que homenageia esse campo da produção de arte que se faz permeada por laços e afetos, por trocas existenciais ricas de sentido.

As situações vividas na arte, na arte no Rio, na arte contemporânea, muitas vezes com muita precariedade de meios e recursos faz surgir em oposição uma arte potente, poderosa, impregnada de um sentido crítico, e de proposições: experimentais, sensoriais e intelectuais que sobrepõem assim a todos os limites que a realidade nos impõe. Mas que também quer mudar essa condição limitadora.



Cronologia item / AGORA e AGORA/Capacete

Em 1995, Eduardo Coimbra, Raul Mourão e Ricardo Basbaum lançam o primeiro número da revista **item-1 – textos de artistas** com festa na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. No mesmo ano, é lançada **item-2 – música** no Paço Imperial, na Livraria Cultura em São Paulo, no Espaço Cultural 508 Sul, em Brasília, e no Massimo Bar Ristorante, em Goiânia. João Modé assume o projeto gráfico da revista.

No início de 1996, é realizado encontro com Nicholas Logsdail, da Lisson Gallery, Londres, que é apresentado à revista **item** e ao projeto **Visorama**. Em março, é lançada a revista **item-3 – tecnologia**, com projeto gráfico de João Modé, no MAM/Rio, e na Galeria Camargo Villaça, em São Paulo. O **Visorama** participa do evento *Arte Contemporânea: contribuições canadenses*, no Paço das Artes, em São Paulo. No mesmo ano, a revista é lançada em Belo Horizonte, no Centro Cultural da UFMG e em Porto Alegre, no Centro Municipal de Cultura. Em novembro, é lançada **item-4 – sexualidade**, no Espaço Cultural Sergio Porto, no Rio de Janeiro e, no mês seguinte, no Solar do Unhão, Salvador.

Em 1998, Helmut Batista cria o Espaço P, no apartamento 904 da Rua Paissandu 93, Flamengo, Rio de Janeiro, com as exposições individuais de Ana Infante e Ricardo Basbaum. No mesmo ano, O Espaço P realiza as exposições de Andrea Fraser e Marcel Dzama.

Espaço Purplex (ex-Espaço P) é criado em 1999, e apresenta a instalação *White Cue* de Rubens Mano, no sub-solo desocupado de um restaurante, em Santa Teresa. Em agosto, Eduardo Coimbra, Raul Mourão e Ricardo Basbaum criam o AGORA – Agência de Organismos Artísticos, que apresenta em seu primeiro evento as exposições de Laura Lima e Raul Mourão, na Fundação Progresso. No mesmo ano, Capacete Entretenimentos (ex-Espaço Purplex) realiza os projetos individuais de Marssares, no Aterro do Flamengo, Tiago Carneiro da Cunha, na Fundação Progresso e do artista francês Bruno Serralongue, que trabalhou por um mês como fotógrafo do Jornal do Brasil. A convite do AGORA, o artista, editor e escritor norte-americano Jordan Crandall realiza palestras no Centro de Arte Hélio Oiticica, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e na Escola de Comunicações e Artes da USP, e São Paulo. A revista **item** participa do I Seminário Internacional de Revistas de Arte, na Cidade do México. AGORA e Capacete Entretenimentos lançam seu programa de captação de associados, como forma de viabilizar apoio



a estas iniciativas. Na ocasião é apresentado o vídeo *G. x eu*, de Raquel Couto, realizado a partir do trabalho homônimo de Ricardo Basbaum.

No ano 2000, o AGORA realiza o evento Cinema Experimental de artista: 3 filmes de Karin Schneider e Nicolás Guagnini, em parceria com o Espaço Unibanco de Cinema. Após a apresentação, foi realizada palestra com o pesquisador Luiz Cláudio da Costa ⁵, seguida de debate com a presença dos realizadores. Em parceria com o MAC/Niterói, o AGORA promove a palestra do artista catalão Antoni Muntadas. Para celebrar a inauguração do Espaço AGORA/Capacete, na Rua Joaquim Silva 71, Lapa, em maio, AGORA e Capacete Entretenimentos convidam o grupo multimídia Chelpe Ferro, que apresenta a performance *A garagem do gabinete de Chico*. AGORA assina contrato com o site super11.net para a realização de uma coluna semanal de arte contemporânea. A cada semana é apresentado um texto inédito, escrito por um dos membros do AGORA, uma entrevista com um personagem de destaque do circuito de arte contemporânea e dois comentários críticos sobre trabalhos de artistas brasileiros e internacionais. A coluna fica no ar por três meses. Tatiana Grinberg inaugura, em agosto, a nova sede do AGORA. Na mesma época, a agência realiza um debate, no MAM/Rio, sobre as exposições de Eduardo Coimbra, Carlos Bevilacqua e Ricardo Basbaum, em cartaz naquela instituição. Além dos artistas, o debate contou com a participação da crítica de arte, curadora e pesquisadora Glória Ferreira. Capacete Entretenimentos apresenta novos trabalhos dos artistas Ricardo Basbaum e Marssares, no Espaço AGORA/Capacete e nos jardins de uma casa em Santa Teresa. Na inauguração, é lançado o samba *Sinal Nave Samba*, de Luiza Maria. Capacete Entretenimentos realiza exposição e evento com trabalhos em vídeo e instalações de Dominique Gonzalez-Foerster e Pierre Huyghe, no Espaço AGORA/Capacete, na Casa França-Brasil e nos jardins de uma casa em Santa Teresa, em novembro. No mesmo mês, O AGORA promove a projeção do filme de Andy Warhol *Haircut 1* (1963), seguida de palestra de Roy Grundman da Boston University, apresentada por Luiz Claudio da Costa. No final do ano, a artista Livia Flores apresentou, no Espaço AGORA/Capacete, exposição individual com filmes Super-8 projetados nas paredes da galeria. É realizado um debate, com a participação de Paulo Herkenhoff e Ricardo Basbaum.

⁵ Hoje professor do IART/UERJ e do PPGArtes/UERJ.



No início de 2001, Capacete Entretenimentos apresenta trabalhos de Hans-Christian Dany e Ducha no Espaço AGORA/Capacete. Em seguida, abre a exposição individual de Fernanda Gomes. Na ocasião, foi realizado um debate, com participação de Paulo Venâncio Filho e Raul Mourão. Capacete Entretenimentos realiza evento com trabalhos dos artistas japoneses Miyuki Kawamura, Nobuyoshi Araki e Tsuzuki Kyocichi e curadoria de Fumio Nanjo e Nobuo Nakamura, no meio do ano. O Espaço AGORA/Capacete é selecionado pelo programa Petrobrás Artes Visuais: o projeto patrocinado inclui a realização de seis exposições, a publicação de dois números da revista **item** e a construção de um website, lançado no mês seguinte. Em setembro, O AGORA apresenta a exposição *Neblina, orvalho, maresia: Coletas*, de Brígida Baltar, com lançamento do livro da artista. É realizado um debate, com participação de Ligia Canongia e Eduardo Coimbra. No mesmo ano, O AGORA realiza a exposição *Outra Coisa* no Museu Vale do Rio Doce (Vila Velha, ES), reunindo os trabalhos dos artistas cariocas Brígida Baltar, João Modé, Eduardo Coimbra, Ricardo Basbaum e Raul Mourão. Na ocasião, foi montada uma sala dedicada ao **Visorama**. Paralelamente, Capacete Entretenimentos apresenta trabalhos de Uri Tzaig, Joachim Koerster e Matthew Buckingham na galeria, em outubro. No mês seguinte, O AGORA apresenta performance *OURO PARA TODOS / GOLD FOR EVERY BODY*, do grupo Foreign Investment. No final do ano, Capacete Entretenimentos realiza exposição com trabalhos do artista Tiago Carneiro da Cunha em parceria com o artista italiano Enrico David.

Em 2002, AGORA e Capacete Entretenimentos desfazem sua parceria, seguindo, a partir desta data, como agências independentes. O site do AGORA é atualizado, com novo domínio. É lançada a revista **item-5 – afro-américas** no AGORA e no MAM/São Paulo. O AGORA apresenta a exposição *Heatseeking* do artista norte-americano Jordan Crandall. Em março, O AGORA realiza a exposição *Love's House*, no hotel Love's House (Lapa, RJ), reunindo trabalhos de treze artistas cariocas – Brígida Baltar, Carla Guagliardi, Ricardo Becker, Eduardo Coimbra, Fernanda Gomes, Ricardo Basbaum, Tatiana Grinberg, João Modé, Raul Mourão, Livia Flores, Marcos Chaves, Chelpe Ferro e Laura Lima. Em maio, O AGORA apresenta *AGORA AGORA / AGORA RIO DE JANEIRO*, um conjunto de 30 filmes e vídeos (realizados em Super-8 e U-Matic entre 1979 e 1982) na primeira exposição individual de Paulo Bruscky na cidade. Na ocasião, foi realizado um



debate, com a presença do artista e do crítico de arte e poeta Adolfo Montejo Navas. Durante um final de semana de junho, é exibido o vídeo *3 x 0*, do artista e terapeuta Lula Wanderlei. No mês seguinte, O AGORA apresenta a exposição *Estímulo Puro* de João Modé. Foi realizado um debate com o artista, em que as cadeiras foram distribuídas livremente pela galeria, de modo a integrar o artista e o público aos trabalhos expostos. Com o patrocínio da Prefeitura do Rio, através da Secretaria das Culturas e do RIOARTE, a Casa da Palavra, o Canal Contemporâneo e o AGORA lançam o livro *Love's House*. O livro é lançado no Rio e São Paulo.

No espaço AGORA são realizadas, em 2003, as primeiras reuniões do grupo artesvisuais_políticas, que organizou eventos de resistência dos artistas frente ao acordo negociado pela Prefeitura do Rio de Janeiro com a Fundação Guggenheim. No mesmo ano, é lançada a revista **item-6 – fronteiras** (que contou com a colaboração de artistas e pensadores brasileiros, portugueses e norte-americanos) durante a festa de encerramento do evento Grande Orândia, no Rio de Janeiro. A revista também é lançada no Centro Universitário Maria Antonia – USP em São Paulo. Na ocasião, foi realizado debate que reuniu os editores da **item** e de outras revistas e publicações dedicadas à arte e à cultura contemporânea.

Em setembro de 2003, O AGORA encerra suas atividades.



Programação Ciclo Visorama, EAV/Parque Lage, 1991

PROJETO INTERMÍDIA

CICLO

VISORAMA

ORGANIZAÇÃO E PRODUÇÃO:
CARLA GUAGLIARDI, EDUARDO COIMBRA, JOÃO MODÉ,
MÁRCIA RAMOS, MARCUS ANDRÉ, RICARDO BASBAUM,
RODRIGO CARDOSO, ROSÂNGELA RENNO, VALÉSKA SOARES

29 DE OUTUBRO À 10 DE DEZEMBRO

3^{as} FEIRAS, DAS 19:30 ÀS 22:30 h.

PREÇOS: Cr\$ 5 000,00 - CICLO COMPLETO OU CR\$ 1 000,00 - CADA PALESTRA

ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE
R. JARDIM BOTÂNICO, 414 • TELEFONES: 226 1879 e 226 9624



Apoio:

G. BARROS

KRONOCROMA



ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE

NÚCLEO: INTERMÉDIA
 PROFESSOR: TODOS OS NOMES ABAIXO
 CURSO: CICLO VISORAMA
 HORÁRIO: TERÇAS-FEIRAS, DE 19:30 ÀS 22:30
 DURAÇÃO: DE 29 DE OUTUBRO A 10 DE DEZEMBRO

EMENTA:

PROFESSORES : Carla Guagliardi, Eduardo Coimbra, João Modê, Márcia Ramos, Marcus André, Ricardo Basbaum, Rodrigo Cardoso, Rosângela Rennô, e Valéska Soares.

O CICLO VISORAMA consiste de sete encontros para discussão de questões atuais da arte contemporânea brasileira e internacional, a partir do / ponto de vista de um campo ampliado da arte, da não segmentação das linguagens, da arte como prática de intervenção no campo da cultura.

As discussões serão acompanhadas de uma ampla projeção de slides, de trabalhos recentes de artistas brasileiros e internacionais.

29/10 CAMPO AMPLIADO E/OU CAMPO SAMPLEADO?

- * O campo ampliado da arte, o pós-moderno,
- * A contemporaneidade.

05/11 PERDIDOS NO ESPAÇO - TEMPO

- * As modalidades de espaços construídos pelo trabalho contemporâneo.
- * A velocidade.

12/11 APROPRIAÇÕES

- * A segunda revolução industrial, a informação.
- * O novo X a cópia; cultura como natureza; clones.

(CONTINUA)





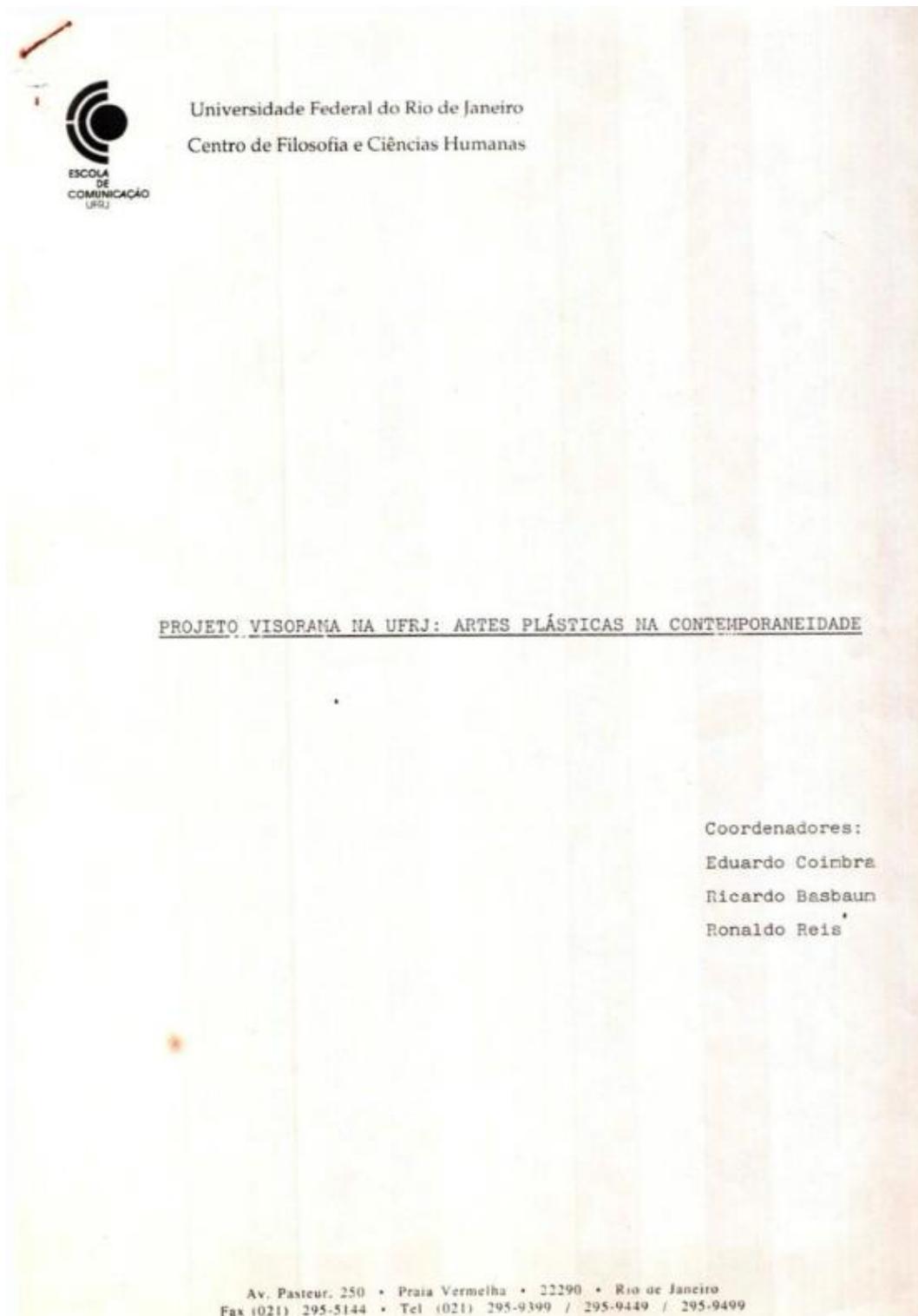
ESCOLA DE ARTES VISUAIS DO PARQUE LAGE

- 21/11 MASSAS, MASSIFICAÇÃO
- * A visualidade dos mass-mídia;
 - * A sedução, o simulacro;
 - * Reprodutibilidade X unicidade.
- 26/11 AFOGANDO EM TEXTOS
- * Palavras dentro dos trabalhos
 - * Texto do crítico, texto do artista
 - * olhar culto X olhar selvagem.
- 03/12 MITOS; CARROSSEL DAS GERAÇÕES, GERIATRIAS; RANÇOS E ALQUIMIAS
- * Fazer arte no Brasil;
 - * Crítica aos críticos
 - * História da arte X gerações
 - * Vícios e mitos do circuito brasileiro.
- 10/12 SOMAS, SOMATIZAÇÕES
DIVISÕES E DIVIDENDOS
MULTIPLICAÇÕES E MULTIPLICIDADES
SUBTRAÇÕES E SUBTERRÂNEOS
- * Discussão final : o que se faz hoje ?
 - * Daqui, pra onde vamos ?

OBS: Serã cobrado um ingresso de Cr \$ 1.000,00 por debate.
O pacote com as sete discussões pode ser adquirido por
Cr \$ 5.000,00.



Programação Visorama na UFRJ, ECO/UFRJ, 1992





Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas

PROJETO VISORAMA NA UFRJ: ARTES PLÁSTICAS NA CONTEMPORANEIDADE

1) Dados gerais

- data de realização: 27,28,29 e 30 de abril de 1992
- horário: de 18:30 às 21:30 horas
- local: Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ - Sala Moniz Aragão
- coordenação: Eduardo Coimbra, Ricardo Basbaum e Ronaldo Reis

2) Objetivos

Consiste de quatro encontros para discussão e aprofundamento das questões atuais da arte contemporânea brasileira e internacional, a partir do ponto de vista de um campo ampliado da arte, da não segmentação das linguagens, da arte como prática de intervenção no campo da cultura. Cada palestra será acompanhada de ampla projeção de slides mostrando trabalhos recentes de artistas internacionais e brasileiros, e dos resultados dos encontros pretende-se organizar uma publicação.

3) Pauta

- 27/04 - "O campo ampliado da arte"
 - . depois da arte moderna: transdisciplinaridade e internídia
 - . as modalidades de espaço e tempo na arte contemporânea
- 28/04 - "Cultura como paisagem e território"
 - . tudo é informação
 - . olhar culto x olhar selvagem
 - . a visualidade da mídia e as estratégias da arte
 - . apropriações
- 29/04 - "A persistência da imagem"
 - . imagem e signo: permanência, circulação e imaterialidade

segue

Av. Pasteur, 250 • Praia Vermelha • 22290 • Rio de Janeiro
Fax (021) 295-5144 • Tel (021) 295-9399 / 295-9449 / 295-9499





Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas

- . imagem-texto: migrações
- . realidade x simulação

30/04 - "Vícios e mitos do circuito brasileiro"

- . produção brasileira e produção internacional: especificidades e confluências
- . precariedade e impasses no sistema de arte: a crítica, o mercado e as instituições

4) Conteúdo dos temas

I - O CAMPO AMPLIADO DA ARTE

"Desde os anos 60 a produção contemporânea tem se desenvolvido no sentido de ampliar o contato das artes plásticas com outras áreas de conhecimento (sem abrir mão de sua autonomia como prática específica), e de superar a especialização do artista num meio expressivo, para a condição ampla de operador da visualidade.

A concepção de que o trabalho de arte é gerado por relações transdisciplinares, numa expansão horizontal contínua, estabelece novas modalidades de espaço e tempo a serem vivenciadas no contato com as obras".

II - CULTURA COMO PAISAGEM E TERRITÓRIO

"Assim como a visualidade se tornou um meio obrigatório no trânsito de informações entre os diversos campos de conhecimento da nossa cultura, também as artes visuais se vêem impregnadas de referências exteriores ao seu universo específico, como ingredientes na sua formulação enquanto disciplina autônoma.

A quase impossibilidade do olhar selvagem numa sociedade

Av. Pasteur, 250 • Praia Vermelha • 22290 • Rio de Janeiro
Fax (021) 295-5144 • Tel (021) 295-9399 / 295-9449 / 295-9499





Universidade Federal do Rio de Janeiro
Centro de Filosofia e Ciências Humanas

organizada pela informação e pela mídia, destina as artes plásticas a operarem por meio de estratégias apropriativas e de intervenção com os códigos culturais".

III - A PERSISTÊNCIA DA IMAGEM

"A criação e circulação da imagem como signo cultural, i material, descolado do suporte, entende a matéria como uma adjetivação e não uma substantivação no trabalho de arte.

A fluidez e a transitoriedade da imagem liberta do meio que a gerou, lhe dá uma condição semelhante ao texto, com propriedades miméticas e de simulação".

IV - VÍCIOS E MITOS DO CIRCUITO BRASILEIRO

"A dificuldade na realização de um mapeamento da arte brasileira contemporânea, e conseqüentemente sua inserção no panorama internacional, reside no fato de não ser comum o exercício do pensamento crítico no acompanhamento da produção.

Essa situação da crítica especializada e de seus canais de circulação é mais um dos sintomas da precariedade do sistema de arte no país, que ainda conta com instituições inibidas e um mercado incipiente".

5) Palestrantes convidados (a confirmar)

tema I - Paulo Herkenhoff - crítico de arte, ex-diretor do MAM/RJ

Tunga - artista plástico

tema II - Janice Caiafa - antropóloga, professora da ECO/UFRJ

Thomáz Brun - filósofo, professor da PUC-RJ

tema III - MDMagno - psicanalista, professor da ECO/UFRJ

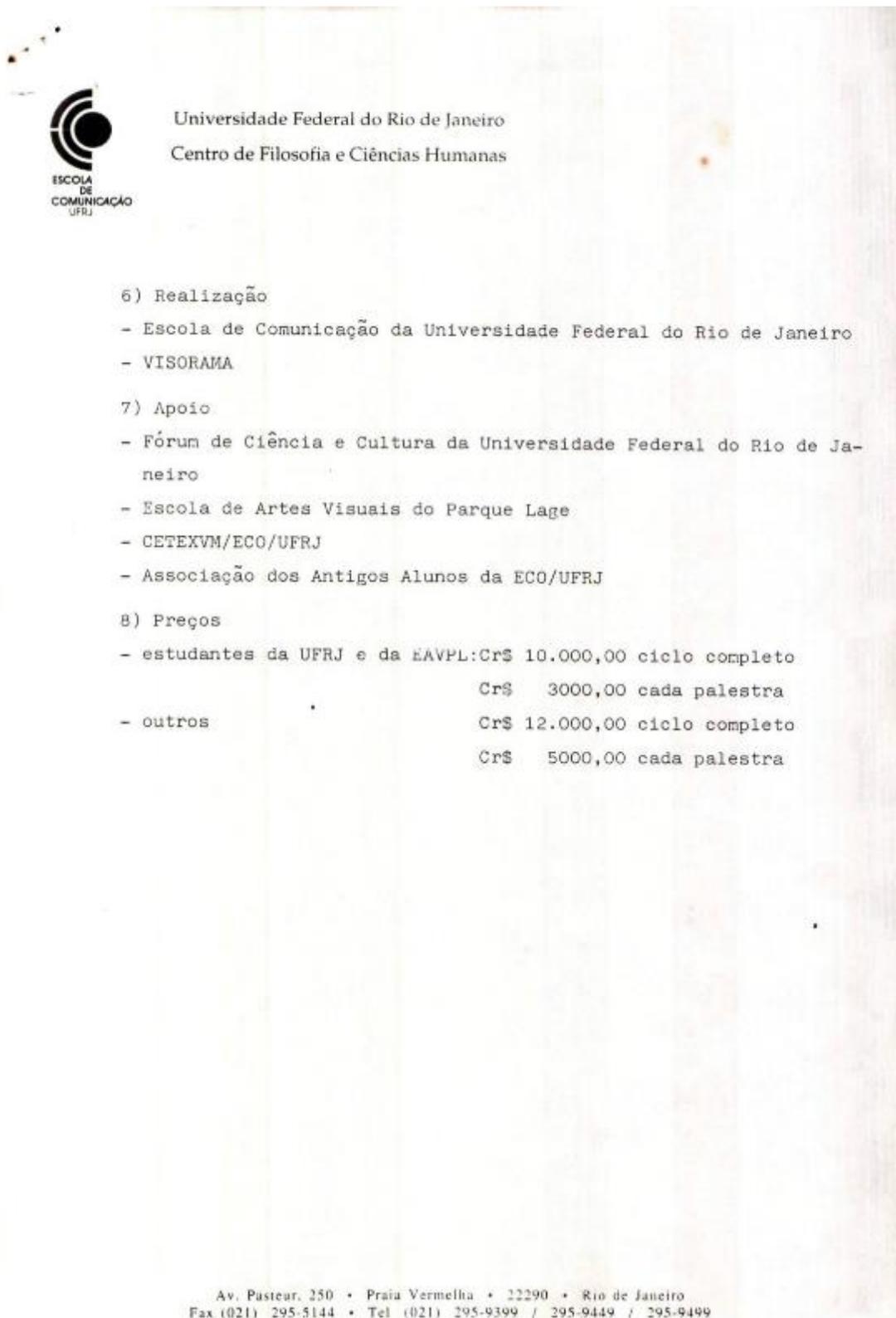
Hermano Viana - antropólogo

tema IV - Milton Machado - artista plástico, professor da EAVPL

Paulo Venâncio Filho - crítico de arte

Av. Pasteur, 250 • Praia Vermelha • 22290 • Rio de Janeiro
Fax (021) 295-5144 • Tel. (021) 295-9399 / 295-9449 / 295-9499





Programação Visorama na UFRJ, ECO/UFRJ, 1992

Fonte Memória Lage: <http://www.memorialage.com.br/xmlui/handle/123456789/12123#page/2/mode/1up>



Imagens



Marcio RM

Ateliê Alice 190, 1989

Da esquerda para a direita: Ricardo Basbaum, Roberto Tavares, Ricardo Mauricio, Analu Cunha, Ivo Ito



Marcio RM
Show Cinelândia, 1990

Da esquerda para a direita: Analu Cunha, Marcia Ramos, desconhecido, Ana Durães, Aimberê Cesar, desconhecida Jorge Duarte, desconhecido, Marcia X., Elke Maravilha, Xico Chaves, Alexandre Dacosta, desconhecido, Ricardo Basbaum. Presentes, mas não na foto: Rodrigo Cardoso e João Modé



Encontro com Valeska Soares EAV/Parque Lage, 8 outubro de 2018



Elaine Pauvolid

Ateliê de Rosângela Rennó, janeiro de 2019

Da esquerda para a direita: Rosângela Rennó, João Modé, Eduardo Coimbra, Rodrigo Cardoso, Carla Guagliardi, Alex Hamburger e Ricardo Basbaum

Créditos e agradecimentos

Organização dossiê: Analu Cunha

Transcrições: Ana Otuoc, Camila Rodrigues, Isabella El Birani, Judy Velasquez, Monique Araujo, Rayssa Ruiz.

Agradecimentos Patricia Chiava, Ricardo Maurício, Barbara Dantas, Hermano Vianna, André Sheik, Memória Lage; aos entrevistadores Ivair Reinaldim, Bernardo Mosqueira e, sobretudo, à Natalia Quinderé; aos artistas Visorama, especialmente à Brígida Baltar e Rosângela Rennó; e aos fotógrafos Elaine Pauvolid, Marcio RM, Rodrigo Cardoso, Vicente de Mello e Wilton Montenegro, que gentilmente cederam a publicação de suas imagens. O fotógrafo Ricardo Cunha não retornou contato.

Notas sobre a interface em Harun Farocki e Robert Rauschenberg

Alessandra Bergamaschi¹

Resumo

O artigo aborda a reflexão de Harun Farocki sobre as conversões – ou interfaces – entre o mundo e as imagens técnicas, tema crucial na década de 1990 devido à convergência entre novas mídias, arte e cinema. Propomos, a partir disso, uma digressão histórica sobre os sinais dessas conversões na obra de Robert Rauschenberg na passagem entre modernismo e pós-modernidade.

Palavras-chave: Filme de artista, pós-modernismo, estudos de mídia, história da arte.

Abstract

The article approaches Harun Farocki's reflection on the conversions, or interfaces concerning the image codification, which are so crucial for the new media, art and cinema convergence in the 1990s. From this questioning we propose a historical digression about the first signs of intermediality in the work of Robert Rauschenberg, in the transition between modernism and postmodernity.

Key-words: Artist film, postmodernism, media studies, art history.

¹ Alessandra Bergamaschi é artista visual e pesquisadora ítalo-brasileira. É formada em Comunicação pela Universidade de Bolonha e inscrita no programa de Doutorado em História Social da Cultura - linha História da Arte e da Arquitetura, na PUC-Rio, com uma pesquisa sobre os efeitos da imagem técnica sobre o pictórico na obra de Jackson Pollock e Robert Rauschenberg.



No final dos anos 1980, inaugurando uma década que será marcada por novas iniciativas de grandes instituições para integrar as imagens em movimento em suas coleções e exposições, o cinematográfico e a projeção em larga escala entram no museu. Uma das razões é de caráter eminentemente tecnológico: a maior acessibilidade de tecnologias de projeção digital, que proporcionam uma experiência equivalente à projeção cinematográfica, inaugura uma modalidade expositiva distintivamente híbrida, carregando referências à pintura mural, aos painéis publicitários, e, antes de tudo, à imaterialidade, ao ilusionismo e ao gigantismo do cinema. Ao mesmo tempo, e também pelo desenvolvimento de tecnologias digitais multiformes e mais acessíveis, o cinema é ameaçado de obsolescência. Como nota Dominique Païni, a partir dos anos 1990 torna-se patrimônio histórico, arquivo de memórias coletivas e afetivas.² O museu vem a ser um de seus refúgios e, nas práticas da arte contemporânea, abre-se espaço para o questionamento tanto de suas modalidades discursivas quanto das características materiais de seu dispositivo. Após a experiência das salas quase vazias na estreia de seu filme *Videogramas da Revolução*, em 1993, o próprio Harun Farocki comenta que o cinema naquele momento “estava deixando de ser um lugar de presença simbólica”³.

Uma das mostras inaugurais para esse fenômeno é *Documenta 9*, curada por Jan Doet em 1992, que atraiu acerca de 600.000 visitantes e teve um dos maiores orçamentos da história da instituição. Muito criticada por seu tom sensacionalista, nessa *Documenta* foram apresentadas instalações como *The Arc of Ascent*, de Bill Viola, *Anthro/Socio*, de Bruce Nauman, *Tall Ships*, de Gary Hill e *Hors Champs*, de Stan Douglas (todas de 1992), obras que segundo Barbara London, então curadora do departamento de vídeo do MoMA, marcaram o ingresso do vídeo em uma fase mais madura⁴ Outra mostra importante, que trata especificamente a então recente triangulação entre cinema, artes visuais e novas mídias é

² In Païni, *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, p.26, citado em Balsom, “Architectures of Exhibition”, in *Exhibing Cinema in Contemporary Art*, 2009.

³ In *Harun Farocki: quem é responsável?* IMS, Rio de 16 de março a 30 de junho de 2019, Publicação da mostra, p.11.

⁴ In Balsom, “Architectures of Exhibition”, in *Exhibing Cinema in Contemporary Art*, 2009.



Passages de l'Image, curada por Raymond Bellour, Christine Van Assche e Catherine David no Centre George Pompidou, em 1990.

Os curadores realizam uma pesquisa rigorosa sobre o destino dos regimes imagéticos específicos em um momento marcado pela convergência tecnológica e pela negociação do espaço do museu, com o objetivo de trazer à tona a convergência entre cinema, fotografia, vídeo e meios digitais, deflagrada nos anos 1980, mapeando suas contaminações mútuas e as respectivas especificidades. Segundo Bellour, o advento da imagem digital não teria viciado a especificidade dos meios, mas seria uma oportunidade de reflexão, pois “as velhas imagens deveriam ser interpretadas à luz do enigma apresentado por essas imagens híbridas”. A mostra apresentava um panorama de como essas ‘passagens’ entre meios discretos tinham interrogado o cinema durante o séc. XX, com obras de Dan Graham, Gary Hill, Thierry Kuntzel, Chris Marker, Michael Snow, Bill Viola, Jeff Wall, além de um extenso programa de filmes no cinema do museu.

É nesse contexto que, em 1995, Harun Farocki, diretor com uma vasta produção de documentários para cinema e televisão, é convidado pelo curador Régis Durand a expor e comentar a sua produção em uma mostra de artes visuais em Villeneuve d’Ascq (Lille). Além de exibir um vídeo em dois canais, Farocki instala naquela ocasião duas lousas escolares antigas, onde anota com um giz alguns comentários sobre o seu trabalho “talvez achando que a exibição de um vídeo não fosse um esforço artístico suficiente”, conforme relata.⁵ Naquele ano será convidado a participar da mostra *Face à l’histoire* [Diante da História] do Centre Pompidou, onde exibe *Interface*, o primeiro vídeo produzido especificamente para um museu. *Interface* é um filme em dois canais, onde os comentários sobre o seu processo, em vez de serem anotados sobre as duas lousas, são articulados nos dois monitores que espelham recursivamente o funcionamento da tecnologia da ilha da edição.

Essa passagem oferece um ponto de partida interessante para pensarmos sobre o trabalho de Farocki segundo a proposta de Bellour na mostra *Passages de L’Image*, ou seja, enfatizando os momentos “entre” as imagens – as conversões, ou interfaces que marcam a codificação da imagem do analógico para as inúmeras articulações e aplicações da ótica digital – e como isso reverbera nos processos de significação e na construção das narrativas históricas.⁶ Farocki indaga sobre o funcionamento do campo visual como um terreno móvel, onde essas novas interfaces tendem a passar despercebidas, pois são absorvidas e naturalizadas. Como nota Hal Foster em um artigo de 2004,

⁵ Ibid. Nota 1.

⁶ Ver também, Bellour, *Entre Imagens*, 1990.



*Como Marx, ele insinua que cada nova fase dessa história de produção e reprodução estabelece uma nova transmissão de poder e conhecimento, e, como Michel Foucault e Jonathan Crary, ele sugere que cada novo dispositivo envolva também um novo regime do sujeito.*⁷

O impulso de desnaturalizar as codificações dos regimes imagéticos parece o motor de sua poética nos documentários realizados para cinema e televisão e, em um segundo momento, também no contexto das artes visuais. *Interface*, a sua primeira instalação, se distancia das duas vertentes mais exploradas do gênero “filme de artista”, em ascensão nos anos 1990, a primeira magnificando o dispositivo – situações que citam o caráter imersivo do cinema ou de sua história, como as obras de Douglas Gordon – e a segunda vertente de uma arqueologia do dispositivo, na linha por exemplo de alguns trabalhos de Tacita Dean, onde projetor analógico, projeção e filme compõem o “cinematográfico”, como conjunto material agora deslocado no museu – onde aparece como presença fenomenológica frágil e tremeluzente em um espaço obscurecido.

A materialidade de *Interface* é despreziosa e passa longe da ordem do espetacular ou do “espectral”, no sentido da imagem como fantasmagoria, dessas vertentes. A sensação é de estarmos na frente de um vídeo didático, onde o próprio Farocki, sentado em sua ilha de edição, explica a lógica aparentemente binária de seu trabalho (os dois monitores, a combinação de imagem e texto).

*Este é um local de trabalho, uma mesa de edição para o processamento de imagens e sons. O Painel de controle, o aparelho de reprodução, o gravador.*⁸

O trabalho do editor é construir o filme justapondo imagens, ou cenas, em uma sintaxe que se assemelha ao encadeamento da composição de um texto. O sentido é gerado através de similitudes (uma imagem é parecida com a outra) ou metáforas, onde existe um deslocamento, ou transferência, entre a primeira e a segunda imagem.

⁷ “Vision Quest”, in *ArtForum*, Nov. 2004. P.158. Trad. Minha: “Like Marx, he implies that each new phase in this history of production and reproduction set up a new relay of power and knowledge, and like Michel Foucault and Jonathan Crary he suggest that each new relay involve a new regime of the subject as well.”

⁸ In Farocki, *Interface*, 1995, transcrição da fala.

*Essa imagem combina com essa outra? Essa imagem completa essa? Essa imagem se exclui diante da outra? Pode-se interpretar essa dualidade como uma imagem comentando a outra. Até hoje, as imagens eram comentadas com palavras ou música. Aqui imagens comentam imagens.*⁹

O tom instrutivo nos dá a sensação de uma forma onde as imagens complementam o texto ou vice-versa, ou, como ele mesmo afirma, de um encadeamento lógico entre as imagens, mas as relações que se desdobram ao longo do vídeo desmentem qualquer relação sistematizável entre os dois níveis. Não se trata da justaposição de dois elementos no espaço nem de uma narração sintetizável, mas de uma implosão recursiva que supera até a complexidade da montagem dialética, pois o uso de dois canais possibilita desdobramentos da ordem do hipertexto, ou de várias janelas abertas simultaneamente em nossa tela – vale lembrar que, naqueles anos, a telemática começava a se difundir em larga escala.

Experimentando uma vasta gama de relações possíveis entre os dois quadros, Farocki desdobra, espelha e duplica dados sensíveis de seu processo, trazendo cenas de seus primeiros filmes, para revelar os pormenores de seu funcionamento. Em algum momento chega a encenar um incêndio na ilha de edição, enquanto os monitores mostram as imagens de *Fogo inextinguível*, seu curta sobre os efeitos do napalm, de 1969. Traz também as memórias de uma mesa de trabalho anterior, onde alguns fotogramas são impressos e colados na parede introduzindo outras possibilidades de visualização:

*Na parede, a cruz. Talvez um gráfico de coordenadas. Coordenadas existem pra determinar a posição. Aqui as imagens seriam as medidas determinantes. Logo a seguir, vemos o autor desocupando a mesa, até surgir uma superfície preta. Não branca como uma tela, mas preta. O roteiro salta da mesa do autor para dentro da cena do filme, um salto para o passado, para 1917, o ano da guerra, da revolução.*¹⁰

Ele ilustra as passagens de seu trabalho na ilha, entre a materialidade do fazer e imaterialidade da representação. A definição de interface é justamente um dispositivo (material e lógico) graças ao qual se efetuam as codificações e decodificações entre dois sistemas: texto e imagens, imagens e realidade, entre o registro do imaginário e do simbólico.

⁹ Ibid. Nota 6.

¹⁰In *Interface*, transcrição da fala.



As imagens “operacionais” – imagens não capturadas por propósitos artísticos, mas para ilustrar, informar, explicar – e a sua voz em *off* que descreve calmamente as passagens, chocam vertiginosamente com as associações propostas. O filme emerge delas como uma formação intuitiva, que não pode ser conceitualizada *a priori*, como ele mesmo afirma: “foi editando esse filme que compreendi pela primeira vez como observar as imagens despretensiosamente, sequencialmente, até a construção do filme acontecer por si”¹¹.

Interface nos projeta então em um espaço redundante e multidimensional de associações e registros heterogêneos que aponta o tempo inteiro, de forma recursiva, para a sua própria gênese. Com essa obra, Farocki apresenta com muita lucidez as estruturas generativas que irá desenvolver nos sucessivos vinte anos de produções pensadas para o espaço de museus e galerias. Ele repete duas vezes, “como é um processo demorado, podemos falar de outras coisas”.¹² Ou seja, enquanto a máquina trabalha, ele divaga, aludindo ao percurso sem rumo típico do ensaio mas também à estranha lógica da coleção, onde a justaposição entre as várias peças acaba fazendo sentido somente a posteriori. Enquanto a máquina segue seu movimento aberrante e inarrestável, ainda há espaço, ou é necessário abrir espaço, para as fugas transversais da imaginação.

Vilém Flusser nota que a mesa de trabalho como interface entre a imagem e o mundo é uma passagem fundamental entre o gesto do produtor de imagens tradicionais (na história da arte domínio do pictórico, ou seja, de uma tela vertical), “que abstraem a profundidade da circunstância” indo do concreto ao abstrato, e o gesto do produtor de tecno-imagens, que reagrupam pontos para formarem superfícies, ou seja, indo de uma abstração ao concreto (com as devidas ressalvas).¹³ A máxima distância entre o produtor de imagens tradicionais e a tela é o comprimento de seu braço. Ele se encontra ao centro de suas representações e a sua mão fixa as circunstâncias em sua volta. Ao contrário, na ilha de edição, o braço opera sobre circunstâncias remotas. Em *Interface*, Farocki ilustra muito bem a transição entre a fita analógica, onde sente os pontos de sutura com a ponta dos dedos, e a fita vhs, onde opera indiretamente, apertando botões. Tanto nesse gesto quanto no gesto de contar dinheiro, recurso simbólico por excelência, ainda existe uma

¹¹ Harun Farocki: *quem é responsável?*, P.10 e *Interface*.

¹² Farocki, *Interface*, 1995.

¹³ Flusser, *O universo das imagens técnicas. Elóquio da superficialidade*, 1985, P.19.



dimensão táctil, mas ela engana, pois aqui “a essência pouco coincide com a aparência”¹⁴.

No último estágio de abstração da imagem, com a computação digital, a conversão numérica da imagem e da visão destroem definitivamente o referente, e se tornam interfaces não mais entre o mundo e as imagens mas entre conjuntos de dados e simulações do mundo. Recorrendo a tais imagens, a distinção entre as dimensões da imagens não faz mais sentido (duas, três), pois adentramos um universo imaginário transformado, onde, retornando a Flusser, “o poder da imaginação faz com que a rigidez da circunstância, anterior à produção de imagens, seja substituída por fluidez e maleabilidade”¹⁵. Aqui, as circunstâncias representacionais se alienam não somente do alcance do braço, mas também do controle operacional de um sujeito remoto, pois cortando a relação com a concretude do mundo introduzem a possibilidade da realidade ampliada, por exemplo, dos games.

Farocki elabora esse tema em um longa para o cinema de 1988, um pouco anterior a *Interface, Imagens do mundo e inscrição de guerra*, onde elabora, a partir de inúmeros registros, uma reflexão sobre a gênese desse processo de abstração. O ponto de partida, paradoxalmente, é a centralidade da visão e da racionalidade do homem no Renascimento, quando a geometria projetiva, bem ilustrada nos desenhos de Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer, permite projetar o mundo inteiro no plano focal humano, antecipando o fotográfico. A narração não linear de Farocki atravessa então o Iluminismo como ápice desse processo de “esclarecimento” através da razão, que será ameaçado pelo progresso técnico decorrente desses princípios, até causar a própria alienação do humano.

Nessas reproduções não mediadas por nosso olhar, onde “são produzidas mais imagens do mundo do que os soldados podem analisar” aparece, inexorável, o automatismo da máquina.¹⁶ As medidas do corpo e da natureza, convertidas em desenhos por Leonardo, Durer ou de Piero della Francesca, são substituídas por sistemas que codificam regras e dados em imagens ou que reconhecem, armazenam e cruzam dados a partir de imagens, em uma progressiva automatização do ver e do imaginar que nos exclui tanto da visão quanto da análise. A guerra utiliza e potencializa as tecnologias da visão, argumenta Farocki no filme, por suas necessidades de classificação e medição, mas a maneira como essas imagens são interpretadas depende das regras de funcionamento da

¹⁴

¹⁵ Flusser, *O Universo das Imagens Técnicas. Elóquio da Superficialidade*, p.21.

¹⁶ Farocki, *Imagens do mundo e inscrição de guerra*, 1988.



máquina, com seus movimentos inexoráveis. Retorna então o questionamento conclusivo de *Interface*:

*Esta mesa de edição seria talvez um codificador, ou um decodificador? Trata-se de codificar um segredo ou de mantê-lo? Eis o enigma da interface, que mostra escondendo.*¹⁷

As imagens aéreas ainda analógicas onde os aliados retratam o campo de extermínio de Auschwitz sem o reconhecer por estarem com outros objetivos, são um exemplo da ausência dessa mediação do olhar humano como um recalque trágico, onde o homem acaba se ausentando de sua própria história, que seguirá o seu curso em um universo operacional já dado e determinado pelos automatismos das máquinas de guerra (fig.2)¹⁸. A interface entre mundo e imagens torna-se uma barreira que nos exclui dessa duplicação do mundo, onde a mediação técnica não funciona mais como prótese da percepção, mas substitui a nossa função analítica, traindo definitivamente o enaltecimento e a centralidade da razão humana e colocando em seu lugar a razão dos poderes hegemônicos. A distração, que no início do século XX parecia um vício a ser combatido para continuarmos produtivos, torna-se condição existencial.

Flusser continua a sua análise sobre a produção dessas tecnoimagens alegando que mesmo que as circunstâncias passem a não estar mais “diante da mão”, elas ainda “parecem estar lá”. Ou seja, quando a interface funciona, ainda temos a sensação de estarmos no controle da realidade oferecida pelas imagens técnicas. Em razão disso, a partir da década de 1980 conceitos como diferença, repetição, o traço, o simulacro, a hiper-realidade e a fragmentação da imagem se tornarão centrais para a reflexão estética e filosófica. Com o alastramento dos novos meios digitais, nessa década a cultura visual passa a absorver, produzir, recodificar e por último naturalizar aparências “sintéticas” com uma velocidade e alcance inéditos, passando a ser necessário, como diz Farocki, “ter tanto cuidado com as imagens quanto com as palavras, já que imagens e palavras estão entrelaçadas em discursos, redes de significados.”¹⁹ Ou seja, nesse momento as evidências de que é impossível escapar do teor simbólico da imagem, que perdeu qualquer transparência, ou ‘realismo’, tornam-se irrefutáveis.

¹⁷

¹⁸ Harun Farocki, *Imagens do mundo e inscrição de guerra*, 1988, filme analógico 16 mm, cor e pb, 75'. Frame do filme.

¹⁹ Idem.



A partir desse questionamento e seguindo o método de Farocki, propomos a seguir uma digressão, buscando na delicada e não tão clara transição entre o modernismo e o pós-moderno na história da arte, alguns sinais dessa transformação que sirvam de referência para esboçarmos uma genealogia transversal do conceito de “interface” – entre meios e dimensões da imagem – partindo agora da linguagem pictórica. A figura de Robert Rauschenberg é interessante nesse sentido, pois se aproxima muito do produtor de imagens que se depara com gestos manuais jamais executados antes, que não trabalha a matéria mas se dirige “contra superfícies, a fim de informá-las”.²⁰ As suas telas – chamadas pelo crítico Leo Steinberg de *flatbed*, ou seja, superfícies horizontais, ou de trabalho, são cruciais, na história da arte norte-americana, pois inauguram a passagem do abstracionismo à arte pop no final dos anos 1950, em um contexto onde os primeiros sinais da revolução da eletrônica começavam a reverberar na arte.

Essa orientação horizontal, que John Cage define como “visão aérea”, é um plano pictórico que se tornará característico da produção artística dos anos 1960, enquanto “superfície cujo ângulo em relação à postura humana é a precondição de seu conteúdo transformado”.²¹ Rauschenberg adota repetidamente abordagens que retomam essa orientação horizontal, enfatizando a materialidade e a solidez necessárias para que os rastros da ação, ou seu apagamento, se imprimam no quadro – nos *combines*, em *Automobile Tire Print*, desenho de 1953 em colaboração com o próprio John Cage, ou ainda em *Erased De Kooning*, do mesmo ano, onde a fantasmagoria do desenho apagado do artista flutua no papel desgastado pela borracha, uma ação que só é possível graças ao plano sólido que estava por baixo.

Como nota Steinberg, através da inscrição do ato de fricção da borracha na mesa, Rauschenberg não estaria mudando – como Pollock – somente o plano em que o trabalho é realizado, mas o ângulo em que a nossa imaginação confronta a obra. Rauschenberg reconfigura a evocação de um espaço de mundo que reproduz a natureza para um homem ereto, axioma compartilhado na pintura desde o Renascimento até o expressionismo abstrato, em um campo horizontal opaco, como os que fornecem a base para processos operacionais do cálculo e da escrita. Introduce tanto simbolicamente quanto materialmente superfícies duras, com limites definidos, em uma escala que pode ser controlada pela

²⁰ Steinberg, *Outros Critérios*, p.16, 1972. O texto é baseado numa palestra proferida no MoMa em 1968. “The message changes in the combine-drawings, made with pencil, water color, and photographic transfer: (a) the work is done on a table, not on a wall.” In Cage, *Silence and Other Writings*, p.105.

²¹ Idem.

gestualidade humana:

*tampos de mesa, chão de ateliê, diagramas, quadros de aviso – qualquer superfície receptora onde sejam espalhados objetos, se insiram dados, onde informações possam ser recebidas ou impressas de maneira coerente ou confusa.*²²

A referência de Steinberg à influência da revolução da eletrônica, em curso nos Estados Unidos naqueles anos, que influencia indiretamente reorganização perceptiva do pictórico operada por Rauschenberg, é bastante direta quando fala de “informações” e “dados”. Esse tema adquire centralidade e será tratado extensivamente por Marshall McLuhan, notório comentarista da influência dos meios de comunicação sobre o sensorio humano, que escreve *A Esposa Mecânica* em 1951, um primeiro ensaio onde antecipa alguns conceitos do mais complexo *Understanding Media*, de 1960. Nessa segunda obra, McLuhan relata a iminência da mudança epocal em curso – após os cerca de 300 anos de sujeição ao movimento centrífugo gerado pela fragmentação dos meios mecânicos, o mundo começaria a sofrer, naqueles anos, os efeitos da implosão dos meios eletrônicos, que se por um lado implicam a presença remota de sujeitos ‘operacionais’ e técnicas de geração de imagens sem a mediação direta do olhar, por outro diminuem as distâncias geográficas e entre os corpos.²³ A abstração da imagem numérica engendra uma relação com as intensidades do corpo, por exemplo a partir do reconhecimento do calor, com efeitos sensíveis sobre as possibilidades de controle e colonização de nossas reações. McLuhan preconiza também a tendência à simulação tecnológica da consciência e aos processos de conhecimento, que hoje se concretizam, por exemplo, na realidade ampliada dos games e em outros fenômenos.

Esse ponto de vista não proclama a história de uma pureza originária da percepção humana, assim como é evidente que a linguagem pictórica já havia absorvido e elaborado as transformações introduzidas pela câmera escura através do desenvolvimento da ótica e do fotográfico. Ao converter o plano pictórico em uma superfície relacionada ao fazer, porém, Rauschenberg interrompe a codificação histórica do visível sedimentada na linguagem pictórica. Essa ruptura, ou deslocamento na materialidade do fazer pictórico, lhe permite implementar outras perspectivas sem utilizar o artifício da metáfora ou a literalidade absoluta do conceitualismo, mas através da liberdade de associar a mancha ao

²² Ibid. Nota 17, p.117.

²³ Tadeu Capistrano, notas da palestra sobre o filme *Imagens do mundo e inscrição de guerra*, IMS, 11/05/19.



signo e a marcações que não passam pela discriminação do olhar humano – que, como vimos, ganharão muita relevância com os desenvolvimentos da ótica nas tecnologias de guerra.

A mesa permite a permuta entre esses códigos visuais heterogêneos, fazendo de suas obras interfaces entre a pintura e a fotografia, e, como vamos tentar explorar adiante, entre a pintura e a escultura (os *combines*). Assim como vimos acontecer nos filmes de Farocki, a obra de Rauschenberg reflete as possíveis convergências e conversões entre diversos meios e linguagens. Suas telas sinalizam a passagem do pictórico modernista, ainda fortemente marcado pela teoria de Clement Greenberg sobre a especificidade dos meios, para um contexto onde o campo da obra se abre para as refrações da imagem técnica – o índice fotográfico – e para o registro simbólico linguagem.

Multiplicando os pontos de vista e introduzindo veladuras e opacidades, Rauschenberg afirma a impureza necessariamente intrínseca tanto ao realismo do fotográfico quanto à abstração pictórica. São os primeiros reflexos de uma condição histórica onde, como nota Jameson, tudo adquire visibilidade e a atenção estética tende a dissipar-se, substituída por uma visão sem foco, ou multifocal, atraída pelos infinitos espelhamentos e rebatimentos de realidades 'impuras'.²⁴

No contexto dessa história, que podemos assimilar a uma história das refrações do realismo no campo da arte, as decisões tomadas por Rauschenberg se convertem em um movimento que tenciona a centralização do mundo a partir do homem operada no Renascimento. Rauschenberg, como Duchamp, não se refere mais à tentativa de representar as aparências do mundo no campo autônomo da pintura, mas opera através do reconhecimento da transformação da própria concepção do referente, ou realidade. Segundo Leo Steinberg, o artista teria sinalizado essa mudança radical deslocando o tema da arte do sujeito *natureza* para o sujeito *cultura* e, assim, determinando o ingresso do campo da pintura para práticas definidas pós modernas.²⁵

A matéria de Rauschenberg é o heterogêneo, mas a sua sedimentação nas camadas que se entrelaçam nivelando na superfície

²⁴Jameson, *A virada cultural*, 1998, p.110.

²⁵ Uma transição de tamanha magnitude não se daria no arco de uma geração, ou por obra de um único artista, mas através de sinais e intuições sedimentados, que se tornam reconhecíveis somente após certo distanciamento histórico. As *Ninfeias* de Monet, ou a transmutação, atuada por Mondrian, do céu e do mar em sinais positivos e negativos, seriam reorientações da mesma natureza, mas o *Grande vidro* de Duchamp, o *Urinol* inclinado para cima, assim como os *Rotorelevos*, talvez representem os aportes mais conscientes a essa transformação, que implica um afastamento do olhar humano associado à representação do *natural* e à codificação de seus gêneros (paisagem, natureza morta, retrato).



detalhes anacrônicos, traz um dado entrópico que, a partir da ação de selecionar, isolar do mundo empírico, combinar, digerir e apagar, devolve ao mundo imagens que ainda apresentam uma composição formal. Isso configura outra maneira de desvirtuar o que emoldura a percepção, nesse caso os fundamentos do realismo tanto pictórico quanto fotográfico, e afirma a materialidade da tela e do papel como superfícies planas e rígidas – verdadeiros anteparos ou interfaces que bloqueiam e revelam imagens ‘operacionais’, como as manchas residuais de alguma ação, fragmentos de fotografias, mensagens e inscrições gráficas. Quando escreve sobre as telas de Rauschenberg, John Cage alega não se tratar de composições, mas de visões distanciadas

“como mapas, cujos elementos podem ser removidos e substituídos por outros através de circunstâncias análogas ao nascimento e à morte, a uma viagem, uma arrumação ou ao desordenar as coisas na casa.”²⁶

Ou seja, a tela retém pequenos eventos, ou em alguns casos, especialmente na série *Dante’s Drawings* reporta fatos reciclados da memória coletiva americana e rearranjados nesse plano etéreo, que dissolve as relações lineares e causais da narração. Uma sutura de elementos que nos devolve uma totalidade onde emergem associações intermitentes e falhas.

Aparecem então os primeiros sinais de um sujeito descentralizado não somente pela linguagem, mas que tampouco continua ao centro de suas representações. Ou seja, entre o sujeito e o mundo se interpõe a soma dos discursos que compõem a construção cultural da visualidade, como uma interface que o protege do caos e ao mesmo tempo limita o que ele pode ver. Esse dado, que ofusca definitivamente a transparência da visão, será teorizado pontualmente por Jacques Lacan em 1964, no *Seminário XI*, onde introduz da noção de Olhar e de anteparo

A implicação de seu percurso teórico é que, ao fixar o olhar sobre algum objeto, o sujeito ocupa uma posição dupla. Existe um cone, simétrico e oposto ao primeiro – nosso ponto de vista – que emana do objeto que estou olhando:

Não sou simplesmente esse sujeito puntiforme localizado no ponto geométrico a partir do ponto em que a perspectiva é

²⁶ In *Silence and other writings*, Trad. Minha: “This is not a composition. It is a place where things are, as on a table or on a town seen from the air: anyone of them could be removed and another come into its place through circumstances analogous to birth and death, travel, housecleaning, or cluttering”. P.99.

*compreendida. Não há dúvidas de que no fundo de meus olhos, a figura está pintada. A figura está certamente dentro dos meus olhos. Mas eu, eu estou na figura.*²⁷

O sujeito de Lacan é o sujeito convocado pelo Olhar do objeto ou da cena que está olhando. A intersecção entre os dois cones, a imagem que se forma no meio, é conceitualizada através da noção de anteparo, ponto de mediação que conforma ou delimita o Olhar em uma imagem. Em certo sentido, o ‘domestica’, pois ‘ver sem anteparo seria deixar-se tocar pelo Olhar ou cegar pelo Real’.²⁸

A constituição do anteparo depende do fato de que a visão é socializada: como expõe Norman Bryson, entre o sujeito e o mundo se insere ‘a soma de discursos que compõem a visualidade como construção cultural’.²⁹ Hal Foster entende o anteparo lacaniano de forma análoga, como a ‘reserva cultural da qual cada imagem é uma instância’, ou os ‘códigos da cultura visual’.³⁰ A dimensão socializada da visão nos captura em uma rede semântica que vem de fora e que vem sendo modificada pelas relações com as tecnologias de codificação e reprodução da imagem. Essa dinâmica complexa, que determina a nossa percepção do mundo, se configura como histórica, relacional (redefinida pelas interações com os objetos, o ambiente e a tecnologia) e, por isso, em evolução contínua.

Entre a retina e o mundo se insere uma interface de signos, históricos e culturais, que demarca a constituição de um significante no campo visual. Na terminologia de Lacan, algo da ordem do simbólico, que pode ser interpretado através da linguagem –por exemplo, o fato de que esses objetos têm um nome.³¹ Lacan usa o notório exemplo da lata de sardinhas que brilha no mar – e que podemos associar imediatamente ao lixo que se tornou ou ao alumínio que reflete tão bem a luz do sol. Ou seja, não estou olhando para algo que chama a minha atenção somente por refletir a luz, um fenômeno ótico, mas pra um objeto inteligível, que faz parte de uma experiência já parcialmente codificada no meu imaginário.

Conforme afirma Lacan, a pintura sempre funcionou como

²⁷ *Le Seminaire de Jacques Lacan, Livre XI* [Paris: Editions du Seuil, 1973], p. 89. Citado in Foster, *O retorno do Real*, p.x.

²⁸ Foster, *Ibid.*, p.x.

²⁹ Bryson, “The Gaze in the Expanded Field”, in Foster (Org.), *Vision and Visuality*, pp.87-114.

³⁰ Foster, *Ibid.*, p.x.

³¹ O acesso ao simbólico nos permite, em certa medida, jogar com essa máscara, que isola alguns elementos excluindo o resto. É oportuno ressaltar, porém, que se trata de um domínio parcial, que depende do espaço oscilante onde estamos imersos, do mundo como ‘cena onde temos que nos inserir’, ou seja, onde somos implicados, como objetos da percepção do outro, figuras anônimas ou celebridades. “The Gaze in the Expanded Field”, in Foster (Org.), *Vision and Visuality*, pp.87-114.



anteparo, ou seja, os artistas sempre brincaram com essa máscara, que traz uma organização do Olhar por trás das formas, ou que “nos empresta uma certa modalidade do Olhar”.³²

*Vocês veem, podemos dizer que sempre está cheio de olhares lá detrás. Nada de novo é introduzido a esse respeito pela época que André Malraux distingue como moderna, essa em que vem a dominar o que ele chama o monstro incomparável, isto é, o olhar do pintor, que pretende impor-se como sendo, apenas ele, o Olhar.*³³

Enquanto na arte clássica o ordenamento do Olhar se dava através de ícones e no modernismo o Olhar não prescinde do gesto, em Rauschenberg a presença da mesa de trabalho bloqueia parcialmente o olhar do pintor e permite mediar a entrada em campo das intensidades do corpo – a pressão da mão que transfere o desenho – e de uma pluralidade de imagens encontradas que carregam seu universo de retóricas e conotações. Signos históricos e culturais em circulação, fragmentos fotográficos e diagramas selecionados por um olhar distraído e contaminados por outras marcas indiciais.³⁴

Com a difusão dos meios de comunicação de massa em ato nos anos 1950, se por um lado a imagem volta a ter uma centralidade e nos tornamos mais conscientes da existência de um campo do visível cada vez mais codificado e manipulável, por outro pode surgir a aspiração de uma experiência originária e não mediada, ‘fora’ da bolha midiática. No contexto aqui referido, isso se reflete na aspiração à autonomia da pintura abstrata, que idealmente resistiria aos ataques do mundo empírico, oferecendo um laboratório incontaminado da visualidade. O modernismo artístico poderia, assim, ser associado à ‘liberdade’ da imaginação, sem insinuar a sua inscrição na retórica mais ampla da modernidade.

Ao agrupar no mesmo plano pictórico signos de diferentes

³² Segundo Callois, os animais que se mimetizam não o fazem por alguma finalidade, mas por puro luxo ou por serem capturados no espaço circunstante. A máscara ou a mancha, que nos animais se configuram como reações quase involuntárias ao meio, aparecem de forma mediada no ser humano. “O sujeito – o sujeito humano, o sujeito do desejo que é a essência do homem — não é de modo algum, ao contrário do animal, inteiramente preso por essa captura imaginária. Ele se demarca nela. Como? Na medida em que ele isola a função do anteparo e joga com ela. O homem, com efeito, sabe jogar com a máscara como sendo esse além daquilo que há o olhar. O anteparo é aqui o lugar da mediação.” Lacan, “O que é um quadro”, in *O Seminário. Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, 1964, p.105.

³³ Lacan, “O que é um quadro”, p.110.

³⁴ A distinção do Olhar é de Lacan, in xxx



naturezas, sempre residuais e fragmentados, Rauschenberg ao contrário concorre a desfazer esse mito: através dos “discursos múltiplos sobre a visão embutidos na arena social”, incorpora uma nova sensibilidade, onde o observador de suas telas se transforma em espectador.³⁵ Pulverizando os pontos de vista, convoca um olhar nunca estável, mobilizado por algum detalhe ou codificando alguma inscrição – um olhar não mais ao centro da representação enquanto receptor daquela mensagem. Desloca assim a *visão* para o campo da *visualidade*, marcando a irrupção, na pintura, do signifiante (as palavras) e de um sujeito “sem lugar, entre as palavras e as imagens”.³⁶

No entanto, recorrendo a técnicas pictóricas como o pentimento, ou às poças aquareladas e às finas camadas de guache que velam os detalhes fotográficos, como vimos oculta as possibilidades de leitura: como Farocki e sua montagem implosiva, alude a um regime de legibilidade, mas desmente o tempo todo uma interpretação estável.

Ao agrupar no mesmo plano pictórico signos de diferentes naturezas e retóricas, Rauschenberg cria uma interface onde existe uma equivalência entre ícones, índices e símbolos – onde o “visível” é assim no “comunicável”, revelando as veladuras da suposta transparência do mundo. Isso ocorre da mesma maneira com o colecionador, que pode gerar correspondências da ordem do sonho entre seus objetos, justamente porque eles já são capturados em uma rede semântica que antecede essa seleção, tornando-a ‘fora do comum’.

É importante ressaltar que esse processo de revelação do simbólico não é assimilável a uma leitura iconográfica, como por exemplo a de Panofsky, que traduz imagens necessariamente icônicas em termos linguísticos (o oposto seria uma imagem idealmente ‘abstrata’). Ao aglutinar várias categorias de signos no mesmo plano pictórico, como vimos, Rauschenberg aponta para um realismo e uma abstração relativos, que coabitam qualquer imagem e a própria visão, e que terá reflexos importantes sobre as refrações do realismo mais tarde elaboradas na arte pop.

Essa cegueira parcial é central no método de Rauschenberg, como se ele procurasse sistemas de encobrimento que confundem os códigos de leitura tanto do pictórico quanto da imagem técnica, apontando, como Farocki mas a partir de uma discussão sobre o pictórico, para a necessidade de questionar a transparência das imagens. Como as associações e os registros heterogêneos de *Interface*, são fragmentos de

³⁵ Ibid. nota 11.

³⁶ Diferença apontada por Bryson em “The Gaze in the Expanded Field”, in *Vision and Visuality*. A segunda citação é de Rivera, in *O avesso do imaginário*, p.11.



palavras, objetos, tecidos ou fotografias aglomerados por debaixo de superfícies translúcidas, ou definitivamente opacas, entre signos de diferentes naturezas. Imagens fotográficas recortadas ou transferidas de seus contextos, que afirmam a sua presença justamente por serem deslocadas e reconfiguradas em arranjos análogos à coleção de Benjamin:

*... uma organização surpreendente, incompreensível para uma mente profana. (...) Uma espécie de desordem produtiva é o cânone da memória involuntária assim como do colecionador.*³⁷

Em *Bentam*, de 1955, por exemplo imagens, peles, jornais, tecidos e objetos encontrados nas proximidades do ateliê são selecionados (estratégia análoga ao ready-made e típica do fotográfico) e assemblados na superfície da tela em uma película onde, ao contrário da colagem, a tensão entre os materiais e os objetos é anulada em sua equiparação ao estatuto de imagem. Rauschenberg costumava repetir que “nunca deixara se sentir um fotógrafo, embora usasse outros meios”, havendo esse sentido sofisticado de fotografia o que ele incorpora em sua obra, que aponta mais para o que a imagem esconde do que para o que ela revela.³⁸

Encontramos alguns indícios da sua maneira de pensar a imagem em duas séries iniciais, *Scatole* (caixas) e *Feticci Personali* (fetiches pessoais), que ele produz entre 1952 e meados de 1953 em uma viagem com Cy Twombly a Roma e ao norte da África (Casablanca e Marrocos), sendo exibidas durante a sua estadia na Galleria L'Obelisco em Roma e, logo em seguida, na Galleria d'Arte Contemporanea Lungarno delle Grazie, em Florença. Essa viagem representa um hiato interessante na trajetória de Rauschenberg, logo após a produção da série das *White Paintings* e das *Black Paintings* (1951) e antes dos primeiros *Combines*, que realiza em sua volta aos Estados Unidos, em 1954.

Scatole é um conjunto de caixas de vários tamanhos e proveniências contendo fotografias e materiais como areia, ossos, fios de cabelo, penas, pedras, conchas, missangas, insetos e outras 'memorabilias' de viagem. Essas composições, que podem lembrar por sua matriz surrealista a série de *Shadow Boxes* de Joseph Cornell, trazem também o dado concreto dos materiais, característica que será associada pelo diretor

³⁷ Benjamin, "O colecionador", in *Passagens*.

³⁸ Rauschenberg tinha uma formação formal em fotografia. "Estudara fotografia na Black Mountain com Hazel-Frieda Larsen, com os fotógrafos conhecidos Harry Callhan e Aaron Siskind e tinha acompanhado os seminários de Beaumont Newhall: o primeiro curador do departamento de fotografia do Museu de Arte Moderna de Nova York." In Caruso, "Robert Rauschenberg alla Galleria L'Obelisco. Scatole e feticci personali", in Caratozzolo, Schiaffini e Zambianchi (Org.), *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*, p.212.



da galeria L'Obelisco à influência da pesquisa informal de Alberto Burri, que no ano anterior havia exposto a série *Neri* (tela coberta de alcatrão) e *Muffe* (mofo obtido com tinta a óleo e pedra-pomes) na mesma galeria, e entrara em contato com os dois americanos. O segundo grupo de trabalhos consiste em um conjunto de *mobiles* feitos de plumas, crinas de cavalos, pedrinhas e espelhos, fetiches ou objetos rituais – móveis porque, ao contrário das lembranças guardadas nas caixinhas como pequenos segredos, são pendurados nas áreas externas da galeria, nas árvores do jardim e no busto do poeta Horácio, ironia que foi pouco apreciada pelos críticos italianos. Em um texto que o próprio Rauschenberg produz para a mostra, os materiais são descritos:

*Os materiais utilizados para essas construções foram escolhidos por duas razões: pela riqueza de seu passado – como os ossos, cabelos, panos desbotados e fotos de luminárias quebradas, penas, paus, pedras, cordas e cordas; ou por sua vívida realidade abstrata – como os espelhos, os sinos, as partes de relógios, os insetos, as franjas, as pérolas, os vidros e as conchas.*³⁹

Assim, os materiais das ‘construções’ – note-se que ele evita usar um termo mais específico – são escolhidos pela ‘riqueza de seu passado’ ou por sua ‘vívida realidade abstrata’, ou seja, por características opostas. Ao mesmo tempo não parece haver muita diferença entre as variedades de elementos dos dois grupos. As caixas são compostas por conjuntos heterogêneos, índices de pequenos fazeres, de esquecimentos, coordenadas de passagens ou de momentos específicos, todos eles nivelados na superfície da imagem, já que, como descreve o próprio Rauschenberg, “o interior de uma caixa pode parecer uma natureza-morta fotográfica antes da ser fotografada”⁴⁰. Além da referência originariamente pictórica da natureza-morta, o artista aponta aqui para a possível permutação entre a tridimensionalidade do objeto e a bidimensionalidade da fotografia, como quando Farocki ilustra as passagens entre a materialidade do fazer a imaterialidade da representação. Rauschenberg revela aqui um pensamento já em linha com os *Combines* que realizará logo em seguida, de volta para os Estados Unidos – construções, ou interfaces, entre a pintura e a escultura, ou seja, ‘imagens’, no sentido literal do termo.

³⁹ Trad.minha. The Material used for these Constructions were chosen for either of two reasons: the richness of their past: like bone, hair, faded cloth and photos broken fixtures, feathers, sticks, rocks, string, and rope; or for their vivid abstract reality: like mirror, bells, watch-parts, bugs, fringe, pearls, glass, and shells.” Ibid. p.211.

⁴⁰ Trad. Minha “the full inside view of a box may look like a photographic still-life before the picture has been taken”. Idem.



[do lat. *imago-gñis*]. - 1.a. Forma externa de objetos, como percebidos pelo sentido da visão; representação com meios técnicos ou artísticos da forma externa de uma coisa real ou fictícia.⁴¹

Minutiae, por exemplo, um dos primeiros *Combines*, de 1954 (óleo, papel, tecido, jornal, madeira, metal e plástico com espelho em uma estrutura de arame), forma literalmente um anteparo, um biombo (furado) que oferece uma superfície de apoio para um *patchwork* de retalhos, pinceladas, fotografias (fig.3).⁴² A tela se desdobra no espaço, mas essa tridimensionalidade parece mais funcional a uma articulação planar do que a formação de um objeto escultórico. *Untitled*, do mesmo ano, funciona estruturalmente como um armário, algo que desdobra ‘dentros’ e ‘foras’ onde os planos de apoio para imagens, como ‘formas externas de algo real ou fictício’, complexificam a condição da tela mas não chegam a se fechar em um objeto.

Ao mesmo tempo, com as caixas, Rauschenberg recupera limites físicos bem definidos para a obra, reafirmando certa tensão com o extracampo que tinha se dissolvido nas *White Paintings*. Elas funcionam como pequenas caixas cênicas onde são condensadas lembranças de viagem, sugerindo, como é típico do gênero *souvenir*, não um itinerário específico, mas a prova do *isso foi* turístico, que se converte em um *estive lá*. Ao contrário das caixas de Cornell, que se configuram como mostruários ou pequenas vitrines, todas elas têm uma tampa que alude à ordem do segredo, do que não seria dado a ver. Ou seja, a dimensão da caixa, a mesma do biombo ou do armário, introduz a possibilidade de uma superfície que se interpõe entre o olhar e o mundo, uma interface que codifica e ao mesmo tempo bloqueia parcialmente ou integralmente a visão. Rauschenberg parece assim antecipar a impossibilidade de escapar do teor simbólico da imagem, que perderá qualquer transparência, ou ‘realismo’ até chegar, nos anos 1990, quando vimos que simulacros e imagens não mediadas pelo olhar se tornarão centrais para a reflexão estética e filosófica.

Outras imagens interessantes nesse sentido são algumas fotografias em médio formato que oferecem indícios ulteriores sobre a sua poética.

⁴¹ trad. minha: *immagine* (letter. *imagine*) s. f. [dal lat. *imago -gñis*]. – 1. a. Forma esteriore degli oggetti corporei, in quanto viene percepita attraverso il senso della vista rappresentazione con mezzi tecnici o artistici della forma esteriore di cosa reale o fittizia. Verbete da *Enciclopedia Treccani Online*, <http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/immagine/>

⁴² Robert Rauschenberg, *Minutiae*, 1954, combine: óleo, papel, tecido, jornal, madeira, metal e plástico com espelho em estrutura de madeira, 214.6x205.7x77.5 cm.



Tomamos por exemplo a sequência de fotografias de Cy Twombly que sobe a escadaria do Aracoeli, enquadrado da cabeça pra baixo, *Roman Steps (I, II, III, IV, V)*, ou, na mesma folha de contato, *Cy + Relics*, onde o artista é retratado no Palácio dos Conservadores ao lado de fragmentos de esculturas em mármore, como uma mão gigante com o indicador apontado pra cima, que se repete em vários quadros, ambos mostrados na figura 4.⁴³

No caso de *Roman Steps*, as imagens parecem uma sequência de fotogramas de um filme – talvez alguma referência à cena do encouraçado Potemkin, mas aqui temos uma única figura humana imóvel entre as linhas horizontais e gráficas da escadaria. Esse corpo é estático e mutilado como uma estátua (sem cabeça) sugere, no entanto, quando os *frames* são expostos em sequência, sugere um movimento em direção à câmera. Ou seja, existe uma tensão entre a imobilidade da história e o grafismo da animação que quebra o dado documental da fotografia. As imagens de Cy entre as relíquias são por outro lado interessantes porque a sua presença diminuta abre uma fenda temporal, na duração abstrata dessa pre-história da arte. O corpo do artista se ajusta no espaço estreito entre a coleção inamovível daquelas ruínas, dando-nos ao mesmo tempo uma ideia precisa de sua escala monumental. A foto do busto de Cy pensativo, visto de cima com uma rotação estranha, onde parece olhar para o resto das fotos da mesma folha de contato, introduz um registro afetivo da memória de viagem que traz uma temporalidade subjetiva, reconfigurando o corpo abstrato do outro frame como uma ocorrência específica, contextualizada. Ou seja, essas imagens o tempo inteiro são e não são (documentação, lembrança), ou, apontando de novo para uma dimensão intersticial, existem entre vários registros que funcionam de contraponto um ao outro, revelando a insubstancialidade da imagem.

Porém, para concluir, é importante notar que Rauschenberg ainda ‘compoé’ – essas composições descentralizadas incentivam um olhar móvel e investigativo, que mapeia a tela buscando relações, oferecendo enigmas em vez de estabilizar o olhar em um quadro harmonioso. Eles não negam a composição, como o *all-over* do abstracionismo, e tampouco a questão da composição, como acontece na centralização cubista. Podemos observar concretamente essas características em outro grupo de trabalhos seminiais, telas e trabalhos em papel expostos em sua primeira individual na Galeria Betty Parsons, em maio de 1951, logo antes do verão no Black Mountain College e da viagem à Itália.

The Lily White, de 1950, por exemplo, apresenta um diagrama de linhas e números, como o tabuleiro de um jogo que pode ser lido de todos

⁴³ *Cy + Roman Steps (I–V)*, 1952, folha de contato analógica médio formato pb, impressa ca.1997.

os lados pelos participantes no entorno da mesa. Realizado numa aula de modelo-vivo em que Rauschenberg dava as costas para a modelo, parece um labirinto dos caminhos incertos, pois existem vários arrependimentos que o artista devia ter corrigido na espessa camada de tinta fresca. Uma estrelinha vermelha de um lado e a inscrição do título fogem da padronagem preta sobre o branco, incerto e manchado pelas correções. Em *Mother of God*, (fig.1)⁴⁴ outro destaque da exposição, uma colagem de vários mapas é vedada por um círculo de tinta branca bem no meio, e por uma faixa em baixo, anulando o acesso às referências topográficas. O título, que remete a um sujeito clássico da pintura religiosa ocidental, completa o universo simbólico do quadro.

Das treze obras exibidas nessa mostra, relata Calvin Tomkins em uma biografia do artista, somente quatro sobreviveram a um incêndio no depósito onde haviam sido guardadas logo após a mostra, na casa dos sogros de Rauschenberg, então casado com a artista Susan Weil.⁴⁵ Do que se perdeu no fogo, como *Should Love Come First?* (fig.5)⁴⁶, restam apenas os registros fotográficos de Aaron Siskind. Ou seja, enquanto esse conjunto de obras vira cinzas, a maioria das *Scatole e Feticci Personali* se dispersará nas águas do rio Arno, em um movimento que aponta para o peso da permuta na obra de Rauschenberg, pois as obras sobrevivem somente como reproduções.

Salta aos olhos a fotogenia de *Should Love Come First?* característica que pode ser estendida a toda a produção de Rauschenberg, mas principalmente aos trabalhos em papel, por questões de escala e pelo grafismo do preto e branco. A fotografia reproduz fielmente os detalhes orgânicos da tinta, da impressão do pé e de algumas pinceladas espessas que recortam as informações, e valoriza ao mesmo tempo a qualidade gráfica dos diagramas e do texto retirado dos jornais. O achatamento prejudica, por exemplo, a qualidade pictórica de Pollock favorece essa imagem, confirmando a sua planitude radical.⁴⁷

Em *Frases de impacto, imagens de impacto*, um vídeo de 1986 (fig.5)⁴⁸, Farocki conversa com Vilém Flusser sobre a relação entre

⁴⁴ Robert Rauschenberg, *Mother of God*, 1950, Óleo, esmalte, mapas impressos, jornais e tintas metálicas em Masonite, 121.9x81.6cm.

⁴⁵ In *Off the Wall: A Portrait of Robert Rauschenberg*, 2005.

⁴⁶ Robert Rauschenberg, *Should Love Come First*, 1951, tinta óleo, papel impresso e grafite sobre tela, 61.6x76.2 cm e Harun Farocki, *Frases de impacto, imagens de impacto. Uma conversa com Vilém Flusser*, 1986, vídeo digital, cor, 13'. Frame do filme.

⁴⁷ Curiosamente, ao conseguir imagens radicalmente superficiais, onde uma multiplicidade de signos são nivelados como em uma página de jornal, Rauschenberg, afirmando e superando o cânone de Greenberg.

⁴⁸ Robert Rauschenberg, *Should Love Come First*, 1951, tinta óleo, papel impresso e grafite sobre tela, 61.6x76.2 cm e Harun Farocki, *Frases de impacto, imagens de*



imagens e texto na primeira página do cotidiano sensacionalista alemão *Bild Zeitung*, literalmente “jornal com imagens”. Flusser nota que em teoria a leitura da página se daria como em um todo fenomenológico, onde os nossos olhos “vagariam erráticamente” entre a estrutura linear da escrita, que racionaliza os fatos e estimular o pensamento crítico, e os dados subjetivos das imagens, que “normalmente abordamos observando-as segundo uma maneira muito pessoal”, sincronizando o nosso olhar e estimulando um pensamento crítico.⁴⁹ As imagens deviam estar ali para esclarecer o texto, ou o contrário – no entanto, como em *Should Love Come First?* mas por razões perversas, da ordem da mercantilização do horror, os dois registros se sobrepõem e se misturam até literalmente, como a imagem de um cadáver que invade a manchete.

Existe um acordo especial entre texto e imagem, que é forçar o texto à constituição de uma imagem e transformar imagens em informação conceitual, ou torna-las quase slogans.

Flusser nota que que existe um clima mágico e contraditório de brutalidade, onde imagens (fotográficas) que veiculam valores compartilhados e eternos, como o amor materno do retrato da mãe, são desmentidas pelo teor da informação, que relata uma notícia chocante, destruindo em nossa imaginação a imagem da mãe realizada e, nessa exposição, atacando a sua dignidade: “ela teve que se ajoelhar. Baleada na nuca”⁵⁰. A configuração caótica da página, é funcional à dupla moral, ou ao tom demagógico da linha editorial de *Bild Zeitung*, que, segundo Farocki, ampara-se em valores compartilhados para não apenas relatar, mas também evocar a sensação de ódio e violência com essa justaposição. O fotográfico nesse caso é funcional ao ruído gerado pela composição, que interrompe o tempo inteiro o processo de construção de opinião. Esse uso extremo da diagramação da página como interface entre nos e o cotidiano que bloqueia o senso crítico, cujo funcionamento é preanunciado de forma visionária por Rauschenberg, traz a urgência da dúvida de Farocki na frente de sua ilha de edição, ou seja, trata-se de codificar um segredo ou de mantê-lo?⁵¹

impacto. Uma conversa com Vilém Flusser, 1986, video digital, cor, 13'. Frame do filme.

⁴⁹ Transcrição da fala do filme.

⁵⁰ Idem.

⁵¹ *Interface*.



Bibliografia

- EHMANN, Antje e ESPADA, Eloisa (Org.), *Harun Farocki: quem é responsável?* Rio de Janeiro: Publicações IMS, 2019.
- BALSOM, Erica, “Architectures of Exhibition“, in *Exhibing Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam University Press, 2009.
- FOSTER, Hal, “Vision Quest”, in *ArtForum*, Vol.43, N.3, Nov. 2004.
- FLUSSER, Vilém, *O universo das imagens técnicas. Elóquio da superficialidade*, São Paulo: Annablume, 2012.
- STEINBERG, Leo, *Outros Critérios*, São Paulo: Cosac e Naify, 2008.
- JAMESON, Fredric, *A virada cultural: reflexões sobre o pos moderno*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- CAGE, John, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
- BRYSON, Norman, “The Gaze in the Expanded Field”, in Foster (Org.), *Vision and Visuality*, Seattle: Bay Press, 1988.
- LACAN, Jaques, “O que é um quadro” In *O Seminário. Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Rio de Janeiro: Zahar, 1982.
- Benjamin, "O colecionador", in *Passagens*, Belo Horizonte, São Paulo: Ed. UFMG, 2008.
- CARUSO, "Robert Rauschenberg alla Galleria L'Obelisco. Scatole e feticci personali" in Caratozzolo, Schiaffini e Zambianchi (Org.), *Irene Brin, Gaspero del Corso e la Galleria L'Obelisco*, Roma: Drago, 2018.
- Calvin Tomkins *Off the Wall: A Portrait of Robert Rauschenberg*, London: Picador, 2005.



Cindy Sherman e o posicionamento de *Untitled #264* em sua produção artística

Aline Rena¹

Resumo: Este artigo pretende apresentar de forma concisa as diversas séries fotográficas da artista visual americana Cindy Sherman (1954), questionando, com base em entrevistas, artigos críticos, catálogos de exposições e livros sobre o trabalho da artista publicados ao longo de sua carreira, o posicionamento atualmente consolidado da obra *Untitled #264* (1992) na série *sex pictures*.

Palavras-chave: Corpo. Fotografia. Feminino. Nu.

Cindy Sherman and the positioning of *Untitled #264* in her artistic production

Abstract: This article intends to present in a concise way the various photographic series of the American visual artist Cindy Sherman (1954), questioning, based on interviews, critical articles, exhibition catalogs, and books about the artist's work published throughout her career, the currently consolidated position of *Untitled # 264* (1992) in the *sex pictures* series.

Keywords: Body. Photograph. Feminine. Nude.



Fig. 1: Cindy Sherman, *Untitled Film Stills #4*, 1977. Impressão em gelatina de prata, 19,2 cm x 24 cm, The Museum of Modern Art. Nova Iorque. Fonte: MoMA.

Na primeira metade da década de 1970, as artistas americanas Lynda Benglis, Eleanor Antin e Hannah Wilke utilizaram o próprio corpo como suporte para ensaios fotográficos que contribuíram para acirrar o debate feminista sobre a representação da mulher e do nu feminino nos meios de comunicação de massa fortemente presentes nos Estados Unidos à época, como o cinema, a televisão, os jornais, as revistas e os comerciais¹. Seus trabalhos tornaram-se fortes referências para uma geração de artistas que estava em formação naquele país, entre eles a também americana Cindy Sherman.

Nascida em 1954 em Nova Jersey, Sherman iniciou sua graduação em pintura na Universidade do Estado de Buffalo em 1972. Ainda na faculdade, passou a se interessar por fotografia, por artistas conceituais e pelos que lidavam com performance, o que a levou a abandonar rapidamente a pintura. Começou a aparecer em público encarnando personagens que inventava e construía com maquiagens, perucas e roupas diversas, uma prática que remontava às suas brincadeiras de infância² e que se tornaria o pilar dos seus trabalhos como artista visual, conforme declarou em entrevista à rede de televisão britânica BBC em 1994:

[...] lembro de uma foto minha quando eu tinha provavelmente uns 10 anos de idade [...] eu colocava os vestidos antigos da minha avó ou da minha bisavó e toda a maquiagem era para parecer como uma senhora de idade³.

Desde o início da sua produção artística na segunda metade da década de 1970, Sherman procurou explorar as convenções dos meios de comunicação de massa produzindo trabalhos que questionavam o impacto gerado por esses meios na forma como os indivíduos se imaginam nas sociedades urbanas⁴. A artista assume que grande parte da sua inspiração vem de influências da mídia em volta dela, algo que não chega a surpreender, já que ela faz parte da primeira geração americana que cresceu assistindo à televisão o tempo todo⁵.

Embora produza fotografias, Sherman não pode ser chamada de fotógrafa, tampouco está interessada em explorar a técnica da fotografia à exaustão. Atuando como produtora, figurinista, cenógrafa, maquiadora, cabeleireira e modelo das próprias fotos e valendo-se de recursos como fantasias, perucas, maquiagem e todo tipo de adereço, dos prosaicos aos mais sofisticados⁶, a artista vê a câmera como uma entre dezenas de ferramentas à sua disposição. Nas palavras de Sherman à BBC:

É apenas uma ferramenta [...] poderia ser um pincel, exceto pelo fato de que demoraria muito para obter as imagens que eu gostaria de fazer. Dessa forma, em segundos eu as tenho. [...] Posso, então, investir todo o tempo no que a imagem deve ser e usar a câmera para capturar essa imagem.⁷

Mais recentemente, a artista tem explorado aplicativos de edição de imagens para telefones celulares e a publicação na rede social *Instagram* das fotos produzidas por meio deles⁸.

Podemos dizer então que Sherman é uma artista que usa a câmera como recurso para registrar suas personagens. Assim como a tela é o meio específico da pintura, o corpo de Sherman (e não a

fotografia) seria, portanto, o meio de fato para a expressão de seu trabalho⁹. Produzindo sozinha em seu estúdio a maior parte do tempo, a artista mantém o controle sobre todo o seu processo criativo. O caráter autossuficiente e isolacionista de seu trabalho vai além disso: sua própria figura tem destaque nas fotos que produz (raramente a artista não está presente nessas fotos¹⁰) e, não por acaso, a mulher solitária nelas tem papel central¹¹. Sherman nega veementemente, entretanto, que as fotos que produz sejam autorretratos ou mesmo que façam qualquer referência à sua personalidade¹² e justifica o uso de si própria como modelo pela praticidade e por não gostar de trabalhar com outras pessoas¹³. Em entrevista ao diretor de cinema e fotógrafo John Waters, em 2012, a artista declarou ter tentado, em meados da década de 1980, contratar modelos e até mesmo fotografar membros da família e amigos. Entretanto, no início de sua carreira na década de 1970, usar a si mesma como modelo foi, acima de tudo, uma forma de fazer o que bem quisesse sem precisar mostrar seu trabalho a ninguém¹⁴.

Sherman é uma das artistas americanas mais comentadas de sua geração, sendo extensa a lista de publicações e críticos que discutem sua obra¹⁵. Para alguns deles, o foco do trabalho da artista está na questão da identidade alheia, para outros, na exploração da identidade da própria artista, já alguns veem na identidade algo irrelevante para o entendimento do seu trabalho¹⁶. Para a crítica de arte Eva Respini – responsável pela curadoria de uma das maiores retrospectivas da artista, realizada em 2012 no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) –, “Sherman foi uma das grandes protagonistas da nova geração de artistas americanos que usaram a fotografia para repensar radicalmente a mídia em um mundo de saturação visual cada vez maior”¹⁷. A artista, entretanto, se distancia das críticas. “Teorias, teorias, teorias... Parece que elas não funcionam comigo”, escreveu Sherman em um caderno de anotações em 1997¹⁸. Ou ainda, na supracitada entrevista à BBC: “Não tenho muito interesse em tudo isso que escrevem sobre o meu trabalho, a não ser por pura curiosidade mesmo”¹⁹.

Sua primeira série intitulada *Untitled Film Stills* (1977 a 1980), em que estereótipos femininos com forte referência cinematográfica são retratados em fotografias em preto e branco (fig. 1), a alçou à posição de uma das artistas mais influentes de sua geração e é hoje um trabalho



“canonizado” por curadores, críticos de arte e historiadores²⁰. Em 1995, a série completa com 69 fotografias foi adquirida pelo MoMA por aproximadamente um milhão de dólares²¹.

Foi, porém, com a série conhecida como *centerfolds* (1981) que Sherman viu sua obra ser fortemente reconhecida internacionalmente, após ser exibida na Documenta de Kassel de 1982 e na Bienal de Veneza do mesmo ano²². Em *centerfolds*, a artista deixou de lado a nostalgia dos anos 1950 experimentada na série *Untitled Film Stills*, voltando-se para uma mídia contemporânea: as publicações em forma de revista. Apropriando-se do formato horizontal e centralizado das fotos de modelos do tipo *pin-up* publicadas em páginas duplas de revistas masculinas, Sherman encarnou personagens que jamais seriam encontrados nessas publicações, começando pelo fato de que as mulheres não estão nuas ou seminuas e passando pela ironia da artista exercer tanto o papel da modelo, quanto o do fotógrafo²³, livre, portanto, para escolher como queria ser representada.

Diante do sucesso vertiginoso alcançado pela série *centerfolds* – também acompanhado por uma forte polêmica envolvendo grupos feministas²⁴ – a artista decidiu desafiar seu público com trabalhos produzidos de forma em que sua imagem como “Cindy Sherman” não fosse imediatamente reconhecida nelas²⁵. A série conhecida como *fairy tales* (1985) marca o início do uso de próteses²⁶, como narizes, bocas, queixos, acnes e até línguas falsas, que alteravam significativamente seu rosto nas imagens. Em cenas que lembram a fantasia, o suspense e o horror do conteúdo dos “contos de fadas originais”, Sherman faz referência a esse universo sem se ater a qualquer conto específico²⁷. É, ainda, em *fairy tales*, que a representação do nu aparece pela primeira vez na obra da artista, novamente por meio do uso de próteses, como seios e nádegas falsas²⁸ (fig. 2).



Fig. 2: Cindy Sherman, *Untitled #155*, 1985. Impressão colorida, 184,2 cm x 125,1 cm, Per Skarstedt Fine Art, Nova Iorque. Fonte: Ocula.

Tal desafio proposto por Sherman foi às últimas consequências na série conhecida como *disasters* ou *vomit pictures* (1986 – 1990), em que a figura da artista deixou de ocupar o centro da obra, aparecendo na maior parte das vezes apenas em pequenos pontos de imagens produzidas com objetos do cotidiano parcialmente destruídos e sujos, restos de comida, lixo, insetos falsos, terra remexida, roupas em mau estado e toda sorte de material organizada de forma a remeter à desordem, ao caos, à morte, à decadência e ao repugnante. Em alguns trabalhos, a figura de Sherman chega a desaparecer por completo.

Embora ricas em cores, em texturas e em composição, são fotografias, que, à época, a artista supunha que “ninguém ousaria gostar”²⁹ ou “ter coragem pendurar em cima do sofá”³⁰. Sherman declarou a importância dessa rejeição do público ao seu trabalho na medida em que isso a ajudaria a aliviar seu sentimento de culpa pela forma como suas fotografias foram recebidas pelo sistema de artes³¹ desde a série *Untitled Film Stills*, recepção essa marcada pela rápida aceitação tanto por parte dos críticos quanto dos colecionadores³², algo que a artista jamais esperou em sua carreira³³. Por outro lado, havia uma certa preocupação por parte de Sherman com a dependência de sua própria figura na obra, de forma que a artista se propôs a experimentar de “contar uma história ou fazer uma imagem sem incluir a si própria”³⁴.

A série *history portraits* (1990) marcou o retorno contundente da artista como modelo no centro de sua obra, porém de uma forma completamente diferente dos trabalhos anteriores. Usando como referência retratos de época, bem como imagens de temas clássicos da pintura a óleo europeia nas quais a figura humana era protagonista (como a Virgem e o Menino, por exemplo), Sherman produziu releituras que, salvo algumas exceções, não se atêm a um ou outro quadro ou artista específico, mas que prontamente reconhecemos como imagens que ocupam as paredes dos grandes museus ocidentais. Nelas, seu rosto está drasticamente alterado pelo uso de próteses faciais, perucas, cosméticos e toda sorte de artifícios de maquiagem, de forma que é praticamente impossível reconhecer a artista nessas imagens. Em algumas, próteses de seios – que já haviam sido exploradas na série *fairy tales* – voltam à cena com força total (fig. 3). Essa é, ainda, uma das poucas séries em que a artista se retrata como homem.



Fig. 3: Cindy Sherman, *Untitled #225*, 1985. Impressão colorida, 121,92 cm x 83,82 cm, The Broad Collection, Los Angeles. Fonte: The Broad.

Embora estivesse ciente dos altos níveis de popularidade que as fotografias de *history portraits* poderiam atingir, a reação do público e o sucesso alcançado pela série assustou Sherman em um nível sem precedentes. Foi nessa ocasião que a artista decidiu produzir uma série de fotografias em que, mais uma vez, sua figura desapareceu do trabalho, dando lugar a manequins e próteses de partes do corpo humano, adquiridas dessa vez por meio de catálogos médicos³⁵. Além disso, Sherman percebeu que vivia um momento em que precisava abordar a temática da sexualidade e da censura, sem comprometer seus valores³⁶. A série ficou conhecida como *sex pictures* (1992)³⁷ e uma de suas características mais marcantes é a presença de corpos humanos híbridos, estéreis e desconjuntados. Para discuti-la, contudo, é de suma importância uma pausa para debruçarmo-nos sobre acontecimentos da década 1980 que influenciaram diretamente sua produção.

Em 1981, foram observados nos Estados Unidos os primeiros casos clínicos de uma doença mortal que seria batizada um ano depois como AIDS (*Acquired ImmunoDeficiency Syndrome*). Manifestando-se inicialmente em usuários de drogas injetáveis e homens homossexuais, a doença chegou a ser chamada pela imprensa de GRID (*gay-related immune deficiency*), “doença gay” e, ainda, “câncer gay”, até que casos fora desses grupos de indivíduos foram detectados, fazendo com que tal denominação perdesse o sentido. Embora não mais restrita aos *gays*, a doença já havia sido associada pela sociedade a eles, já que o vírus – isolado em 1986 e denominado HIV (*Human Immunodeficiency Virus*) – se disseminava com mais facilidade por meio de relações homossexuais entre homens. Com origem no continente africano, o HIV chegou às Américas pela primeira vez no Haiti e acredita-se que um único indivíduo desconhecido o tenha levado para os Estados Unidos, contaminando homens homossexuais americanos, especialmente os residentes em Nova Iorque e São Francisco³⁸, cidades com uma grande quantidade de artistas visuais *gays*, muitos deles vítimas fatais da doença nessa década e na seguinte³⁹.

Uma onda de conservadorismo invadiu os Estados Unidos, espalhando o medo em relação ao sexo e associando a AIDS a determinadas práticas sexuais consideradas “anormais” (especialmente pela Igreja Católica), já que envolviam troca de fluidos corporais por meio dos orifícios oral e anal do corpo⁴⁰. Somado a isso, artistas de todo o país encontravam-se extremamente fragilizados e sensibilizados pelo fato de que seus colegas e amigos pessoais estavam morrendo de AIDS.

Incentivos fiscais do governo americano a determinados trabalhos artísticos começavam a ser questionados, levando a uma espécie de censura velada. A temperatura do debate aumentou após o cancelamento, em 1989, da retrospectiva *The perfect moment* do fotógrafo Robert Mapplethorpe pela *Corcoran Gallery of Art*, meses após a morte do artista, justamente em decorrência de complicações por conta da AIDS⁴¹.

Nesse contexto, sentindo que não precisava se preocupar com uma possível censura ao seu trabalho, uma vez que poderia arcar com as despesas de sua produção e exibição, especialmente após o sucesso estrondoso alcançado pela série anterior⁴², Sherman deu início à produção de *sex pictures*. Nas palavras da artista à BBC:

Estive pensando que o passo perfeito para eventualmente trabalhar com essas partes de corpos, considerando todas as sugestões sutis de nudez no meu trabalho ao longo dos anos 80, seria abordar a sexualidade e, quem sabe, a pornografia. A AIDS, claro, tem que ser de alguma forma discutida hoje em dia quando se fala ou mostra qualquer coisa sexual. Além disso, a censura por volta de 1990 tornou-se um grande problema neste país. Então, a série de fotografias em que uso as partes de corpos foi, de certa forma, uma resposta ao debate sobre a censura dentro do *National Endowment for the Arts* aqui nos Estados Unidos, que se tornou um grande problema quando o NEA retirou o financiamento de alguns projetos de arte controversos.⁴³

A obra *Untitled #264* (fig. 4), objeto deste artigo, foi produzida em 1992 e é, portanto, inserida historicamente na série *sex pictures*. Trata-se de um dos trabalhos mais provocativos da artista, ao qual cabe, neste momento, um convite para um olhar mais atento. Na imagem de formato horizontal, pernas e pés de um manequim vestidos com uma meia fina preta, uma prótese de seios femininos fartos, claros e com mamilos escuros, um objeto rosado que lembra uma vulva, uma mão branca com longas unhas vermelhas, uma cabeça humana com uma peruca loira, uma coroa dourada e o rosto coberto por uma máscara negra de couro formam um corpo feminino nu, parcialmente envolto em um tecido de cetim magenta e brilhante. Reclinado ao longo do eixo horizontal da imagem sobre esse mesmo tecido, o corpo ocupa a grande totalidade da imagem.





Fig. 4: Cindy Sherman, *Untitled #264*, 1992. Impressão colorida, 127 cm x 190.5 cm, The Broad Collection, Los Angeles. Fonte: The Broad.

Um tecido de cor escura pende em sentido vertical ao fundo, como uma espécie de cortina, parcialmente aberta no centro da composição. Na parte inferior esquerda da imagem, uns óculos de grau pretos estão pousados ao lado da mão sobre o tecido de cetim. No lado extremo direito da imagem, uma máscara em formato de rosto humano aparece sobreposta ao tecido do fundo, pendurada pelo elástico que serviria para prendê-la a uma cabeça. Seus olhos estão voltados para baixo, onde repousa uma espécie de armadura cor de cobre em formato de seios femininos, com o que parecem ser buracos no lugar dos mamilos.

A imagem é escura em quase toda sua totalidade, com iluminação fraca e uniforme, exceto por um feixe de luz em diagonal que vai da panturrilha da perna direita passando pela coxa da mesma perna, pelo seio esquerdo, pelos cachos da peruca e culminando na coroa sobre a cabeça. No centro da composição, o objeto que faz a vulva tem lugar de destaque entre as duas pernas abertas de forma quase a encostar na prótese dos seios.

Como uma espécie de herança de *Untitled #264*, manequins, próteses e máscaras continuaram a ser amplamente utilizados nas fotografias produzidas pela artista após a série *sex pictures*.

Eu ainda estava trabalhando com manequins, não estava usando a mim mesma como modelo. Além disso, queria trazer de volta a ideia de acaso. Estava movendo a câmera, então algumas imagens estão borradas e duplamente expostas⁴⁴,

declarou Sherman a Waters em 2012. É o caso de *Untitled #323*, da série conhecida como *masks* (1995 – 1996): olhos humanos (possivelmente os olhos da artista) encaram o observador. Da esquerda para a direita, um rosto humano carregado de maquiagem brilhante se transmuta em uma máscara em que o olho direito, bruscamente cortado da imagem, não se encaixa com precisão no espaço reservado a ele. A máscara tornou-se, assim, o tema central do trabalho, ocupando toda a imagem e evocando constantemente tanto a presença quanto a ausência da artista⁴⁵. O trabalho é assustador, refletindo, talvez, o interesse declarado de Sherman por filmes de terror⁴⁶ e pela obra do Marquês de Sade⁴⁷.

Produzidas no mesmo período, as fotografias da série conhecida como *horror and surrealist pictures* (1994 – 1996) são vistas como uma extensão da série *sex pictures*, na medida em que a artista intensifica o uso de corpos nus artificiais compostos por manequins e próteses⁴⁸. Seu nome faz referência à associação do arranjo fantástico e provavelmente impossível dos corpos nas imagens – como podemos observar em *Untitled #312* (fig. 5) – com trabalhos de artistas surrealistas da primeira metade do século XX⁴⁹, em especial as bonecas (*La poupées*) do artista alemão Hans Bellmer (1902 – 1975). Entretanto, produzindo em um contexto social de massificação e valorização de cirurgias plásticas, de uso excessivo de cosméticos e de todo tipo de alteração do corpo, Sherman, atualizou o processo surrealista de dar vazão ao pensamento irracional com a cultura contemporânea⁵⁰.



Fig. 5: Cindy Sherman, *Untitled #312*, 1994. Impressão colorida, 154,9 cm x 105,4 cm, Metro Pictures, Nova Iorque. Fonte: Mynewsdesk.

Houve, ainda, na virada do século, uma intrigante série produzida e exibida na galeria *Metro Pictures*, em Nova Iorque, em 1999. Ignorada por grande parte dos críticos, sequer há um consenso em relação ao seu nome, embora seja referenciada aqui e ali como *broken dolls*. Nessa série, a artista retornou pela primeira vez desde *Untitled Film Stills* às fotografias em preto e branco. Corpos de bonecas e bonecos reais aparecem mutilados, rasgados, carbonizados, desconjuntados e amontoados em poses eróticas em imagens de formato menor que o comumente utilizado por Sherman⁵¹, configurando-se em um terrível pesadelo de infância⁵². A conexão com as bonecas de Bellmer é ainda mais evidente, o que será discutido mais detalhadamente adiante neste artigo.

Cindy Sherman mantém um método de nomear suas obras com a palavra *Untitled*, seguida do símbolo # e de um número sequencial, sem qualquer descrição adicional que remeta ao assunto da fotografia. Inevitavelmente, uma série de trabalhos com temática semelhante e produzida em um determinado espaço temporal acaba sendo conhecida por um nome que faz alusão a essa temática, seja esse nome fruto de um consenso entre os críticos ou de declarações da própria artista em entrevistas⁵³.

Dessa forma, a obra *Untitled #264* é referenciada bibliograficamente como parte da série datada de 1992 (*sex pictures*), conforme já mencionado neste artigo. Embora essa seja uma espécie de classificação bastante confortável, proponho aqui outra leitura, baseada nas séries anteriormente produzidas por Sherman bem como em um olhar retrospectivo à sua obra, sugerido por pelo menos quatro respeitados críticos de arte que se debruçaram sobre a obra da artista, dentre eles a americana Rosalind Krauss. A crítica encerra seu ensaio intitulado “*Cindy Sherman: Untitled*”⁵⁴, de 1993, afirmando que a coerência do trabalho da artista é algo que surge de um exame retrospectivo, já que cada nova série parece se dobrar sobre e comentar as séries anteriores. Krauss vai além:

No momento em que este texto for para a gráfica, Sherman estará, sem dúvida, produzindo um novo trabalho. Nele, ou no próximo, encontraremos significantes que irão atravessar o horizonte discursivo e o plano da imagem⁵⁵ para reforçar e esclarecer o que está escondido na última série apresentada ao público⁵⁶.

Já a britânica Laura Mulvey, depois de uma análise da obra da artista até a série *disasters*, propõe em “*Cosmetics and abjection: Cindy Sherman 1977 – 87*” (1991/1996)⁵⁷, a releitura da série *Untitled Film Stills* baseada no desenvolvimento dos trabalhos posteriores⁵⁸. A crítica também



afirma que o visitante de uma exposição retrospectiva da artista que chegue às imagens finais e volte ao início de trás para frente descobrirá que, tendo a percepção do que estava por vir, as imagens iniciais se transformam⁵⁹.

Ao comparar duas imagens da série *Untitled Film Stills* em “*House of Wax*” (1993)⁶⁰, o crítico americano Norman Bryson conclui ser necessário virar as páginas da “obra completa” da artista para se ter uma percepção estrutural de ambas as imagens. Essa conclusão, juntamente com as de Krauss e Mulvey, é mencionada pela americana Johanna Burton, a mais jovem dos quatro críticos, no início de seu ensaio “*A body slate: Cindy Sherman*”⁶¹, de 2004:

Embora seus ensaios [...] nos apresentem narrativas discordantes [...], eles concluem com um palpite: o espectador encontrará traços do trabalho mais recente acenando para o trabalho mais antigo, caso leia as diversas séries da artista de forma retrospectiva⁶².

Valendo-me, assim, do olhar retrospectivo à obra de Sherman partindo de 1999, bem como da análise de sua produção antes de 1992, proponho que *Untitled #264* seja percebida como uma obra que perpassa diversas séries da artista.

Da série *centerfolds*, a imagem toma emprestado o formato horizontal, herdado das páginas de revistas e das telas *wide-screen*, formato consistentemente explorado por Sherman pela primeira vez nessa série. Embora o significant⁶³ da imagem em *Untitled #264* não seja o ponto de vista da câmera (de cima para baixo), comum às imagens da série *centerfolds*⁶⁴, sua horizontalidade pode ser lida como uma forma de contestação da verticalidade presente na história da arte por meio da pintura de cavalete moderna, contestação que já havia sido feita antes por artistas pós-modernos como Andy Warhol e Robert Morris⁶⁵.

Para Sherman, a horizontalidade de *centerfolds* era, de fato, sua característica mais instigante e toda sua extensão deveria ser preenchida, algo que uma figura reclinada permite⁶⁶. Outra intenção declarada de Sherman para essa série era colocar o observador em uma posição de constrangimento por se perceber invadindo um espaço que não deveria, o espaço onde encontra-se uma mulher deitada⁶⁷. Ora, a representação em *Untitled #264* é exatamente a dessa figura reclinada, cujo espaço privado é invadido por um suposto observador dentro da cena, que espia o recinto por trás de uma porta entreaberta, evidenciada pela fresta de luz vertical encontrada no centro da imagem.

Da série *fairy tales*, *Untitled #264* herda o uso de próteses. Embora as próteses utilizadas nessa série não fossem médicas como as de *Untitled #264*, para o crítico americano Hal Foster, elas são responsáveis, em grande medida, pela introdução do grotesco à obra de Sherman. Com a ajuda desse artifício, a artista foi capaz de alterar seu rosto em *fairy tales* a ponto de se tornar irreconhecível em figuras com “terríveis acidentes de nascença ou aberrações da natureza (como uma jovem com um focinho de porco ou uma boneca com a cabeça de um velho sujo)”⁶⁸, comparáveis a “seres mitológicos híbridos”⁶⁹. Por essa via, com o uso de próteses exacerbado a ponto de construir um corpo completamente artificial, a figura em *Untitled #264* pode ser considerada grotesca, conectando-se, então, às imagens de *fairy tales*. Além disso, o uso do nu, inaugurado também nessa série, é outro elemento de forte ligação entre *fairy tales* e *Untitled #264*.

Da série *disasters* (ou *vomit pictures*), *Untitled #264* herda a ausência da figura da artista na obra. Tal ausência pode ser vista como parcial, se considerarmos que o rosto por trás da máscara é de Sherman, ou total, se considerarmos que, assim como o restante do corpo, esse rosto também é artificial. Se optamos pela primeira hipótese, a conexão com *disasters* é estabelecida na medida em que, mesmo nas imagens dessa série em que a figura da artista aparece, sua presença encontra-se em detalhes, que, em *Untitled #264*, seriam os olhos e a boca por trás da máscara. Se optamos pela segunda hipótese, a conexão se dá pela ausência total de Sherman na imagem, característica de boa parte das fotografias dessa série e ponto de extrema importância na carreira da artista, por motivos diversos discutidos anteriormente neste artigo.

De todas as séries anteriores a *sex pictures*, *history portraits* talvez seja a que estabelece um diálogo mais direto com *Untitled #264*. Diante da imagem da obra, é inevitável não associá-la às inúmeras representações em pintura a óleo da clássica pose de nu feminino conhecida como “Vênus reclinada”. *Untitled #264* não possui algumas características do gênero de pintura conhecido como retrato, como o formato vertical, por exemplo, presente em todos os outros trabalhos série *history portraits*. Entretanto, a pose da “Vênus reclinada” foi extensamente utilizada para retratar mulheres ao longo da história da arte, ainda que, na grande maioria das vezes, os títulos atribuídos aos quadros não fizessem qualquer referência aos nomes dessas mulheres, como é o caso da pintura *Vênus de Urbino*, de Ticiano.

Outro diálogo também se estabelece com *history portraits* quando pensamos na crítica de Rosalind Krauss às obras dessa série. Para Krauss, as próteses em *history portraits* podem ser pensadas como espécies de

véus ou máscaras, elementos que marcam a superfície da imagem e que, portanto, deveriam ser retirados, deixados de lado, e, na sua própria capacidade de desvinculação, apontariam para a dimensão hermenêutica da obra de arte: a ideia de que ela possui uma verdade interior ou um significado no qual o intérprete deveria penetrar⁷⁰.

Embora *Untitled #264* também faça uso de próteses, é na máscara cobrindo o rosto (de Sherman?) que encontraríamos esse elemento de delimitação da superfície, compelindo-nos ao impulso de removê-lo para que a verdade por trás da obra seja revelada.

A máscara é ainda um recurso que pode ser visto como elemento de ligação entre *history portraits* e a série conhecida pelo nome *masks*, posterior à *sex pictures*. Além de cobrir o rosto que compõe o corpo feminino, aparece ainda na parte superior direita da imagem. O uso de máscaras não era novidade para a artista quando a série *masks* foi produzida. Além de *Untitled #264*, elas apareceram pontualmente em trabalhos anteriores, como *Untitled #228* e *Untitled #250*. Porém, *Untitled #264* é o único desses trabalhos em que a máscara cobre um rosto humano deixando visíveis apenas sua boca e seus olhos, antecipando, assim, o que se tornaria o significante da série *masks*: o olhar que encara fixamente o observador⁷¹.

Se ainda hoje se discute se o rosto por trás da máscara em *Untitled #264* é ou não de Sherman, uma vez que a artista não confirma nem nega sua presença na imagem, essa deixa de ser uma questão nas imagens produzidas nas séries *horror and surrealistic pictures* e *broken dolls*. Extremamente relevantes para o estudo da obra *Untitled #264*, essas imagens estão conectadas a ela em parte por conta da materialidade (no caso de *horror and surrealistic pictures*), em parte por conta da ausência da figura da artista. Em ambas as séries, os corpos artificiais derivados de manequins, próteses médicas, bonecas e bonecos dos mais diversos contêm a marca da artista apenas em seu arranjo. No que diz respeito a essa questão, Rosalind Krauss escreveu:

Deve haver muitas razões pelas quais [...] Sherman deu as costas ao seu próprio corpo como suporte para a imagem e começou a usar bonecas no lugar dele [...]. Em entrevistas, a artista discorreu sobre a tentativa de imaginar uma ruptura com sua própria presença constante em frente à câmera, possivelmente usando modelos, embora acabasse sempre dizendo que essa não era uma opção factível. Talvez ela finalmente tenha



encontrado uma forma de fazê-lo factível; talvez a decisão de encenar a exibição de genitais e “atos sexuais” tenha sido de fato uma forma de forçar seu próprio corpo a sair da imagem, dando à Sherman a desculpa para usar algo substituto. Mas há muitos “talvez”. Um outro talvez tenha a ver com como artistas se localizam em um universo do discurso. Algumas críticas de feministas ao trabalho de Sherman [...] têm como foco o silêncio da artista. [...] A ideia de que um(a) artista tem a responsabilidade de apresentar uma leitura explícita de seu trabalho parece tão peculiar quanto a ideia de que a única forma de produzir tal leitura – caso o(a) artista deseje fazê-lo – seja por meio de palavras. É muito mais usual para o(a) artista construir interpretações dentro do que estão produzindo e entender seus trabalhos situando-se em relação ao que o crítico Mikhail Bakhtin chamou de horizonte discursivo. O que significa dizer que o trabalho que um(a) artista faz entra, inevitavelmente, em um campo que é estruturado por outros trabalhos e sua interpretação: o(a) artista pode reforçar a interpretação dominante [...] ou resistir a ela e, conseqüentemente, criticá-la⁷².

Foi no início da década de 1990, com *horror and surrealistic pictures* e também com *sex picutres*, que, ainda segundo Krauss, o horizonte discursivo de Sherman apontou para Hans Bellmer e suas bonecas. “Sherman pode continuar a chamar seus trabalhos de *Untitled*, mas eles, todavia, produzem suas próprias leituras por meio de uma conexão com *La Poupée* de Bellmer”⁷³.

Assim como Sherman foi acusada por feministas de alcançar sucesso com suas imagens em parte porque elas reiterariam e confirmariam a dominação masculina na sociedade (falocracia)⁷⁴, Bellmer é constantemente acusado por ter produzido *La poupée*, pois o trabalho apresentaria “cenas de estupro e violência contra corpos femininos”⁷⁵. Para Krauss, entretanto, o significante no trabalho de Bellmer é, entre outras coisas, partes de bonecas e não corpos reais, muito menos corpos como um todo. Além disso, para a crítica, seu significado não tem qualquer relação com vítimas de estupro, mas sim com o relacionamento do artista com o pai autoritário e nazista, membro de um partido que abraçava a ideia de “corpo perfeito do soldado treinado e do neoclassicismo endurecido”⁷⁶.

Com base na ideia explorada por Hal Foster em seu artigo sobre o trabalho de Bellmer (escrito em 1991 e intitulado “*Armor Fou*”) de que o fascismo precisaria de um corpo humano íntegro para servir de armadura contra aqueles que ameaçavam suas fronteiras seja “geograficamente (judeus, homossexuais, ciganos e bolcheviques), seja psicologicamente (o inconsciente, a sexualidade, o “feminino”)⁷⁷, Krauss lê o trabalho de Bellmer como algo que assume a cumplicidade com o tema do fascismo apenas para expô-lo mais eficientemente⁷⁸. Perverter bonecas pode ser visto, então, como uma maneira do artista se afastar do pai e de sua lei de forma agressiva. Outra visão é a de que Bellmer sentiria prazer em interagir com bonecas de maneira sádica, ao mesmo tempo em que



se identificaria com seus corpos femininos fragmentados, por representarem seus medos mais profundos⁷⁹.

Mas se esses corpos femininos fragmentados de Bellmer são o oposto do corpo holístico do sujeito fascista blindado com uma armadura, a crítica Johanna Burton se pergunta “como poderiam se manifestar as representações agressivas [...] de (ou por) artistas mulheres se essa armadura é justamente imposta contra tudo o que é codificado como feminino?”⁸⁰ Burton sugere, então, uma inversão em que “a armadura em si passaria a ser codificada como feminino [...] e que qualquer noção de um interior holístico seria necessariamente deslocada”⁸¹. Isso nos permitiria repensar os personagens de Sherman (de *broken dolls*⁸² à *Untitled Film Stills*, passando por *sex pictures*) como figuras que apresentam um tipo de “armadura feminina agressiva”⁸³ em vez de associá-los a padrões de passividade, o que acontece mesmo quando esses personagens são construídos para ir de encontro a esses padrões⁸⁴.

É, portanto, da materialidade do corpo, tão patente no trabalho da artista, que Burton irá se servir para propor a releitura de toda obra de Sherman por meio de um olhar retrospectivo baseado no que a crítica chama de “corporeidade agressiva”⁸⁵:

uma possibilidade habilitada por uma virada para o corpo, que talvez pudesse atravessar observador e objeto (ao mesmo tempo em que conecta um ao outro) de uma maneira diferente daquela presente em modelos em que o sujeito feminino é consumido/desfeito/dissolvido⁸⁶.

Essa abordagem é extremamente fértil se pensarmos em *Untitled #264* como uma das muitas manifestações de um corpo agressivo na obra da artista. Ainda nos permite, por fim, retirar esse corpo das condições de passividade e objetificação impostas às representações do nu feminino ao longo da história da arte ocidental, um feito notável de uma obra cujo posicionamento em mais de uma série fotográfica de Sherman amplia suas possibilidades de fruição.

REFERÊNCIAS

BARROS, Roberta. *Elogio ao toque ou como falar de arte feminista à brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2016.

BBC. *Cindy Sherman - Nobody's Here But Me*. 1994. (55m24s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UXKNuWtXZ_U>. Acesso em: 02 mar. 2019.

BRYSON, Norman. *House of Wax*. In: _____ BURTON, JOHANNA (ed.), *Cindy Sherman*. October Files #6. Cambridge: MIT Press, 2006.

BURTON, Johanna. *A body of slate: Cindy Sherman*. In: _____ BURTON, JOHANNA (ed.), *Cindy Sherman*. October Files #6. Cambridge: MIT Press, 2006.

BURTON, Johanna. *Cindy Sherman: abstraction and empathy*. In: _____ RESPINI, Eva; SHERMAN, Cindy; BURTON, Johanna. *Cindy Sherman*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2012.

BRITO, Ronaldo. *Análise do Circuito*. In: _____ FERREIRA, Glória(org.). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Funarte. 2006.

CAIN, Abigail. *A brief history of Cindy Sherman and feminism*. Nova Iorque: Artsy Editorial, 2016

COTTON, Charlotte. Revivido e refeito. In: _____. *A fotografia como arte contemporânea*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. P. 192 – 197.

FOSTER, Hal. *Obscene, abject, traumatic*. In: _____ BURTON, JOHANNA (ed.), *Cindy Sherman*. October Files #6. Cambridge: MIT Press, 2006.

KRAUSS, Rosalind. *Cindy Sherman: Untitled (1993)*. In: _____ BURTON, JOHANNA (ed.), *Cindy Sherman*. October Files #6. Cambridge: MIT Press, 2006.

LIST OF HIV-POSITIVE PEOPLE. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_HIV-positive_people#Visual_arts_and_fashion>. Acesso em: 10 de mar. 2019.

MOORHOUSE, Paul. *Cindy Sherman*. Nova Iorque: Phaidon, 2014.

MULVEY, Laura. *Cosmetics and abjection: Cindy Sherman 1977 – 87*. In: _____ BURTON, JOHANNA (ed.), *Cindy Sherman*. October Files #6. Cambridge: MIT Press, 2006.

RESPINI, Eva. *Will the real Cindy Sherman please stand up?* In: _____ RESPINI, Eva; SHERMAN, Cindy; BURTON, Johanna. *Cindy Sherman*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2012.

SÍNDROME DA IMUNODEFICIÊNCIA ADQUIRIDA. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADndrome_da_imunodefici%C3%Aancia_adquirida>. Acesso em: 28 de fev. 2019.

THE PERFECT MOMENT. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Perfect_Moment>. Acesso em: 28 de fev. 2019.

THORNTON, Sarah. *O que é um artista?* Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

WATERS, John. *Cindy Sherman and John Waters: a conversation*. In: ____ RESPINI, Eva; SHERMAN, Cindy; BURTON, Johanna. *Cindy Sherman*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 2012.

¹ Respini, 2012. p. 15 – 17.

² Ibid., P. 14 – 15.

³ BBC, 1994. Tradução nossa.

⁴ Moorhouse, 2014. P. 5.

⁵ BBC. Op. cit.

⁶ Thornton (2015) conta que o ateliê de Sherman em Nova Iorque é um misto de um camarim e *set* de filmagem, repleto de roupas, perucas, máscaras, próteses, cosméticos etc., meticulosamente organizados pela própria artista. Também chama atenção a quantidade de fotos de mulheres nas paredes. (Thornton, 2015. P. 189).

⁷ BBC. Op. cit. Tradução nossa.

⁸ A conta da artista no *Instagram* (*cindysherman*) é aberta ao público.

⁹ Moorhouse. Op. cit., P.8.

¹⁰ Ibid., P. 8.

¹¹ Cotton, 2010. P. 193.

¹² Thornton. Op. cit., P. 193.

¹³ Respini. Op. cit., P. 12.

¹⁴ Waters, 2012. P. 68.

¹⁵ Entre eles, nomes de peso no circuito de artes americano, como Arthur Danton, Rosalind Krauss, Craig Owens, Douglas Crimp, Hal Foster, Amanda Cruz e Norma Bryson (Ibid., P. 24 – 25 e 36), o que inegavelmente contribuiu para alavancar a carreira da artista, independentemente do conteúdo dos textos críticos, como frequentemente ocorre nesse meio (Brito, 2006. P. 263 – 264).

¹⁶ Moorhouse. Op. cit., P.10.

¹⁷ Respini. Op. cit., P. 7. Tradução nossa.

¹⁸ Moorhouse. Op. cit., P.10. Tradução nossa.

¹⁹ BBC. Op. cit. Tradução nossa.

²⁰ Respini. Op. cit., P. 18.

²¹ Schwabsky, 1999.

²² Respini. Op. cit, P. 248.

²³ O termo aparece aqui no masculino por ser esse um papel majoritariamente exercido por homens à época.

²⁴ Sherman foi acusada de enfraquecer a causa feminista ao retratar personagens femininos em poses vulneráveis, que aludem a situações de extrema intimidade, constrangimento, humilhação, abuso e violência, como as vividas em relações amorosas, sequestros e, até, estupros (Cain, 2016).

²⁵ Respini. Op. cit., P. 36.

²⁶ Ibid., P. 35.

²⁷ Waters. Op. cit., P. 74.

²⁸ BBC. Op. cit.

²⁹ Respini. Op. cit., P. 36. Tradução nossa.

³⁰ BBC. Op. cit. Tradução nossa.

³¹ Este trabalho considera “sistema de artes” o conjunto dos seguintes agentes e seus inter-relacionamentos: artista, obra, curador, marchand, galeria, público, crítica, mercado, colecionador, museu e historiador.

³² Waters. Op. cit., P. 69 – 70.

³³ Ibid., P. 37.

³⁴ Ibid., P. 75.

³⁵ Esses catálogos vendiam próteses destinadas especialmente a estudantes de medicina, para o uso em práticas fora do universo da autópsia, o que fascinou enormemente a artista. (BBC. Op. cit.).

³⁶ Respini. Op. cit., P. 37.

³⁷ Waters. Op. cit., P. 70.

- ³⁸ SÍNDROME DA IMUNODEFICIÊNCIA ADQUIRIDA. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADndrome_da_imunodefici%C3%Aancia_adquirida>. Acesso em: 28 de fev. 2019.
- ³⁹ Dentre eles, Félix González-Torres, Robert Mapplethorpe, Peter Hujar, David Wojnarowicz e Keith Haring (LIST OF HIV-POSITIVE PEOPLE. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_HIV-positive_people#Visual_arts_and_fashion>. Acesso em: 10 de mar. 2019).
- ⁴⁰ Barros, 2016. P. 205.
- ⁴¹ Uma campanha iniciada pelo grupo *American Family Association* (AFA) contra o que consideravam “arte indecente” acendeu um intenso debate sobre incentivo público à arte com conteúdo sexual que ganhou as primeiras páginas dos jornais americanos (THE PERFECT MOMENT. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/The_Perfect_Moment>. Acesso em: 28 de fev. 2019).
- ⁴² Respini. Op. cit., P. 37.
- ⁴³ BBC. Op. cit. Tradução nossa.
- ⁴⁴ Waters. Op. cit., P. 77. Tradução nossa.
- ⁴⁵ Burton, 2006. P. 201.
- ⁴⁶ Waters. Op. cit., p. 78.
- ⁴⁷ “Enquanto produzia esse trabalho [a série *masks*], Sherman registrou seu interesse em Sade e sua própria tentativa (em sua visão, malsucedida) de explorar uma direção violenta e misógina, à la Sade e os garotos”. (Burton. Op. cit., P. 201).
- ⁴⁸ Moorhouse. Op. cit., P. 103.
- ⁴⁹ Moorhouse afirma que há também registros no caderno da artista de que ela estaria interessada nesses trabalhos (Ibid., P. 103).
- ⁵⁰ Ibid, P. 103.
- ⁵¹ Burton. Op. cit., P. 201.
- ⁵² Moorhouse. Op. cit., P. 104.
- ⁵³ Burton, 2012. P. 55 – 56.
- ⁵⁴ Krauss, 2006. P. 97 – 141.
- ⁵⁵ Falarei sobre a ideia de significante abordada por Krauss na obra de Cindy Sherman mais adiante neste capítulo.
- ⁵⁶ Krauss. Op. cit., P. 137. Tradução nossa.
- ⁵⁷ Mulvey, 2006. P. 65 – 82.
- ⁵⁸ Ibid., P. 76.
- ⁵⁹ Ibid., P. 67.
- ⁶⁰ Bryson, 2006. P. 83 – 96.
- ⁶¹ Burton, 2006. P. 193 – 215.
- ⁶² Ibid., P. 195. Tradução nossa.
- ⁶³ Aqui, acompanho a noção de significante como “forma de expressão”, proposição feita por Rosalind Krauss em seu ensaio supracitado com base na pesquisa de Roland Barthes em seu livro *Mythologies* (Krauss. Op. cit., P. 99).
- ⁶⁴ Krauss. Op. cit., P. 114.
- ⁶⁵ Ibid., P. 117.
- ⁶⁶ Waters. Op. cit., P. 73.
- ⁶⁷ Ibid., P. 73.
- ⁶⁸ Foster, 2006. P. 175. Tradução nossa.
- ⁶⁹ Mulvey. Op. cit., P. 74. Tradução nossa.
- ⁷⁰ Krauss. Op. cit., P. 126. Tradução nossa.
- ⁷¹ Burton, 2006. Op. cit., P. 201.
- ⁷² Krauss. Op. cit., P. 133 – 134. Tradução nossa.
- ⁷³ Ibid., P. 134. Tradução nossa.
- ⁷⁴ Ibid., P. 133.
- ⁷⁵ Ibid., P. 134. Tradução nossa.
- ⁷⁶ Ibid., P. 136. Tradução nossa.
- ⁷⁷ Ibid., P. 136. Tradução nossa.
- ⁷⁸ Ibid., P. 136.



⁷⁹ Burton, 2006. P. 197 – 198.

⁸⁰ Ibid., P. 198. Tradução nossa.

⁸¹ Ibid., P. 198. Tradução nossa.

⁸² Vale considerar que, quando Burton escreveu seu artigo, a série *broken dolls* já havia sido produzida e exibida. Burton é, inclusive, uma das poucas teóricas que cita esse “criticamente esquecido” trabalho, em que só haveria lugar para “efeitos literais, talvez perturbadores, de um tipo de jogo misógino fracassado”, uma vez que foi jogado apenas com objetos, sem a presença de qualquer sujeito na imagem, ainda que corpos inanimados estejam ali (Ibid., P. 201).

⁸³ Ibid., P. 198. Tradução nossa.

⁸⁴ Ibid., P. 198.

⁸⁵ Ibid., P. 196. Tradução nossa.

⁸⁶ Ibid., P. 207. Tradução nossa.

A relação entre estrutura e espontaneidade no teatro de Jerzy Grotowski

Bruno Leal Piva¹

Resumo: Este artigo verifica a relação entre estrutura e espontaneidade proposta por Jerzy Grotowski, que apresenta intersecções congruentes para o trabalho do ator teatral. São introduzidas experiências prático-teóricas que permitem explorar a relação entre esses dois termos, a fim de procurar contribuir para a aprendizagem de atores na busca da eficácia em sua composição artística.

Palavras-chave: Estrutura, Espontaneidade, Grotowski, Teatro.

The relationship between structure and spontaneity in Jerzy Grotowski's theater

Abstract: This article verifies the relationship between structure and spontaneity proposed by Jerzy Grotowski, that presents congruent intersections for the work of the theatrical actor. Practical-theoretical experiences are introduced that allow discussion between these two terms, in order to seek to contribute to the learning of actors in the quest for effectiveness in their artistic composition.

Keywords: Structure, Spontaneity, Grotowski, Theatre.

Introdução – ou das motivações

O presente projeto nasceu a partir de um olhar sobre o trabalho do ator, após uma vivência na oficina do *Open Program of Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, cuja realização ocorreu no primeiro semestre de 2015, em São Paulo – Brasil, e que fez parte do projeto *Cantando Estradas: Encontros com o Open Program*, com idealização do ator e produtor Luciano Mendes de Jesus. O núcleo *Open Program*, dirigido por Mario Biagini, com sede em Pontedera – Itália, foi criado em 2007, e compartilha suas pesquisas com o outro time do mesmo centro de trabalho, o *Focused Research Time in Art as Vehicle*, criado em 2008 e dirigido por Thomas Richards. Nos quatro dias, após realizar os exercícios físico-vocais e dos respaldos de Mario Biagini, despertou-se grande interesse de investigação sobre a espontaneidade experimentada a partir de cantos de tradição – que possuem uma estrutura, ainda que não dita, dependente dos diferentes tipos (haitiana ou afro-

¹ Bruno Leal Piva é ator-artista, professor e pesquisador. Nascido no Brasil, é bacharel e licenciado em Letras (Ling. e Lit. – Port./Esp.) pela Universidade de São Paulo. Atualmente vive em Portugal, onde realizou o Mestrado em Artes Cênicas na Universidade Nova de Lisboa. Seus estudos estão vinculados aos processos de formação do artista teatral, linguagens, teoria e prática das artes da cena.



caribenha, por exemplo) -, que utilizam o corpo do ator como canal que reflui impulsos cotidianos e se transformam em ações precisas extracotidianas, estruturadas.

Realizando pesquisas anteriormente em 2014, na Escola Livre de Teatro de Santo André, também em São Paulo, no Núcleo de Pedagogia do Trabalho do Ator, sob orientação de Cris Lozano, novas perspectivas surgiram, tendo como base métodos do contemporâneo Eugênio Barba¹. Como primeiro assistente de Grotowski, se propôs a reunir diversos escritos de seu mestre e a propagar seus conceitos, interesses e investigações a todo mundo. A investigação sobre Barba fascinava pelos seus relatos de viagens, experiências pessoais e como essa bagagem influenciava no seu trabalho teatral. Entendia-se que a dramaturgia orgânica se referia aos impulsos e fluxos vitais, à espontaneidade dos primeiros passos que o ator arriscaria por meio de experiências inscritas em seu corpo-memória e movimentos ou gestos que poderiam ser transformados em ações físicas. A dramaturgia narrativa estaria atrelada à ideia da composição, à montagem das ações físicas apresentadas pelos atuantes, isto é, a estrutura armada que conduziria a um sentido.

Em 2016, o encontro com o Centro de Pesquisa Teatral (CPT) no curso “Introdução ao Método do Ator”, o chamado CPTzinho, sob orientação de Antunes Filhos e ministrado no Sesc Consolação em São Paulo – Brasil, possibilitou dar andamento e aprofundamento a essa pesquisa, procurando verificar essa relação entre ser espontâneo e estruturar as ações físicas, no confronto que se vivencia entre a percepção imediata e a voz interior que se revela por experiências invisíveis e que se transformam no instante teatral artificial. No CPTzinho, a preocupação inicial era tornar o corpo do ator orgânico, pronto para agir e reagir, e resgatar uma sensibilidade através de algo que tocasse interiormente, com o auxílio, sobretudo, do imaginário – ver, escutar, ter sensações -, semelhante à preparação do ator de Stanislavski. Porém, mais tarde, quando a maioria já havia alcançado esse estágio, Antunes Filho exigia que esse corpo ganhasse forma artística, para que não caísse no cotidiano. Não era possível também que o trabalho fosse executado de modo naturalista, próximo ao realismo cotidiano. Era preciso mergulhar mais afundo em si e no imaginário, explorar o universo humano que desfruta de arquétipos na construção de personagens, no conflito, na duplicidade e na busca entre ser criador e também criatura.

Dessa maneira, o desejo de trabalhar na perspectiva de estrutura e espontaneidade ampliou o campo de investigação para além da presença ou qualidade cênica: permitiu que o trabalho do ator-atuante fosse verificado de modo mais penetrante, mais interiorizado e associado a questões mais íntimas, que instigadas a partir de um contexto artístico, pudesse exteriorizar-se de modo eficaz. As tensões provocadas por ambiguidades e oposições não se desencontram, pelo contrário, fortalecem-



se em âmbitos humanos que transpõem as meras representações imitativas aristotélicas e fundem-se em estratos que, apesar de parecerem desconhecidos, aproximam-se da vida na arte. E para discutir sobre essas questões, este projeto está estruturado da seguinte forma: introdução, como visto, tratando sobre o surgimento e interesse pelo tema; as fases da trajetória de Grotowski, ressaltando as linguagens utilizadas por ele; discussão sobre o conceito e a relação entre estrutura e espontaneidade em sua investigação e, por fim, conclusões prévias.

Linguagens ou fases percorridas por Jerzy Grotowski

Para compreender os procedimentos que regem os caminhos de investigação de Grotowski, faz-se importante realizar uma breve digressão acerca das chamadas fases de estudos do mestre polonês².

A primeira etapa é chamada de Teatro dos Espetáculos, em que o trabalho do ator era condicionado à sua desenvoltura estrutural e espontânea em relação ao espectador, respeitando e inovando as tradições teatrais, mas já com forte teor pedagógico para a formação do artista teatral, e também levando o público a uma sensibilização por via do “Teatro Pobre”, ou seja, pela experiência de relacionar-se apenas com os elementos necessários para o alcance de um contato íntimo, de uma organicidade. No entanto, Grotowski percebeu que o papel de espectador deveria insurgir de modo mais ativo no trabalho artístico, como uma reunião ou celebração de um “Dia Santo”, em que todos os atuantes-participantes, ou seja, de dentro e de fora das pesquisas aprofundadas pelo *Teatr Laboratorium* - fossem colaboradores ativos: esse momento foi denominado de Parateatro ou Teatro da Participação. Mas logo em seguida, (GROTOWSKI, 2010, p. 230-231) confessa que, após algumas apresentações nessa fase, quando o grupo de base não estava totalmente capacitado ou quando pretendiam receber mais participantes, a qualidade da proposta decaía e resultava numa série de animações ou descarga de emoções débeis. Assim criou-se o novo elo com o Teatro das Fontes, cuja abordagem era de investigação mais solitária e pessoal, tinha base de trabalho em diversas técnicas estrangeiras (yoga, vodu, zen etc.) e realizava-se em diferentes partes do planeta, no intuito de confrontar o indivíduo e seu lugar no mundo.

Para o autor, tanto o Parateatro como o Teatro das Fontes traziam a limitação de fixação, pelos atuantes, no plano da horizontalidade, que impedia que as ações ultrapassassem esse plano e transpusessem a energia vital para outros planos, de descoberta em todas as direções e em todos os sentidos. Entretanto, foi a partir do Parateatro que foi permitido “colocar à prova a essência da determinação: não esconder-se em nada” (GROTOWSKI, 2010, p. 230-231):



Nunca rompi com a sede que motivou o Teatro das Fontes. Contudo a arte como veículo não é orientada ao longo do mesmo eixo: o trabalho procura passar, consciente e deliberadamente, acima do plano horizontal com as suas vitais, e essa passagem se tornou A saída: a “verticalidade”. [...] a arte como veículo se concentra no rigor, nos detalhes, na precisão comparável àquela dos espetáculos do Teatro Laboratório.

Assim nasce o período da Arte como Veículo, que se trata de um caminho subjacente resultante de uma longa estrada repleta de obstáculos, intempéries e imprevistos. Imprevistos esses driblados pela determinação irrefutável de um homem que buscava encontrar saídas no mapa do labirinto universal humano.

Estrutura e espontaneidade: um conjunto de opostos

O fazer artístico do encenador polaco chama a atenção nessa busca incessante da relação travada entre dois termos aparentemente distantes. Como poderiam supostamente dois polos contrários atuarem de maneira recíproca na constituição do trabalho do ator? Não seria inútil propor uma reflexão acerca do assunto. Embora Grotowski não pretendesse explicar nada com palavras, criava termos para compor sua mestria no entendimento sobre o vínculo entre o teatro e a vida.

Grotowski afirma que atuamos tão perfeitamente em vida, a partir de máscaras condicionadas do cotidiano, que no teatro basta nos descortinarmos ou desnudarmos para alcançar uma verdade cênica. Não se trata de atuar com uma excelência extraordinariamente técnica e superficial, de modo que o espectador esteja numa espécie de encantamento sobre o que vê. Trata de revelar o ser humano em sua mais essencial humanidade: o ator, para nutrir seu espírito, deveria ser sincero consigo, romper com as barreiras sociais e mostrar-se como é.

Essa visão seria possível apenas se o ator procurasse um trabalho de investigação sobre si mesmo, na ruptura de bloqueios do organismo aos comandos que o corpo obedece no dia a dia:

O ator faz total doação de si mesmo. Essa é uma técnica de ‘transe’ e da integração de todos os poderes psíquicos e físicos do ator que emergem dos estratos mais íntimos do seu ser e do seu instinto, irrompendo em uma espécie de ‘transiluminação’. A formação de um ator do nosso teatro não consiste em ensinar-lhe alguma coisa; procuramos eliminar a resistência do organismo a esse processo psíquico. O resultado é a liberdade do intervalo



de tempo entre o impulso interior e a reação externa em modo tal que o impulso é já uma reação externa. (GROTOWSKI, 2010, p. 106)

Como foi visto, no Teatro dos Espetáculos havia uma preocupação em conduzir o espectador a uma experiência sensitiva, diante das ações executadas pelos atores de modo tão preciso. Era necessário que o espectador pudesse reconhecer-se a partir do reconhecimento sincero a que eles se submetiam. Ainda que a linguagem cênica ou fase fosse alterada na relação de proximidade ou preocupação de conectar sentido entre ator e espectador, havendo no Parateatro a participação direta deste, e já sem relacionar diretamente o trabalho de descoberta ou redescoberta daquele a este no Teatro das Fontes e Arte Veículo, é possível afirmar, então, que a preocupação de Grotowski esteve sempre centrada na sinceridade com o que o atuante se expressasse e experienciasse em cena e na vida.

A sinceridade a que se refere o encenador está intrinsecamente relacionada às experiências vivenciadas pelo atuante, à revelação da sua espontaneidade, por meio de um completo desnudamento de si, através de ações elaboradas. “O impulso e a ação são coexistentes: o corpo se esvai, queima e o espectador vê somente uma série de impulsos visíveis” (GROTOWSKI, 2010, p. 106). Elas revelariam o fluxo da vida que permeariam o corpo do ator, em ações psicofísicas que o levariam a vivenciar o instante de sua atuação, mas despertados nesse corpo que não remete a uma memória, e sim ao próprio corpo-memória.

São múltiplas as identidades que nos formam e a complexidade para exteriorizar parte de nosso íntimo pela arte é um desafio grande e prazeroso. Entretanto, não seria possível o atuante colocar-se em contato com o interlocutor, se não houvesse um contato sincero consigo mesmo, um resgate de sensibilidade ou desvelamento que despertasse a espontaneidade ou corpo-essência a que se refere Grotowski (1997 e 2010).

Para tanto, era preciso criar tensões entre aquilo que se acredita, não se acredita ou se pensa acreditar, gerando conflitos e abrindo lacunas para que os espectadores as preenchessem. Ao mesmo tempo, era necessário não deixá-los distantes ou executar ações que estivessem imbuídas de uma subjetividade interina, e exigia que se partisse da tentativa de propor um olhar individual e coletivo, na interação imediata e direta com todos. Como poderia estabelecer tal conexão? Através de um ato de sacrifício ou desnudamento, mostrando aspectos de si mesmo como ato de provocação, com sinceridade, num ato de comunhão real e total.

Para que essa qualidade cênica fosse desfrutada, teria, desse modo, que trabalhar não apenas sobre a espontaneidade levada pelo ator, que estaria vinculada às suas experiências vividas, mas



deveria estar atrelada também a uma composição artificial, uma estrutura rigorosa, precisa e disciplinada. A estrutura seria a forma artística para que esses impulsos espontâneos não se esvassem aos caos, de modo arbitrário e suicida, mas que denotassem ao espectador a comunicação ou comunhão na qual eram convidados a participar.

Assim, caminham em via de mão dupla a estrutura ou forma rigorosa e a espontaneidade essencial, compondo uma dialética no ato do ator:

O ato do ator compõe-se das reações vivas do seu organismo, da 'corrente dos impulsos visíveis' no corpo. Todavia, para que esse processo orgânico não se desvie no caos, é necessária a estrutura que o canalize [...] Essa presença simultânea de dois elementos opostos favorece a tensão interior que potencializa a expressividade do ator. (FLASZEN, 2010, p. 30)

A estrutura viria antes ou depois da espontaneidade? Não parece ser um questionamento necessário, pois entre os diversos tipos de atores, há dois que são nitidamente opostos - um que inicia o trabalho propondo composição da estrutura e outro propondo a partir da organicidade do corpo: enquanto um ganha organicidade, o outro ganha composição, como cita Richards (2014, p. 91-92). Assim, o trabalho pode ser eficiente de modo distinto para cada tipo de ator. Desse modo, existem tipos distintos de treinamento a que os atores devem submeter-se, para atingirem a qualidade oposta a que estão habituados a terem: o atuante que já mentaliza anteriormente um esboço, uma composição estrutural das ações que serão desenvolvidas, e que no momento dessa elaboração, buscará por meio delas o fluxo orgânico da espontaneidade; por outro lado, há o atuante que utiliza o corpo como instrumento para canalizar esse fluxo e que, após tentativas, resulta na estrutura fixada pela repetição e/ou pelo uso da mente, cujo elemento soberano na formação dessa estrutura não seria por via cerebral ou racional.

No trabalho do curso Ética e Metodologia de Grotowski, ministrado por José Filipe Pereira³, em abril de 2018, ficou claro que a preocupação dele era inicialmente procurarmos no corpo-memória a espontaneidade, o fluxo da vida, a que cita Grotowski (2010), e depois compor ações, ou seja, estruturar. Mas no *Objective Drama Program*, conforme relata Richards (2014) sobre seu estágio de um ano em 1985, por exemplo, Grotowski buscava através da fixação dos cantos, da investigação pessoal da memória e dos instantes verdadeiros de determinado acontecimento, que os atores propusessem uma estrutura individual, unindo os dois polos. Ainda, no *workshop* do *Objective Drama Program* em ano anterior, em 1984, diz que os cantos eram apreendidos e após várias execuções de



danças - que variavam conforme o tipo de canto -, o corpo e a mente, exaustos, passavam a estar relaxados e alcançavam um nível espontâneo, mas ao mesmo tempo dentro de uma estrutura.

Portanto, estrutura e espontaneidade são intrinsecamente indissociáveis, com pontos de partida no mesmo momento, alternando-se continuamente. Apesar disso, Grotowski priorizava sempre uma participação íntima de seus atuantes a partir de uma estrutura, fosse por um texto, por cantigas memorizadas, espaço definido ou ações físicas previamente elaboradas. Stanislavski também acreditava que o foco deveria estar nas ações físicas, ou seja, uma estrutura, e a partir daí surgiria uma intenção, tensão ou conflito gerado entre a proposta de ação e o que dela resultaria. No entanto, Grotowski acreditava que os impulsos ou intenções são originados a partir do interior do indivíduo, que depois são exteriorizados pelas ações, em estado de constante revezamento, ao contrário de Stanislavski, cuja teoria até o instante de sua morte era de que os impulsos seriam advindos por motivações exteriores, que afetariam o interior e geraria uma intenção.

Ao mesmo tempo, há passagens descritas por Richards (2014) em que o trabalho de Grotowski estaria atrelado à ideia de que a espontaneidade deveria ser estimulada anteriormente à forma ou estrutura, por meio de um encontro consigo e com o outro, na busca de um corpo-memória vivido no seu tempo e tempos anteriores. É como se o fluxo ou corrente de vida fosse despertado por um desbloqueio do canal aberto pela tensão com a estrutura proposta. O corpo orgânico, na organicidade, estaria aberto para captar e transitar uma ação precisa e ao mesmo tempo espontânea. A espontaneidade seria estimulada pela abertura do jogo, pela honestidade e disciplina do trabalho, pela ética estabelecida para o outro se permitir fazer, sem sentir-se julgado. A espontaneidade, antes, estaria relacionada aos impulsos invisíveis, às experiências vivenciadas, muitas vezes educadas e escondidas pela memória, e guiaria a construção de ações físicas, que ao mesmo tempo seriam guiadas pela estrutura.

Por isso, a pergunta que se costuma fazer, semelhante a *Quem nasceu primeiro, o ovo ou a galinha?* poderia ser uma pergunta equivocada. Não existe um método definitivo para se fazer alcançar primeiro a espontaneidade e depois a estrutura, e vice-versa. Existe o diálogo entre dois elementos fundamentais, opostos e complementares, que seguem usufruindo dessa relação e causando conflitos que geram ações físicas repletas de sentidos e sensações. Um parte à medida que o outro, de algum modo, sente a necessidade de estar presente, conjugando-se e revelando-se. No curso Treinamento e Investigação de *Viewpoints*⁴, ministrado por Joana Pupo em maio de 2018 e promovido pelo Laboratório de Experimentação Cênica (LEC), existe uma relação muito estreita e sutil entre a composição e o impulso, que assim poderia ser associado à estrutura e espontaneidade, a



partir de estímulos pessoais, mas também conduzidos dentro de um espaço e tempo definidos, com instruções sobre alternância de direção, velocidade, gestos, repetições etc., com o intuito de provocar sensações e ao mesmo tempo compor ações.

Com respeito à repetição das mesmas cenas todos os dias e durante muito tempo, Paulo Filipe Monteiro (2010, p. 406) defende que, “o actor terá de saber improvisar, com técnica e espontaneidade, para que esses gestos e falas pareçam nascer no preciso momento em que são no entanto repetidos”. Para que na repetição as ações físicas não perdessem o frescor da corrente de vida (espontaneidade) nem o rigor da estrutura fixada, seria necessário recorrer à memória sempre, sem esquecê-la. Richards (2014) relata que as perguntas deveriam retornar constantemente (como, por quê, a quem etc.), de modo que as ações sejam justificadas e carreguem sentido pleno, como também acreditava Stanislavski. Grotowski dizia que as ações, assim, deveriam ser desdobradas em ações menores, de modos que a todo tempo fossem preenchidas de intenção. Também falava sobre o jogo ou relação com o outro, que a cada dia de apresentação ou ensaio é uma pessoa diferente, e por isso, a todo momento é alguém diferente para conhecer, tornando-se desconhecido. Buscar o desconhecido de um suposto conhecido ou buscar o conhecido naquele que acabou de se tornar desconhecido.

Conclusão – ou da continuidade

Entende-se, desse modo, que a relação entre estrutura e espontaneidade, cujos termos se fundem, estabelece-se em diversos contextos, pelo menos em todos os adquiridos pela preocupação em se trabalhar o resgate de sensibilidade e o rigor disciplinado no trabalho do ator. Está presente ao longo de toda trajetória de Grotowski – do Teatro dos Espetáculos à Arte como Veículo -, que não admite improvisação ou espontaneidade sem estrutura ou forma, e que também se prontifica na ideia de uma linguagem cênica eficiente. A espontaneidade deve brotar e proliferar-se, apesar de ser imbuída ou conduzida por uma estrutura. Para isso, em ensaio no livro de Richards (2014), utiliza-se do exemplo clássico do elevador, que para ele equivaleria a um espetáculo, na linguagem do Teatro dos Espetáculos. O ator-atuante seria o ascensorista e transportaria o espectador de um piso a outro. Se o elevador funcionasse, significaria que o trabalho era bem feito. Esse elevador iria se deteriorando no decorrer do tempo ou seria substituído por um primitivo na Arte como Veículo: “é uma espécie de cesta puxada por uma corda com a qual o próprio atuante se eleva em direção a uma energia mais sutil, para então, descer *com ela* até o corpo instintual. [...]. Se a arte como veículo funciona [...] a cesta se move de um nível a outro para aqueles que fazem a *Action*.” (RICHARDS, 2014, p. 140). Ou



seja, a experiencição da subida e descida estaria atrelada à espontaneidade, enquanto que a ação de puxar, à estrutura.

Dois termos tão contrários e tão indissociáveis. Aparentemente contraditórios entre si, mas interdependentes na linguagem cênica não apenas de Grotowski, mas perfeitamente úteis em contextos diferentes no fazer artístico do trabalho do ator, seja em uma linguagem teatral mais clássica, seja em uma linguagem artística pós-dramática. Esse é o segredo da qualidade da presença do ator: ser ele mesmo e ao mesmo tempo outro, que através de um treinamento o torne capaz de transitar entre espontaneidade e estrutura, em harmonia com a vida e a arte.

BIBLIOGRAFIA

BARBA, Eugenio. *Queimar a Casa*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.

BARBA, Eugênio. *A Terra de Cinzas e Diamantes*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOGART, Anne e LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book – a Practical Guide of Viewpoints and Composition*. New York: Theatre Communications Group, 2005.

BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor. As Ações Físicas como Eixo: De Stanislávski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Tradução de Oscar Araripe e Tessy Calado. Petrópolis: Vozes limitadas, 1970.

ELIAS, Larissa. Brook avec Grotowski: testemunho da vida e da arte de um certo polonês. **R. bras. est. pres.**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 353-359, jan./abr. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acessado em 20 de novembro de 2017.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. (1997). Performer. In Schechner, Richard e Welford, Lisa (coords.). *The Grotowski Sourcebook*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1997.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik; BARBA, Eugenio. *Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, 1959-1969*. Tradução de Berenice Raulino. São Paulo: Fondazione Pontedera teatro/Sesc – SP/Perspectiva, 2010.

MONTEIRO, Paulo Filipe. *Drama e Comunicação*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

RICHARDS, Thomas. *Trabalhar com Grotowski sobre as ações físicas – com um prefácio e o ensaio “Da Companhia Teatral à Arte como Veículo” de Jerzy Grotowski*. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2014.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an Introduction*. 3ª edição. New York: Routledge, 2013.



STANISLAVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

¹ Diretor-pedagogo italiano que principiou os estudos de sua formação autodidata na enraizada admiração pelo teatro grotowskiano, havendo colaborado como assistente no Teatro das 13 Filas de Grotowski no início dos anos 60. Idealizou e fundou o Odin Teatret em 1964 em Oslo, Noruega, sendo transferido em 1966 para Holstebro, Dinamarca, onde está situada a referida sede atualmente.

² Resolve-se adotar as fases de trabalho de Grotowski (2010, p. 223) conforme sua própria definição, e de Bonfitto (2013, p. 100).

³ O referido pesquisador foi estagiário no *Workcenter* de 1990 a 1992, sob orientação de Grotowski e o curso ministrado por ele foi promovido pelo Laboratório de Experimentação Cênica (LEC) da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa - Portugal.

⁴ Técnica de improvisação que visa ao despertar a escuta, a consciência e a experiência na relação entre o corpo e o mundo, através do tempo e do espaço. Foi criada na década de 70 pela coreógrafa e performer norte-americana Mary Overlie, composta inicialmente por seis princípios (*The Six Viewpoints*) aplicados ao corpo. Anos mais tarde, foi expandida para nove princípios aplicados ao corpo e voz do ator, por Anne Bogart (fundadora e diretora do SITI *Company*), em parceria com Tina Landau, ambas diretoras teatrais e também norte-americanas.



Do outro lado do silêncio: fotografias e vídeos sobre o cotidiano hiperconectado

Carlos Alberto Donaduzzi

Resumo

Este trabalho expõe um estudo crítico em torno de um ensaio visual composto por fotografias e vídeos que pretendem apresentar um pensamento sobre as relações das pessoas de hoje com a tecnologia e as redes sociais. Partindo de referências de pinturas de Edward Hopper, as imagens dessa série buscam trazer aos olhos e dar visão ao vazio e ao silêncio da vida contemporânea através de encenações com personagens envolvidos em atmosferas coabitadas pelo real e o virtual.

Palavras-chave: Fotografia; silêncio; redes sociais; hiperconectividade;

On the other side of silence: photographs and videos about the hyperconnected world

Abstract

This paper exposes a critical study around a photography/video visual essay. These images intend to present a thought about the relations of today's people with technology and social media. This series presents a view of daily life based on visual references of Edward Hopper's painting. The characters in the scenes are involved in atmospheres cohabited by the real and the virtual and the images purpose a discussion about the emptiness and silence of contemporary life.

Keywords: Photography; silence; social media; hyperconnectivity;

“... o excesso de fala hoje nos convida a pensar o seu contrário – o silêncio – como uma forma de sobrevivência da experiência.” (NOVAES, 2014, p. 15)

Silêncio é uma daquelas palavras que parecem absorver na escrita o seu significado de maneira eficaz. Seu som ao pronunciar reflete o seu efeito. O silêncio grita a partir da sua sílaba tônica e cala suavemente como uma brisa leve que se desfaz no ar. Silêncio,



silêncio, silêncio! Não parece estranho repetir tantas vezes uma mesma palavra e sentir o seu significado se dissolver? Sua fala cansa, exige uma tomada de ar e uma forte expiração ao final. Requisitá-lo é senti-lo, mesmo que por segundos. O silêncio é como uma imagem indefinida, borrada e tremida, uma imagem não compreensível na sua totalidade e indecifrável na sua origem. O silêncio nem sempre parece existir (BARTHES, 2013), exige ser conquistado e encontrado por meio de camadas de ruídos.

O silêncio pode ser sentido através da respiração (ORLANDI, 2011), no pequeno intervalo entre a inspiração e a expiração, no momento mínimo onde os pulmões não estão nem cheios e nem vazios, no movimento cíclico que mantém o corpo vivo. Nesses segundos onde o tempo parece suspenso é quando o silêncio permite ouvir. Ouvi-lo e ouvir o mundo. O silêncio torna aparente as significações do que pode ser absorvido pelos sentidos (WOLFF, 2014). É como o vento que provoca o ruído das folhas e galhos das arvores que vibram em um dia de ventania, ele não é visível, mas é sentido quando em contato com a pele.

A noção de silêncio em relação à essa pesquisa em desenvolvimento surge através de um processo de percepção que descobre no decorrer do trabalho motivações que inicialmente pareciam escondidas sob camadas de outros pensamentos. Essa (re) descoberta ativa um conjunto de observações sobre o trabalho proposto que por sua vez revela inúmeras conexões entre todos os assuntos que o compõe. Nesse sentido, essa escrita que surge com a ideia de silêncio como norte e absorvido nas camadas da discussão, constitui-se a partir de uma investigação poética produzida no contexto da arte contemporânea, abordando diálogos entre a fotografia e o cinema, assim como citações a pintura e a elementos inerentes a história da arte.

Assim, constrói-se uma série de motivos que postulam como originários para essa discussão que se inicia. A visão que percebe na produção de Edward Hopper elementos que propiciam a construção de imagens pensando em um diálogo relativo a contaminações entre linguagens. A noção de proximidade com o cinema, a abordagem sobre o indivíduo e sua intimidade, e sobretudo, a observação do silêncio como fator que atravessa aspectos do cotidiano desde as representações de Hopper e que atualmente,



mesmo que reconfigurados, ainda emitem sinais semelhantes sobre o comportamento da sociedade.

Interesso-me, além das contaminações que podem se originar do contágio entre essas linguagens, pelas narrativas que conseqüentemente podem surgir através de citações literais e metafóricas envolvendo ficção e realidade. Com o olhar em torno do cotidiano e dos conflitos que podem surgir da relação entre mundo natural e virtual, busco criar em cada imagem, seja em formato fotográfico ou nos vídeos que integram a série “Do outro lado do silêncio”, uma expectativa por um desfecho, e a possibilidade de descoberta de algo por parte do espectador, através da percepção de uma integração entre observação do mundo e fatos ficcionais.

A velocidade, o ruído, as distrações e os excessos que preenchem cada minuto e fazem com que parte da sociedade se mantenha conectada, ocupada e incapaz de perceber seu entorno influenciou na construção dessas fotografias e vídeos. Essa atmosfera de excessos que transbordam a vivência cotidiana passou a tornar-se mais constantes em minhas observações e em fotografias que realizava nas ruas e demais espaços com aglomerações de pessoas. Nessa aparente reconfiguração do comportamento, a solidão e o silêncio parecem ter se transformados em inimigos a serem evitados ao ponto de abdicarmos da própria liberdade na ânsia de sermos notados (KAGGE, 2016). Vivemos em um mundo bombardeado de informações, repleto de ruídos sonoros e visuais, lutamos contra o tédio e buscamos a cada segundo mantermo-nos ocupados, muitas vezes em busca de alegrias efêmeras que preencham qualquer possibilidade de confronto consigo mesmo.

As cenas retratadas na série “Do outro lado do silêncio” possuem origem na interpretação da ideia de silêncio como elemento de exceção diante de uma atmosfera de ruído. Baseadas inicialmente em pinturas do artista estadunidense Edward Hopper, as imagens pretendem evidenciar momentos de interação, das pessoas com os aparelhos tecnológicos, e principalmente, as reações diante das interfaces sociais, visando construir retratos sobre diferentes intimidades. As fotografias e vídeos dessa série são uma interpretação da densidade dramática e conceitual das interações cotidianas que Hopper também retratou, agora atualizadas e percebidas através da observação do mundo atual.





Fig. 1. Carlos Donaduzzi, *Já não consigo mais viver nesse mundo*, 2018. Fotografia, 125 x 70 cm.



Fig. 2. Carlos Donaduzzi, *Vazio acumulado*, 2018. Fotografia, 125 x 70 cm.

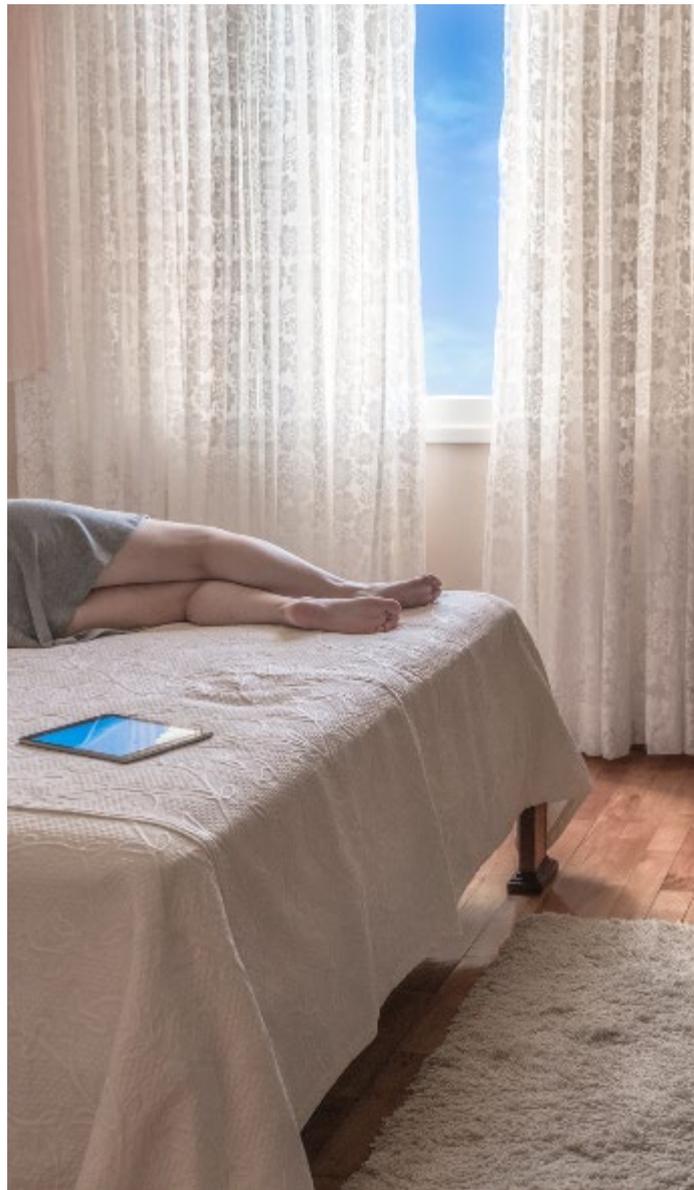


Fig. 3. Carlos Donaduzzi, *O espelho*, 2018. Fotografia, 125 x 70 cm.

De uma maneira geral, as imagens aqui apresentadas se dedicam, em um primeiro olhar, interpretar e propor a ideia de distanciamento e incomunicabilidade. A circular por esses diferentes mundos de realidades distintas, entre o físico e o virtual, o interior e exterior dos aparelhos eletrônicos e as conexões em rede, o indivíduo extrapola formas de vivências e sensações. “Já não consigo mais viver nesse mundo” (fig.1), é uma fotografia que pretende discutir sobre essas possibilidades de realidades e seus possíveis distanciamentos. Mergulhado em uma experiência individual de imersão em realidade

virtual, o personagem, a não ser por sua mão direita que tenta manter um vínculo de contato com a realidade física, não parece se comportar de maneira natural no espaço em que se encontra inserido.

Já em “Vazio acumulado” (fig.2), a mesa com duas cadeiras e a possibilidade de diálogo é substituída por uma presença virtual representada pelo computador e o celular, companhias do personagem que parece aguardar há um longo período de tempo uma resposta ou um sinal. O silêncio e a busca por transpor o tédio do personagem é oriundo da interpretação da obra “Quarto em Nova Iorque”, óleo sobre tela de 1932, de Edward Hopper. Na pintura, dois personagens dividem o mesmo ambiente, próximos e ao mesmo tempo afastados por um abismo que tem o elemento da mesa como símbolo de uma barreira comunicacional e ao mesmo tempo de um convívio despedaçado.

Sobre esse mesmo aspecto de intimidade compartilhada, na pintura 1959, “Excursão filosófica”, Hopper constrói uma cena com elementos mínimos, mas potentes. A mulher seminua adormecida tem seu rosto anônimo diante de um homem vestido e sentado à beira da cama com um olhar vazio e aparentemente hipnotizado por um ponto invisível ao chão. A possibilidade de imaginar uma nova cena influenciou o processo de criação de “O espelho” (fig.3), fotografia que pretende dialogar com a pintura em questão.

Através de outro ângulo, da construção de outro cenário, a mulher solitária e também anônima habita um quarto onde a luz intensa e geométrica é substituída por uma luminosidade suave e esmaecida. A presença do outro personagem existente no quadro de Hopper é agora uma marca na cama, de alguém que não está mais naquele espaço e o livro aberto se converte em um aparelho eletrônico com uma imagem que reflete a luz do céu. Nesse sentido, busca-se provocar os limites de compreensão da realidade, um céu idealizado, tanto na janela quanto na tela do equipamento eletrônico, elementos de hesitação que aspiram questionar o caráter ficcional do cotidiano que é difundido nas redes sociais.

Durante o desenvolvimento da série “Do outro lado do silêncio” percebi que em algumas das imagens era possível extrapolar a condição fixa da imagem fotográfica e assim assumir os movimentos que as mesmas indicavam em suas composições. Mesmo assim, os vídeos que surgiram dessa experimentação não pretendem apresentar um



possível desfecho para as suposições de enredo, mas sim potencializar pela repetição a espera por um futuro que possa existir e que a imagem venha a indicar. “Entardecer das escolhas” (fig.4), é a tentativa que inaugura a busca por uma imagem que represente o limite que separa a fotografia do vídeo. Sua imagem é simultaneamente fixa e móvel, um instante contínuo.

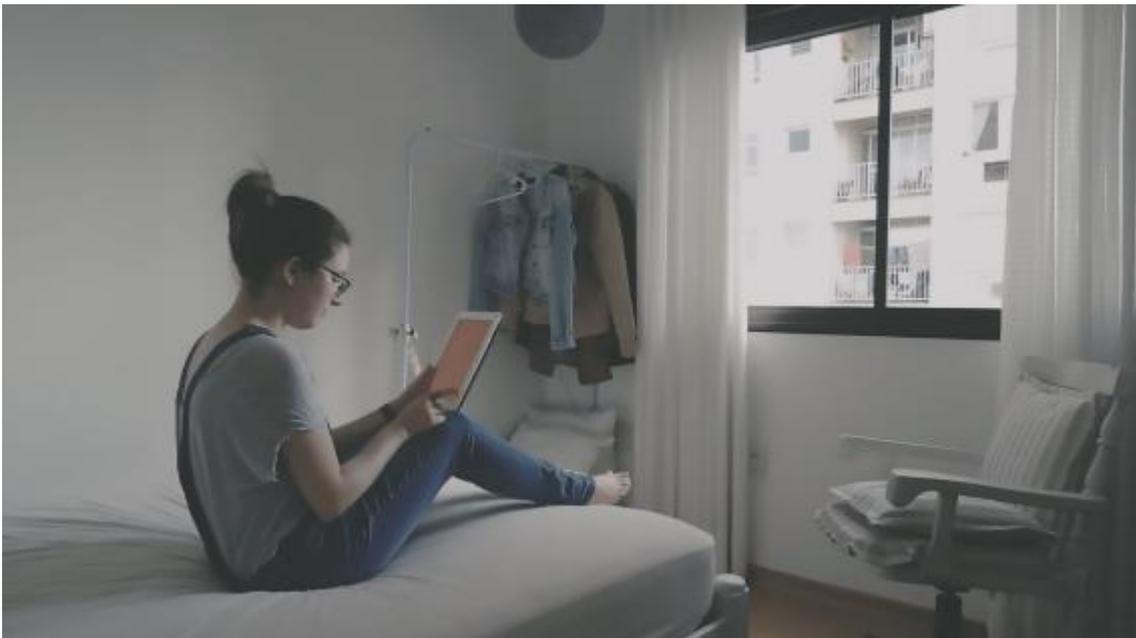


Fig. 4. Carlos Donaduzzi, *Entardecer das escolhas*, 2017. Vídeo, 1:35min (Loop), 38x30,5cm.
(disponível em <https://vimeo.com/262852991>)

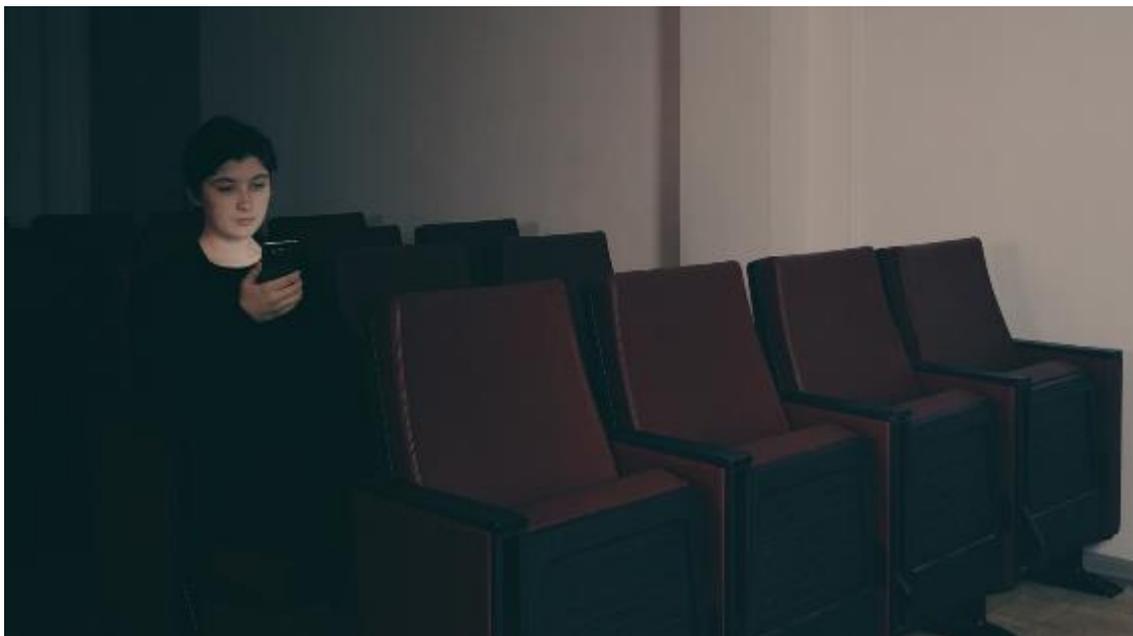


Fig. 5. Carlos Donaduzzi, *Sessão de um filme sem nome*, 2017. Vídeo, 1:09min (Loop), 38x30,5cm. (disponível em <https://vimeo.com/262864652>)

Do mesmo modo acontece em “Sessão de um filme sem nome” (fig.5), um vídeo em constante repetição sobre uma personagem solitária em uma sala de cinema. Assim como em “Intervalo”, 1963, de Edward Hopper, a personagem solitária em uma sala de cinema também não tem sua atenção direcionado para a projeção do filme. Desse modo, o olhar é resinificado e agora ocupa uma pequena tela que em intervalos indeterminados de tempo ilumina e aprisiona a atenção da personagem do vídeo para algo externo ao momento e ao espaço ocupado.

Nesses dois vídeos não há vestígios de ruídos, não há trilha sonora e não há fim para o que a cena mostra. Os olhares não mudam de direção, os personagens estão anestesiados pela repetição, aprisionados nesse tempo cíclico e sobretudo alienados devido ao brilho que emana dos aparelhos eletrônicos que suplicam a sua atenção. Essa condição de espera por algo refletiu na maneira de expor o próprio trabalho. Emoldurado, a tela que exhibe o vídeo (fig.6) propõe uma relação de intimidade que se pretende extrair entre obra e espectador. Sentado diante de uma tela, busca-se propor uma pausa, um olhar contemplativo e sobretudo refazer uma noção de “tempo perdido” diante de uma obra que não trará desfecho para o seu conflito, apensar de supostamente indicar isso. Trata-se de



uma tentativa de passar para o espectador a sensação das personagens que habitam esses vídeos.



Figura 6 – Suporte de exibição dos vídeos em ambiente expositivo. Exposição “Arte, cinema e Audiovisual”, Sala Cláudio Carriconde, Santa Maria – RS, 2018.

E, sobre estar só e acompanhado, ainda que através de presenças virtuais acessadas pelo *smartphone* que este ensaio é finalizado com a fotografia “Uma e muitas pessoas” (fig.7), novamente uma imagem fixa, reforçando a noção de solidão e silêncio que permeia todo trabalho. Referência direta a pintura “Pessoas ao sol”, óleo sobre tela de 1960 de Edward Hopper, a fotografia revela um espaço de acúmulos e inutilidades, onde uma luz corta diagonalmente a cena, iluminando não só os objetos, mas também a face dessa pessoa que mantém o seu olhar para a pequena tela que o transporta para outro lugar. Sob essa última imagem pretende-se sintetizar um pensamento que se fez presente durante o processo de produção das obras, a construção de atmosferas densas, repletas de sentimentos e conflitos pessoais que se manifestam no cotidiano.



Fig. 7. Carlos Donaduzzi, *Uma e muitas pessoas*, 2018. Fotografia, 177 x 100 cm.

De caracteres distintos e destacando diálogos entre a pintura, a fotografia e o cinema, busca-se com esses trabalhos um pensamento sobre a hiperconectividade e a vida dupla, entre o real e o virtual e como essa condição impacta nas relações e interações entre as pessoas na contemporaneidade. “Do outro lado do silêncio” é uma interpretação sobre os olhares em direção as telas luminosas e a espera por respostas, por um chamado, um segundo de atenção ou qualquer outra coisa que permita fugir da realidade a céu aberto (DUNKER, 2017, p. 22). É também sobre buscar e receber pequenas doses de alegria, tão efêmeras que logo serão necessárias novamente. É sobre não perceber o seu entorno e é sobre olhar-se em um espelho negro e não se identificar com o seu reflexo.

Referências

BARTHES, Roland. O Neutro. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

DUNKER, Christian. Reinvenção da intimidade: políticas do sofrimento cotidiano. São Paulo: Ubu editora, 2017.



- KAGGE, Erling. Silêncio: na era do ruído. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz S.A, 2016.
- NOVAES, Aduino. Mutações: o silêncio e a prosa do mundo. São Paulo: Edições SESC, 2014.
- ORLANDI, Eni. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. 2 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2011.
- WOLFF, Francis. O silêncio é ausência de quê? In: NOVAES, Aduino (Org.). Mutações: o silêncio e a prosa do mundo. São Paulo: Edições SESC, 2014. Cap.3, p.29-51.



Aby Warburg: a astrologia como instrumento de orientação do homem no cosmos

Cássio da Silva Fernandes¹

RESUMO: Discussão sobre o conjunto de textos do historiador da arte Aby Warburg (1866-1929) sobre o tema da astrologia do Renascimento, num arco temporal que vai de 1908 a 1929, considerando sua problemática histórico-cultural, bem como buscando compreender sua intenção de investigar o tema astrológico como instrumento de orientação do homem no cosmos.

PALAVRAS-CHAVE: Aby Warburg, astrologia, Renascimento, história da arte

Aby Warburg: astrology as an instrument of orientation of man in the cosmos

ABSTRACT: Discussion about the series of texts of the art historian Aby Warburg (1866-1929) on the theme of Renaissance astrology, in a temporal arc from 1908 to 1929, considering his historical-cultural problematic, as well as seeking to understand his intention of investigating the astrological theme as an instrument of human orientation in the cosmos.

KEYWORDS: Aby Warburg, astrology, Renaissance, art history

Os estudos de Aby Warburg (1866-1929) sobre astrologia ficaram conhecidos pela famosa conferência² apresentada no *X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte di*

¹ Doutor em História pela UNICAMP, é Professor Associado do Departamento de História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), responsável pela disciplina Arte e Cultura no Renascimento.

² WARBURG, A. *Italienische Kunst und internationale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara* (1912). In: WARBURG, A. *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band 2. Leipzig; Berlin: Teubner, 1932, pp. 459-481. Edição brasileira: WARBURG, A. *A arte italiana e a astrologia*



Roma, em 1912, em que decifra os afrescos do Palácio Schifanoia a partir da história da tradição astrológica.³ (IMAGEM 1) Na conferência, intitulada “Arte italiana e astrologia internacional no Palácio Schifanoia de Ferrara”, Warburg encontrava nos afrescos a confirmação de sua hipótese da transmissão ao Renascimento italiano de uma tradição iconográfica grega antiga, através da mediação indiana e árabe. Era esta uma forma de sobrevivência dos deuses pagãos que passava por um grande percurso migratório até tocar o território da Península Itálica, marcando a importância da tradição antiga para a formação da Europa no limiar do mundo moderno.



Francesco delCossae Ercolede' Roberti.
Salão dos Meses (1469-1470). Palácio Schifanoia, Ferrara.
Afrescos

Porém, no âmbito das pesquisas de Warburg, o tema da astrologia teve início antes de 1912 e ampliou-se para muito depois dessa data, adquirindo centralidade em sua obra até os últimos escritos, pouco antes de seu desaparecimento. Na pouco conhecida conferência autobiográfica (de título *Vom Arsenal zum Laboratorium - De Arsenal a Laboratório*⁴), ministrada em 1927 por ocasião da reunião do conselho diretor da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* (Biblioteca Warburg para a Ciência da

internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara (1912). In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013, pp. 453-505.

³ Uma exposição foi realizada no Palácio Schifanoia, em 1998, sobre os estudos de Warburg a respeito dos afrescos astrológicos. Ver: FRATUCELLO, C.; KNORR, C. (a cura di). *Il Cosmo incantato di Schifanoia. Aby Warburg e la storia delle immagini astrologiche*. Guida alla mostra. Palazzo Schifanoia - Ferrara, 1998.

⁴ WARBURG, A. De Arsenal a Laboratório. In: WARBURG, A. *A Presença do Antigo. Escritos inéditos*. Vol. 1. (Organização, tradução e notas: Cássio Fernandes). Campinas; São Paulo: Editora da UNICAMP; Editora da UNIFESP, 2018, pp. 37-52.



Cultura), então sediada em Hamburgo, ele traça um breve esboço das etapas cruciais de seu percurso intelectual. A palestra marca o período final de sua vida, quando, recuperado do colapso psicológico, direciona os estudos ao mundo das formas simbólicas, como as tinha definido o seu amigo e colaborador dessa fase, Ernst Cassirer, autor do livro *A Filosofia das Formas Simbólicas*⁵. Na explanação de 1927, Warburg reporta-se a seus estudos astrológicos da seguinte maneira:

Desde quando, em 1907, li a obra *Sphaera* de meu inesquecível amigo [Franz] Boll, pude, de fato, incluir em minhas considerações o desenvolvimento do elemento cosmológico com sua riqueza de imagens. Então, junto a meu fiel amigo e assistente Fritz Saxl⁶, conseguimos criar uma ciência de orientação em forma de imagens, que nos autorizou a falar de uma nova história da arte científico-cultural, a qual não teria nem limites temporais, nem limites espaciais, ainda que cronologicamente concentrássemos nossa atenção no período de 2000 a.C. a 1650 d.C. Ao passo que geograficamente nos limitamos ao âmbito mediterrâneo, tendo que analisar um território que vai do Khorasan⁷ à Inglaterra, do Egito à Noruega.⁸

Segundo Warburg, ainda na palestra de 1927, este amplo estudo foi desenvolvido vislumbrando a “tarefa de considerar a obra de arte não apenas como espelho da vida histórica, mas também *como instrumento de orientação no cosmos celeste*”⁹.

De fato, em 1907 Warburg começava a estudar intensamente a história da mitografia e da astrologia, focalizando a descrição das divindades pagãs nos textos medievais e a continuidade do imaginário astrológico da Antiguidade nos tempos modernos, para se dedicar de modo sistemático aos estudos astrológicos a partir da leitura do livro de Franz Boll (1867-1924). O contato intelectual com Boll logo se transformaria também em profunda relação de amizade e numa colaboração de pesquisa que se estenderia por longo tempo, até a morte do filólogo, ocorrida em 1924.

⁵ CASSIRER, E. *Philosophie der symbolischen Formen*. 3 Bände (Band. 1. Der Sprache. Band. 2. Das mythische Denken. Band. 3. Phänomenologie der Erkenntnis.), Berlin: Bruno Cassirer Verlag, 1923-1929. Edição Brasileira: CASSIRER, E. *A Filosofia das Formas Simbólicas*. 3 Volumes (A Linguagem; 2. O Pensamento Mítico; 3. Fenomenologia do Conhecimento). São Paulo: Martins Fontes, 2001-2011.

⁶ A respeito dos estudos de Fritz Saxl sobre astrologia ver: SAXL, F. *La fede negli astri. Dell'antichità al Rinascimento*. A cura di Salvatori Settis. Torino: Editore Boringhieri, 1985.

⁷ Região histórica compreendida principalmente no atual Irã. Foi anteriormente conhecido como Pártia; mais tarde, durante a era Sassânida, passou a ser chamada Khorasan.

⁸ WARBURG, A. De Arsenal a Laboratório. In: WARBURG, A. *A Presença do Antigo. Escritos inéditos*. Vol. 1. (Organização, tradução e notas: Cássio Fernandes). Campinas; São Paulo: Editora da UNICAMP; Editora da UNIFESP, 2018, p. 48.

⁹ *Idem*.



Filólogo clássico, professor na Universidade de Heidelberg, especialista em história da astrologia, Franz Boll havia publicado, em 1903, *Sphaera. Neue griechische Texte und untersuchungen zur geschichte der Sternbilder* (Sphaera. Novos textos gregos e estudos para a história das constelações)¹⁰. Nesse livro, Boll conseguira restituir um dos mais influentes tratados sobre o céu da Antiguidade Clássica, a *Sphaera Barbarica*, do babilônico Teucro (séc. I a.C.). Partindo, então, do tratado de Teucro, Boll empreende uma reconstrução detalhada da migração da astrologia e da astronomia grega através de suas transmissões no Oriente e na Idade Média Latina. O texto de Teucro mostrava já, por sua vez, a contaminação e o enriquecimento da *sphaera* clássica com novos asterismos orientais, ou seja, o catálogo das estrelas fixas de Arato (séc. III a.C.)¹¹. Na época helenística, este céu de poucas constelações foi preenchido com novas figuras provenientes da tradição egípcia, aramaica e babilônica. Este catálogo de constelações, mescla de elementos gregos e orientais, teve grande fortuna e, no curso do tempo, foi enriquecido com ornamentos astrológicos indianos e persas. Portanto, o tema do livro de Franz Boll é a história da compilação de Teucro, e de suas migrações na Antiguidade e na Idade Média, entre diversas culturas no Oriente e no Ocidente.

Entretanto, o impulso decisivo para a pesquisa astrológica de Warburg ocorreu com a publicação, em apêndice ao livro de Boll, de uma tradução realizada por Karl Dyroff. Orientalista de Munique, Dyroff tinha publicado, na versão árabe, ao lado de uma minuciosa revisão da tradução latina e com uma tradução para o alemão, o fundamental livro para os astrólogos da Idade Média, a *Introductorium magnum in astronomiam*¹², conhecida também como *Grande Introdução*, do astrólogo árabe Abu Ma'shar, que viveu em Bagdá e morreu em 886. Este tratado é uma versão da *Sphaera Barbarica* de Teucro, surgida desta vez do cruzamento das vias de comunicação entre Egito e Índia, contendo a descrição da divisão do zodíaco em 36 decanos. Abu Ma'shar estabelece esta descrição dos decanos segundo a tradição árabe, greco-ptolomaica e indiana.

A importância da obra de Abu Ma'shar para o conhecimento astrológico medieval se confirmaria, tempos depois, no teor dos textos de Fritz Saxl (assistente de Warburg na

¹⁰ BOLL, F. *Sphaera. Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder*. Leipzig: Teubner, 1903.

¹¹ Utilizamos aqui a edição em espanhol: ARATO. *Fenómenos*. Madrid: Editorial Gredos, 1993.

¹² MA'SHAR, A. *Introductorium in astronomiam Albumasaris Abalachi octo continens libros partiales*. Venezia: Jacob Pentius Leucensis, 1506.



Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura, em Hamburgo) sobre o tema, editados postumamente no livro *La Fede negli astri*¹³, mas também pela centralidade ganha pelo erudito árabe no livro de Eugenio Garin, *O Zodíaco da Vida*¹⁴. Exatamente o livro em que Garin compreende a astrologia como uma potência ativa na formação da “visão de mundo” (*Weltanschauung*) no Renascimento. Pelas palavras de Garin, que reproduzimos em seguida, fica claro que a astrologia não era apenas uma técnica de previsão, mas uma concepção geral da realidade e da história:

Astrologia e religião; astrologia e política, mas também astrologia e medicina: uma filosofia da história, uma concepção das realidades, um naturalismo fatalista, um culto astral – a astrologia era tudo isso e ainda mais.¹⁵

De todo modo, o livro de Franz Boll despertara em Warburg o interesse pelo estudo dos textos astrológicos indianos, fundamentais para o desenvolvimento de toda sua pesquisa astrológica. Em primeiro lugar, porque o método de estudo de Boll ia ao encontro de seu interesse de perfazer os caminhos migratórios que confluíram para a formação do imaginário astrológico na cultura e na arte renascentista. Os problemas históricos trazidos pelos estudos de Franz Boll permitiram ainda a Warburg seguir hipóteses de trabalho que cumpriam uma ampliação nos limites temáticos, geográficos e metodológicos de suas pesquisas, ampliando a concepção de Antigo, além da noção de Renascimento, que dela descendia. Tudo isso confluía ainda para a abordagem histórica da temática da astrologia buscada por Warburg, onde a operação histórico-cultural conferia à imagem um papel essencial, considerada como espelho côncavo em que refletem os vários produtos da cultura: a linguagem, o conhecimento científico, o mito, a religião.

O Antigo, para Warburg, não se limitava à esfera determinada pelo Mundo Clássico, mas circunscrevia um universo muito mais amplo, helenístico, como presente em sua afirmação na conferência de 1927: incluía o Mediterrâneo Oriental e a Índia, desde o Khorasan. O Antigo, para Warburg, incluía a Grécia Clássica, mas se expandia, a partir dela, em direção à geografia da Grécia Helenística (IMAGEM 2), e isso põe problemas que são primordiais, determinantes, em sua compreensão desse conceito. Assim, o

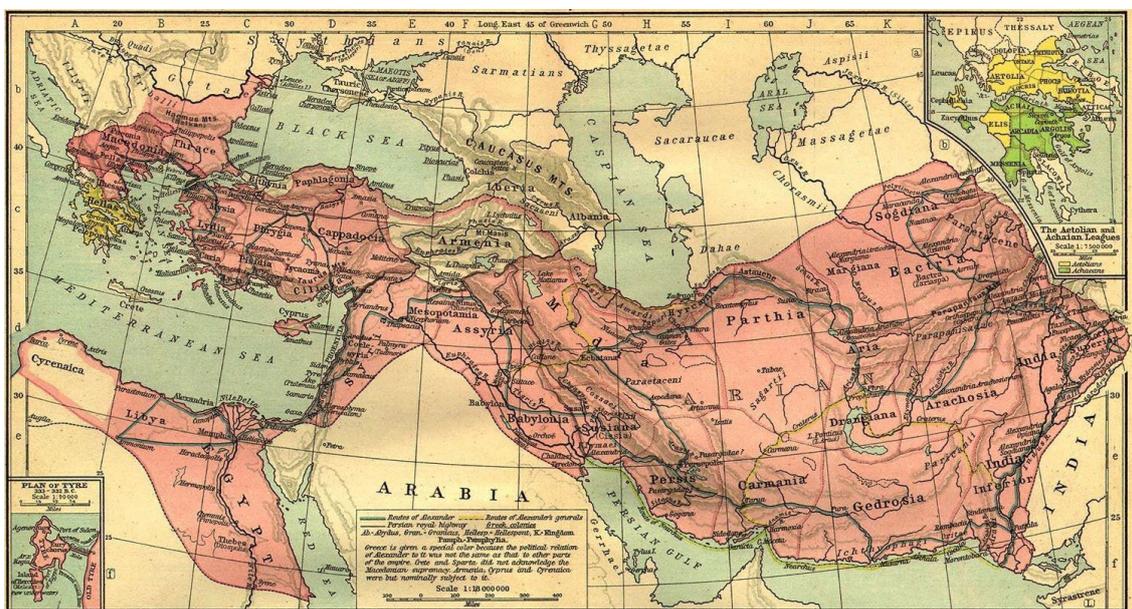
¹³ SAXL, F. *La Fede negli astri. Dall'antichità al Rinascimento*. Torino: Bollati Boringhieri 1985.

¹⁴ GARIN, E. *O Zodíaco da Vida. A polêmica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI*. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.

¹⁵ *Idem*, p. 43.



equilíbrio sob o qual fora concebido o conceito de clássico ganhava uma interpretação renovada. Trata-se da correção à doutrina de Lessing, ou mais exatamente à ideia de Winckelmann a respeito da serenidade olímpica da Antiguidade, que, segundo o próprio Warburg, na citada conferência autobiográfica de 1927, desenvolveu-se em sua mente logo após o início de seu percurso acadêmico, quando estudava na Universidade de Bonn, e teria se baseado num fundamento histórico-cultural. Ele revela também que esta ideia era, ainda no momento da explanação de 1927, uma perspectiva sobre a qual se colocava; portanto, não totalmente concluída.¹⁶ Seus estudos sobre a astrologia estão intimamente ligados a esse amplo problema histórico.



Grécia Helenística
(Ilustração: Universidade do Texas. HistoricalAtlas byWilliam Shepherd)

Ao tratar o tema da astrologia, Warburg buscou compreender o quanto o classicismo grego estava perpassado por elementos orientais, oriundos do Egito, da Pérsia, da Mesopotâmia, portanto, sua noção de Antigo tinha uma forte dose do primitivismo a minar o equilíbrio olímpico das divindades gregas. Conseqüentemente, a absorção pelo Ocidente latino medieval do universo das interpretações árabes e indianas

¹⁶ Ver: WARBURG, A. De Arsenal a Laboratório, *op. cit.*, p. 39.

do mundo grego antigo permite a construção de um caminho migratório muito amplo a conectar o Renascimento italiano à Antiguidade.

Além disso, o exame paralelo dos textos e das imagens astrológicas, num arco temporal que culmina com o processo de constituição do mundo moderno, permite ao estudioso de Hamburgo sondar as imbricações de duas linhas de pensamento coexistentes: de um lado, as superstições e os fatalismos astrais no Ocidente latino na Idade Média tardia e no início do Renascimento; de outro, a reestruturação das ferramentas mentais que possibilitaram o domínio e organização do cosmos pela ciência matemática moderna. Warburg percebe, a partir de sua pesquisa sobre astrologia, que o homem seguiu nesse processo oscilando entre duas causas originárias: uma, que se apresenta nas imagens mitológicas; outra, que é numericamente calculável. Nesse sentido, para ele, as constelações assumem um caráter ambivalente, polar, que de um lado exigem uma veneração cultural na prática mágica, e, de outro, têm o valor de uma determinação da extensão separada e objetiva em relação aos corpos luzentes no espaço do universo, na abóbada celeste. Essa dicotomia, que marca a interpretação de Warburg das representações astrológicas no limiar da Época Moderna, está em inteiro acordo com sua interpretação da face bipolar do Renascimento.

Vejamos brevemente como se dá o percurso dos estudos astrológicos na obra de Warburg.

Os primeiros textos de Warburg sobre o tema da astrologia remontam a 1908 e se inserem em sua obra como uma continuidade em relação aos estudos de 1902, sobre a circulação artística entre Florença e Flandres, concluídos em 1907, com o belo ensaio intitulado *A última vontade de Francesco Sassetti*¹⁷, onde analisa o escrito testamentário do mercador florentino. Em 1902, Warburg tinha compreendido o papel da burguesia florentina na formação de um gosto artístico que mirava a arte flamenga por sua capacidade de ilusão realística e pela facilidade de circulação de seus produtos em quadros de pequenas dimensões e em tapeçarias.¹⁸ Ele tinha observado que as primeiras

¹⁷ WARBURG, A. Francesco Sassettis letztwillige Verfügung (1907). In: WARBURG, A. *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band 1, *op. cit.*, pp. 127-157. Edição brasileira: WARBURG, Aby. A última vontade de Francesco Sassetti (1907). In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*, *op. cit.*, pp. 169-217.

¹⁸ WARBURG, A. Flandrische Kunst und florentinischen Frürenaissance (1902). In: WARBURG, A. *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band 1, *op. cit.*, pp.185-206. Edição



coleções privadas em Florença eram uma reunião de tapeçarias produzidas em Flandres e de obras pictóricas trazidas de lá. Saltava a seus olhos o fato de que a arte flamenga levada para Florença, na metade do século XV, era, em muitos casos, o resultado do contato entre toscanos e flamengos. Isso por dois motivos: primeiro, porque era um fato a execução de tapeçaria flamenga com base em desenhos italianos; segundo, porque chegavam a Florença, concomitantemente, quadros executados por artistas flamengos a partir de encomenda realizadas pela alta burguesia florentina. Assim, pensava ele, o estilo realístico flamengo passara a influenciar a arte florentina, atuando na formação, em Florença, de um estilo ao qual chamou *alla franzese*.

Em 1908, ao adentrar ao universo da astrologia, ele se concentra na relação entre arte italiana e arte nórdica, mas agora observando o problema a partir de um caminho inverso. Agora seu foco é o início do século XVI, período em que a arte da tapeçaria tinha perdido lugar para o surgimento da imprensa moderna, e, conseqüentemente, para a difusão da gravura. Seu foco geográfico transmuta de Flandres para o mundo renano, portanto, para o contexto da profusão da imprensa. É o mundo dos impressores renanos, de Erasmo de Rottendan, de Lutero, de Dürer e de uma infinidade de gravuristas. A gravura tinha tomado o lugar da tapeçaria na relação artística entre Sul e Norte. Seu enfoque no Sul ultrapassa os limites de Florença, para atingir a Itália de modo mais geral. Com relação ao Norte, sua atenção desloca-se, então, de Flandres para o sul da Alemanha. Esse é o tema de seus textos de 1908: “Sobre as imagens das deidades planetárias no calendário baixo-alemão de 1519”¹⁹ e “O mundo antigo dos deuses e o início do Renascimento no Norte e no Sul”²⁰. Trata-se de textos curtos, anotações breves, a partir das quais Warburg observa uma nova época de intercâmbios de cultura artística entre o Norte e o Sul. É importante notar que aqui o estudioso busca compreender os meandros de um novo modelo de transmissão artística, que atua na formação de um novo estilo na

brasileira: WARBURG, A. Arte flamenga e início do Renascimento florentino (1902). In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*, op. cit., pp. 245-275.

¹⁹ WARBURG, A. Über Planetengötterbilder im niederdeutschen Kalendar Von 1519 (1908). In: WARBURG, A. *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band 2, op. cit., pp. 483-486. Edição brasileira: WARBURG, A. Sobre as imagens das deidades planetárias no calendário baixo-alemão de 1519 (1908). In: WARBURG, A. *renovação da Antiguidade pagã*, op. cit., pp. 507-513.

²⁰ WARBURG, A. Die Antike Götterwelt und die Frührenaissance im Süden und im Norden. (1908). In: WARBURG, A. *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band 2, op. cit., pp. 451-454. Edição brasileira: WARBURG, A. O mundo antigo dos deuses e o início do Renascimento no Norte e no Sul (1908). In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*, op. cit., pp. 447-448.



arte. Agora é a Itália que oferece ao mundo nórdico o seu legado cultural e artístico. É o grande legado italiano, assentado na noção de Antigo, que atinge o mundo nórdico por meio da passagem cumprida pela execução em gravura de desenhos italianos. Desenhos italianos concebidos num momento em que o legado antigo toca efetivamente a arte italiana: é a época das descobertas arqueológicas principais, como o grupo escultórico “Laocoonte”, é a fase da atuação de Michelangelo em Roma, dos projetos arqueológicos e artísticos de Rafael na Cidade Eterna. Em seguida virá a obra dos principais alunos de Rafael e Michelangelo.

Nesse contexto, a gravura assume um papel político importante ao norte dos Alpes. Transforma-se em veículo de propaganda política pró e contra a Reforma. Mas também, nesse momento, a gravura nórdica é produzida num ambiente intelectual em que transitam Dürer, Steffen Arndes e vários outros artífices de primeiro nível.²¹ Nesse trânsito, aporta ao Norte o estilo *ideal antiquizante* (segundo o denomina Warburg) por meio da execução germânica de desenhos itálicos. O estilo do Alto Renascimento atinge em cheio o Norte, e leva consigo o paganismo na forma e no conteúdo das obras. A astrologia é um dos temas preferidos desse produto artístico em difusão, e é vetor, portanto, da passagem do estilo *alla franzese* (do início do Renascimento) para o estilo *all’antica* (do Alto Renascimento). Assim, o Antigo aporta ao mundo nórdico, provindo da Itália, e carrega o que Warburg denomina “formulações de *pathos*” (*Pathosformeln*), ou seja, aquela tensão psicológica expressa nos movimentos dos corpos e nos gestos, revelando que no legado Antigo não se apresenta apenas o controle racional, a gestualidade apolínea, mas também uma comoção de alma, uma reação patológica.

Em seguida, em 30 de dezembro de 1909, Warburg estabelece o primeiro contato com Franz Boll, através de uma carta. A partir daí, intensifica-se a comunicação epistolar entre os dois, e, em outubro de 1910, encontram-se pela primeira vez, em Hamburgo. O plano de visitarem juntos o Palácio Schifanoia de Ferrara, entretanto, jamais se concretizaria. De todo modo, a partir do contato com Boll, Warburg amplia sobremaneira a geografia de sua pesquisa sobre os intercâmbios culturais e artísticos entre Norte e Sul,

²¹ Warburg tratará este tema também posteriormente, como fica atestado em seu estudo publicado em 1920: WARBURG, A. Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten (1930). In: WARBURG, A. *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band 2, *op. cit.*, pp.487-558. Edição brasileira: WARBURG, Aby. A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero (1920). In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*, *op. cit.*, pp. 515-621.



abarcando agora um trajeto que vai da Grécia helenística até o Norte europeu no Renascimento.

Em 1912, partindo de uma palestra apresentada anteriormente (em 1911), Aby Warburg ministra, no *X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte di Roma*, a já mencionada conferência em que decifra os afrescos do Palácio Schifanoia (IMAGEM 1) a partir da história da tradição astrológica.²² A conferência, intitulada “Arte italiana e astrologia internacional no Palazzo Schifanoia de Ferrara”, representaria também o momento de apresentação para um público internacional de sua operação histórico-cultural, onde a abordagem iconológica figurava em gênese.

E a conferência de Warburg sobre os afrescos astrológicos do Palácio Schifanoia, que cita de início o livro *Sphaera*, de Franz Boll, segue o caminho migratório do tratado de Teucro até sua recepção na Corte de Ferrara, no círculo do Duque Borso d'Este. Porém, para além do estudo de Franz Boll, Warburg alinhava o último fio da intrincada tessitura dessa transmissão histórica, esclarecendo quem poderia ter sido o erudito inspirador do programa iconográfico dos afrescos. Para isso, o estudioso de Hamburgo utiliza-se do recurso tomado das lições aprendidas com os textos de Jacob Burckhardt (a quem chamava “nosso mestre”) sobre a arte italiana do Renascimento, escritos do final do século XIX.²³ Ou seja, Warburg centraliza sua indagação no processo criativo da obra em questão, focando sua indagação na relação entre comitente, artista e conselheiro erudito. Quem teria sido o literato idealizador do plano iconográfico dos afrescos astrológicos do Palácio Schifanoia? E chega à figura de Pelegrino Prisciani, historiógrafo da Corte dos Este em Ferrara e autor da *Historiae Ferrariae*, a qual, na quarta parte do capítulo XLVIII, continha um ponto de vista sobre a humanidade e o firmamento a partir de

²² WARBURG, A. Italienische Kunst und internatinale Astrologie im Palazzo Schifanoia zu Ferrara (1912). In: WARBURG, A. *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. Band 2, *op. cit.*, pp. 459-481. Edição brasileira: WARBURG, A. A arte italiana e a astrologia internacional no Palazzo Schifanoia, em Ferrara (1912). In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*. *op. cit.*, pp. 453-505.

²³ Esses escritos de Jacob Burckhardt trataram a pintura italiana do Renascimento a partir de três ensaios publicados em origem postumamente, em 1898, sobre “O retrato na pintura”, “O retábulo de altar” e “Os colecionadores”. Edição recente desse livro: BURCKHARDT, J. Beiträge zur Kunstgeschichte Von Italien: das Altarbild; das Porträt in der Malerei; die Sammler. In: *Jacob Burckhardt Werke*. Band 6. München; Basel: C. H. Beck; Schwabe & Co., 2000.

No Brasil, foi editado o escrito sobre o retrato na pintura: BURCKHARDT, J. *O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento*. (Organização, tradução e notas: Cássio Fernandes). Campinas; São Paulo: Editora da UNICAMP; Editora FAP-UNIFESP, 2012.



investigações sobre a *Cosmographia* segundo a tradição greco-ptolomaica. Nessa parte, Prisciani indica expressamente os seus primeiros estudos astrológicos e cita alguns exemplos de práticas mágicas tomadas de Pietro d’Abano, tradutor para o latim da “bíblia” da astrologia medieval, exatamente a *Grande Introdução* de Abu Ma’shar. Além disso, o conhecimento mágico-astrológico de Pellegrino Prisciani ficara atestado, para conhecimento de Warburg, numa carta escrita pelo erudito à Duquesa Leonora de Ferrara, em 26 de outubro de 1487. Eram provas indiciárias de que teria sido Prisciani o erudito inspirador do ciclo de afrescos astrológicos do Salão dos Meses do Schifanoia.

Assim, ocorria em Ferrara, através de uma migração milenar, a restauração dos deuses olímpicos pela via da prática astrológica medieval, oriental-latina, representada na faixa do meio dos afrescos. Cumpria-se uma infiltração demonológica oriental na recepção ferraresa do céu das estrelas fixas gregas, através da qual as divindades olímpicas renasciam, no ambiente da corte de Borso d’Este, sob as vestes de demônios astrais.

Mas o contato intelectual entre Aby Warburg e Franz Boll seria intensificado a partir de então. Em 1913, a convite de Warburg, Boll vai a Hamburgo e ambos ministram juntos um curso de verão sobre o tema da astrologia. Como conclusão do curso, Warburg profere duas conferências, nos dias 5 e 6 de agosto de 1913, que tiveram o título: *As imagens das estrelas fixas da Sphaera Barbarica na migração do Leste para o Oeste* (Die Fixsternhimmelsbilder der “Sphaera Barbarica” auf der Wanderung von Ost nach West) e *As imagens dos planetas em sua migração do Sul para o Norte e em seu reemergir na Itália* (Die Planetenbilder auf der Wanderung von Süd nach Nord und ihre Rückkehr nach Italien)²⁴. Essas conferências são ainda hoje pouco conhecidas. Na parte inicial da primeira conferência, Warburg apresenta o problema que irá tratar. Ele afirma:

Para a história do desenvolvimento da arte europeia é importante reconstruir cientificamente a específica polaridade psíquica do homem comum medieval, já que o Renascimento italiano, cujo caráter tinha-se realizado na restauração da beleza antiga, deveria liberar-se das figuras dos antigos deuses olímpicos, exatamente daquela esfera que oscilava no todo semi-escuro entre ciência e magia. O propósito de minhas duas conferências é mostrar que esta libertação representou um ato de consciente transformação. A Itália, verdadeira herdeira e co-sanguínea

²⁴ WARBURG, A. Die Fixsternhimmelsbilder der *Sphaera Barbarica* auf der Wanderung von Ost nach West (1913). Die Planetenbilder auf der Wanderung von Süd nach Nord und ihre Rückkehr nach Italien (1913). In: WARBURG, A. *Werke*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2018, pp. 326-348; pp. 349-372.



da cultura antiga, tomou conscientemente como espólio, seguindo o verdadeiro modelo da literatura e das artes antigas renascidas, as figuras dos deuses pagãos naquele disfarce maravilhoso e um tanto estratificado sob o qual eles tinham conduzido a sua existência, banida da Igreja, e revivificada, na Idade Média, no curso de sua migração de leste a oeste e de sul a norte.²⁵

E, de modo mais preciso, indica como seguirá o tema:

Na primeira conferência, buscarei traçar uma linha longitudinal de tipo geográfico e cronológico, seguindo as etapas principais da migração das estrelas fixas, isto é, da chamada *Sphaera Barbarica*, de Alexandria a Bagdá e, via Toledo, a Padova, Ferrara e Perugia. Na segunda conferência, tentarei seguir um corte transversal histórico e iconológico que focalizará os movimentos do motivo figurativo através das imagens de Vênus, Mercúrio e Saturno. O propósito de minhas conferências é mostrar, infelizmente de modo muito sintético, como nas representações do antigo mundo das imagens astrais desenvolve o duplo movimento ondulatório da cultura helenística de leste a oeste e de sul a norte.²⁶

Warburg, então, segue na linha interpretativa que tinha marcado a conferência do ano anterior, sobre o Palácio Schifanoia, dirigindo, no entanto, o foco da transmissão da *Sphaera Barbarica* de Teucro para outros contextos e outras imagens. Partindo de estudos iconológicos, move-se em direção à história das religiões e das crenças, e, assim, através da constituição de uma gramática visual, deságua numa pesquisa de viés antropológico. E observa que o nascimento e a persistência da astrologia dizem respeito a uma necessidade psíquica profunda, a qual faz permanecer vivo o elemento biomórfico. Isso se dá devido à oscilação psíquica “entre um movimento religioso e outro científico”. Como afirma, trata-se de “um método com base no qual se pode acreditar e elaborar uma relação humana e pessoal com o cosmos”²⁷.

Assim, nesse amplo conjunto de escritos sobre astrologia figura o texto de 1920, surgido como reelaboração da palestra de 1917: *A antiga profecia pagã em palavra e imagem nos tempos de Lutero* (assim na edição brasileira).²⁸ Aqui, seu interesse é

²⁵ WARBURG, A. Die Fixsternhimmelsbilder der *Sphaera Barbarica* auf der Wanderung von Ost nach West (1913). In: WARBURG, A. *Werke*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2018, p. 328.

²⁶ *Idem*, p. 329.

²⁷ *Idem*, p. 328.

²⁸ Em 12 de novembro de 1917, Warburg ministra no *Verein für hamburgische Geschichte* uma conferência de título *Reformatorsche Weissagung im Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (Profecia reformatória em palavra e imagem na época de Lutero), que depois, ampliada, foi publicada com o título *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (Antiga profecia pagã em palavra e imagem na época de Lutero) nos *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philologisch-historische Klasse*, XXVI (1919), Heidelberg, 1920.

Esta última versão do texto foi publicada na citada edição canônica dos escritos do autor, em 1932: WARBURG, A. *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*. In: WARBURG, A.



compreender o modo como as imagens astrológicas produzidas pelas prensas da primeira geração dos estampadores modernos germânicos assumem uma função político-religiosa, pondo no centro a figura de Martinho Lutero, no mesmo momento em que promovem um renascimento de imagens Antigas no contexto das disputas reformistas.

Para Warburg, o efeito dos planetas na percepção da história durante a Idade Média persistia na época da Reforma e, portanto, era forte a convicção do papel das conjunções nas profecias astrológicas e, em consequência, estas assumiam grande poder na doutrina que unia a verdade mítica trazida pela prática astrológica com a concepção dos desígnios da história. Portanto, era preciso conhecer o papel dos planetas sobre a realidade terrena para encontrar um espaço de atuação (quando necessário) nos destinos da história. É sobre esta base ideal que a figura histórica de Lutero é submetida a uma disputa política a partir da discussão, através de textos e de imagens, sobre as conjunções astrais.

No entanto, anos depois, em 25 de abril de 1925, Aby Warburg ministra em sua biblioteca, em Hamburgo, uma conferência em homenagem a Franz Boll, à qual deu o título: *Die Einwirkung der Sphaera barbarica auf die kosmischen Orientierungsversuche des Abendlandes. Franz Boll zum Gedächtnis* (A influência da *Sphaera Barbarica* sobre as tentativas de orientação no Cosmos no Ocidente. Em memória de Franz Boll)²⁹. A palestra, inédita até poucos anos atrás, uma homenagem a Boll no ano seguinte à sua morte, cumpre a dupla tarefa de apresentar uma síntese do resultado de suas pesquisas astrológicas e de demonstrar solenemente o quanto seus próprios estudos deveram ao trabalho do filólogo e amigo.

Na conferência, Warburg trabalha com um problema histórico-cultural que ele próprio define como:

a possibilidade de compreender a restauração da Antiguidade como uma tentativa (talvez não sedutora do ponto de vista estético, mas que nos ata ainda mais

Die Erneuerung der heidnischen Antike. Band II. *Op. cit.*, pp. 487-558. Edição brasileira: WARBURG, Aby. A antiga profecia pagã em palavras e imagens nos tempos de Lutero. In: WARBURG, A. *A renovação da Antiguidade pagã*. *Op. cit.*, pp. 515-621.

²⁹ Edição brasileira: WARBURG, A. A influência da *Sphaera Barbarica* sobre as tentativas de orientação no cosmos no Ocidente. Em memória de Franz Boll. In: WARBURG, A. *A Presença do Antigo. Escritos inéditos*. Vol. 1. *Op. cit.* pp. 141-196.

Outra edição brasileira em: WARBURG, A. A influência da *Sphaera Barbarica* sobre as tentativas de orientação cósmica no Ocidente. In: WARBURG, A. *Historias de fantasmas para gente grande. Escritos, esboços e conferências*. Organizado por Leopoldo Waizbord. São Paulo, Companhia das Letras, 2015, pp. 289-347.



profundamente ao humano) de libertar a personalidade moderna do encanto da prática mágica helenística.³⁰

Para ele, a astrologia é um testemunho essencial para a História da Cultura no limiar do Mundo Moderno, visto que no conhecimento do céu cruzamos com a mais ampla questão da orientação espiritual diante do universo. Assim, pretende demonstrar, em palavra e em imagem, que o homem, na posição de observador, luta por um espaço de pensamento. Desenvolve a ideia de que a matemática grega, cujas formas originárias retornaram no curso do Renascimento, ofereceu ao homem europeu a arma para combater os demônios astrais provenientes da Grécia asiática.

A Grécia de Warburg, afirmamos anteriormente, é entendida como um território de fronteira, um campo de encontros culturais marcado por tensões. (IMAGEM 2) A astrologia é, ela própria, a expansão significativa desse campo de forças. Ela chega ao homem do Renascimento por meio de uma transmissão que carrega, por sua vez, elementos oriundos do mundo tardo-antigo indiano, medieval árabe e espanhol. Assim, o princípio matemático numérico, que havia caracterizado a astronomia grega em sua origem, é transformado pelo contato com a magia tardo-antiga. A magia se expressa como uma cosmologia aplicada. Uma aplicação que, no fim, desemboca numa prática manipuladora do princípio da igualdade entre sujeito e objeto. De modo que o homem, como microcosmo, é entendido pelo astrônomo em relação direta com o mundo dos astros, numa época em que não tinha sido ainda inventado o microscópio. O “Homem Zodiacal” medieval é exemplo desse processo. (IMAGEM 3) Produto dessa compreensão relacional entre homem e cosmos, surge o “Homem Zodiacal”, imagem que concebe, através do fenômeno conhecido como “melothesia”, o modo como as configurações astrais interferem em cada órgão do corpo humano. Trata-se de uma compreensão de mundo expressa pela filosofia e pela medicina, que está na base da astrologia tardo-medieval. Essas imagens se proliferam no Ocidente latino.

³⁰ WARBURG, A. A influência da *Sphaera Barbarica* sobre as tentativas de orientação no cosmos no Ocidente. Em memória de Franz Boll. In: WARBURG, A. *A Presença do Antigo. Escritos inéditos*. Vol. 1. *Op. cit.*, p. 144.





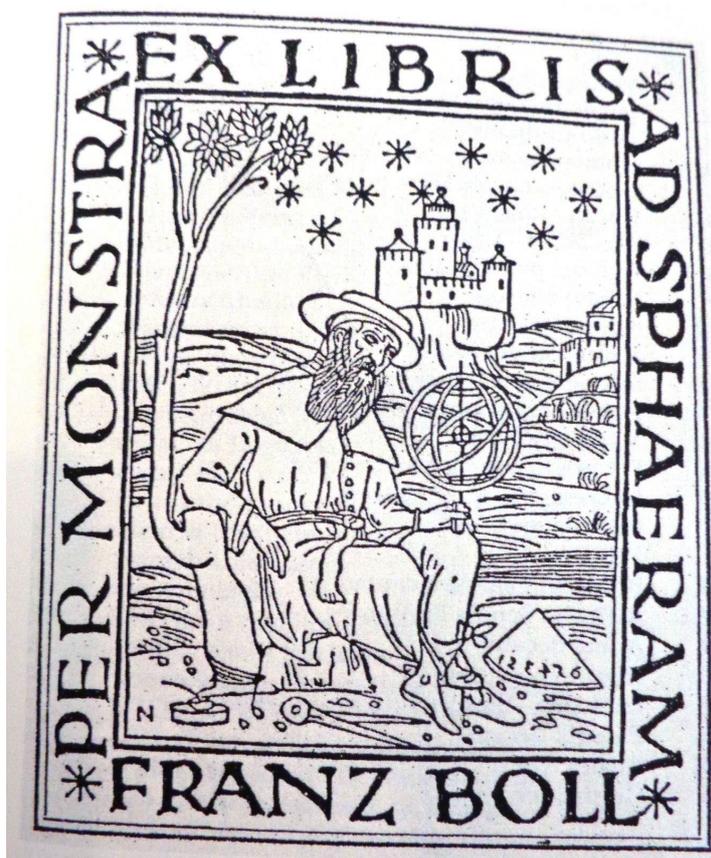
Homem Zodiacal.
Livre d'Heures do Duque de Berry.
 Musée Condé: Chantilly, 1420 c.
 Iluminura, 29cm X 21cm

Mas, Warburg pretende entender, na conferência de 1925, o processo que levou à compreensão astrológica da “terribilità” do “monstrum”, da antropomorfização do cosmos (regida por sacrifícios, conhecimento tomado a partir dos “figados da advinhação” – a hepatologia) (IMAGEM 4) em direção à contemplação, na esfera ideal, da mediação pagã erudita. Daí o mote, que ele toma de Franz Boll: “Per monstra ad sphaeram!” (Dos monstros à esfera!). (IMAGEM 5) Ou seja, da fortuna da *Sphaera Barbarica* de Teucro, sobrevivida no papel desempenhado na astrologia medieval e do início do Renascimento pela *Grande Introdução* de Abu Ma’shar no Ocidente latino, até a descoberta da esfera pelo astrônomo renascentista. A conquista da esfera representava a conquista do Antigo pela astrologia/astronomia do Renascimento. Este é o percurso do Renascimento entendido como época histórico-cultural, portanto, como período de transição entre a Idade Média e o Mundo Moderno.





Artefato Etrusco. Fígado de Piacenza.
Séc. II e III.a.C.
Bronze
Piacenza: Museu Cívico (Palácio Farnese)



Edição do *Astrolabiumplanum*.
J. Engel(Augsburgo, 1488),
Com acréscimo do mote de Franz
Boll, utilizado como ex-libris.



Mas este problema, no que se refere ao estudo sobre a astrologia, será resolvido por Warburg apenas depois, nos apontamentos sobre Giordano Bruno, em 1928-1929. Na conferência de 1925, a problemática aparece apenas esboçada. Em 1925, ele cita Giordano Bruno (1548-1600) como aquele que concebeu a linguagem de um novo mundo. E afirma que, antes dele, Camillo Agrippa (1520-1595) teria intuído a ideia revolucionária do movimento da Terra em torno do Sol. O problema da descoberta do infinito estava, portanto, no centro dessa problemática.

Ainda na palestra de 1925, Warburg dedica-se a Kepler, que em *Mysterium Kosmographicum* (1569), concebe um sistema sólido de regulares encaixadas umas nas outras, designando a imagem simbólica das esferas. E cita a carta de Kepler, na qual argumenta a propósito da elipse:

Foi neste ponto [escreve Warburg] que o Prof. Cassirer me prestou ajuda, o qual me fez notar que, com efeito, Kepler, em sua correspondência de 1608 com Fabricius, argumentara energicamente contra este último que a elipse é por si mesma uma ideia matemática não subordinada, em termos de perfeição, ao círculo. Assim, graças à entrada da elipse, tornou-se possível deduzir a infinitude do universo em conformidade com a regularidade física.³¹

Tinha sido, então, Cassirer quem o ajudara compreender o papel de Kepler nesse processo. Cassirer, na carta a Warburg, de 12 de abril de 1924, transcreve algumas passagens da missiva de Kepler a Fabricius. Graças à ideia da elipse, em conformidade com a regularidade física, iniciava-se a explosão da esfera, que tinha norteado a relação entre homem e universo, entre indivíduo e cosmos, na concepção difundida no Alto Renascimento. Esta descoberta representava a crise do “homem vitruviano” de Leonardo da Vinci, da relação entre macro e microcosmo, da filosofia e, conseqüentemente, da astrologia do Renascimento. Era um passo adiante em relação à conquista da esfera.

Retomando de modo articulado a indicação de Cassirer, Warburg coloca Kepler na transição entre Renascimento e Mundo Moderno, entre astrologia e astronomia (embora esta separação não destruísse definitivamente o conhecimento astrológico, que, popularizado, existe ainda hoje). Warburg lançará luz sobre o fato de que Kepler, embora tenha também se rendido às práticas astrológicas mágicas, fora, no entanto, o primeiro a

³¹ *Ibem*, p. 189.

afirmar a importância da aritmética pura (ou seja, a utilização das operações de cálculo numérico) para o estudo do universo.

Franz Boll tinha intuído esse processo nas lições de verão ministradas em conjunto com Warburg em Hamburgo, em 1913, e que seriam sistematizadas pelo filólogo de Heidelberg em 1917, no livro *Stern Glaube und Sterne Deutung. Die Geschichte und das Wesen der Astrologie* (Interpretação e fé nos astros. História e caráter da astrologia). Assim afirmara Boll:

[...] o céu estrelado tornou-se menos vivo a partir de quando o telescópio descobriu milhões de corpos celestes e a ciência astronômica aprendeu a exprimir, em milhares de anos luz, distâncias inimagináveis. Tudo agora é distante, estranho e mudo.³²

A matemática apaga o céu. E faz também desaparecerem os quadros e afrescos astrológicos, que a partir de agora quase não serão mais pintados. A matemática substituiu as imagens de tema astrológico. Para Warburg, na conferência de 1925:

Tratava-se de superar o temor primitivo [...]. Era exatamente contra a grosseira humanização exterior dos planetas, ocorrida através da identificação desses últimos com as divindades pagãs, que se tinha lançado, com um golpe certo e bem-sucedido, Giordano Bruno.³³

Nos apontamentos de 1928-1929, concebidos em 45 folhas de uma caderneta, Giordano Bruno representa, para Warburg, a abertura do caminho em direção à ideia abstrata do infinito.³⁴ No *Spaccio della Bestia Trionfante*, Bruno teria expulso do céu, como “emblema dos vícios”, as imagens clássicas de orientação. Warburg ia ao encontro dos estudos de Ernst Cassirer³⁵, com quem manteve, nos últimos de sua vida, contato intelectual e de amizade. Cassirer chegara a Hamburgo em 1919, no momento da fundação da universidade local e ali permanecera até 1933. Cassirer dedicara a Warburg

³² BOLL, F; BEZOLD, C. *Interpretazione e fede negli astri. Storia e carattere dell'astrologia*. (A cura di Maurizio Ghelardi) Livorno: Sillabe, 1999, p. 27.

³³ WARBURG, A. A influência da *Sphaera Barbarica* sobre as tentativas de orientação no cosmo no Ocidente. Em memória de Franz Boll. In: WARBURG, A. *A Presença do Antigo. Escritos inéditos*. Vol. 1. *Op. cit.*, p. 189.

³⁴ WARBURG, A. [Giordano Bruno]. In: WARBURG, A. *Opere, II. La Rinascita del Paganesimo Antico e altri scritti (1917-1929)*. A cura di Maurizio Ghelardi. Torino: Nino Aragno Editore, 2008, pp. 921-993.

³⁵ O recente volume apresenta os textos de Cassirer elaborados no período de sua atuação em Hamburgo, em contato com Aby Warburg e com a Biblioteca Warburg: CASSIRER, E. *The Warburg Years (1919-1933). Essays on language, art, myth and technology*. New Haven and London: Yale University Press, 2013.



seus livros concebidos em 1926: *Indivíduo e Cosmos na Filosofia do Renascimento*³⁶ e o primeiro dos volumes de *A Filosofia das Formas Simbólicas*³⁷.

Em *Indivíduo e Cosmos*, o problema da relação entre sujeito e objeto na filosofia do Renascimento apresenta um teor facilmente reportável às conferências de Warburg sobre astrologia. Se tivermos presente, como um entre vários exemplos, a importância dada por Cassirer à matemática de Galileu, mas também à lógica e aos conceitos geométricos, como limitadores do pensamento medieval, não é difícil observar que estamos num terreno também habitado pelo pensamento dos últimos anos de Warburg. Se Cassirer compreende o papel da matemática na formulação de uma nova ciência da natureza, como elemento que reformula a relação entre indivíduo e cosmos na época de Galileu e de Giordano Bruno, Warburg concebe paralelamente o lugar do astrolábio como uma ferramenta mental a impor limites às imagens demonológicas tardo-medievais como forma de conhecimento astrológico.³⁸ Para Warburg, era exatamente a matemática, somada à concepção filosófica do infinito, a portar uma nova organização do cosmos e a promover a possibilidade de vitória da razão sobre as fobias que preencheram de imagens demoníacas as representações astrológicas, ainda que os dois universos mentais pudessem conviver por longo tempo. Para Cassirer, a reformulação da relação entre indivíduo e cosmos, proposta pelas primeiras concepções da ciência moderna, atuava diretamente sobre uma nova consciência do homem em relação aos astros e, conseqüentemente, a respeito do poder que exercem sobre a vida prática. Isso representava, também para Cassirer, uma vitória da experiência sobre a superstição, da medição e do cálculo sobre a especulação, estabelecendo uma nova lógica para o conceito de natureza. Esta concepção coincide com a pesquisa de Warburg sobre o processo de superação da visão de mundo marcada pela astrologia medieval.

No Capítulo 4 de *Indivíduo e Cosmos*, intitulado “A problemática sujeito-objeto na filosofia do Renascimento”, Cassirer defende que foi somente com Descartes, ou mesmo

³⁶ Edição brasileira: CASSIRER, E. *Indivíduo e cosmo na filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Edição original: *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Leipzig: Teubner, 1927.

³⁷ CASSIRER, E. *Philosophie der symbolischen Formen*. *Op. cit.*

³⁸ Maurizio Ghelardi trata esta problemática no Prefácio a mais recente edição italiana de *Indivíduo e Cosmos* de Cassirer. Ver: GHELARDI, M. Che cosa significa orientarsi nel pensiero. In: CASSIRER, E. *Indivíduo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*. Torino: Bollati Boringhieri Editore, 2012, pp. IX-XXXVII.



(num certo sentido) com Leibniz, que se chega à formulação consciente sobre um ato livre do pensamento, que, de um só golpe, por uma decisão única e autônoma da vontade, trilha o novo caminho da reflexão consciente de si mesmo. Cassirer, no entanto, sem eliminar a compreensão desse processo como uma “revolução” no pensamento ocidental, busca as raízes dessa conquista intelectual. Raízes, segundo ele, constituídas por forças desprovidas de unidade, que, na maioria das vezes, lutam em oposição umas às outras, sem organização rigorosa. No entanto, todas essas forças empenham-se em revolver a relação entre sujeito e objeto.

Nessa tarefa engajam-se não apenas a metafísica, mas também a filosofia da natureza e o conhecimento empírico da natureza; não apenas a psicologia, mas também a ética e a estética. É nesse contexto que Cassirer interpreta a obra de Giordano Bruno.

Para o filósofo neo-kantiano, o que interessa a Bruno é a noção de cosmos infinito, embora não chegue a vislumbrar uma estrutura lógica do novo conceito matemático de infinito.³⁹ Diferentemente de Kepler e de Galileu, não é a forma de uma nova ciência da dinâmica que captura o seu interesse. Mas a ideia de que a imaginação e o pensamento não devem ser detidos por quaisquer limites rígidos, seja dos espaços, seja das coisas. Para Bruno, o infinito não é matemático, não provém do cálculo, mas advém de um novo sentimento do mundo. O homem percebe o infinito com o mesmo instrumento com o qual percebe o seu “ser espiritual”, a sua essência. O infinito, então, é um ato livre de elevação do espírito. A percepção do infinito é descrita, assim, como um ato do “eu”. Portanto, há uma primazia da alma diante das demais coisas, de modo que o “eu” está à altura do “cosmos”, pois encontra em si mesmo os princípios a partir dos quais pode conhecê-lo em sua infinitude. Há, assim, uma certeza intuitiva, que não provém do entendimento lógico, mas do princípio vital e específico do “eu”. Agora, o infinito está dentro, no ser, e se projeta no espaço, também infinito, do cosmos.⁴⁰

³⁹ Sobre este problema, ver também: GHELARDI, M. *Aby Warburg: La lotta per lo stile*. Torino: Nino Aragno Editore, 2012, pp. 241-271.

⁴⁰ Bruno trata esta problemática em: BRUNO, G. *Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos*. 6ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011, p. 28.

Ver a esse respeito: GHELARDI, M. *Aby Warburg: La lotta per lo stile*, *op. cit.*, pp. 241-271.

Ver também, sobre este tema na obra de Giordano Bruno: CILIBERTO, M. *Giordano Bruno*. Bari: Laterza, 2018.



É certo que *Individuo e Cosmos* de Cassirer causou em Warburg certo impacto e exerceu influência em suas anotações sobre Giordano Bruno, compostas em 1928-1929. Apesar do sentido fragmentário desses apontamentos, pode-se perceber a centralidade dada por Warburg aos livros de Bruno, *Spaccio della bestia trionfante* e *Dialoghi italiani*. Warburg vislumbra, na obra do filósofo de Nola, o entendimento lógico como forma de moderação e de autocontrole a combater as paixões desenfreadas provocadas pela compreensão relacional entre homem e cosmos na alma do homem tardo-medieval. Giordano Bruno, para Warburg, desempenha, então, o papel da deusa grega Sophrósyne, que assumia a ideia da sanidade moral e da prudência, para opor-se às paixões desenfreadas encarnadas na imagem da deusa Afrodite. A separação ideal entre indivíduo e cosmos, representada pela obra de Bruno, continha, para Warburg, um passo importante na nova posição ocupada pelo “eu”, agora assumindo a tarefa de observador e de parâmetro para o entendimento do movimento celeste. Este distanciamento anunciava, assim, uma nova posição do homem em relação ao cosmos e, conseqüentemente, uma renovada forma de orientar-se no pensamento.

Ao mesmo tempo, o diálogo intelectual que Warburg estabelece com Cassirer, fundamental para as conclusões a que chega em seus últimos anos, tornara-se significativo antes disso, e envolvia o tema da astrologia. Em 1924, ainda como paciente da clínica psiquiátrica na Suíça, Warburg escreve em seu caderno de apontamentos:

Certamente, gostaria de saber de Cassirer – e ele de mim – em que medida nós dois e Boll poderemos nos unir numa esfera mais alta, onde surge a modalidade da expressão humana que se orienta espiritualmente a partir da experiência de sua totalidade cósmica.⁴¹

Este trecho revela que Aby Warburg já aqui integrava Ernst Cassirer em seu intercâmbio intelectual com Franz Boll⁴², além de deixar entrever aquele que talvez fosse o problema central da pesquisa da fase final de sua vida, qual seja, o tema dos modos de orientação espiritual do homem no cosmos.

⁴¹ WARBURG, Aby. Le potenze del destino riflesse nella simbolica anticheggiante. Riflessioni sulla funzione antitetica dell'Antico nella trasformazione energetica della personalità europea nell'epoca rinascimentale. In: WARBURG, A. *Opere. II. La Rinascita del Paganesimo Antico e altri scritti (1917-1929)*. A cura di Maurizio Ghelardi. Torino: Nino Aragno Editore, 2007, pp. 217-218.

⁴² Durante o contato com Warburg, Boll continuou trabalhando sobre o tema da astrologia, como fica atestado no citado volume: BOLL, Franz; BEZOLD, Carl. *Interpretazione e fede negli astri*, op. cit.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ARATO. *Fenómenos*. Madrid: Editorial Gredos, 1993.
- BOLL, Franz. *Sphaera. Neue griechische Texte und Untersuchungen zur Geschichte der Sternbilder*. Leipzig: Teubner, 1903.
- BOLL, Franz; BEZOLD, Carl. *Interpretazione e fede negli astir. Storia e carattere dell'astrologia*. (A cura di Maurizio Ghelardi) Livorno: Sillabe, 1999.
- BRUNO, Giordano. *Acerca do Infinito, do Universo e dos Mundos*. 6ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.
- BURCKHARDT, Jacob. *Jacob Burckhardt Werke*. Band 6. München; Basel: C. H. Beck; Schwabe & Co., 2000.
- BURCKHARDT, Jacob. *O Retrato na Pintura Italiana do Renascimento*. (Organização, tradução e notas: Cássio Fernandes). Campinas; São Paulo: Editora da UNICAMP; Editora FAP-UNIFESP, 2012.
- CASSIRER, Ernst. *A Filosofia das Formas Simbólicas*. 3 Volumes (A Linguagem; 2. O Pensamento Mítico; 3. Fenomenologia do Conhecimento). São Paulo: Martins Fontes, 2001-2011.
- CASSIRER, Ernst. *Indivíduo e cosmo na filosofia do Renascimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CASSIRER, Ernst. *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*. Leipzig: Teubner, 1927.
- CASSIRER, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen*. 3 Bände (Band. 1. Der Sprache. Band. 2. Das mythische Denken. Band. 3. Phänomenologie der Erkenntnis.). Berlin: Bruno Cassirer Verlag, 1923-1929.
- CASSIRER, Ernst. *The Warburg Years (1919-1933). Essays on language, art, myth and technology*. New Haven and London: Yale University Press, 2013.
- CILIBERTO, Michele. *Giordano Bruno*. Bari: Laterza, 2018.
- FRATUCELLO, Cinzia; KNORR, Christina (a cura di). *Il Cosmo incantato di Schifanoia. Aby Warburg e la storia delle immagini astrologiche*. Guida alla mostra. Palazzo Schifanoia - Ferrara, 1998.
- GARIN, Eugenio. *O Zodíaco da Vida. A polémica sobre a astrologia do século XIV ao século XVI*. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.
- GHELARDI, Maurizio. *Aby Warburg: La lotta per lo stile*. Torino: Nino Aragno Editore, 2012.
- GHELARDI, Maurizio. Che cosa significa orientarsi nel pensiero. In: CASSIRER, Ernst. *Indivíduo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*. Torino: Bollati Boringhieri Editore, 2012.
- MA'SHAR, Abu. *Introductorium in astronomiam Albumasaris Abalachi octo continens libros partiales*. Venezia: Jacob Pentius Leucensis, 1506.



SAXL, Fritz. *La fede negli astri. Dell'antichità al Rinascimento*. A cura di Salvatori Settis. Torino: Editore Boringhieri, 1985.

WARBURG, Aby. *A Presença do Antigo. Escritos inéditos*. Vol. 1. (Organização, tradução e notas: Cássio Fernandes). Campinas; São Paulo: Editora da UNICAMP; Editora da UNIFESP, 2018

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. *Gesammelte Schriften. Die Erneuerung der Heidnischen Antike*. 2 Bande. Leipzig; Berlin: Teubner, 1932.

WARBURG, Aby. *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*. In: *Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philologisch-historische Klasse*, XXVI (1919), Heidelberg, 1920.

WARBURG, A. *Historias de fantasmas para gente grande. Escritos, esboços e conferências*. Organizado por Leopoldo Waizbort. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.

WARBURG, A. *Opere. II. La Rinascita del Paganesimo Antico e altri scritti (1917-1929)*. A cura di Maurizio Ghelardi. Torino: Nino Aragno Editore, 2008.

WARBURG, Aby. *Werke*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2018.



Francis Alÿs: Encontros e percursos na Cidade do México

Clara Barzaghi de Laurentiis¹

Resumo: Francis Alÿs desenvolveu, desde o começo dos anos 1990, uma relação bastante interessante com o centro histórico da capital mexicana, onde realiza muitas de suas obras. Este artigo revê alguns aspectos do processo de desenvolvimento urbano da cidade, considerando as transformações que moldaram os contextos urbano e cultural encontrados pelo artista quando chegou em território mexicano, em 1986. A partir de um olhar que busca aquilo que escapa das estratificações do espaço institucionalizado, apresento alguns trabalhos de Alÿs que encaram diretamente a imensidão e o caos urbano da capital mexicana. A partir de uma aproximação dos encontros do artista com essa realidade metropolitana, desenvolvo reflexões disparadas pelas respostas poéticas de Alÿs, que habita a cidade à medida que observa e registra as variadas formas encontradas por outrém, e por ele mesmo, de afirmar suas existências.

Palavras-chave: Francis Alÿs; arte contemporânea; metrópole.

Francis Alÿs: Wandering and Encountering through Mexico City

Abstract: Francis Alÿs developed since the early 1990s, an interesting relationship with Mexico City's historic center, where he performed many of his artworks. This article reviews some aspects of the city's urban development process, considering some changes that have shaped the urban and cultural contexts found by the artist when he arrived in Mexican territory in 1986. From a point of view that seeks what is able to escape the institutionalized space's stratifications, I present some of Alÿs' works that directly face the immensity and urban chaos of Mexico City. From a close look of Alÿs' encounters with this metropolitan reality, I establish reflections triggered by the poetic responses invented by Alÿs, who create ways of inhabiting the city as it observes and records the multiplicity of forms encountered by other people, and by himself, to affirm their existences.

Keywords: Francis Alÿs; Contemporary art; Metropolis

¹ Doutoranda em arquitetura e urbanismo pelo programa de pós graduação em Arquitetura, Tecnologia e Cidade da Unicamp. Mestre em Psicologia clínica - Núcleo de Estudos da Subjetividade, PUCSP, sob orientação do Prof. Dr. Peter Pál Pelbart. Sua dissertação, Mapa Teatro: perspectivas bárbaras da violência, propõe olhar, a partir de uma perspectiva micropolítica, para a violência na Colômbia a partir da produção do laboratório de artistas Mapa Teatro.



Um sujeito diluído na cidade, um caminhante que não pretende inserir objetos no contexto urbano, mas sim fábulas. É assim que Francis Alÿs muitas vezes aparece quando nos deparamos com suas obras desenvolvidas no centro da Cidade do México. Frustrado com sua condição de arquiteto, o artista parece mais interessado em explorar os aspectos já existentes da cidade do que propor soluções ou grandes intervenções. Diante de uma metrópole saturada, o objeto artístico dá, na produção de Alÿs, lugar a fábulas, histórias e rumores que se espalham pela cidade.

Francis Alÿs desenvolve grande parte seu trabalho em um raio de atuação que compreende os arredores de seu estúdio, na Plaza de Santa Catarina, no distrito de Cuauthémoc. Nessa região da cidade se encontra o Zócalo, praça central da capital mexicana que serve de palco para muitas das ações do artista e costumava ser o coração de Tenochtitlan, capital do império Asteca. Tenochtitlan foi originalmente pensada para a defesa, correspondendo a uma política voltada à conquista e ao domínio. Era uma cidade com uma malha urbana ortogonal e em seu centro “se localizavam o centro cerimonial, os mercados e os palácios de reis e nobres” (SÁNCHEZ, s/d: 2).

Com a chegada dos espanhóis, a cidade devastada permaneceu como capital, e o novo traçado urbano, de García Bravo, se baseou na antiga cidade asteca. Até princípio do século XVII, o Zócalo havia se transformado em palco para a monumental arquitetura dos conquistadores e os destroços da antiga Tenochtitlan deram lugar à Iglesia Mayor, ao Palacio de Gobierno, ao Cabildo e ao comércio. Durante o século XVIII, a Cidade do México se consolidou como a mais importante capital dos domínios espanhóis e, com o auge econômico, a cidade teve um desenvolvimento urbano e arquitetônico importante, tendo sido construídos palácios e reformados e ampliados templos e conventos, monumentos e praças, jardins e obras públicas (IBIDEM: 4).

A independência, em 1821, confirmou a Cidade do México como centro político e administrativo da República mexicana. Essa data evoca, ainda, o começo da privatização de uma enorme quantidade de terrenos públicos. Além disso, o período é marcado pela influência francesa, refletida em obras como o Paseo de la Reforma, boulevard de 12 km de extensão que conecta o Castelo de Chapultepec ao Palácio Nacional, no Zócalo. A expansão e modernização da capital mexicana foram intensificadas na segunda metade do século XIX durante o governo de Porfirio Díaz. Nesse período, a maior parte dos investimentos em urbanização e serviços eram concentrados na região central e o Zócalo era sede dos edifícios do Conselho do Tesouro e da Catedral e a elite se estabeleceu em seu entorno imediato, de modo que os pobres viviam em moradias precárias distantes do centro (MATZKIN, 2006).

Com a revolução de 1910, a população da capital atingiu a faixa de meio milhão de habitantes, número que tendeu a crescer no período revolucionário (1910-1917) e, no ano de 1930, a população já somava mais de um milhão e a superfície urbana havia duplicado no primeiro terço do século XX. O ritmo de crescimento aumentou a partir de 1930 e um milhão de habitantes se transformaram em aproximadamente 18 milhões ao longo do século².

² Esse número leva em consideração a região metropolitana da Cidade do México e não apenas o Distrito



Atualmente, as zonas centrais das cidades mexicanas, dentre elas a capital, são marcadas pela presença de edificações de diferentes momentos da história, como algumas modestas edificações do século XVI, suntuosos palácios dos séculos XVIII e XIX e, ainda, edifícios mais recentes que evidenciam a modernização das cidades ao longo do século XX (ESPINOSA, 2008).

No final da década de 1980, momento no qual Francis Alÿs passa a se dedicar à prática artística, a região central da cidade, anteriormente habitada pela elite, passava por um processo de deterioração. Essa situação pode ser entendida como decorrência de uma política de planejamento urbano que privilegiou a abertura de vias e circuitos periféricos, transformando os padrões de mobilidade da população. Aqueles que moravam no centro passaram a habitar loteamentos afastados e esse deslocamento foi acompanhado pela conformação de zonas comerciais e de serviços estrategicamente localizadas para cobrir as necessidades dessa população, evitando a necessidade de circular pelo centro (IDEM, IBIDEM).

Durante o século XX, mais precisamente até o final dos anos 1980, as políticas de planejamento urbano no país não atuavam diretamente sobre os centros urbanos, privilegiando a possível conformação de subcentros. Vale notar que o centro da Cidade do México perde muito de sua importância quando o presidente Miguel Alemán (1946-1952), convencido de que a Universidade de um país modernizado deveria se situar em um grande campus com prédios nos moldes estadunidenses, construiu um novo campus universitário no Pedregal de San Ángel, localizado no sul da cidade há cerca de 22 km do Zócalo (MONSIVÁIS, 2006). De acordo com o arquiteto e urbanista Salvador García Espinosa,

os primeiros Esquemas de Crescimento Urbano que datam de 1960, assim como os Planos de Desenvolvimento Urbano elaborados até meados dos anos 80, não contemplaram ações particulares sobre os centros urbanos, as propostas sobre a estrutura urbana se enfocavam em prever cenários de crescimento e, em ocasiões, projetar a conformação de subcentros urbanos, mas sempre em pleno reconhecimento de uma estrutura monocêntrica (ESPINOSA, 2008: 5).

É apenas no final dos anos 1980 que a região central reaparece nas discussões de planejamento urbano e surge grande interesse em explorar o potencial turístico³ da região. Com isso, o centro urbano passa a ser denominado centro histórico. Não se trata apenas de uma questão semântica, mas de uma ênfase no caráter histórico como recurso a ser explorado pelo turismo cultural. Essas políticas resultam, por um lado, no interesse em uma série de programas de requalificação do centro histórico e, por outro, na tentativa de deslocar a centralidade administrativa e comercial para subcentros urbanos.

A invenção dos centros históricos como elementos da estrutura urbana faz com que se

Federal. Essa informação foi consultada em 2014. O número mais recente encontrado é de 2016 e a população já passa dos 20 milhões. Cf. <<http://cdn.plataformaurbana.cl/wp-content/uploads/2016/05/demographia-world-urban-areas.pdf>>

³ O aparecimento desse interesse no México é concomitante com a inscrição dos centros históricos na Lista de Patrimônio Mundial da UNESCO. O centro da Cidade do México passou a fazer parte da lista em 1987.



passa de um esquema monocêntrico para um esquema policêntrico de cidade. Isso significa um esforço em zonar uma série de subcentros de caráter administrativo, comercial e até metropolitano de forma que o centro passe a ter caráter majoritariamente histórico-patrimonial (IDEM, 2005).

As recorrentes ações de relocação de equipamentos e serviços para outras zonas da cidade, compreender desde instituições educativas e estabelecimentos comerciais, até oficinas administrativas governamentais e terminais de ônibus. Todas com o argumento de serem incompatíveis com a vocação turística dos centros históricos e propiciarem uma diminuição na intensidade de uso das zonas centrais (IDEM, IBIDEM: 8).

É notável que o crescente interesse na consolidação do antigo centro urbano como centro histórico é praticamente simultâneo à implementação de uma série de políticas neoliberais no país durante o governo de Miguel de la Madrid (1982-1988).

É nesse contexto de transformações econômicas e espaciais que, em 1986, o então arquiteto Francis Alÿs se muda para a Cidade do México, período que é também marcado por uma crescente presença de artistas estrangeiros no país que colaboraram para que, em pouco mais de quatro anos (1987-1992), a cena artística sofresse grandes mudanças (DEBROISE. In: MEDINA; DEBROISE, 2006). Esses artistas rapidamente se articularam aos jovens artistas mexicanos que estavam fartos de formas artísticas consagradas e buscavam novas fórmulas. Esses jovens da nova geração de artistas nacionais já haviam começado “a meter as mãos nos modos de difusão de suas obras, na teorização e, inclusive, na educação, sem pedir permissão a ninguém e sem que se importassem com as ‘políticas culturais’ do Estado” (IBIDEM: 328).

A curadora da exposição *México Inside Out: Themes in Art Since 1990*, Andrea Karnes, atribui ao terremoto de 1985 um papel importante nesse momento de revitalização da arte no país.

O terremoto foi seguido por um despertar político no qual a corrupção governamental, a violência rampante na capital do país, uma crescente brecha entre os ricos e os pobres e a realidade da megalópoles na qual a Cidade do México havia se convertido [...] foi mais exposta (KARNES, 2013).

Tratou-se de um período de insatisfações políticas e promessas de modernização para o século vigente, acompanhadas de fracassos econômicos, que possibilitou a produção de uma nova arte. Apesar de não construírem um movimento específico, os artistas do México pós terremoto se articulavam regularmente em diálogos críticos, compartilhavam preocupações formais e conceituais, frequentavam espaços artísticos independentes e, ocasionalmente, exibiam juntos suas obras (IDEM, IBIDEM: 9).

As discussões formais e críticas desses artistas buscavam referências, por um lado, na arte conceitual europeia e estadunidense e, por outro, na produção contracultural mexicana dos anos 1960 e 70 e suas reverberações na arte. O ano de 1968, na Cidade do México, foi marcado por dois eventos antagônicos e por uma situação sociopolítica



de crise. Por um lado, se tem a realização das olimpíadas no México, para a qual foi desenvolvida uma intervenção artística chamada *Ruta de la Amistad*. Essa intervenção consistiu na criação de um passeio escultórico que respondia a uma linguagem de internacionalidade e transmitia uma mensagem de paz, irmanada com a ideologia olímpica (ORTEGA, 2012).

Por outro lado, o ano foi marcado por uma série de manifestações de estudantes na capital mexicana, que questionavam a autoridade do Estado e os valores tradicionais⁴. Uma dessas manifestações, ocorrida no dia 02 de outubro, deixou mais de 150 mortos e marcou o início de uma rigorosa repressão política e cultural nas ruas da cidade do México⁵. Com isso, o medo da repressão resultou no esvaziamento das ruas e a cultura juvenil se viu censurada, passando a operar “de modo mais ou menos subterrâneo até meados dos anos 1980” (MEDINA, 2006: 6).

Como uma forma de desdobramento das manifestações de 1968, muitos dos jovens manifestantes se juntaram para formar os Grupos, coletivos artísticos que, explorando diversos materiais e técnicas, buscavam retomar o espaço urbano, bem como as discussões políticas. Muitos destes Grupos tinham um trabalho essencialmente político e se aproximavam da arte conceitual. O que pretendiam não era uma arte conceitual latino-americana, “mas uma arte política inscrita na história latino-americana” (TOURNON, 2012/2013: 39).

A redefinição do conceitualismo mexicano em termos de Grupo correspondeu, portanto, a um processo de politização de seus protagonistas que [...] escolheram uma política: uma maneira de fazer arte que implica e produz um tipo de espaço onde a oposição teria seu lugar (IDEM, IBIDEM: 40).

Os Grupos se consolidam como movimento artístico após a “X bienal de jovens em Paris” (1977), quando Helen Escobedo, diretora do Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA), ficou encarregada de selecionar os representantes mexicanos da mostra e, no lugar de artistas que trabalhavam individualmente, optou por convocar alguns dos Grupos recém formados: Suma, Proceso Pentágono e Tetraedro. Após o evento, logo apareceram novos coletivos. Muitos dos Grupos formados antes e depois da “X Bienal” estavam comprometidos com uma temática política. Alguns trabalhavam com estratégias informativas, como por exemplo o grupo Germinal, pintando mantas que se transformavam em murais ambulantes nas manifestações. Outros dos Grupos, como Proceso Pentágono e Suma, discutiam política de uma maneira pouco panfletária. O primeiro abordava temas como a tortura na América Latina e a realidade política e econômica do México. Suma, por sua vez, trabalhava a partir das tensões políticas e econômicas que se refletiam pelas ruas da cidade (MANTECÓN. In: MEDINA; DEBROISE. 2006).

No entanto, não se pode dizer que a questão política era comum a todos os Grupos. Alguns se mostravam mais interessados em questionar linguagens e materiais, explorando suportes como fotografia, cinema e áudio. De todo modo, os Grupos

⁴ Francis Alÿs retoma os eventos de 1968 na obra *Contos Patrióticos*

⁵ Cf. **La masacre de Tlatelolco**, 2008, Matias Gueilburt.



começaram a desaparecer no começo dos anos 1980, apesar de sua vitalidade. Isso se deu, em parte, devido à diminuição da militância política, em função da incorporação dos partidos políticos de esquerda à vida institucional⁶; mas também devido ao esgotamento de seu repertório. Alguns dos artistas desses coletivos, como Gabriel Orozco, voltaram ao trabalho individual e, posteriormente, se engajaram nas transformações da arte no começo da década de 1990.

Além de Orozco, a nova geração de artistas contava com Eduardo Abaroa, Abraham Cruzvillegas, Daniel Gusmán, que se somavam aos estrangeiros Melanie Smith, Thomas Glassford e Francis Alÿs, entre outros. Muitos desses artistas, assim como Alÿs, optaram por morar no centro histórico da Cidade do México, recém recuperado como foco de intervenções urbanas que, posteriormente, levariam à gentrificação da região central.

Em Abril de 1989, quando [Silvia] Gruner e Pérez Monzón se mudaram para o apartamento desocupado pelo poeta Armando Sariñana, na rua Licenciado Verdad, logo abaixo do estúdio do texano Michael Tracy, Melanie Smith ocupou a Plaza Santa Catarina, onde alcançou Francis Alÿs, recém ‘convertido’ à arte (DEBROISE. In: DEBROISE; MEDINA, 2006, p.330).

Se, por um lado, os artistas desse novo período de efervescência problematizaram questões particulares do país, por outro, suas produções fizeram com que o México passasse a ser mundialmente reconhecido pelo mercado da arte. Dessa forma, a produção desses artistas, dentre eles Francis Alÿs, deve ser pensada em suas especificidades, sem que sejam ignorados o processo de globalização da arte contemporânea e o fervor que acometeu o âmbito das artes ao longo da década de 1990.

Os ventos que agitaram o território da arte no México não constituíam um caso isolado. A produção artística em todo o mundo reaparece com força nos anos 1990, tendo suas principais origens no mal estar da política que rege os processos de subjetivação no capitalismo financeiro que se instaurou mundialmente a partir de 1970 (ROLNIK, 2006). De acordo com a psicanalista, curadora e crítica cultural Suely Rolnik

o capitalismo cognitivo ou cultural, concebido justamente como saída para a crise provocada pelos movimentos dos anos 1960/70, incorporou os modos de existência que estes inventaram e apropriou-se das forças subjetivas, em especial da potência de criação que então se emancipava na vida social, a colocando de fato no poder, tal como haviam reivindicado aqueles movimentos (IDEM, IBIDEM: 6)

O capitalismo cultural que se instaura no final dos anos 1970 como alternativa aos reflexos causados pelos movimentos das duas décadas anteriores incorpora as experimentações transgressivas das décadas que o precederam e seus protagonistas que,

⁶ Em 1977, foi decretada a Ley de Organizaciones Políticas y Procedimientos Electorales (LOPPE), que permitia que os partidos de esquerda, proscritos à época, se regularizassem. A incorporação à vida institucional levou a uma desmobilização da militância vinculada aos Grupos. MANTECÓN, Álvaro Vázquez. Op. cit.



interpretando esse movimento como sinal de reconhecimento, se entregaram à cafetinagem⁷, tornando-se os próprios concretizadores da nova faceta do capitalismo.

As práticas artísticas, no entanto, não permanecem indiferentes a esse movimento e o começo dos anos 1990 é marcado por uma tomada de consciência e pela problematização da situação que se instaurou.

Olhando para a cidade

Francis Alÿs, que se mudou para o México para trabalhar em organizações não governamentais que atuavam nas áreas atingidas pelo terremoto de 1985, se deparou com uma cidade marcada pelo avanço do Capitalismo Cultural e das políticas neoliberais, acompanhados por um crescente interesse em revitalizar o recém nomeado Centro Histórico.

No final dos anos 1980, Alÿs estava prestes a finalizar seu contrato com as organizações não-governamentais e retornaria à Bélgica, mas enfrentou uma série de problemas legais por ter se ausentado do serviço militar. Simultaneamente, Alÿs encontra pelas ruas do centro da cidade as novas experimentações artísticas que começavam a pipocar pela capital.

Em 1989, a ponto de finalizar seu contrato, deambulando pela Cidade do México na rua de Cuba, viu um tumulto em frente a uma loja de móveis transformada em galeria de arte, que se chamava El Salón des Aztecas⁸. Nessa noite quente de Março era inaugurada uma exposição de um contingente de artistas britânicos que, em uma reunião em um pub de Londres, meses antes, haviam decidido emigrar ao México em busca de uma alternativa a um mundo de arte, então dominado pela pintura, que oferecia poucas possibilidades aos artistas jovens (DEBROISE. In: MEDINA; DEBROISE, 2006, p.329).

Nesse mesmo ano, Alÿs passou a se dedicar à prática artística nessa - e a partir dessa - cidade, marcada, simultaneamente, pela presença de um projeto de modernização característico do neoliberalismo, pela permanência de aspectos, arquitetônicos e culturais, do México pré-colonial e colonial e pelas movimentações intensas que

⁷ O termo cafetinagem empregado pela autora se refere à relação estabelecida entre capital e cultura no neoliberalismo. Não é absolutamente casual que o termo remeta à óbvia relação entre prostituta e café. Para Rolnik, a escolha de palavras parece pertinente, pois ambas as relações incidem sobre o erotismo e a semelhança se estende ao modo como operam: o abuso perverso. Muda apenas a dimensão do erotismo que cada uma dessas relações privilegia: se no primeiro caso, seu objeto é o erotismo vinculado à sexualidade *strictu sensu* (embora envolva a existência da prostituta como um todo), já no segundo, seu objeto é o erotismo no sentido amplo da vida enquanto potência de germinação de mundos – ou seja, a vida em sua essência.

⁸ O Salón des Aztecas foi inaugurado por Aldo Flores, em 1988, como um primeiro espaço artístico independente que ajudaria a transformar o centro da Cidade do México numa espécie de Soho latinoamericano. Flores acreditava que os artistas tinham potencial para transformar o espaço urbano e teve o tino de abrir as portas a muitos dos artistas estrangeiros que se mudaram para a cidade no fim dos anos 1980 e que participaram intensivamente na produção de arte da década seguinte. Cf. <http://www.mexartdb.com/#/proyectos/salon-des-aztecas> e MEDINA; DEBROISE, 2006)



começavam a agitar o território da arte. A partir daí, o artista passa a experimentar uma poética visual, na qual a própria cidade – em especial o centro – se torna matéria de investigação. Para Alÿs

México é uma cidade que te obriga constantemente a responder a sua realidade, te obriga a todo tempo realocar sua presença, a reposicionar-se diante desta entidade urbana desmesurada. É exatamente o que posso observar todos os dias em minhas direções, com toda essa gente que não deixa de se reinventar: gente que um dia sente a necessidade de construir uma personalidade, uma identidade para afirmar seu sítio neste caos urbano (ALÿS; DIESERENS, 2006: 121).

As respostas de Alÿs a essa situação urbana partem das ações, quase contemplativas, de caminhar, observar e registrar a vida como ela é no centro de uma das maiores cidades do mundo. A imensidão da cidade foi, simultaneamente, uma dificuldade enfrentada pelo artista e o disparador de seu processo investigativo. Sem conseguir compreender como a sociedade funcionava como um todo, Alÿs passou por um primeiro momento de observação, tentando perceber de que maneira as pessoas reagiam ao caos urbano.

Eu vivia no antigo Centro Histórico, onde havia todos esses personagens, pela falta de uma palavra melhor. Eu vi como eles sentiam a necessidade de criar uma identidade, de inventar um papel para si mesmos, um ritual que justificaria sua presença no tabuleiro urbano – como esse cara, com seus quarenta e poucos anos, que eu via toda manhã andando de cima para baixo no Zócalo com um fio metálico dobrado em forma de gancho com um círculo no final, uma espécie de roda de bicicleta sem os raios. Começando do canto superior esquerdo da praça, ele seguiria todas as pequenas fendas entre as pedras da pavimentação, metodicamente andando (pacing) pela praça toda. Era o papel que ele inventou para si mesmo. Era sua forma de estar lá, de ser parte da vida da cidade. Encontrar essas pessoas foi, frequentemente, o ponto de partida (entry point) para minhas caminhadas ou intervenções, o cru e poético ponto de partida (ALÿS; FERGUSON. In: MEDINA; FERGUSON; FISHER, 2007: 8).

Em um primeiro momento, portanto, a relação de Alÿs com a cidade era pautada pela observação, em sua tentativa de compreender a dinâmica urbana e a forma como as pessoas se inseriam nesse ambiente. Essa incessante observação o leva a se questionar o quanto pertencia àquela cidade e poderia julgá-la ou participar de sua dinâmica. Em 1994, há quase uma década vivendo ali, esses questionamentos ganham forma na obra *Turista*, registro fotográfico de uma ação na qual Alÿs denuncia e testa seu *status* de estrangeiro, de *gringo*.





Francis Alÿs, Turista, 1994, registro fotográfico de uma ação, catedral metropolitana, cidade do México.

As fotografias registram uma situação cotidiana: do lado de fora das grades da Catedral Metropolitana, no Zócalo, diversos trabalhadores informais oferecem seus diferentes serviços. No entanto, entre carpinteiros, encanadores, pintores, pedreiros e eletricitas, está Alÿs com seus óculos de sol e sua aparência tipicamente europeia oferecendo seus serviços como turista. Com essa obra, o artista se reconhece como *outsider* sem se excluir da vida na Cidade do México, se coloca num ponto intermediário entre “prazer e trabalho, contemplação e interferência” (IDEM, IBIDEM: 11).

Essa combinação entre observação e interferência acompanhou a obra do artista ao longo da década de 1990, especialmente a partir da segunda metade, e persiste ainda hoje. Se, por um lado, Alÿs registra diversas expressões do uso do espaço urbano, por outro, compreendeu que, ao viver em uma cidade e atuar nela, não seria possível se manter em uma situação completamente passiva. Ações interferem no espaço, bem como o espaço produz reflexos no corpo e nas sensações.

O artista entendeu que não poderia ser apenas observador das obras em 1996, quando filmou *Si eres un espectador típico, lo que realmente haces es esperar a que suceda el accidente*, vídeo no qual segue com a câmera uma garrafa de plástico que era arrastada pelo vento no Zócalo. Ainda que pretendesse ser passivo, apenas esperando o acidente, em pouco tempo os transeuntes, encorajados pela câmera, começaram a chutar a garrafa. O mero ato de filmar altera as variáveis da cena. O acidente que Alÿs esperava aconteceu de maneira diversa; entretido pela movimentação da garrafa, o artista distraído foi atingido por um automóvel. Para Alÿs, esse vídeo marca simbolicamente a impossibilidade de distanciar-se enquanto artista da sociedade ao seu redor. Chegou, assim, o fim do período de sua obra marcado pela não interferência.

Voltando a *Turista*, um outro aspecto merece ser notado: a situação escolhida para realizar sua ação. O artista opta por registrar uma expressão do comércio informal, a partir de um ponto de vista que não exclui essas pessoas do contexto urbano; pelo contrário, resgata suas práticas como pertencentes da dinâmica do centro da cidade. Essa opção por registrar o uso informal da rua não é totalmente casual e vem se repetindo ao longo do trabalho de Alÿs em séries fotográficas a partir das quais o artista investiga a cidade.

Em suas séries de fotografias, Alÿs retrata figuras características da vida no centro da cidade. Em *dormientes*, registra o uso da rua por pessoas e cachorros que dormem nas calçadas do centro da capital mexicana. As primeiras fotos das série foram tiradas no ano de 1999 e o artista continua os registros ainda hoje, com a intenção de “resgatar práticas e formas de formas de vida que podem chegar a desaparecer a qualquer momento devido a um ato administrativo ou de regulamentação” (ALÿS; MEDINA, 2006, p. 73).





Francis Alÿs, Dormientes, (1999- 2006), fotografia, cidade do México.



Francis Alÿs, Dormientes, (1999- 2006), fotografia, cidade do México.

Essas fotos são sempre tiradas a partir do nível do solo, num plano horizontal, garantindo um registro no mesmo nível onde se encontra o dormente, evitando um ponto de vista hierárquico por parte do observador. A série pode ser pensada como uma tentativa de expor algumas formas privadas de apropriação da rua, que normalmente seria destinada a uma função pública de tráfego (IDEM, IBIDEM). Em *dormientes*, além de pessoas, vemos cachorros que dormem na rua. Alÿs demonstra um interesse grande pelos cães que vivem na rua da Cidade do México, inclusive já lhe foi dito que o fator humanizante da série fotográfica é a presença desses parasitas urbanos que são os cães (ALÿS; DISERENS, 2006, p. 104). Para o artista, esses animais conseguem transmitir a sensação de liberdade que pode encontrar vivendo no México,

se bem que falar de liberdade nesse caso é um pouco abstrato, para não dizer politicamente incorreto. Poderíamos encontrar toda uma série de elementos que se opõem a essa noção de liberdade estritamente política, econômica ou racial. Mas, ao mesmo tempo, aqui encontrei um sentimento de ilusão de liberdade que não havia conhecido em nenhum outro lugar (IDEM, IBIDEM: 107).

A existência de uma fauna urbana tem sido interesse de Alÿs desde seus tempos de arquiteto em Veneza, antes de se mudar para a Cidade do México. Em sua tese de doutoramento, desenvolvida no IUAV de Veneza, o artista buscou estabelecer um paralelo entre o desaparecimento dos animais – inclusive por medidas de saúde pública – das cidades pré-renascentistas e a desaparecimento crescente do conceito de animalidade das representações populares da época, como, por exemplo, na produção dos iluminadores.

A crescente preocupação com a saúde da população, no final do século XVI e começo do século XVII, levou a um processo de especialização da arquitetura, desde o final do século XVIII, pautado pelos problemas da população, da saúde e da circulação no espaço urbano (FOUCAULT, 2009).

De acordo com o arquiteto Andrea Cavalletti, a partir do século XVIII, portanto, a população se torna um princípio econômico e político fundamental, “uma máquina que pode ser governada através da gestão das condições de vida (habitat, cidade, higiene, segurança no sentido mais amplo do termo)[...]” (CAVALLETTI, 2010, p.17). A população se torna o fim último do governo e, com isso, o planejamento urbano passa a ser orientado para garantir a saúde pública, a partir da abertura de grandes vias na cidade (CAVALLETTI, 2010; SENNETT, 2003).

Vale notar que os urbanistas modernos buscaram nos iluministas as noções de veias e artérias no espaço urbano, pautadas pela preocupação com a saúde pública e a respiração nos centros de cidades. No entanto, eles utilizaram esse imaginário para permitir novos usos, voltando-se para a livre circulação e a velocidade. A pretensão de facilitar a circulação das multidões somada à tentativa de desencorajar manifestações de grupos organizados, fez com que os corpos que circulavam pelas cidades planejadas do século XIX passassem cada vez mais despercebidos uns pelos outros e pelos espaços. A maior expressão disso foi a Paris de Haussmann, que influenciou, na



segunda metade do século XIX, muitas cidades da América Latina, dentre elas a Cidade do México.

A cidade da modernidade apresentava dois aspectos arquitetônicos e urbanísticos que a norteariam: por um lado, a liberação dos espaços para circulação garante uma cidade que respira livre de endemias. Por outro, a cidade é marcada pelo crescente confinamento dos delinquentes. De acordo com Foucault, o personagem do delinquente é delineado no final do século XIX e sua existência é concomitante à importância que se passa a dar ao confinamento.

A constituição do meio do delinquente é absolutamente correlativa à existência da prisão. Procurou-se constituir, no próprio interior das massas populares, um pequeno núcleo de pessoas que seriam, por assim dizer, os titulares privilegiados e exclusivos dos comportamentos ilegais. Pessoas rejeitadas, desprezadas e temidas por todo mundo (FOUCAULT, 2006, p.47).

Ora, se na cidade moderna o planejamento urbano é norteador pelas demandas de saúde pública e pela tentativa de normalização dos delinquentes, talvez seja possível pensar que, na cidade contemporânea, essas políticas urbanas se atualizam e são expressas nos crescentes projetos de gentrificação dos centros urbanos.

De acordo com Alÿs, a capital mexicana apresenta uma espécie de resistência aos processos de modernização; especialmente no que diz respeito ao centro histórico, marcado por anacronismos e características pré-Hispânicas, coloniais e modernas. Em entrevista com Corinne Diserens, o artista afirma que o movimento, característica primeira da modernidade, tem sua maior expressão no Zócalo, no entanto,

pode resultar bastante paradoxal o fato de que sua manifestação mais evidente seja aqui, no centro histórico, em uma zona que funciona precisamente de maneira anacrônica e mais ou menos à margem das regras habituais da cidade moderna; seja em sua organização social, sua economia, sua jurisdição etc (ALÿS; DISERENS, 2006, p. 107).

Pode-se pensar que a cidade flerta com a modernidade sem, no entanto, se entregar completamente a ela. No entanto, ainda que o centro cidade não tenha passado por um processo de modernização nos moldes ocidentais⁹, a retomada de interesse pela região nos projetos urbanos é característica das cidades contemporâneas marcadas pela presença do neoliberalismo e do capitalismo cultural. Talvez por essa razão, o registro sistemático que Alÿs realiza de determinados usos do meio urbano e o valor que dá à fauna urbana são encarados por Medina como “exemplo de resistência à crescente obsessão de controle cívico” (ALÿS; MEDINA, 2006, p.73). Seguindo essa lógica, os cachorros de rua podem ser pensados como um fenômeno do espaço urbano que

⁹ Vale lembrar que o centro ficou esquecido pelas políticas de planejamento urbano até a segunda metade do século XX, mas que uma série de reformas urbanas foram feitas no território mexicano no sentido de modernizar a cidade, privilegiando a circulação e a velocidade, seguindo um padrão que marcou a Europa moderna.

evidencia, simultaneamente, a deterioração e as tentativas de requalificação da região central da cidade.

Se a rua é como o grande hotel dos párias, as calçadas são o espaço de salvação dos cães, que estão ali porque o Centro (a entidade que é algo mais do que a soma de seus habitantes, proprietários e viajantes) não admite ver-se regimentado pelo culto ao Progresso ou à Pós-modernidade e se agarra seu aspecto irredimível. (MONSIVÁIS, 2006, p.89)

Ao longo dos últimos anos, o centro histórico da Cidade do México tem passado por um processo de gentrificação, semelhante aos processos vividos por cidades como Nova York, São Francisco, Chicago, etc. Francis, apesar de não se colocar contrário a esse processo, opta por privilegiar as imagens da deterioração, não com a intenção de explorar uma “estética da pobreza”, mas sim as possíveis apresentações de um “estado de coisas”, “uma reelaboração do Centro da cidade de energias sempre inesperadas e, mais especificamente, um retrato da jornada artística que combina urbanismo, sociologia e experiência de residente” (MONSIVÁIS, 2006, p.89).

Além dos *dormientes*, o artista vem registrando, desde o começo dos anos 1990, a presença dos *ambulantes* nas ruas do centro da cidade. Nessa série Alÿs dirige o olhar a uma variedade de carrinhos, suportes e objetos que são empurrados, puxados ou carregados pelas ruas. O artista registra os participantes de uma economia informal, que usam o espaço público de forma que “incorporam a recusa de populações urbanas em se conformar aos padrões tecnológicos, sociais e culturais do ocidente moderno” (ALÿS; MEDINA. In: GODFREY, 2010, p.56).





Francis Alÿs, *Ambulantes*, (1992- 2006), fotografia, cidade do México.



Francis Alÿs, *Ambulantes*, (1992- 2006), fotografia, cidade do México.

Para Alÿs, a série é uma forma de registrar os improvisos e táticas de sobrevivência no contexto urbano. O registro da presença de vendedores ambulantes no centro da capital mexicana como forma de resgate de práticas cotidianas que tendem a ser eliminadas se justifica quando nos deparamos com as propostas de operação urbana para “normalizar” o centro da cidade, que englobavam o “Programa de Rescate”, concebido no começo dos anos 2000, viabilizado a partir da aliança entre o prefeito Manuel Lopez Obrador e o empresário Carlo Slim Helú, diretor executivo do Grupo Carso Sa. e presidente do conselho administrativo da TELMEX.

O programa surge como uma das diversas estratégias que tinham como objetivo transformar a Cidade do México na “ciudad de la esperanza” e continua em atividade ainda hoje, atuando concomitantemente a diversas políticas públicas de “revitalização” do centro. Entre outras propostas para a renovação urbana, o programa visava à eliminação de mais de 30 mil vendedores ambulantes que circulavam pelas ruas centrais da capital mexicana no início do século (WALKER, 2008).

O Programa de Rescate é, portanto, uma expressão do reinvestimento financeiro na área central da cidade que busca impulsionar uma transformação na população residente da região e incentivar a valorização simbólica do patrimônio que “encarna a identidade da cidade” (MELÉ. In: BIDOZ-ZACHARIASEN, 2006, p. 200). Essas tentativas podem ser compreendidas como parte de um processo de gentrificação que não se resume a uma lógica interna de reestruturação do espaço urbano; trata-se de uma lógica muitas vezes extranacional que pode ser percebida na integração da cidade a processos de globalização econômica e cultural.

Vale notar que é comum aos processos de gentrificação o interesse em atrair para as regiões centrais um determinado grupo social, comumente formado por profissionais ligados à indústria cultural, dentre eles arquitetos, designers, artistas, entre outros. Por essa razão é interessante pensar na produção de Alÿs em relação a esse processo do qual ele, mesmo que indiretamente, faz parte.

Ainda que o interesse em atrair artistas para o centro esteja vinculado à tentativa de revalorização econômica e cultural da área, é possível pensar em práticas artísticas que permitam refletir criticamente sobre a situação. No caso de Alÿs, o esforço sistemático em registrar a realidade urbana não consiste em um posicionamento favorável ou contrário ao processo de gentrificação. A produção de Alÿs não se insere na lógica desse processo, de forma que não pode ser incorporada por ele.

Com suas fotografias, o artista não fala contra o processo de gentrificação, mas permite tornar visível a presença *viva* daquelas pessoas, que passam a fazer parte da visão, gerando um incômodo com os efeitos da gentrificação – aquelas pessoas tendem a ser eliminadas. Não se trata de uma estetização da miséria que apenas mostra o que já está dado, mas da invenção de um outro olhar que permite a criação de diferenças nas relações com os seres e as coisas. Alÿs não exprime um ponto de vista sobre as coisas e os seres, pois são as coisas e os seres que existem como pontos de vista que não cabem em traçados urbanos ou críticas reativas. São desvios, não denúncia.



Bibliografia

- ALÿS, Francis; DISERENS, Corinne. “La corte dos milagros.” In: *Diez cuadradas alrededor del estudio / Walking Distance From the Studio*. Cidade do México: Antigo Colegio de San Ildefonso, 2006.
- ALÿS, Francis; FERGUSON, Russell. “Russell Ferguson in conversation with Francis Alÿs”. In: MEDINA, Cuauthémoc; FERGUSON, Russell; FISHER, Jean (orgs.). **Francis Alÿs**. Inglaterra: Phaidon, 2007.
- ALÿS, Francis; MEDINA, Cuauthémoc. *Diez cuadradas alrededor del estudio / Walking Distance From the Studio*. Cidade do México: Antigo Colegio de San Ildefonso, 2006. ALÿS, Francis; MEDINA, Cuauthémoc. “Entries”. In: GODFREY, Mark. *Francis Alÿs: A story of Deception*. Inglaterra, Tate, 2010, pp. 44-169.
- CAVALLETTI, Andrea. *Mitología de la seguridad: La ciudad biopolítica*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2010.
- DEBROISE, Olivier. “Puertos de entrada: el arte mexicano se globaliza 1987-1992”. In: MEDINA, Cuauthémoc; DEBROISE, Olivier (Orgs.). *La era de las discrepancias arte e cultura visual em México / The Age of Discrepances: Art and Visual Culture in Mexico 1968-1997*. Cidade do México, México: UNAM, 2006.
- ESPINOSA, Salvador García. “Centros históricos, procesos urbanos y planeación urbana en Mexico”. *Quivera*, Cidade do México, vol. 10, pp. 77-87, jul-dez, 2008. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/pdf/401/40113196006.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2017.
- ESPINOSA, Salvador García. “Centros históricos, ¿Herencia del pasado o construcción del presente? Agentes detonadores de un nuevo esquema de ciudad”. *Scripta Nova*, Barcelona, vol. IX, ago. 2005. Disponível em: <<http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-194-39.htm>>. Acesso em: 06 fev. 2018.
- FOUCAULT, Michel. *Entrevistas*. São Paulo: Graal, 2006. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2009.
- KARNES, Andrea (org.). *México Inside Out: Themes in Art Since 1990*. EUA: Modern Art Museum of Fort Worth, 2013.
- MANTECÓN, Álvaro Vázquez. “Los Grupos: una reconsideración”. In: MEDINA, Cuauthémoc; DEBROISE, Olivier. *La era de las discrepancias arte e cultura visual em México / The Age of Discrepances: Art and Visual Culture in Mexico 1968-1997*. Cidade do México, México: UNAM, 2006.
- MATZKIN, Karin Ianina. *Cidades latino-americanas: convergência ou diversidade no processo de produção contemporânea do espaço*. Tese de doutoramento, FAUUSP, 2006.
- MEDINA, Cuauthémoc; DEBROISE, Olivier. *La era de las discrepancias: arte e cultura visual em México / The Age of Discrepances: Art and Visual Culture in Mexico 1968-1997*. Cidade do México, México: UNAM, 2006.
- MELÉ, Patrice. “(Re)investir nos espaços centrais das cidade mexicanas”. In: BIDOU- ZACHARIASEN, Catherine (Coord.). *De volta à cidade*. São Paulo: Annablume, 2006. pp. 197 – 228.
- MONSIVÁIS, Carlos, *The historic center of Mexico City*. Espanha: Turner, 2006.
- ORTEGA, Gonzalo. *Arte público. Cuatro décadas de transformación de la Ciudad de México*, 2012. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article90>. Acesso



em: 10 fev. 2018.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da Cafetinagem*. 2006, disponível em <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em: 11 fev. 2018.

SÁNCHEZ, Enrique Cervantes. “El desarrollo de la Ciudad de México”. *Omnia*, UNAM, s/d. Disponível em: http://www.posgrado.unam.mx/publicaciones/ant_omnia/11/03.pdf. Acesso em: 15 fev. 2018.

TOURNON, Annabela. “L’art conceptuel sous influence: les Grupos (Mexique, 1970)”. In: *Les Cahiers du Musée national d’art moderne*. Éditions du Centre Pompidou: Paris, 2012/2013.

WALKER, David. *Gentrification Moves To The Global South: An Analysis of the Programa De Rescate, a Neoliberal Urban Policy in México City’s Centro Histórico*. Tese de doutoramento, Universidade de Kentucky, 2008.



Bibliografia complementar

ALÿS, Francis. *Walks/Passeos*. México: Museo de Arte Moderno, 1997. GARCIA

DOS SANTOS, Laymert. “Becoming Other to Be Oneself: Francis

Alÿs Inside the Borderline”. In: GODFREY, Mark. *Francis Alÿs: A story of*

Deception. Inglaterra, Tate, 2010, 188-190

KWON, Miwon. Dogs and the City. In: GODFREY, Mark. *Francis Alÿs: A story of*
Deception. Inglaterra, Tate, 2010, pp. 181-182.

KWON, Miwon. “Um lugar após o outro: anotações sobre site-specific”. *Arte &*
Ensaio. Rio de Janeiro, ano XV, No. 17, 2008. Disponível em:
<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:miow.pdf>.

Acessado em: 08 jan. 2018. Trad. Jorge Barreto.

ROLNIK, Suely. “Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea”. In.
LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (orgs.). *Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo?*
Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SENNETT, Richard. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio
de Janeiro: Record, 2003.



Ochi: praias privatizadas, resorts de luxo e a construção da visualidade jamaicana

Daniela Tavares Paoliello¹

Resumo: No presente ensaio desenvolve-se uma reflexão sobre o ensaio fotográfico *Ochi* produzido em Ocho Rios, Jamaica. Com a privatização do litoral jamaicano e intensa exploração pela indústria turística, o que se constrói historicamente é uma visualidade excludente. Em *Ochi* a ordem visual é invertida e os nativos protagonizam as imagens.

Palavras -Chave: visualidade, turismo, jamaica, fotografia.

Ochi: private beaches, luxury resorts and the construction of Jamaican visuality

Abstract: In this essay, a reflection is developed on the construction of *Ochi*, a photographic essay produced in Ocho Rios, Jamaica. With the privatization of the Jamaican coastline and intense exploitation by the tourism industry, what is historically built is an excludent visuality. In *Ochi* the visual order is reversed and the natives protagonize the images.

Keywords: visuality, tourism, jamaica, photography.

No presente ensaio é feita uma reflexão em torno do ensaio fotográfico *Ochi* que produzi em 2017 no primeiro dia de férias de verão em Ocho Rios (Ochi), uma antiga vila de pescadores, situada no litoral norte da Jamaica, onde morei por três meses desenvolvendo minha pesquisa de doutorado. O conjunto de imagens apresentado e a discussão que segue pretende propor um retrato alternativo à recorrente construção do imaginário turístico jamaicano, na tentativa de tensionar a narrativa imagética que vem sendo historicamente produzida sobre a ilha.

¹ Daniela Paoliello é artista visual e faz doutorado no PPGARTES, UERJ. Foi contemplada com o XIII Prêmio Funarte Marc Ferrez de Fotografia em 2015. Em 2018 foi premiada como artista destaque do "Salão de Artes Novíssimos 2018" e em 2019 passou a integrar o acervo do Museu de Arte do Rio. Atualmente conduz uma pesquisa sobre as relações com a alteridade na fotografia a partir de trabalho de campo desenvolvido na Jamaica.



A fotografia tem função central na construção do imaginário em torno do país e do regime de visualidade vigente, tendo sido utilizada desde o fim do século XIX para reforçar os intuitos de transformar a ilha em um grande "resort" e excluir cada vez mais os negros nativos do acesso às praias e demais espaços de convivência coletiva da cidade.

É nesse sentido que objetiva-se aqui analisar os elementos constituintes dessa visualidade excludente tensionando-a a partir da combinação entre análise histórica, relatos de campo e a apresentação do ensaio fotográfico realizado pela autora. Busca-se assim problematizar o regime de visibilidade estabelecido observando que as dinâmicas em torno de quem "aparece" e quem é eliminado desses espaços são determinantes nessa construção. Criar, portanto, um "espaço de aparição" a partir da fotografia, onde os corpos historicamente excluídos marcam sua presença na orla jamaicana, reforça uma dimensão política da fotografia e da imagem nos processos de reivindicação de espaços compartilhados da cidade de Ocho Rios.

O trabalho apresentado pretende, portanto, demonstrar como historicamente vem sendo construído - através da fotografia -, um regime de visibilidade excludente que não apenas contribui, mas que respalda as políticas de privatização das praias jamaicanas e reforça o caráter colonizador que a indústria turística exerce há mais de um século no país. Cafetina a cultura e o território jamaicano, vendendo "experiências culturais" e atendendo às demandas de uma globalização perversa.

Chego em Ocho Rios no dia 03 de abril e me instalo em *Exchange*, um pequeno bairro residencial em desenvolvimento localizado na parte alta da cidade, onde se encontram a maior parte dos bairros residenciais. Ochi é marcada por uma forte presença de símbolos americanos que disputam espaço com expressões tradicionais da cultura local, configurando um cenário sincrético. Grandes supermercados como o *Progressive Foods* dividem muros com os tradicionais mercados onde trabalham *higglers* e comerciantes rastafáris. O *Jerk chicken* feito ao ar livre nas churrasqueiras compete com o popular KFC e outros *fastfoods* das praças de alimentação que compõem os movimentados *plazas*. O som do *reggae*, do *dancehall* e o *hip hop* dos anos 2000 dominam as ruas através dos *soundsystems* que ocupam várias esquinas da cidade. Igrejas católicas, neopentecostais e o rastafarianismo constituem expressões religiosas



características da ilha. *Rasta, bless, uaguan* são os principais cumprimentos proferidos entre os passantes que misturam o inglês e a língua crioula, o patois.

Com uma população constituída por 9.800 habitantes, Ocho Rios é o segundo destino mais turístico da ilha, sendo o que recebe o maior fluxo de cruzeiros de todo o litoral. Ochi é marcada por uma ostensiva presença da indústria turística, a orla é privatizada e tomada por *resorts all inclusive* 5 estrelas que detém trechos privados de praia para uso exclusivo dos hóspedes, caracterizando um turismo extrativista que se beneficia da força de trabalho local, mas não distribui seus lucros, apesar de ser um dos principais negócios do país.

A cidade é composta de um lado por montanhas cobertas de vegetação onde se configuram os principais bairros residenciais identificados no mapa abaixo como *Content Garden* e *Great Pound*. E de outro, por uma orla invisibilizada pelos muros de *resorts all inclusive* como o *Sandals, Sand Castles, Rooms*, entre outros.

Na imagem abaixo temos um mapa que exhibe os pontos onde há hotéis na cidade e os valores de suas diárias que podem chegar a mais de 600 dólares. Além das dezenas de *resorts*, há ainda diversos condomínios fechados e luxuosos que também bloqueiam o acesso às praias e contam com suas praias privadas.



Imagem 1: Mapa de Ocho Rios com identificação dos hotéis e preços. Fonte: Google.

Além das faixas de areia tomadas pelos *resorts* cinco estrelas onde nenhum não-hóspede pode entrar, as praias mais amplas e bonitas da ilha, sobretudo no litoral norte, foram vendidas ou emprestadas pelo governo jamaicano à investidores privados, que cobram altos valores de entrada, podendo chegar à 30 dólares norte-americanos, o que equivaleria hoje à 3 mil dólares jamaicanos. Vale pontuar que a venda das praias e a política de controle do uso que proíbe o acesso da orla a não-pagantes ou não-hóspedes, foi instaurada em 1956 a partir do *Beach Control Act*. A lei tem um caráter fortemente excludente e elitista, uma vez que esses valores representam quantias altíssimas se considerarmos o reduzido poder aquisitivo de maior parte da população jamaicana, sendo um salário mínimo equivalente a algo em torno de 6 mil dólares jamaicanos. O *Beach Control Act* afeta também a economia local, uma vez que atinge diretamente os pescadores dependentes do acesso ao mar para obter seu sustento. Políticas como essa não se restringem ao litoral, atingindo também os principais rios e cachoeiras da ilha que tem o acesso controlado.

Próximo à região do porto de cruzeiros à esquerda do mapa, observamos ainda um pequeno circuito de bares e restaurantes caros que vendem comida tradicional jamaicana, um *plazza* de lojas de diamante - *House of Diamonds*, o *Taj Mahal Shopping Center* com diversas lojas de souvenir, e um complexo chamado *Island Village* constituído de cafês, um cinema, boutiques, e um bar molhado com uma pequena piscina gratuita à beira do mar. Esse complexo de entretenimento, totalmente destoante do resto da cidade, destina-se sobretudo aos turistas de cruzeiro que passam apenas o dia na cidade e não se aventuram a circular fora desse circuito.

O que ronda o imaginário desses turistas, em sua maioria ingleses, canadenses e norte-americanos, parece ser o constante medo de encontrar o nativo sem mediação, fora dos espaços controlados onde os jamaicanos figuram dentro de um cenário de estereótipos e cumprem a expectativa do nativo exótico, pacífico, alegre e servil. O medo que ronda parece ser o de lhes estilharemos o paraíso, onde o real é um excesso, e o Outro, como propõe Homi Bhabha, escancara sua própria existência e o ameaça de desmembramento. (BHABHA, 1988)

Até o final do século XIX a ilha era vista como um local que inspirava medo e desordem, composta por uma natureza selvagem e doenças tropicais. Sobretudo após a decadência do açúcar e a abolição da escravidão, imaginava-se uma ilha arruinada composta por uma



população dispersa e pouco organizada, que não pagava aluguel, vivia em cabanas miseráveis, apoiando a vida na pobreza de inhames e bananas, utilizando-se do *calabash* (cabaça) para produzir utensílios domésticos. (THOMPSON, 2006)

No entanto, com o crescente interesse do governo britânico e de companhias americanas, como a *United Fruit Company*, em estabelecer uma indústria do turismo na ilha, foi feito um massivo trabalho a fim de reinventar sua imagem no imaginário norte-americano e britânico, e construir uma "Nova Jamaica". Kristha Thompson observa:

Despite the availability of preventive medicines for tropical diseases in the 1880s, tourism promoters had to dispel the fear of the islands, which haunted the imaginations of potential clientele in Britain and North America. They had to radically transform the island's much maligned landscapes into spaces of touristic desire for British and North American traveling publics. (THOMPSON, 2006, p.4)

A fotografia vai cumprir um papel fundamental na reconstrução desse imaginário, consolidando aos poucos uma imagem que Thompson denomina como "picturesque tropical garden", dado que toda a fetichização da ilha recaía sobre a representação de zonas que apresentavam sinais de cultivo. A natureza era, portanto, sempre apresentada em sua forma domesticada, como no cenário organizado das *plantations* de coco e banana.

Centenas de sessões de projeção de fotos foram feitas na Inglaterra e nos EUA no início do século XX utilizando-se de lanternas mágicas, onde eram exibidas imagens que reforçavam a ideia de um ambiente edênico, pacífico, tropical, abundante em frutas.

Proponents of the tourism industry, however, had not only to see their landscapes with new eyes, but to convince would-be travelers to do the same, to recognize Jamaica as a landscape filled with the loveliest scenery in the world. (THOMPSON, 2006, p.32)

Os nativos, por sua vez, eram representados nos cartões-postais, fotografias e pinturas dos viajantes de forma servil e exotizada ou figurando em imagens onde não eram o foco principal, muitas vezes segurando exuberantes cachos de frutas que eram o motivo central da cena como nos cartões postais que vemos na imagem 2 produzida em 1907. Ou na imagem 3, onde turistas brancos posam durante um passeio em 1910, exibindo frutas tropicais, e o único homem negro figura ao fundo, à esquerda.



Também aos poucos vai sendo construído um imaginário em que a Jamaica é vista como um grande *resort* onde há apenas sol, mar e areia (*sun, sea and sand*), e nenhum nativo à vista. Essa imagem começa a ser propagada a partir de um projeto de publicidade elaborado pelo *Jamaica Tourist Authority*, autoridade criada em 1910.

The mandate of the Authority was to compile and disseminate information on Jamaica as a tourist resort. To this end, it employed various methods to promote Jamaica, primarily as a sun, sea and sand winter-get-away destination. (STUPART, Copeland A. and SHIPLEY, Rober. 2012)



Imagem 2. S.d, fotografia, cartão-postal da Jamaica. Fonte: THOMPSON, 2006.



Imagem 3. S.d, fotografia. Fonte: THOMPSON, 2006.

Esse imaginário vigora até hoje e é, aliás, compartilhado por vários outros países da região caribenha que são vistos sob a mesma ótica a partir da qual a Jamaica parece ser um grande *resort*. Os corpos, quando aparecem nas narrativas mais recorrentes do país (em panfletos de turismo, cartões postais, ensaios fotográficos documentais) são o de turistas brancos desfrutando das belezas naturais, enquanto os negros nativos figuram sobretudo como guias, garçons, vendedores de frutas e artefatos turísticos ou de forma despersonalizada e geralmente, hiper-sexualizada como vemos na imagem 3, de um cartão-postal de 2000.

É interessante observar como o *Beach Control Act* impõe uma dinâmica de uso da praia que favorece a construção e materialização dessa imagem, excluindo os jamaicanos da orla. Previamente à implementação da lei, observa-se a existência - no conceituado hotel *Myrtle Bank* - de uma famosa piscina de água salgada à beira do mar, que parece ter servido como argumento ou modelo experimental para a privatização das praias, uma vez que a piscina era livre da potencial ameaça não só de animais marinhos, mas sobretudo livre de nativos: "Free of natural and human dangers of the beach, the Myrtle Bank's pool was like the beach but even

better."(THOMPSON, 1993, p.22) Na mesma época, em Montego Bay, já iniciava-se uma discussão em torno da privatização de uma de suas praias mais bonitas do país, a *Doctor's Cave Beach*:

Precisely because of the beach was becoming such a central icon in Montego Bay's emergent touristic image, industry supporters submitted that the access to the beach should be controlled. Members of white elith bathing club, Doctor's cave Club, in particular, pointed to incidents in which black residents would bath nude in the sea as proof that the beach needed to be properly policed, managed, and regulated. (TAYLOR IN THOMPSON, 1993, p. 226)



Imagem 4. S.d, piscina do hotel *Myrtle Bank*, Fotografia, Google, Acessado em 06/03/2018, s.d

Assim se dá nas últimas décadas o projeto - ainda em implementação - de privatização da orla, observando o olhar e o desejo dos turistas. A insatisfação dos jamaicanos com o turismo, o baixo envolvimento dos locais nos negócios e os conflitos entre turistas e nativos remonta o

surgimento da indústria no início do século passado e permanece na atualidade. A declaração abaixo dada por um jamaicano em 1904 poderia certamente ter sido feita hoje, visto que as tentativas de exclusão dos nativos dos espaços públicos de lazer e a desigual distribuição dos lucros gerados pela indústria turística persiste.

Tourist! Cou yah sah! Dem is a confusion set of people. What we want dem for? — — An what good dem going to do? All them idle buckra drive and ride over de mountains in dem buggy and harse wit all dem 'surance, and look down upon we poor naygurs. True dem say dey brings we money, but when time we eber see it? All de storekeepers dem in Kingston and the big tabern-keeper, dem is the one dat get the money out of dem.... An when de tourists come up to de country and see we working in de ground, dem is not goin' to do anything fa we, but take pitcha and laugh at we. Chu! Me bredder, only de buckra dem will profit. (TAYLOR, apud STUPART, 2012)

A *Main Beach* de Ocho Rios, praia principal da cidade, onde se localiza o porto de cruzeiros, é também regulada pelo *Beach Control Act*, fechada por grades e coordenada por seguranças. A mesma apresenta porém, um preço um pouco mais acessível se comparada às demais praias da região. Por cerca de 300 dólares jamaicanos, ou seja, algo em torno de 3 dólares americanos é possível acessar a praia, que tem seus horários de frequência limitados de 10h às 18h. No entanto, ainda assim, o acesso é limitado, uma vez que, na ponta direita da orla se encontra um luxuoso *resort* cinco estrelas que tem seu trecho de praia privada, demarcado por bóias laranjas a partir das quais nenhum não-hóspede pode atravessar. Os vários corpos brancos estendidos nas espreguiçadeiras não ousam cruzar a demarcação. Apesar de terem livre acesso à toda extensão da praia, não o fazem, nem mesmo para uma caminhada.

Observa-se na construção da imagem da Jamaica o que Bhabha denomina de esteriótipo do nativo, pautado em uma dinâmica perceptiva que desliza entre as noções de barbárie e civilidade. Morando três meses na pequena Ocho Rios, pude perceber como os turistas não ultrapassam diversos limites territoriais imaginários: as bóias laranjas das praias, os portões do *Island Village*, o relógio da praça principal da cidade, assim como não entram nos restaurantes e bares locais, muito menos no mercado de frutas percebido como um dos lugares mais "perigosos da cidade". A maior parte dos turistas está sempre acompanhada de guias, sendo raro ver alguém se aventurar sozinho pelas ruas.



O que temos, portanto, é um turismo que se desloca fechado em bolhas que atravessa a cidade sem estabelecer qualquer contato com o real, pois se sustenta de um consumo estereotipado e capitalizado da ilha e de seus corpos.

Usando o termo de Homi Bhabha poderíamos falar de uma "fixidez" que opera através de construções narrativas imagéticas e discursivas estereotipadas. Há uma ambivalência onde a alteridade é "ao mesmo tempo um objeto de desejo e escárnio", do fetiche e da fobia, abrindo "estrada para a fantasia colonial", que seria nada menos do que o "paraíso caribenho". É nesse sentido que Bhabha afirma: "o Outro estereotipado revela algo da fantasia (enquanto desejo, defesa) daquela posição de dominação(...)." (BHABHA, 1998, p.126) Reproduz-se, assim, a economia do prazer e do desejo conjuntamente com a economia do poder e da dominação. O turismo caribenho parece se sustentar justamente nessa lógica onde há um anseio em consumir a cultura jamaicana, e especialmente, a cultura Rastafari, experimentar a comida local e desfrutar das belezas naturais ao som do *reggae music*, porém de forma pasteurizada e controlada, em espaços e dinâmicas nas quais o corpo negro torna-se palatável. O saldo dessa conveniência é obtido a partir da dominação, do controle e da exclusão dos corpos jamaicanos pela privatização de praias e rios, esmagando os pequenos negócios, numa tentativa brutal de sustentar o projeto da "Nova Jamaica" iniciado há mais de um século atrás.

Dia 01 de julho de 2017, depois de três meses morando na cidade, chego à *Main Beach* e a vejo, pela primeira vez, ocupada apenas por jamaicanos. Caixas de som, uma rede de vôlei, jovens apostando corrida, o mar em êxtase. Nesse dia ao invés dos cruzeiros, diversos ônibus de excursão chegam de outras cidades trazendo grupos de diferentes regiões do país. Na variedade de pessoas que descem em Ochi, encontram-se grupos de famílias, mas principalmente jovens adolescentes em idade escolar. O *spring break* - férias de verão - altera as dinâmicas de uso dos espaços públicos da cidade, sobretudo das praias, cuja ocupação cotidiana no resto do ano é majoritariamente tomada pelo turismo. Nesse sentido, o *spring break* pode ser considerado um momento que tensiona as barreiras impostas pela indústria turística ao contrariar o objetivo principal das políticas restritivas de uso da praia: eliminar a presença dos nativos.



O que se apresenta nessas imagens é uma praia ocupada por corpos negros, jamaicanos, sem uniformes, sem cores rastafari, sem frutas nas mãos, sem brancos no primeiro plano, como se vê nos cartões postais desde o século passado, nas imagens vendidas pelas agências de turismo, e em outras diversas representações visuais produzidas ainda hoje da ilha. Propõe-se aqui uma visualidade alternativa, contribuindo para a construção de um "espaço de aparição", em que corpos negros e nativos fazem parte do regime de visibilidade, e onde aparecer significa demandar o direito de existir e ocupar determinados territórios. O ensaio fotográfico apresentado e a discussão aqui desenvolvida pretendeu propor um retrato pós-colonial e alternativo à recorrente construção do imaginário turístico caribenho.

Considero importante pensar também para além do conteúdo da imagem, as discussões que o ensaio pode desencadear, trazendo à tona questões histórico-políticas relativas às dinâmicas de uso das praias jamaicanas na tentativa de tensionar a narrativa imagética que vem sendo historicamente produzida. A praia é jamaicana, *nah mek dem win!* (eles não vão vencer!).

Se, como afirma Hannah Arendt, "a aparência – aquilo que é visto e ouvido pelos outros e por nós mesmos – constitui a realidade" (ARENDR, 2007, p. 59), estar presente - exercendo nesse espaço seus códigos e se fazendo visível - pode ser pensado como uma forma de resistir e reivindicar sua inclusão. É portanto, necessário construir um novo regime de visibilidade, em que os negros jamaicanos façam parte da história visual que lhes concerne: "A presença de outros que veem, o vemos e ouvem o que ouvimos garantem-nos a realidade do mundo e de nós mesmos" (ARENDR, 2007, p. 60). Estar isolado da participação é estar distante do poder e das decisões. Se faz, portanto, essencial a ocupação desses espaços assim como a reconstrução da imagem que é produzida desses locais que, apesar de privatizados, estão ainda em disputa.

Um novo formato de colonização é reproduzido através da indústria turística e do consumo "cultural" agressivo que usurpa e distorce tudo aquilo que toca. Se é na ocupação do "lugar", onde, na perspectiva de Milton Santos (2005), reside a "única possibilidade de resistência aos processos perversos do mundo" pela sua potência de troca e construção política, a orla jamaicana figura nesse cenário como espaço central dessa luta. A praia é jamaicana, *nah mek dem win!* (eles não vão vencer!).



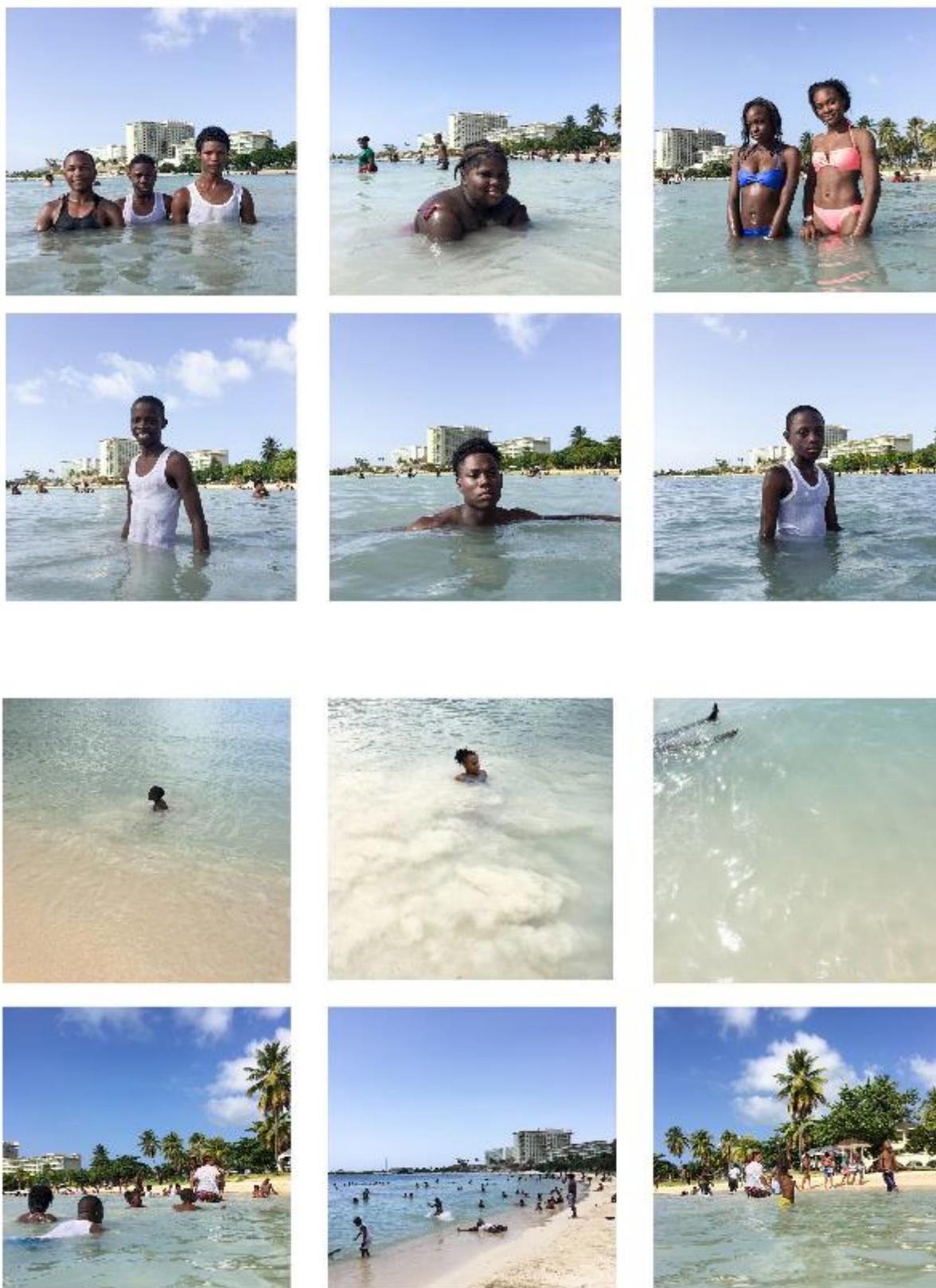


Imagem 5: A autora. Ochi. Fotografia. Dimensões variáveis.

Referências Bibliográficas

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BARTH, Fredrik. *A análise da cultura nas sociedades complexas*. *O guru*, 2000.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013.

PONTY, M. Merleau. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

STUPART, Copeland A. and SHIPLEY, Robert. *Jamaica's Tourism: sun, sea and sand to cultural heritage*. *Journal of Tourism Insights*: Vol. 3: Iss. 1, Article 4, 2012

THOMPSON, Krista A. *An eye for the tropics: Tourism, photography, and framing the Caribbean picturesque*. Duke University Press, 2006.



Para além do corpo moderno

Lilian do Vale¹

Buscando ir além da crítica às representações do corpo predominantes na Modernidade, o presente artigo recorre ao *Perí psychés*, texto em que Aristóteles apresenta sua teoria da unidade do corpo e da alma, para sugerir a possibilidade de superação formal dessa dualidade; mas busca, em seguida, na verve foucaultiana os termos de uma reflexão sobre as tensões que marcam as experiências do corpo em um continuum que vai da negação à presença.

Palavras-chave: corpo moderno; unidade corpo e alma; hilemorfismo; corpo utópico.

Beyond the modern body

Aiming to go beyond criticism of the dominant representations of the body in Modernity, this article evokes the genius of the *Perí psychés*, in which Aristotle presents his theory of the unity of body and soul, to suggest the possibility of formally surpassing this duality; thereafter find in Foucaultian verve the terms of a reflection on the tensions that mark the experiences of the body, in a continuum that goes from negation to presence.

Key-words: modern body; unity of body and soul; hylomorphism; human compound ; utopic body

¹ Professora titular de Filosofia da Educação da UERJ, pesquisadora do CNPq, sua atuação e trabalhos concentram-se na área de reflexão sobre a formação humana e têm como principais interesses teóricos, na atualidade, a filosofia do corpo, o cosmopolitismo, a crítica ao cognitivismo. Autora, entre outros, de *Enigmas da Educação (Autêntica)*, *a Escola Imaginária (DPA)* e *A Escola e a Nação (Letras & Letras)*.



« Eu sou corpo e alma » – assim fala a criança. E por que não se há de falar como as crianças?

Mas o que está desperto e atento diz: «tudo é corpo e nada mais; a alma é apenas o nome de qualquer coisa do corpo.

O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, uma guerra e uma paz, um rebanho e um pastor.

Instrumento do teu corpo é também tua pequena razão, meu irmão, que tu denominas “espírito”: uma pequena ferramenta e um brinquedo de tua grande razão...

F. Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra.*, 61f.

A única coisa que eu não posso evacuar pelo pensamento é o pensamento. Logo, eu sou – eu só posso ser – o que Descartes denomina uma «coisa que pensa», uma res cogitans, segundo minha natureza essencial. Posso, assim, facilmente pensar que não tenho corpo! (...) Eis, em poucas palavras, o argumento: eu não posso inteligivelmente duvidar de minha própria existência, uma vez que a dúvida é uma forma de pensamento e que, se penso, eu existo. Em contrapartida, posso inteligivelmente duvidar que tenha um corpo. Resulta daí que não sou idêntico a meu corpo... que eu posso logicamente existir sem corpo. (Danto, 2006 : 138)¹

Refletindo sobre as diferentes representações do corpo na tradição da filosofia e da arte, Arthur Danto sublinha a evidente implicação a ser extraída do pensamento cartesiano: é que a distinção entre corpo e alma fundamenta a afirmação da imortalidade da alma². A posição dos filósofos, que Descartes foi aqui chamado a representar, não encontrará, porém, segundo Danto, eco na religião ou na arte. À religião do Deus feito homem importaria naturalmente a carne – já que também a ela é prometida a ressurreição, no último dia; quanto à tradição da «arte ocidental», ali se manifestariam «estados interiores universais» que os corpos exprimiriam de forma clara para «nós», diz o autor. É por oposição a essas duas tradições que se ergueria o corpo de que falam os filósofos – que de fato foi, sucessivamente, e conforme os modelos disponíveis, comparado a um relógio, um autômato, uma máquina, um computador... Eis assim que filosofia, aqui estritamente aproximada da ciência, seria como um contraponto elucidativo da arte: enquanto o conhecimento sobre o corpo evolui, as novas teorias sempre tornando ultrapassadas as anteriores (a começar, ao que parece, pela reflexão de Aristóteles), aquilo que a arte dá a ver – a experiência do ser encarnado em que nos constituímos, capaz de pensar sobre sua condição incorporada – isto, sustenta Danto, não mudou ao longo do tempo.



Para o amante da «arte ocidental», estas palavras talvez pareçam consoladoras – excessivamente consoladoras, pode-se no entanto pensar. Elas têm o condão de nos assegurar que a arte jamais repeliu a condição corpórea que partilhamos com todos os humanos de todas as épocas mas, ao contrário, a esposou, a investiu e dela serviu-se para realizar este feito estupefaciente de conciliar o visível e o invisível, o revelado e o oculto. Toda a questão torna-se, então, de saber se o corpo *da* arte é, de fato, *nosso corpo*, entender como se comporta o corpo *na* arte, isto é, o corpo daqueles que fazem e são feitos na prática artística.

Assim, é perfeitamente possível afirmar – ainda que não sem certo exagero – que a tradição artística ocidental ter-se-ia absterido de todos os preconceitos que pesaram sobre a materialidade, sobre a aparência, sobre o corpóreo – *et pour cause!* Muito mais difícil seria implicar daí algum tipo de influência sobre a forma como os humanos, estes seres encarnados, *passaram a pensar seus próprios corpos*, sobretudo a partir da Modernidade. Neste terreno, por pouco que insistamos em levar às últimas consequências os limites dessa dicotomia entre arte e filosofia, a vitória da última é esmagadora. Pois, muito embora possamos imaginar, com o autor, que Aristóteles teria reconhecido na tela de Poussin, tanto quanto nas obras do período azul de Picasso, a mesma humanidade sobre a qual refletira, o próprio Danto é obrigado a reconhecer que ele teria muito maior dificuldade em significar as produções da fase cubista do pintor: ora, não seria esta, justamente, a marca de uma ruptura que já não consegue se dizer na «linguagem universal» que a tradição ocidental cuidadosamente elaborou? Novas rupturas, novas linguagens tornam o horizonte menos previsível, as dicotomias mais incômodas: interior e exterior, aparência e essência, corpo e alma...

Diz-se que foram os Antigos que trouxeram ao mundo a maior parte dessas divisões que até hoje parecem nos assombrar. Mas, como soe acontecer com as generalizações – sobretudo no que se refere a uma época que, afastada de nós, só por efeito dessa perspectiva nos parece homogênea e reduzida – isso é apenas uma meia verdade. Outras meias verdades poderiam ser igualmente produzidas por aquele que supusesse – o que não ocorre a Danto fazer – que os dogmas cristãos da encarnação divina e da ressurreição da carne teriam feito reconciliarem-se de forma inequívoca e de uma vez



por todas, na tradição, a dimensão interior onde reina a alma e a dimensão exterior onde a carne é soberana. Contudo, se o que nos interessa é menos a consideração do *espaços de exceção* que a cultura ocidental reservou para a experiência corpórea do que a produção de instrumentos que, municiando-nos para a crítica das representações antropológicas longamente dominantes na sociedade, nos permitam ir além dessas clivagens, então a Antiguidade pode se revelar um terreno, que, por razões opostas as mencionadas acima, mostra-se igualmente fértil.

Nomeei assim, especialmente, o famoso *Perí psychés*, de Aristóteles – que, entre os latinos, foi chamado de *De Anima*; e isso porque, ao opor-se ao dualismo platônico, o texto aristotélico apresenta-se como uma das primeiras e até hoje mais importantes contribuições para uma teoria da unidade corpo-alma – e, assim, para que possamos tomar alguma distância em relação à dualidade que se enraíza na história do pensamento pelos aportes da espiritualidade cristã e que se renova na Modernidade em virtude de seu culto da razão: aquela pela qual a «alma» define a *incorporeidade* própria às essências, por oposição às armadilhas da experiência própria aos sentidos.

É claro que, ao longo de um percurso que vai da *anima* cristã, sede da *conscientia*, ao *esprit* e deste à *res cogitans* cartesiana, ao *self* lockiano, à *subjetividade transcendental* kantiana, a noção de «alma» perdeu o cunho essencialista e inefável que a definira na tradição religiosa, tão estrangeira à *psique* grega³; mas ela ainda mantém como herança desses primórdios a índole intimista, a desconfiança em relação à experiência pura dos sentidos, a relação privilegiada com o saber. Mas, se o racionalismo que impera na tradição filosófica do Ocidente despreza a arte, seria resposta suficiente que a arte despreze, por sua vez, o pensamento, buscando no corpo a experiência direta da sensibilidade e do sentido humanos?

Sem dúvida, foi exatamente a predominância da busca incessante pelo «verdadeiro» saber, pela experiência segura e não menos direta da razão que, como observa Richard Bodeüs (1993, p. 25), desde sempre instalou o problema da alma, do espírito, do pensamento, da consciência – enfim, da instância associada à própria identidade humana, por oposição aos animais e às coisas justamente ditas «inanimadas»,



em uma reflexão de ordem metafísica. Assim, a dualidade corpo-alma nada mais é senão o corolário, o prolongamento de uma dualidade entre mundo-sujeito – esta mesma que Merleau-Ponty pretendeu combater, e que denominou de «estrabismo da ontologia ocidental» (1964, p. 271). Mas como não buscar o outro extremo, desprezando o cuidado com a reflexão e pensamento? O que afinal podem ter em comum a arte conceitual e a exigência de uma experiência direta com a matéria? Pode o corpo pensar? Pode a psique se fazer encarnada (Freud: 1985, p. 288)⁴?

Aristóteles e o composto humano

As questões assim colocadas só fazem ressaltar a novidade da elaboração aristotélica que, para começar, vai estabelecer o *Perí psychés* como um tratado *natural*: pois, para Aristóteles, o ser é, primeiramente, natureza – *phýsis*, isto é, impulso endógeno, crescimento espontâneo – em uma palavra, *movimento* (*Fis*, II, 192 b 8)⁵. Assim, longe de ser considerada como instância extramundana e metafísica, a psique, «anima», é definida como *princípio interno* comum a todos os viventes naturais, isto é, a todos os seres que podem ser ditos *físicos*: animais e vegetais, que conhecem nascimento, crescimento e morte, que se mantêm em vida e se reproduzem. *Anima* é, pois, princípio de vida que os humanos compartilham com tudo que é submetido a um movimento que vem da natureza.

E, no centro do tratado, Aristóteles apresenta aquela que ficou conhecida como a *teoria hilemorfista*: contrariando frontalmente o pensamento platônico, ele propõe a indissociabilidade da *hulé*, a matéria, e da *morphé*, a forma, a essência, o sentido – uma teoria, enfim, da unidade do corpo e da alma. Ao fazê-lo, Aristóteles inaugura uma via para a reflexão que não foi ainda suficientemente explorada por aqueles que se interessam pelas coisas humanas.

Porque não se trata de distinguir a permanência como verdadeira existência e a mudança como menos-ser, a interrogação sobre a existência – a ontologia aristotélica – começa pela questão: o que é *próprio do ser* que tem movimento próprio? Pois tudo está



sujeito ao *movimento*, afora as coisas que são eternas e imutáveis – mas esta questão Aristóteles não pretende tratar aqui. Há, porém, uma diferença entre o que se movimenta por ação de outro e o que é capaz de movimentar-se a si mesmo – o *semovente*. Assim, o animado e o inanimado correspondem, em Aristóteles, à diferença entre aos seres dotados de psique, *empsychoi*, e aqueles que não possuem psique. Mas, qual é a natureza desta distinção entre o animado e o inanimado? É a esta interrogação que o *Tratado da Alma*, o *Peri Psychès*, se dedica. O que aparece desde aqui já evidente é que Aristóteles *se recusa a estudar a alma como uma realidade em separado da matéria*, do corpo sem o qual esta alma não existe.

Contudo, no tratado, matéria e forma (*hylé e morphé*) são os conceitos que permitem pensar, mais do que o composto humano, a grande questão da criação do novo, ou da emergência do Ser. Como é possível a passagem do nada ao ser? – eis a questão que ocupou a filosofia desde suas origens. No pensamento aristotélico, a matéria é dita um terceiro termo, que permite passar do não-ser, da «privação», à existência. É por isto que a matéria é associada à potência, *dunamis*. A princípio inacessível, posto que indeterminada, a matéria é a possibilidade aberta que se só se realiza ao se extinguir, sob a forma de uma nova determinação. Para Aristóteles, repita-se, *o ser é movimento, viver é atividade*. (Id, passim)⁶ A alma pode, assim, ser entendida como o «princípio formal, eficiente e final do ser». A alma é o que se faz, no ser, como movimento: a determinação do que é, que o distingue do que *não é* absolutamente, ou *não é aquilo que é próprio* deste ser; em outros termos, a capacidade de manter-se como tal, e de se autoformar em direção a um destino.

No pensamento aristotélico, a crítica tanto às concepções materialistas da alma quanto ao idealismo platônico esboçam-se numa teoria em que sensibilidade e intelecção vêm sempre juntas: pois o acesso às realidades sensíveis não se dá sem que se construa um sentido, um conceito, que se forneça uma forma à experiência, assim como o pensamento, o acesso às realidades ditas «inteligíveis» não se faz sem a sensibilidade.

Cognição e sensibilidade são faculdades que definem partes diferentes da psique. Mas isto não significa que se possam pensar estas faculdades ou partes como existindo



autonomamente. Pelo contrário, Aristóteles considera que «a alma nada sofre e nada faz sem o corpo. Assim, encolerizar-se, transtornar-se, desejar ou, de forma global, sentir.» (403 a 3) Esta unidade entre alma e corpo, antiplatônica e seguramente anticartesiana marca de maneira especial a crítica à noção de ideias desencarnadas:

...sobretudo a operação da inteligência parece ser um fenômeno próprio [da alma]. No entanto, isso sequer poderá ter lugar sem o corpo, se é que se trata de um certo tipo de imaginação (phantasia) ou de algo que não se dá sem imaginação. (...) Todas as afecções da alma estão ligadas ao corpo (ardor, doçura, medo, piedade, audácia, alegria, amar e odiar) porque «esses fenômenos se fazem acompanhar de uma certa afecção do corpo». (403 a 5-10)

O paralelismo (ou uma certa concomitância) das afecções somáticas e das afecções psíquicas não é concebido por Aristóteles em uma perspectiva dualista, como signo de uma influência *do corpo sobre a alma*, mas em uma perspectiva unitária, como o signo de uma associação íntima em que a alma e o corpo constituem *dois planos de uma mesma realidade*. Desta forma, comenta Cornelius Castoriadis, as afecções da alma são sempre «sentido encarnado» (1987: 335 e seg.)

Mas o que é finalmente, para o filósofo, a alma, psique? A definição clássica produzida no *Tratado* diz da psique que ela é «realização primeira (*enteléquia*) de um corpo natural que possui a vida em potência (*dunamis*)» (412 a 27). Isto é, Aristóteles denomina de «alma» a primeira realização de um corpo que tem (potencialmente) vida. A alma é atividade de um corpo que está em vida. Pois viver é, antes de qualquer outra coisa, poder manter-se em vida, manter este organismo em condições de funcionar. A conservação, ou o crescimento, e a reprodução são as funções elementares do vivente, e correspondem portanto à *faculdade dita nutritiva*.

Entre os viventes, os animais se distinguem pela *faculdade perceptiva*, ou sensitiva. Platão dizia que estar em vida é afetar e se deixar afetar, isto é, a vida é definida pela capacidade de agir sobre qualquer coisa ou de sofrer uma ação⁷; Aristóteles vai também definir o animal pela «faculdade sensitiva». O próprio da vida animal é a capacidade de distinguir, de discriminar, no meio em que está, aquilo que, contribuindo para sua existência, lhe é agradável e aquilo que, ao contrário, lhe é doloroso e deve ser evitado (Aristóteles, *Ética a Nicômaco*, *passim*). Alguns animais são, assim, dotados de



uma capacidade motora que lhes permite o simples deslocamento espacial; mas, em muitos casos, produzem-se fenômenos mais complexos, aos quais se dá mais apropriadamente o nome de desejo, que supera a simples capacidade de distinguir entre o que é vantajoso ou desvantajoso para sua sobrevivência. E, para além disto, a capacidade de discriminar o bem e o mal, que faz ser a *ética*. Alguns animais – entre os quais, de forma muito especial, o humano – possuem ainda uma alma noética, a *capacidade de pensar*, de produzir sentidos.

Mas o composto humano é ainda dotado de *imaginação*, dita em grego *phantasia*. A imaginação não é, no tratado, identificada nem à sensibilidade nem à inteligência: ela, comenta Castoriadis, se encontraria às vezes na sensibilidade, às vezes na inteligência, sem ser nem um nem outro. A imaginação existe *como* sensível a cada vez que há pensamento. Reciprocamente, a imaginação fornece à sensibilidade o sentido que não é automático, mas criação, a cada vez, do humano que sente. (Castoriadis: 1987, p. 343) Em outras palavras, a fantasia parece fornecer ao inteligível aquilo que lhe escapa, que é a base sensível; e, por outro lado, fornece à sensibilidade a inteligibilidade que não está na matéria, mas na forma que o humano lhe fornece.

O composto humano é capaz, graças à imaginação, de dar sentido, de dar forma àquilo que sente; e para ele o pensamento não se dá *apesar* do corpo, mas como atividade de um ser encarnado. Assim, o corpo que sente é aquele que, por ser dotado de imaginação, cria sentido para esta experiência; tampouco o pensamento é atividade de um ser desencarnado: é graças à imaginação que as ideias, longe de serem entidades de puros espíritos, são sempre produção de um ser dotado de corpo.

Foucault e o «corpo utópico»

Mas esta forma de conceber o corpo, como unidade insecável, de que modo ela pode corresponder à experiência que dele fazemos? É finalmente em Foucault que a questão do corpo aparece com toda a ambiguidade que lhe é própria, e que as teses filosóficas nem sempre dão a ver. O corpo como problema, como questão,



permanentemente colocada, sem que uma solução para o enigma que ele coloca venha a obliterar a interrogação aberta. Corpo como recusa, como sofrimento, limite, gravidade e prisão; mas também – e por que não? – como utopia.

O texto é de uma bela conferência radiofônica realizada em 1966, pelo canal France-Culture (Foucault, 2009, p. 1), comovente pelo tom intimista, autobiográfico e francamente poético que Foucault assume.

Ali, faz-se enfim o relato de um corpo que não é *da* filosofia, mas do filósofo: corpo habitado que chama por uma filosofia encarnada em que Danto, é-se tentado a dizer, dificilmente se reconheceria.

O testemunho pessoal retraça as agruras vividas pelo autor: surpreendentemente, o corpo é de saída apresentado como impasse, como estorvo, como o que lhe permite o deslocamento, mas impede o movimento mais substancial:

...não que eu esteja por ele pregado no chão – já que eu posso não somente mover-me e mexer-me, mas mexe-lo, movê-lo, muda-lo de lugar; no entanto, eis que não posso me deslocar sem ele, não posso deixá-lo lá onde está e ir-me embora, eu, para outro lugar. (Id., p.2)⁸

Esse primeiro instantâneo do percurso vagaroso que nos propõe Foucault é, pois, do corpo que é o exato oposto de uma utopia: um «lugar absoluto», *topos* inescapável, «impiedosa topia», diz ele. É de estranhamento e de rejeição que nos fala o filósofo, de uma ferida, desse «rosto magro, ombros arqueados, olhar míope, já sem cabelos, realmente nada bonito» que se apresenta ao espelho como Paul-Michel Foucault – ou, ao menos, como se vê ao espelho Paul-Michel Foucault (id.). Corpo, mal-estar, «jaula que eu não amo», lugar de condenação.

O relato estritamente confessional dessa experiência de ser projetado no que mais se parece uma casca, uma cadeia, uma armadura que dificilmente se carrega, pesada, embaraçosa e inconveniente, leva-nos para nossa própria realidade, mais ou menos assemelhada; mas, em seguida, transporta-nos ainda mais longe, nos faz imaginar a experiência sem memória do recém-nascido que fomos, voltar às marcas da adolescência que deixamos para trás, vislumbrar o declínio que nos aguarda. Experiência que se instala



nas entranhas da história, no âmago de um sonho que somente à condição de humanidade é dado sonhar:

Imagino, em suma, que é contra ele e para suprimi-lo que se fizeram nascer todas as utopias. O prestígio da utopia, a beleza, o maravilhamento da utopia, a que são devidos? A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde terei um corpo sem corpo, um corpo que será belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal em sua potência, infinito em sua duração, liberto invisível, protegido, sempre transfigurado. E é bem possível que a utopia primeira, aquela que é a mais inerradicável no coração dos homens seja precisamente a utopia de um corpo incorpóreo. (id.)

Eis que nos vemos subitamente diante da imortalidade prometida aos heróis e suas pátrias, anunciada pelas religiões, cobiçada pelo projeto político dos impérios: um corpo glorioso, transfigurado, capaz de vencer o tempo e a morte. É assim que Foucault se refere às múmias, às tumbas antigas, mas também às pinturas e esculturas medievais – «prolongando na imobilidade uma juventude que não passará jamais», almejando uma eternidade propriamente divina». (id.)

Chega-se por este trajeto tortuoso à «mais obstinada, mais poderosa das utopias pelas quais nós suprimimos a triste topologia do corpo»: trata-se dessa alma longamente concebida na história ocidental que é capaz de transportar para além da opaca materialidade das coisas – de uma alma que «escapa quando durmo, sobrevive quando morro» (id., p. 3).

Contudo, o corpo resiste a estas utopias que pretendem fazê-lo desaparecer, diz-nos Foucault.

Mas meu corpo, na verdade, não se deixa reduzir assim tão facilmente. Afinal, ele tem seus recursos próprios e fantásticos; possui, ele também, lugares sem lugar e lugares mais profundos, mais obstinados ainda que a alma, que o túmulo, que o encanto dos mágicos. Ele tem seus porões e seus sótãos, ambientes obscuros, espaços luminosos. (id.)

Incompreensível e opaco, o corpo, descobre por fim Foucault, é modelo e origem de todas as utopias pelas quais se pretendia fugir à corporeidade. Pois todas elas dão testemunho da experiência corpórea, e mesmo a tentativa de negá-la acaba por se constituir em sua afirmação. Estonteante reversão, pela qual o texto de Foucault



subitamente parece atualizar, em termos poéticos e muito intimistas, a teoria hilemorfista do composto humano: «Uma coisa é certa: o corpo humano é o principal ator de todas as utopias.» (Id., p. 4)

Não, na verdade não é preciso nem magia nem maravilha, não é preciso uma alma ou uma morte para que eu seja, a uma só vez, opaco e transparente, visível e invisível, vida e coisa : para que eu seja utopia, basta-me ser um corpo. Todas as utopias pelas quais me esquivava de meu corpo, eles tinham simplesmente por modelo e por primeiro ponto de aplicação, elas tinham seu lugar de origem em meu próprio corpo. Eu estava errado quando, há pouco, dizia que as utopias haviam se formado contra o corpo e destinadas a suprimi-lo: elas nasceram do corpo e talvez tenham se voltado em seguida contra ele. Em todo caso, uma coisa é certa, é que meu corpo humano é o ator principal de todas as utopias. (id.)

A tatuagem, a maquiagem, a máscara, as vestimentas rituais, sagradas ou profanas dão forma sensível às utopias que marcam o corpo. Pois, em sua materialidade, diz o filósofo, o corpo se faz produto de seus próprios fantasmas: «E, de fato, não seria o corpo do dançarino um corpo dilatado segundo um espaço que lhe é, ao mesmo tempo, interior e exterior?» propõe então Foucault. (id.)

Mais: o corpo é como o «ponto zero» do mundo, em torno do qual tudo se dispõe, para o qual, e somente para o qual há uma direita e uma esquerda, um acima e um abaixo, um próximo e um distante, um antes e um depois... O corpo não está em nenhum lugar, pois ele é «um pequeno núcleo utópico a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e as nego também, em virtude do indefinido poder das utopias que imagino.» (id., p. 5)

As crianças, observa Foucault, levam muito tempo até tomarem consciência de que têm um corpo – elas têm orifícios, cavidades, membros que só se organizam em um todo na imagem do espelho. E os gregos, acrescenta, não tinham uma palavra para dizer a unidade corpórea, apenas aquela que serve para designar o cadáver. O espelho e o cadáver impedem que o corpo seja pura utopia, ainda que estejam em um lugar inacessível, onde jamais estaremos.



Mas o texto não se conclui sobre esta nota trágica, pois Foucault se volta para a experiência do amor, que fornece ao corpo sua redenção máxima, sua melhor utopia – que está em finalmente fazer-se magnífica *topia*, fazendo-nos definitivamente presentes.

...sob os dedos do outro, percorrendo-o, todas as partes invisíveis de nosso corpo se põem a existir, contra os lábios do outro os nossos tornam-se sensíveis, diante dos olhos semicerrados nossa face adquire uma certeza, há enfim um olhar para ver nossas pálpebras fechadas. O amor, também ele, como o espelho e como a morte, pacifica a utopia do corpo, faz-na calar-se, a acalma, a encerra como que em uma caixa, fechada e selada. Por isso ele está tão próximo da ilusão do espelho e da ameaça da morte; e se, apesar dessas duas figuras perigosas que o circundam, gostamos tanto de fazer amor, é porque no amor o corpo está aqui.» (id., p. 6)

Então, ao fim deste périplo, não nos encontramos mais avançados do que quando começamos! Pois, ao que parece, a bela unidade do composto, corpo e alma, ainda que verdadeira e atuante, em nada impede, ao contrário, as múltiplas experiências de desencontro que predominam face aos pequenos instantes de inteireza – sofrimento e desprazer definem uma realidade também marcada pela magnífica descoberta da presença inteira do ser... Para Foucault, é finalmente o amor que permite ao humano a experiência plena do composto que nunca deixou de ser, em que pesem todos os momentos em que, deliberada ou inconscientemente, o negou. Que bela lição, que não está inscrita nem na arte, na filosofia, ou na ciência: a presença, o corpo como inteireza, onde encontra-lo, senão no outro? Este é o desafio, esta é a decisão que, finalmente, faz ser a arte, a filosofia e – por que não? – a ciência.



¹ Eis a íntegra da passagem: «La seule chose que je ne puisse évacuer par la pensée, c'est la pensée. Donc je suis – je ne peux qu'être – ce que Descartes nomme une « chose qui pense », une *res cogitans* de par ma nature essentielle. Je peux, assez facilement, penser que je n'ai pas de corps ! Rien ne s'ensuit du fait que je pense qu'il faut un corps pour penser ! Je peux nier avoir un corps, et je peux me tromper, mais je ne me tromperai pas de la même façon que lorsque je pense que je ne pense pas. Ainsi se peut-il que j'aie un corps, ou que je n'en aie pas. Mais si je me trompe je dois être un esprit. *Sum res cogitans*. Le moi qui pense est logiquement distinct du corps. C'est l'opinion de Descartes. Voici l'argument en quelques mots : je ne peux intelligiblement douter de ma propre existence, étant donné que le doute est une forme de pensée et que, si je pense, je suis. En revanche, je peux intelligiblement douter que j'aie un corps. D'où il résulte que je ne suis pas identique à mon corps. D'où il résulte que je peux logiquement exister sans corps.» (Danto: 2006, 138).

² De fato, desde pelo menos a escola pitagórica propunha-se a imortalidade da alma e, assim, a distinção entre corpo e alma. Repare-se, porém, que, em Descartes, a afirmação da diferença substancial entre corpo e alma deve se adequar àquela de sua união, misteriosamente realizada pela glândula pineal. (Cf. Descartes, *Princípios*, I, 60; *Meditações*, VI, §17-29 e, especialmente, §17, §23-24, §27.)

³ «As *Confissões* testemunham o outro império, o império cristão, que, no fim da Antiguidade, Santo Agostinho abriu para os séculos seguintes: o reino da interioridade. A alma representava a essência do homem, mas não eram os horizontes cheios de mistério e de desconhecido da própria interioridade, que não estão menos ocultos para o homem que os horizontes do mundo exterior.» (Arendt: 1997, p. 175)

⁴ A psique é extensão, dizia, em nota póstuma, Freud (1985, p. 288).

⁵ No livro II da Física aristotélica, os seres naturais são apresentados (por oposição aos seres artificiais, para os quais o movimento só ocorre *por acidente*, causado por um agente exterior que age sobre sua matéria) como comportando neles próprios a *causa de seu movimento e repouso* (192 b 8) [Observe-se que aqui as citações de obras da Antiguidade seguem as normas universalmente aceitas, mencionando-se as páginas e colunas que constam das edições clássicas. Assim, por exemplo, *Física*, II, 192 b 8, identifica as referências que permitirão, em qualquer tradução que se escolha, encontrar a passagem mencionada no livro II da *Física*.]

⁶ Mas nem todo movimento é atividade. Aristóteles distingue o movimento local, que é simples transporte ou deslocamento (capacidade motora), da alteração resultante da sensação (capacidade cognitiva) e do crescimento e geração (capacidade nutritiva e reprodutiva). Id., *passim*.

⁷ Platão, *Sofista*, 247 e.

⁸ «Ce lieu que Proust, doucement, anxieusement, vient occuper de nouveau à chacun de ses réveils, à ce lieu-là, dès que j'ai les yeux ouverts, je ne peux plus échapper. Non pas que je sois par lui cloué sur place – puisque après tout je peux non seulement bouger et remuer, mais je peux le remuer, le “bouger”, le changer de place – seulement voilà : je ne peux pas me déplacer sans lui ; je ne peux pas le laisser là où il est pour m'en aller, moi, ailleurs. Je peux bien aller au bout du monde, je peux bien me tapir, le matin, sous mes couvertures, me faire aussi petit que je pourrais, je peux bien me laisser fondre au soleil



sur la plage, il sera toujours là où je suis. il est ici irréparablement, jamais ailleurs.» Id., p. 2.

Referências bibliográficas

ARENDDT, Hannah. **O Conceito de amor em Santo Agostinho**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997, p. 175.

ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. [Éthique a Nicomaque. Paris: Flammarion, 2004, trad. Richard Bodeüs].

ARISTÓTELES. **Da Alma**. [De l'Âme. Paris: Flammarion, 1993, trad. Richard Bodeüs]

BODEÜS, Richard. *Présentation de De l'âme*. Paris : Flammarion, 1993.

CASTORIADIS, Castoriadis. A Descoberta da imaginação, **Encruzilhadas do labirinto II. Domínios do homem**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1987, p. 343, 335-372.

DANTO, Arthur. Le corps dans la philosophie et l'art. **Cités**, Paris, PUF, n° 26, p. 138, 2006/2.

DESCARTES, René. **Meditações**, VI, §17-29 e, especialmente, §17, §23-24, §27. [Méditations. Paris: Vrin, 1978]

DESCARTES, René. **Princípios de Filosofia**, I, 60.

FOUCAULT, Michel. **Le corps utopique. Les hétérotopies**. Paris: Ed. Lignes, 2009 [https://tinyurl.com/ybkmmoza Acesso em 18/06/2017]

FREUD, Sigmund. **Résultats, idées, problèmes**. Paris: PUF, 1985, p. 288.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le Visible et l'invisible**. Paris: Gallimard, 1964, p. 271.

PLATÃO. **Sofista**. [Sophiste. *Œuvres complètes*. Paris : Flammarion, 2006, dir. Luc Brisson]



Museus de arte universitários: vocações, especificidades e potencialidades

Fernanda Carvalho de Albuquerque¹, Marília de Oliveira Frozza²

Resumo:

Este artigo parte do levantamento sobre as definições, funções e origens dos museus de arte universitários para estabelecer uma reflexão sobre os papéis e o lugar dessas instituições na universidade. A vocação dos museus para atuar enquanto plataformas de ensino, pesquisa e extensão é o ponto de partida para reconhecer particularidades e indagar potencialidades.

Palavras-chave: museu de arte; universidade; ensino; pesquisa; extensão.

College art museums: vocations, specificities and potentialities

In order to reflect on the roles college art museums play and the places they belong to in the universities, this article reviews definitions, functions and origins of these institutions. The vocation of college museums to act as platforms for teaching, research and extension is the starting point for the recognition of particularities and the exploration of potentialities of this kind of institution.

Keywords: art museum; university; teaching; research; extension.

¹ Fernanda Albuquerque é curadora e professora do Curso de Museologia, da Especialização em Práticas Curatoriais e do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, todos eles da UFRGS. É Doutora em Artes Visuais pela UFRGS (2015), com estágio na University of the Arts London (UAL). Foi Curadora Assistente da 8ª Bienal do Mercosul (2011) e Curadora de Artes Visuais do Centro Cultural São Paulo (2008-2010). Já desenvolveu projetos para instituições como Instituto Tomie Ohtake, Bienal de São Paulo, Goethe Institut Porto Alegre, Santander Cultural, Galería Gabriela Mistral, Museu Murillo La Greca e Centro Universitário Maria Antonia, dentre outros.

² Bacharela em História da Arte (IA/UFRGS) e graduanda em Museologia (FABICO/UFRGS). Atuou como bolsista de Iniciação Científica (PIBIC CNPq-UFRGS/2017, BIC UFRGS/2017-2018) no projeto de pesquisa "Museus de arte universitários e seus programas curatoriais: ensino, pesquisa e extensão", com orientação da Profa. Dra. Fernanda Albuquerque. Atualmente realiza estágio no Setor de Acervo da Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão-RS.



Os museus de arte universitários apresentam especificidades em relação a outras instituições museais de arte? Que particularidades são essas? E quais as suas potencialidades? Essas perguntas estão na base do presente artigo. Nessa linha, indagamos ainda em que medida os museus de arte universitários podem ser considerados museus-escola ou museus-laboratório. Tanto no sentido de atuarem como plataformas de produção e compartilhamento de conhecimentos valiosos aos processos de ensino-aprendizagem (em arte, museologia e áreas afins) e fundamentais às abordagens em relação aos seus acervos, programas curatoriais, contextos e públicos; quanto no sentido de serem instituições em constante processo de repensar a si mesmas e de reinventar-se, testando novas ferramentas, práticas, processos e formatos para as funções que desempenham, a saber, colecionar, preservar, pesquisar, interpretar e expor (Poulot, 2013: 22).

Este texto apresenta, assim, uma síntese dos estudos e reflexões desenvolvidos sobre os museus de arte universitários, sobretudo no que diz respeito às suas definições, funções e origens, bem como seus processos de formação, seja no Brasil, seja em outras partes do mundo, para estabelecer uma reflexão sobre os papéis e o lugar que tais instituições ocupam nas universidades, de modo a compreender as vocações, especificidades e potencialidades dessa tipologia de museu. [1]

Definições, funções e origens dos museus de arte universitários

Partimos da definição de museu universitário trazida pela pesquisadora Adriana Mortara Almeida, segundo a qual uma coleção ou um museu universitário se caracteriza por estar parcial ou totalmente sob a responsabilidade de uma universidade, da salvaguarda do acervo aos recursos humanos e espaço físico (Almeida, 2001).

De acordo com Almeida (2001):

[...] as funções de um museu universitário estão ligadas à história da universidade, da formação da coleção e também da região em que se localiza. Esses fatores, aliados às políticas de ensino, pesquisa e extensão das universidades, são fundamentais para a construção do perfil do museu. (Almeida, 2001: 27)



Ela enfatiza, portanto, a condição primeira de um museu desse tipo, sua situação jurídico-administrativa. Mas o que significa para uma instituição museal estar sob a responsabilidade de uma universidade? Quais as relações possíveis entre esses diferentes universos, o de um museu de arte e o de uma universidade? E quais as potencialidades dessa relação?

O professor e pesquisador Ulpiano Bezerra de Menezes apresenta algumas possibilidades de resposta a essas perguntas, atentando para as funções primeiras de um museu universitário – nesse caso, não especificamente um museu *de arte* universitário.

O museu universitário propriamente dito teria que integrar solidariamente as funções científico-documentais, educacionais e culturais da universidade com a marca da ação museal – e não apenas existir como museu que se vincula administrativamente a uma universidade. (Menezes, 2010: 27)

Em outras palavras, ela aponta para o fato de que a especificidade do museu universitário não está na sua administração, mas na articulação de suas funções às funções da própria universidade: científico-documentais, educacionais e culturais. Dito de outro modo, funções relativas à pesquisa, ao ensino e à extensão, tripé da vida universitária no Brasil. Resta saber como essa articulação de funções pode se dar.

Outro caminho para pensar o que diferencia um museu de arte universitário de outros museus é o público a quem ele serve, isto é, a comunidade universitária – muito embora um museu desse tipo possa atrair e servir a vários outros públicos também. Nesse sentido, cabe indagar: o que significa um museu atender prioritariamente a comunidade universitária? Quais as particularidades de sua atuação nesse sentido? Como se aproximar e engajar tal público? Que tipo de programas ele pode desenvolver?

Até aqui temos que é próprio do museu universitário estar sob a responsabilidade de uma universidade, integrar suas funções às funções da universidade em questão e ter como público primeiro a comunidade universitária. Ficam, no entanto, questões relativas aos significados dessas particularidades, como já apontamos. E permanecem outras questões: quais as



particularidades do museu de arte universitário no que diz respeito à sua relação com outros públicos, para além da comunidade universitária, especialmente o meio artístico e cultural?

Se tomarmos por base as funções que os museus normalmente desempenham – colecionar, conservar, pesquisar, interpretar e expor –, poderíamos nos perguntar, ainda, qual a especificidade de levar a cabo tais funções em um meio universitário, isto é, em um museu que integra uma universidade. Não seria a indagação dessas próprias funções uma particularidade dos museus de arte universitários? Um estudo de 1942 do pesquisador Laurence Vail Coleman sugere que as salas de exposição, em um museu universitário, deveriam ser projetadas como locais de trabalho. Em outras palavras, como locais de estudo e pesquisa, em que as disposições de obras e as relações possíveis entre elas – elas as obras e também suas diferentes disposições – não se dariam de modo afirmativo, mas como perguntas, indagações, possibilidades. Pois não faria sentido estender tal entendimento às outras funções do museu, para além da função de expor?

As origens dos museus universitários remontam à Biblioteca de Alexandria, criada em cerca de 280 a.C., a qual tinha características que hoje são identificadas tanto com uma universidade quanto com um museu, pois o *mouseion* de Alexandria possuía coleções de objetos e livros, laboratórios, jardim botânico e zoológico à disposição dos pensadores da época. A abertura do Ashmolean Museum da Universidade de Oxford na Grã-Bretanha, em 1683, é recorrentemente apontada como um marco do início dos museus abertos ao público, assim como é o primeiro museu universitário da Europa.

Segundo a pesquisadora Adriana Mortara Almeida:

Os primeiros museus universitários formaram-se a partir da doação de grandes coleções particulares às universidades. A atitude do colecionador e/ou seus herdeiros, de passar a salvaguarda de uma coleção à universidade, pressupunha que a instituição era digna, adequada e competente para exercer essa função. (Almeida, 2001: 13)

Quanto aos processos de formação dos museus universitários, é possível identificar as seguintes situações:

[...] via aquisição de objetos ou coleções de particulares por doação ou compra, via transferência de um museu já formado para responsabilidade da universidade, via coleta e pesquisa de campo ou então pela combinação desses processos. (Almeida, 2001: 13).

Nos casos de aquisição de objetos ou coleções, assim como de transferência para a universidade, pode ocorrer dessas coleções não serem utilizadas para o ensino e a pesquisa, sobressaindo-se o valor cultural desses acervos para a comunidade acadêmica. Já a formação de um museu universitário através da coleta e pesquisa de campo está geralmente relacionada às coleções de ciências.

No caso dos museus de arte universitários, a pesquisadora Adriana Mortara Almeida observa que muitos foram criados antes da existência de cursos de artes ou de história da arte nas universidades, pois em meados do século XIX, coleções privadas de arte foram doadas às universidades, sendo tomadas como “fonte de enriquecimento cultural do campus e da vida universitária” (Almeida, 2001: 20). São raros os casos de museus de arte universitários que formaram suas coleções a partir de e voltadas para o ensino e a pesquisa.

No Brasil, os museus universitários surgem tanto no momento da criação das universidades quanto são posteriormente vinculados a essas instituições de ensino superior, sendo que a maioria dos museus universitários brasileiros foi instituída a partir da década de 1950.

Ao refletirmos sobre as relações estabelecidas entre o museu universitário, especialmente os de arte, e a universidade, por meio do ensino, da pesquisa e da extensão, observamos que essas relações se definem muito a partir de como o museu está vinculado à universidade e do valor e lugar que a comunidade acadêmica lhe confere: seja em termos do valor cultural e artístico de seu acervo para a universidade e comunidade de modo mais amplo, valor este muitas vezes já consagrado pela sociedade; seja em termos dos seus usos mais objetivos para o ensino e para a pesquisa em âmbito acadêmico.

Dos papéis e do lugar dos museus de arte universitários nas universidades



O debate e as considerações sobre os museus de arte universitários nos Estados Unidos, promovidos pelos estudos da pesquisadora Corrine Glesne (2012) e pelas contribuições advindas de entrevistas com diretores de museus de arte universitários e especialistas no tema realizadas para a publicação *Campus Art Museums in the 21st Century: A Conversation* (2012), proporcionam apontamentos relevantes a serem explorados na reflexão sobre o papel e a função do museu de arte universitário.

O estudo de Corrine Glesne (2012) sobre museus de arte universitários nos Estados Unidos observa que essas instituições museológicas são definidas tanto por seus administradores quanto pela comunidade acadêmica a partir de distintas metáforas: laboratório, biblioteca, joia, narrativa, portal, berçário. O significado de cada metáfora revela as potencialidades exploradas na relação entre o museu de arte universitário e sua comunidade acadêmica.

O museu de arte universitário compreendido como um laboratório serviria primordialmente à pesquisa e ao ensino da arte (Glesne, 2012).

Como um laboratório de pesquisa, os estudantes de História da Arte podem estudar obras de arte específicas ou os alunos de Educação podem observar uma visita de uma escola de ensino fundamental e como as crianças falam sobre arte. Como um laboratório de ensino, docentes de diferentes disciplinas exploram maneiras de expandir o escopo de seus cursos e seus métodos de ensino por meio do uso do museu de arte. (Glesne, 2012: 6, tradução nossa)

A definição que aproxima o museu de arte universitário das funções de uma biblioteca indica que as coleções dessas instituições podem ser utilizadas para a pesquisa e produção de conhecimento e também para o lazer e prazer (Glesne, 2012). Já o museu de arte universitário visto como uma joia entende essa instituição como um equipamento especialmente atrativo ao público, acadêmico ou externo, por enfatizar que se trata de algo especial, belo e valioso – em referência ao seu valor cultural e artístico. Segundo a autora, essa é a visão mais tradicional sobre o museu de arte universitário.

A metáfora da narrativa faz referência à multiplicidade de narrativas sobre história e arte que podem ser contadas e recontadas a partir da coleção de um museu, o que o torna um elemento catalisador de discussões e reflexões interdisciplinares. A ideia de portal é utilizada no sentido



de entender os domínios do museu de forma ampliada, para além do campus universitário, atraindo públicos e funcionando como um elo entre pessoas, recursos e ideias. E por fim, a metáfora do berçário alude à importância do museu no sentido de nutrir futuros artistas, historiadores da arte, curadores, entre outros agentes do campo.

Os participantes das entrevistas realizadas para a publicação *Campus Art Museums in the 21st Century: A Conversation* (2012) também ressaltaram a capacidade de atuação interdisciplinar do museu de arte universitário. Salientaram, no entanto, que essa potencialidade é dificultada pela divisão dos departamentos e as distintas metodologias e linguagens empregadas nas diferentes disciplinas ministradas, de modo que a colaboração entre as disciplinas e seus professores e o alinhamento de perspectivas muitas vezes são dificultados. Nesse sentido, Glesne (2012) observa que as universidades que pensam o ensino como colaborativo e interdisciplinar são mais propensas a apoiar e incluir o museu de arte universitário nas suas atividades acadêmicas regulares. Outro dado trazido pela pesquisa de Glesne é que o museu de arte universitário tende a ser entendido como mais relevante para a universidade, se a instituição possui uma longa trajetória e cultura de apoio às artes (Glesne, 2012).

Os participantes da publicação *Campus Art Museums in the 21st Century: A Conversation* (2012) identificaram como público prioritário dos museus de arte universitários os estudantes, os professores universitários e os funcionários da universidade. O público externo à comunidade acadêmica torna-se especialmente relevante quando o museu de arte universitário é o principal museu de arte da região (Anderson, Farrell, Linett, Shapiro, 2012). Vale ressaltar que o modo como o museu de arte universitário se relaciona com esses diferentes públicos tende a influenciar o apoio que recebe tanto da comunidade acadêmica quanto da comunidade externa.

A partir desse estudo, também é possível observar que os estudantes universitários têm buscado uma maior autonomia e um maior envolvimento em suas experiências culturais, de modo que os diretores de museus de arte universitários afirmam oferecer novas estratégias e possibilidades para que os estudantes se relacionem com essas instituições, privilegiando não apenas opções ligadas ao ensino formal, mas também atividades extracurriculares e voltadas ao entretenimento. Apesar desse dado, que demonstra uma maior proatividade e criatividade em relação ao público estudantil, a maioria dos participantes revelou que o museu de arte



universitário ainda se encontra muito centrado em buscar o apoio e a participação sobretudo dos professores universitários, mesmo que de diferentes disciplinas (Anderson, Farrell, Linett, Shapiro, 2012).

Quanto à comunidade externa à universidade, os participantes afirmaram buscar maneiras de servir à educação formal e informal de arte também desse público. Nesse âmbito, cabe ressaltar o quanto os museus de arte universitários são identificados como espaço de pesquisa e diálogo para os artistas e comunidade criativa locais (Anderson, Farrell, Linett, Shapiro, 2012).

Partindo das reflexões de Glesne (2012) sobre o lugar que os museus de arte ocupam nas universidades e os significados que estas conferem a eles, é possível dizer que o modo como o museu é percebido por sua comunidade acadêmica e o apoio que ele recebe, seja em termos de recursos (humanos, financeiros, tecnológicos, entre outros), seja em termos de estratégias que fomentem sua visibilidade, está estreitamente relacionado à natureza de sua vinculação institucional, isto é: ao fato de o museu estar vinculado a um departamento de pesquisa, a um departamento de ensino, a um departamento de extensão ou mesmo a um departamento autônomo ou diretamente à Reitoria. Para a pesquisadora, embora o museu de arte universitário seja um espaço de ensino e aprendizado valioso para a universidade, por não estar inserido em uma lógica de “resultados acadêmicos”, isto é, de publicações, produtos, etc., ele tende a receber menos investimentos e conquistar menos visibilidade (Glesne, 2012). Como ela pontua, a institucionalização do papel do museu como parte da formação universitária depende da compreensão da alfabetização visual como elemento significativo para uma boa educação (Glesne, 2012).

Museus de arte universitários no Brasil e o tripé ensino, pesquisa e extensão

Em relação ao panorama dos museus de arte universitários no Brasil, tomamos como ponto de partida o levantamento realizado por Adriana Mortara Almeida em sua tese de doutoramento, em 2001, o qual constatou a existência de 17 museus de arte universitários no país. Acrescentamos à sua investigação quatro instituições museológicas que também podem ser consideradas museus de arte universitários: a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – PBSA, do Instituto de Artes da UFRGS; o Museu Afro-Brasileiro da UFBA (MAFRO); o Museu



Universitário de Arte – MunA, do Instituto de Arte da UFU/MG; e o Museu de Arte Murilo Mendes, da UFJF/MG; todos presentes no *Guia dos Museus Brasileiros*, elaborado pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram/Ministério da Cultura), em 2011.

Assim, consideramos a existência de 21 museus de arte universitários em funcionamento no Brasil. [2] São eles, por ordem cronológica de criação junto às suas universidades: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – PBSA, vinculada à UFRGS (1908); Museu de Arte Sacra da Bahia da UFBA (1959); Museu de Arte da UFC/MAUC (1961); Museu de Arte Brasileira – MAB da FAAP/SP (1961); Museu de Arte Contemporânea da USP (1963); Galeria Brasiliana, vinculada a UFMG (1966); Museu de Arte Assis Chateaubriand da UEPB (1967); Coleção de Artes Visuais do IEB/USP (1968); Museu do Seridó, vinculado a UFRN (1968); Museu de Arte e de Cultura Popular da UFMT (1974); Museu da Gravura Brasileira, vinculado a URCAMP (1977); Galeria de Arte Espaço Universitário da UFES (1978); Museu de Arte Popular da UFPB (1978); Museu D. João VI, vinculado a UFRJ (1979); Museu Afro-Brasileiro da UFBA – MAFRO (1982); Museu Regional de Arte da UEFS/BA (1985); Pinacoteca da UFPB (1987); Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, vinculado a UFPel/RS (1996); Museu Universitário de Arte – MunA, da UFU/MG (1998); Museu de Arte Murilo Mendes, da UFJF/MG (2005) e Museu de Artes Visuais da UNICAMP – MAV/UNICAMP (2012). [3]

A maioria desses museus foi instituída com o objetivo de divulgar a arte regional, com exceção daqueles criados a partir de coleções doadas às universidades, como é o caso do Museu de Arte Brasileira da FAAP, fruto da doação de Armando Álvares Penteado; do Museu D. João VI, da Galeria Brasiliana da UFMG, do Museu de Arte Assis Chateaubriand da Universidade Estadual da Paraíba, do Museu de Arte Contemporânea da USP e do Museu Regional de Arte da Universidade Estadual de Feira de Santana, da Bahia (os quatro criados a partir do colecionismo de Assis Chateaubriand); e da Coleção de Artes Visuais do Instituto de Estudos Brasileiros da USP, constituída a partir da coleção Mário de Andrade.

De acordo com Almeida (2001), um museu ou galeria universitária constitui uma:

(...) unidade da universidade que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe objetos para estudo, educação e apreciação



(enjoyment), evidência material das pessoas e de seu ambiente, e que exhibe parte ou toda a coleção em um espaço específico para isso aberto ao público em horários regulares, e pode exibir material de outras fontes de vez em quando. (Almeida, 2001: 31)

É a partir da definição utilizada pela pesquisadora que compreendemos a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo (UFRGS), o MAFRO (UFBA), o MunA (UFU/MG) e o MAMM (UFJF/MG) como museus de arte universitários. Primeira instituição do tipo no Brasil, a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo foi criada em 1908 junto ao então Instituto Livre de Belas Artes, com a intenção de constituir um acervo artístico para uso didático (Brites, Gomes, 2015). No decorrer dos mais de 100 anos do Instituto de Artes e especialmente a partir de sua integração definitiva à UFRGS, na década de 1960, o acervo da PBSA vem atendendo à sua função didática, sendo utilizado para projetos de ensino, pesquisa e extensão de graduação e pós-graduação. Sua apresentação no site da instituição não deixa dúvidas quanto à sua constituição enquanto museu, estando

[...] responsável pela conservação, restauração, ampliação e divulgação do patrimônio artístico e documental do Instituto, bem como pelo intercâmbio com a produção artística contemporânea. [4]

Sabe-se que os primeiros museus de arte universitários no Brasil, a exemplo da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, estavam associados ao ensino da arte, muitas vezes tomando as obras de suas coleções como referência e modelos de cópias. Outra experiência nesse sentido é a da coleção formada pela Academia Imperial de Belas Artes a partir da aquisição de D. João VI de 54 obras da Missão Francesa no Brasil, que foi transferida para a UFRJ e posteriormente instituída como Museu D. João VI, vinculado à Universidade. Já a coleção artística a partir da qual seria criada a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, começou a ser formada nos primeiros anos do século XX (1908) com o intuito de auxiliar a formação acadêmica, contendo peças como as *moulages* e formas de gesso, as quais recentemente foram incorporadas à Coleção Didática da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.

Como relata Almeida (2001), quando as primeiras coleções de arte vinculadas a uma instituição de ensino superior surgiram na Europa, nos séculos XVIII e XIX, elas eram vistas mais como



fonte de enriquecimento cultural do campus e da vida universitária do que como suporte ou ferramenta para o ensino. O mesmo pode ser dito em relação a certos museus de arte universitários no Brasil hoje, que constituem um lugar singular de convívio para a comunidade acadêmica, intensificando as possibilidades de vivência da arte e da cultura no campus.

Como vimos, os museus universitários no Brasil surgem tanto originalmente no âmbito universitário, quanto são constituídos por coleções incorporadas pelas universidades. Apresentam, assim, diversas formas, conteúdos e estruturas organizacionais cuja principal característica em comum é a cumplicidade com o ensino, a pesquisa e a extensão (Bruno, 1997). Cumplicidade esta que está relacionada a características inerentes aos processos museais, isto é, sua vocação e comprometimento com a preservação, a sistematização e a extroversão do conhecimento produzido a partir das coleções, as quais são reconhecidamente suportes de informação.

A professora e pesquisadora Letícia Julião, coordenadora da Rede de Museus e Espaços de Ciência e Cultura da UFMG, aponta que, independente da política adotada para a preservação das coleções universitárias, “não se pode concebê-la apartada do princípio da indissociabilidade entre o ensino, a pesquisa e a extensão, que rege as universidades brasileiras” (Julião, 2015: 23). Nesse sentido, ela ressalta a necessidade de as funções específicas dos museus e da museologia – a salvaguarda e a comunicação – estarem articuladas a esse tripé da vida universitária.

Mais que reconhecer as afinidades e os pontos comuns entre essas funções, o desafio é fazê-las coincidir em um programa museológico coerente e virtuoso, tanto do ponto de vista museal quanto do acadêmico. (Julião, 2015: 23)

Já na década de 1960, o crítico de arte Mario Pedrosa (1967) sublinhava o papel fundamental de um museu de arte para a vida universitária enquanto catalisador das atividades criativas da universidade, dando suporte especialmente aos cursos de artes e comunicações. Para ele, a produção científica de um museu poderia ser considerada similar à da universidade:



O que as distingue é que o museu dá a conhecer o resultado de suas pesquisas, expondo-as diante do público sem tardança. (...) Não conserva as suas pesquisas no círculo estreito dos especialistas, e antes as mostra ao público, para que tenham impacto imediato sobre a sensibilidade geral. (Pedrosa, 1967: 32)

A contribuição de Mario Pedrosa nos faz pensar nas particularidades de um museu de arte universitário. O que significaria atuar como catalisador das atividades criativas da universidade? E quais as possibilidades reais de um museu de arte universitário compartilhar não apenas os resultados de suas pesquisas, quase que em tempo real, mas também os próprios processos que as constituem?

Os museus universitários brasileiros, de modo geral, estão geralmente vinculados aos próprios departamentos dos quais as coleções se originaram, estando relacionados à pesquisa e ao ensino, ou, mais recentemente, estando vinculados às unidades administrativas de extensão as quais são responsáveis pelo contato da universidade com a sociedade (Ribeiro, 2013). Vale destacar, nesse sentido, a importância das universidades para os museus, pois a inserção de um acervo em uma instituição articulada pelo tripé ensino, pesquisa e extensão não deixa de contribuir para a estabilidade da instituição museológica, podendo favorecer a configuração de um adequado quadro técnico-científico, bem como ampliando suas possibilidades de financiamento.

Como destacam as pesquisadoras Roberta Smania Marques e Rêjane Maria Lira da Silva (2011), é importante, contudo, que as universidades definam com clareza o papel dos museus sob sua administração e responsabilidade, propondo políticas específicas, de maneira que essas instituições cumpram seu papel quanto ao ensino, à pesquisa e à extensão.

No que diz respeito à vocação dos museus universitários para a extensão, consideramos essa atividade um dos principais meios de valorização desses museus, por sua evidente relevância social e pela divulgação inerente a essa atividade. Para se investir nessa vocação não é necessário, contudo, afastar o museu de suas tradicionais funções vinculadas ao ensino e à pesquisa. De acordo com a professora e pesquisadora Emanuela Ribeiro (2013), tanto a extensão universitária quanto os museus universitários ainda se encontram em processo de construção dos seus mecanismos de institucionalização e legitimação no âmbito acadêmico.



Nesse sentido, ela observa que as origens epistemológicas da atual concepção de extensão universitária se aproximam do conceito de museu proposto durante as reuniões de Santiago do Chile (1972) e Caracas (1992) (Ribeiro, 2013). Trata-se de uma concepção da extensão acadêmica enquanto ação cidadã e dialógica, sendo o museu universitário um veículo privilegiado de comunicação entre a universidade e a sociedade.

Cristina Bruno (1997), que atuou como pesquisadora e coordenadora da Divisão Cultural do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE/USP), destaca que os museus universitários, enquanto instituições científicas financiadas pela sociedade, possuem responsabilidades culturais e sociais, de modo que a extensão é apontada como o grande potencial de difusão dessas instituições, a partir de exposições e ações educativo-culturais.

Dado que as origens das coleções universitárias estão identificadas com sua comunidade acadêmica, seus modos de vida, valores e funções sociais, é possível dizer que, independente da tipologia das coleções, o acervo de um museu universitário possui características potencialmente distintas das coleções abrigadas fora desse âmbito. Os museus universitários estão inseridos na lógica e práticas do campo científico-acadêmico, sendo tanto influenciados pela atuação de professores pesquisadores, quanto pelas regras e impedimentos da gestão pública. De acordo com Emanuela Ribeiro,

[...] o fato de ser um museu universitário é determinante para sua configuração institucional, tanto no nível da sua missão e objetivos, quanto no nível de suas políticas de gestão institucional. (Ribeiro, 2013: 90)

Como a pesquisadora lembra, no Brasil a gestão de museus e coleções universitárias geralmente é “fruto de ações individuais de pesquisadores, ou grupos de pesquisadores, que têm particular sensibilidade para a preservação de algum acervo” (Ribeiro, 2013: 96).

Vale lembrar que a direção e administração de museus universitários são atividades que, em geral, não se traduzem em grande prestígio e capital científico no âmbito das universidades. Sendo assim, essa desvalorização institucional impacta as condições materiais e os recursos econômicos destinados aos museus universitários, de modo que tais instituições apresentam



dificuldades de disputar recursos humanos e materiais. É por essa razão que pesquisadores como a própria Emanuela Ribeiro salientam

[...] a importância de correlacionar a gestão dos museus com o funcionamento do campo científico, pois são as dinâmicas internas deste campo – aliadas à gestão da coisa pública no Brasil – que atribuem o lugar dos museus nas universidades. (Ribeiro, 2013: 97)

Aqui atenta-se para uma particularidade dos museus de arte universitários: neles, a motivação para a criação e manutenção dos acervos também está vinculada à busca por outro tipo de legitimação, relacionada à distinção social que o capital simbólico cultural pode gerar no campo da arte.

Buscando organizar as contribuições até aqui expostas, percebemos que as abordagens em torno dos museus de arte universitários e sua relação com atividades ligadas ao ensino, à pesquisa e à extensão indicam que o museu de arte universitário apresenta o potencial de atuar como catalisador de discussões e reflexões interdisciplinares, salientando-se o seu papel fundamental no âmbito da extensão, para além da pesquisa e do ensino, e enquanto equipamento voltado à extroversão e ao fomento da arte e da cultura na comunidade acadêmica e externa, principalmente quando se trata do único museu de arte da região.

As considerações de pesquisadores brasileiros sobre museus universitários e sua relação com o ensino, a pesquisa e a extensão apresentam alguns pontos em comum com os estudos norte-americanos, como a insistência sobre a importância dos vínculos institucionais do museu dentro da hierarquia da universidade para sua visibilidade e fomento. A realidade dos museus universitários, em ambos contextos, aponta para a necessidade dessas instituições museológicas, desde sempre estreitamente relacionadas à pesquisa e ao ensino, cada vez mais buscarem desenvolver ações de extensão, dado o valor cultural desses museus, seja para a comunidade acadêmica, seja para a sociedade de modo mais amplo.

Museus de arte universitários enquanto museus-escola e museus-laboratório

Uma das questões suscitadas pelo presente estudo indaga se não seria da natureza do museu universitário, identificado com as ideias de um museu-escola e de museu-laboratório, repensar,



quase que permanentemente, suas próprias funções e experimentá-las de outros modos, testá-las a partir de novas ferramentas, práticas, processos, formatos, discursos. Visto que o museu pertence a uma grande escola, a universidade, não faria sentido ser ele também uma espécie de escola, tal como sugere o trabalho do artista uruguaio Luis Camnitzer? Nele, o artista inscreve na fachada de museus como o Guggenheim de Nova York (2011) e o universitário Colby College Museum of Art, de Waterville, Estados Unidos (2013), os dizeres: “*O museu é uma escola. O artista aprende a se comunicar. O público aprende a fazer conexões*”. Vale nos perguntar: o que aprende o próprio museu?

O trabalho e o pensamento de Luis Camnitzer, para quem educação e arte não são campos diferentes, mas diferentes aspectos de uma única atividade (Camnitzer, 2009), nos reportam à chamada virada educacional na prática e no pensamento artístico e curatorial, que teve início no final dos anos 1990. Trata-se de um fenômeno que vem recuperando métodos, programas, formatos, modelos, termos, processos e procedimentos de natureza educacional para a prática e o pensamento artístico e curatorial contemporâneos. Nas palavras da curadora e pesquisadora Mônica Hoff:

Projetos de arte e curadoria passaram a operar numa espécie de práxis educacional expandida, e o mundo da arte viu nascer uma proliferação de auto-organizações e escolas geridas por artistas, bem como projetos educacionais, oficinas, palestras, seminários e fóruns qualificados como projetos artísticos, e ainda um forte incremento e investimento por parte de museus e instituições em seus programas educativos.
(Hoff, 2014: 97)

Trazemos à tona o fenômeno da chamada virada educacional na arte por entender que projetos artísticos e curatoriais que tomam por base processos, ferramentas, características, discursos e contextos caros à educação podem ser de especial interesse para interpelar o modo como os museus de arte universitários vêm pensando e desenvolvendo seus programas curatoriais no que diz respeito ao tripé ensino, pesquisa e extensão, visto que se encontram em um contexto eminentemente educacional.

Outra referência que entendemos produtiva para pensar os programas curatoriais desses museus é encontrada nas experiências vinculadas ao chamado *New Institutionalism*. Cunhado pelo



crítico e curador Jonas Ekeberg (2003), o termo se refere a práticas e debates críticos observados entre finais dos anos 1990 e início dos 2000, que apostam na possibilidade de transformar as instituições de arte agindo desde o seu interior, isto é, a partir de seus programas curatoriais. Isto dentro da perspectiva de inversão da relação entre crítica e instituição levada a cabo ao longo das duas últimas décadas, em que o museu deixaria de ser apenas objeto da crítica, historicamente formulada por artistas, como nas experiências já clássicas vinculadas à chamada crítica institucional, para passar a anunciá-la, num esforço de autorreflexão.

De fato, entre meados dos anos 1990 e meados dos 2000 observou-se, sobretudo em instituições públicas europeias de médio porte – tais como Bergen Kunsthall, em Bergen, na Noruega; Rooseum, em Malmö, na Suécia; e Palais de Tokyo, em Paris – um investimento em discursos e práticas curatoriais que colocavam em questão o papel e a função dessas mesmas instituições, experimentando outras possibilidades de atuação e de engajamento com a arte, com os artistas, com o contexto institucional e comunitário e com seus públicos.

Maria Lind, uma das curadoras frequentemente associadas ao chamado *New Institutionalism*, ressalta que uma de suas principais intenções ao desenvolver o programa do Kunstverein München, que dirigiu entre 2002 e 2004, era seguir as direções apontadas pelas práticas artísticas para pensar como uma instituição poderia ser mais sensível à arte, isto é, estar a serviço dos artistas e produzir um diálogo interessante com eles (Lind, 2013: 30). A proposta de trabalhar a partir de uma sensibilidade em relação à produção artística informa outras experiências da curadora, a exemplo do programa desenvolvido para o Moderna Museet de Estocolmo, entre 1998 e 2001, cujas atividades nem sempre se traduziam em exposições propriamente ditas, como explica a curadora:

Uma instituição ainda é pensada primordialmente como um showroom, e exposições são tomadas como o modo natural de lidar com arte. Na realidade, uma exposição é somente uma maneira dentre tantas outras de trabalhar com arte e fazê-la existir. Assim como muitos artistas utilizam o meio e a técnica relevantes para a pergunta que eles fazem a si mesmos, temos de nos perguntar que formato é relevante para o que o artista e nós queremos fazer. (Lind, 2000: 88, tradução nossa)



Intitulado *Moderna Museet Projekt*, o programa criado por Lind comissionava propostas artísticas sensíveis ao contexto do museu, mas não necessariamente específicas para aquele lugar: *context-sensitive* e não *site-specific*, como explica a curadora (Lind, 2000: 94). A instituição deveria funcionar, portanto, como plataforma de produção e distribuição da arte, e não apenas de exibição e mediação. Buscando responder às especificidades e necessidades de cada trabalho, a ideia era que eles não fossem obrigatoriamente apresentados dentro do museu, mas no lugar e do modo que sua natureza determinasse, seja em um espaço temporário de exposição, nas ruas, nas páginas de uma revista ou mesmo em locais tradicionalmente não utilizados dentro da instituição.

A proposta exemplifica o que Claire Bishop também identifica como

uma tendência visível entre centros de arte: reconceitualizar o modelo 'cubo branco' de exibição de arte contemporânea, substituindo-o pelo modelo 'estúdio' ou 'laboratório' experimental'. (Bishop, 2011: 109)

Segundo ela, curadores como Maria Lind, Hans Ulrich Obrist e Nicolas Bourriaud teriam adotado esse *modus operandi* curatorial em reação ao tipo de arte produzida nos anos 1990: “trabalhos abertos, interativos, resistentes ao fechamento, frequentemente parecendo estar 'em andamento', ao invés de objetos concluídos” (Bishop, 2011: 110).

Tratava-se de reconceitualizar não só o modelo “cubo branco”, mas a instituição e suas tradicionais funções de modo mais amplo, entendendo-a não apenas como espaço de conservação, exibição e mediação, em que os diferentes públicos eram chamados a participar, sobretudo por meio da observação e da contemplação, mas como espaço de ação, debate, participação, produção e transformação.

Como propõe o curador Charles Esche, também associado ao *New Institutionalism*, o tipo de instituição capaz de promover uma produção voltada à experimentação, ao questionamento e à descoberta tem de funcionar em parte como centro comunitário, em parte como laboratório e em parte como a academia, sendo menos necessária a tradicional função expositiva (Doherty, 2004: 2).



Pois a problematização do próprio museu e de suas tradicionais funções – colecionar, conservar, estudar, interpretar e expor –, bem como o questionamento do modo como o museu se relaciona com a própria arte, os artistas, seus contextos e seus públicos, ainda que nos falemos de um cenário absolutamente distinto, pelo contexto em que o *New Institutionalism* se desenvolve, nos parecem especialmente valiosos para interpelar e indagar os museus de arte universitários hoje. Seja em relação à vocação desses equipamentos para o ensino, a pesquisa e a extensão, seja em relação ao modo como essa vocação se articula e se desenvolve por meio de seus programas e projetos curatoriais. Ou mesmo em relação à abertura que tais instituições, a nosso ver, podem ter no sentido de se constituírem como museus autorreflexivos, abertos a indagar suas próprias funções e experimentá-las de outros modos, testá-las, como apontamos antes, a partir de novas ferramentas, práticas, processos, formatos e discursos. Sendo tais museus pertencentes a instituições de ensino e pesquisa por natureza, parece-nos que uma de suas potencialidades está em justamente reconhecerem-se, eles também, enquanto museus-escola e museus-laboratório, voltados à produção e ao compartilhamento de conhecimentos e saberes por meio da preservação, pesquisa e comunicação de suas coleções.

Retomando a questão se os museus de arte universitários seriam diferentes de outros museus e em que aspectos, a discussão promovida por teóricos e diretores de museus americanos sugere que sim: pela capacidade de serem mais experimentais e inovadores e por apresentarem estruturas mais ágeis e menos burocráticas. Aqui, trazemos a experiência do Museo Experimental El Eco, vinculado à Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) e localizado na Cidade do México. Por apresentar uma estrutura física e uma equipe bastante reduzidas, além de uma programação relativamente enxuta e um funcionamento flexível, o museu parece se tornar mais poroso às reflexões trazidas pelos artistas que ali trabalham. Em primeiro lugar, estes mantêm contato com toda a equipe do museu ao realizar comissionamentos, sendo que todos os funcionários parecem se engajar, de uma maneira ou de outra, no desenvolvimento de cada trabalho. Em segundo lugar, a ideia é que os projetos artísticos e os questionamentos por eles trazidos alimentem a programação que se vai estabelecendo para o museu, ou seja: há uma abertura para as perguntas que as propostas artísticas colocam à instituição e um desejo mesmo de que estas possam constituir um campo de reflexão em seu interior. Caso dos projetos comissionados anualmente para o pátio da instituição por meio do programa *Pabellón Eco*, a exemplo da intervenção com blocos de



concreto proposta pela arquiteta Frida Escobedo, em 2010, que acabou por criar uma arquitetura efêmera disponível para encontros, conversas e outras atividades propostas pelos públicos e pelo próprio museu. É quase como se este fosse o propósito final dos comissionamentos realizados pelo El Eco, muitos deles voltados às especificidades do lugar: que eles possam retornar à instituição enquanto perguntas, torções, questionamentos, propostas, isto é, que possam alimentar o modo como o museu é conduzido.

Nesse sentido, talvez seja possível entender que a porosidade de uma instituição ao fazer e ao pensar artísticos, isto é, sua capacidade de se remodelar a partir dos trabalhos, práticas e indagações trazidos pelos artistas – e quem sabe também, pelos públicos –, talvez seja inversamente proporcional à sua escala, justamente pelo dado de engessamento e falta de flexibilidade que uma escala institucional maior costuma significar. Daí a possibilidade de pensar que uma das potencialidades dos museus de arte universitários está ligada às suas estruturas, geralmente mais enxutas e portanto mais flexíveis e mais aptas a se reinventar.

Para finalizar, ao levarmos em conta a realidade brasileira e indagarmos sobre a capacidade de nossos museus de arte universitários estruturarem-se de modo mais ágil e menos burocrático, como sugere a avaliação americana, dificilmente poderemos afirmar o mesmo – pelo menos não da mesma forma. Não necessariamente pelo fator burocracia, mas pela escassez de recursos que costuma caracterizar as instituições desse tipo no país, o que fatalmente limita sua capacidade de ação. Entretanto, em relação à possibilidade de tais museus atuarem de modo mais experimental e inovador, acreditamos que a liberdade acadêmica pode, sim, permitir uma maior ousadia e experimentalismo por parte de seus programas curatoriais. Se tomarmos que uma das importantes funções dos museus de arte universitários é encorajar práticas de pesquisa e de ensino inovadoras, especialmente nos campos da arte, museologia, história, crítica e curadoria, correr riscos pode ser valorizado e aquilo que poderia ser tomado como “erro” pode ser percebido como um resultado a ser observado, analisado, estudado, criticado e reinventado, de modo a alimentar novas práticas e reflexões. As métricas de sucesso aqui podem mais facilmente ser outras, não tão ancoradas em resultados – número de pesquisas, exposições, publicações, visitantes, etc. –, mas em processos e aberturas a outros caminhos.



[1] Este artigo integra a pesquisa *Museus de arte universitários e seus programas curatoriais: ensino, pesquisa e extensão*, sob a coordenação da Profª. Dra. Fernanda Carvalho de Albuquerque, em desenvolvimento junto ao Departamento de Ciência da Informação da FABICO/UFRGS (2016-2020). A pesquisa investiga como tais instituições museais atuam enquanto plataformas de ensino, pesquisa e extensão no âmbito de suas universidades, por meio de sua ação curatorial. A etapa seguinte da pesquisa, dedica-se, portanto, a indagar como determinados programas ou projetos curatoriais desenvolvidos por instituições tais como a Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, vinculada ao Instituto de Artes da UFRGS, e o Museo Experimental El Eco, integrante da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), respondem e articulam a vocação do museu de arte universitário para atuar com pesquisa, ensino e extensão.

[2] Disponível em: <http://www.museus.gov.br/guia-dos-museus-brasileiros/> (acesso em janeiro de 2019).

[3] Vale observar que a Galeria de Arte da UNICAMP, fundada em 1984, teve seu acervo incorporado ao Museu de Artes Visuais da UNICAMP (MAV/UNICAMP), criado oficialmente em 2012.

[4] Disponível em <http://www.ufrgs.br/artes/espacos-culturais/pinacoteca-barao-de-santo-angelo> (acesso em 10/02/2016).

Bibliografia

ALBUQUERQUE, Fernanda Carvalho de. *Práticas artísticas orientadas ao contexto e crítica em âmbito institucional*. Tese de doutoramento apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2015.

ALBUQUERQUE E MOURA, Allana Barcelos de. *Públicos espontâneos no museu de arte universitário – Um estudo sobre a relação dialógica em uma exposição*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Artes, Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia/Minas Gerais: Universidade Federal de Uberlândia, 2012.

ALMEIDA, Adriana Mortara. *Museus e coleções universitários: por que museus de arte na Universidade de São Paulo?*. Tese de doutoramento apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2001.

ANDERSON, Will; FARRELL, Betty; LINETT, Peter; SHAPIRO, Tom. *Campus Art Museums in the 21st Century: A Conversation*, 2012. Disponível em: <https://culturalpolicy.uchicago.edu/campus-art-museums-21st-century-conversation>. Acesso em 14 de agosto de 2016.



- BISHOP, Claire. Antagonismo e estética relacional. In: *Tatuí*, vol. 12. Recife, 2011.
- BISHOP, Claire. *Radical Museology. Or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* Londres: Dan Perjovschi and Koenig Books, 2013.
- BRITES, Blanca; GOMES, Paulo. A Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. In: GOMES, Paulo (org.). *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo geral – 1910-2014*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2015.
- BRUNO, Cristina. A indissolubilidade da pesquisa, ensino e extensão nos museus universitários. In: *Cadernos de Sociomuseologia*, [S.l.], v. 10, n. 10, junho 2009.
- CAMNITZER, Luis; PÉREZ-BARREIRO, Gabriel. *Educação para a arte / Arte para a educação*. Porto Alegre: Fundação Bienal, 2009.
- COLEMAN, L. V. *College and University Museums: a Message for College and University Presidents*, AAM, Washington DC, 1942.
- COUTO, Maria de Fátima Morethy. O Museu de Artes Visuais da UNICAMP: sua coleção e seus objetivos. In: *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*. v.1, nº 5, maio/junho de 2014, p. 223-231.
- DOHERTY, Claire. *From Studio to Situation*. Londres: Black Dog Publishing, 2004.
- EKEBERG, Jonas (ed.). *New Institutionalism*. Oslo: Office for Contemporary Art Norway, 2003.
- GLEESNE, Corrine. IV Challenges and Conditions of Success for Campus Art Museums. In: *The Campus Art Museum: a qualitative study*. 2012, p. 4-26.
- GOMES, Paulo (org.). *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo geral – 1910-2014*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2015.
- GOMES, Paulo. A Coleção Didática da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. In: GOMES, Paulo (org.). *Pinacoteca Barão de Santo Ângelo: Catálogo geral – 1910-2014*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2015. p. 39-48.
- GUIA DOS MUSEUS BRASILEIROS. Disponível em: <http://www.museus.gov.br/guia-dos-museus-brasileiros/>.
- GUTHE, Alfred. The Role of a University Museum. In: *Curator*, 9(2), 1966.
- HOFF, Mônica. *A virada educacional nas práticas artísticas e curatoriais contemporâneas e o contexto de arte brasileiro*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, 2014.



- KOLB, Lucie et FLÜCKIGER, Gabriel (eds.). *(New) Institution(alism) - oncurating.org*, n. 21. Zurique: oncurating.org, dezembro de 2013.
- LIND, Maria. Learning From Art and Artists. In: WADE, Gave (org.). *Curating in the 21st Century*. London: University of Wolverhampton, 2000.
- LIND, Maria. “We want to become an institution” – An Interview with Maria Lind. In: KOLB, Lucie et FLÜCKIGER, Gabriel (eds.). *(New) Institution(alism) - oncurating.org*, n. 21. Zurique: oncurating.org, dezembro de 2013.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra. O museu e a questão do conhecimento. In: GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado; RAMOS, Francisco Régis Lopes (orgs.). *Futuro do pretérito – Escrita da história e história do museu*. Fortaleza: Instituto Frei Tito de Alencar, 2010.
- O’NEILL, Paul; WILSON, Mick (orgs.). *Curating and the Educational Turn*. Londres: Open Editions; Amsterdã: De Appel, 2010.
- PEDROSA, Mario. A função do museu no core universitário. In: *Revista GAM: Galeria de Arte Moderna*, no 3, fevereiro 1967.
- POULOT, Dominique. *Museu e Museologia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- RIBEIRO, Emanuela Souza. Museus em Universidades Públicas: entre o campo científico, o ensino, a pesquisa e a extensão. In: *Museologia & Interdisciplinaridade*. Vol. II, nº 4, maio/junho de 2013, p. 88-102.
- SMANIA MARQUES, Roberta; DA SILVA, Rêjane Maria Lira. O reflexo das políticas universitárias na imagem dos museus universitários: o caso dos museus da UFBA. In: *Revista Museologia e Patrimônio*. vol. 4, n. 1, 2011: p. 63-84.





Torreão – das imagens inesquecidas

Paula Luersen¹

Resumo: O Torreão é um acontecimento que continua a ressoar. Proposto por Elida Tessler e Jailton Moreira, o espaço marcou o contexto da arte brasileira nos anos 90/2.000. O artigo situa, entre relatos e ficções, as práticas que movimentaram o cotidiano da casa e a trajetória dos alunos no exercício de produção e reflexão em arte contemporânea.

Palavras-chave: Torreão, acontecimento, relatos, ficções.

Torreão - of unforgotten images

Abstract: Torreão is a happening that still resonates. The venue, proposed by Elida Tessler and Jailton Moreira, stamped its mark in Brazilian art in the 1990s and 2000s. Amid statements and fictions, this article situates practices that motivated everyday events in the house as well as the trajectory of students in the exercise of their production and reflection on contemporary art.

Keywords: Torreão, happening, statements, fictions.

Ela poderia ter existido, uma fotografia poderia ter sido tirada, como outra, em outro lugar, em outras circunstâncias. Mas não o foi. O motivo era muito insignificante para isso. Quem teria essa ideia? A fotografia só teria sido tirada se fosse possível

¹ Doutora em Artes Visuais (História, Teoria e Crítica) pela UFRGS com a tese "Torreão, lugar de rastros" (2018). Foi bolsista CAPES durante toda a formação em pós-graduação. Em 2019, foi professora do curso de Artes Visuais (Licenciatura) na UEM. Até 2014, foi coordenadora do Departamento de Artes Visuais na FUNDARC Gravataí, dirigindo o Quiosque da Cultura. Mestre em Artes Visuais pela UFSM (2012). Graduada em Artes Visuais (Licenciatura) pela UFPel (2009). Sua pesquisa se insere na linha de Arte Contemporânea - Arte e Cultura.



prever a importância desse acontecimento em minha vida. [...] Por isso essa imagem, e nem poderia ser de outro modo, não existe. Foi omitida. Foi esquecida. Não foi destacada. Não foi registrada. A esse fato de não ter existido ela deve sua virtude, a de representar um absoluto.^I

O livro *O amante* (1984) é construído por Marguerite Duras de maneira evocativa, numa escrita perpassada por memórias de sua adolescência. A certa altura da obra, a narradora-personagem comenta o fato de um momento decisivo da sua história pessoal não ter deixado qualquer tipo de registro: uma travessia pelo rio Mekong. A travessia de balsa que a conduz de uma margem à outra do rio é um momento definitivo. A partir dela nada mais será como antes. Ela não foi tornada imagem, contudo. Não era possível antever a sua importância crucial. Um dos intuitos em *O Amante* é, então, formular essa imagem, sugeri-la aos poucos, dando novos contornos aos detalhes já esfumados pelo esquecimento.

O Amante foi um dos livros que me acompanhou ao desenvolver, de 2014 a 2018, a pesquisa intitulada *Torreão: lugar de rastros*^{II}. As reflexões de Duras ajudaram a formatar o meu modo de acessar a memória do espaço. Sabia da sua importância como um dos precursores do movimento de espaços independentes que marcou o contexto da arte brasileira nos anos 90 e 2000. Sabia também que havia surgido da vontade de dois artistas-pesquisadores – Elida Tessler e Jailton Moreira – de estender as conversas sobre arte contemporânea e de dizer sim ao contexto que os cercava. Mas não tive a oportunidade de conhecer o Torreão pessoalmente durante os seus 15 anos de funcionamento. Na pesquisa que propus, além de tentar figura-lo através das imagens de arquivo, busquei estabelecer conversas com frequentadores da casa, artistas convidados, visitantes ocasionais. Enquanto a maioria dos registros do arquivo tratava das intervenções na torre da casa^{III}, que fizeram o Torreão circular amplamente, as conversas começaram a sugerir o que estava para além daquele tipo de acesso: episódios e práticas que participavam da memória coletiva dos frequentadores e, de alguma maneira, me traziam a presença do casarão.



Acabei percebendo, então, que a tentativa de apreender o Torreão passava não só pelo acesso às imagens do arquivo, mas também por projetar o olhar para aquilo que remetia aos encontros e aos fazeres ligados à casa. Ou mesmo por tentar alcançar, ainda que apenas virtualmente, as imagens que não foram destacadas, não foram registradas, como nos lembra Marguerite Duras. Imagens que, misturadas à informalidade da experiência cotidiana, não poderiam ser previstas, mas que deixaram suas marcas e continuam a ressoar do fundo do seu apagamento. Imagens inesquecidas.

Era comum ouvir daqueles com quem conversei que as intervenções eram uma parte importante do que o lugar tinha proposto, mas que havia mais; que os trabalhos na torre eram o que havia se tornado mais visível, mas não eram tudo. Pude acessar farta documentação do que transcorreu na torre em vídeos, fotografias, textos. Já em relação ao que se passava no habitar da casa, havia a escolha por assinalar momentos com apenas algumas fotografias que, no dizer de Elida, funcionavam “quase como a assinatura de Van Eyck: “Eu estive aqui...”^{IV}. As conversas sobre o Torreão tornaram inegável a importância conferida ao vivenciar na casa, em especial pelos alunos, mas também por frequentadores e artistas visitantes. Eram essas as ausências e rarefações do arquivo que, como na reflexão de Duras, precisavam se fazer presença, precisavam de elaboração. Elas se refletiam no modo como se deu a apreensão do Torreão para algumas pessoas como, por exemplo, para um dos responsáveis diretos pela difusão do espaço, o então jornalista Eduardo Veras, hoje professor e pesquisador, que nos anos 90 cobria a área de artes visuais no jornal Zero Hora^V, de Porto Alegre:

O Torreão foi, por certo tempo, para mim, as intervenções. Eu não tinha muita consciência do que mais acontecia ali, apenas vagamente eu ficava sabendo de outras coisas. [...] Me tornei aluno do Torreão lá por 2002. A essa altura eu já tinha entendido o que era o Torreão, isso foi depois de quase dez anos.^{VI}

Nesse artigo procuramos, então, pensar os acontecimentos gerados no espaço do Torreão a partir dos rastros deixados pela experiência cotidiana na casa: como foram afetadas as pessoas que vivenciaram o dia a dia do Torreão? Quais os encontros e intensidades que o



arquivo e os relatos permitem entrever no habitar da casa? E, para usar mais uma vez das figuras propostas no livro de Duras: que travessias a passagem pelo Torreão possibilitou aos artistas e alunos? (Fig. 1).



Fig. 1. Elida Tessler, fotografia do Torreão (s.d.). Fonte: Arquivo do Torreão.

É válido esclarecer aqui que não buscamos estabelecer relações de causalidade que coloquem a experiência no Torreão como razão ou explicação de acontecimentos que deixaram suas marcas nos frequentadores. Como comenta um dos alunos, Marcos Sari, relacionando sua trajetória de artista à passagem pela casa “a gente não consegue encontrar porquês, traçar linhas, porque elas não são diretas”^{VII}. Ao falar de acontecimentos, nos propomos a escapar ao encadeamento causal da história, para considerar a ideia de quase-causa nos termos de Deleuze^{VIII}. De acordo com o autor, a pluralidade no que acontece, isto é, a coexistência instantânea de dimensões heterogêneas no tempo não permite que conectemos fatos e causas com linhas retas e objetivas. Buscaremos tratar, antes, de correspondências, de “um sistema de ecos, de retomadas e de ressonâncias”^{IX} a serem surpreendidos no hoje, sendo esse tipo de relação à que se procura atentar.

Convidamos, assim, o leitor a perceber o Torreão por meio de narrativas. Narrativas que passeiam entre relatos e ficções e falam das práticas educativas, da transformação do espaço, das relações entre artistas convidados e frequentadores da casa, das intensidades e acasos revelados em meio a conversas. Pontuaremos, para isso, a trajetória de alguns alunos e frequentadores em sua passagem pela casa, numa montagem de vozes através das quais o Torreão ressoa hoje.

Começamos por Maria Paula Recena, arquiteta e artista que frequentou o Torreão por longo tempo. Na ocasião em que chega ao espaço pela primeira vez, levada por um conhecido até a casa, ela visita os altos da torre, onde estava a intervenção de Gisela Waetge. Gisela percorreu com ponta de lápis toda a extensão das paredes da torre, criando uma trama de linhas contínuas e perpendiculares. Em meio aos traços feitos à régua que formavam o padrão repetitivo da trama, algumas linhas seguiam a reta incerta do desenho à mão livre, revelando a trégua do traço. Como resultado, uma fina grade tomava sutilmente as paredes da torre:

Eu me lembro que quando eu cheguei lá eu não sabia onde estava a intervenção. E eu perguntei: “Tá, mas onde está a intervenção?” [...] O fato é que eu não entendi bem que eram



aqueles traços super delicados na parede [...] Eu nunca vou esquecer aquilo, porque foi um encontro, foi um embate. Aquela pergunta foi algo que eu nunca esqueci [...]. Eu estava afastada de pensar a arte como arte, pensava sobre isso de uma maneira comercial, que é diferente, ainda que tivesse um fazer que de alguma forma se aproximasse.^X

O episódio, segundo Maria Paula, ajudou a afirmar o desejo de fazer parte do Torreão. Formada em arquitetura, a artista trabalhava na época com projetos de vitrines para grandes lojas. Essa prática exigia aceleração, comprometimento com prazos e uma agilidade que impunham um olhar veloz. Na torre, ela se depara com uma espécie de apagamento produzido pela prática e recorrência desse modo de olhar. Embora, para ela, a elaboração de objetos e configurações para o espaço das vitrines tivesse uma aproximação com a ocupação da torre pelos artistas, ela afirma ter sido esse momento de opacidade do olhar a fonte de um incômodo insistente. Há nesse episódio o que se pode chamar de encontro: “algo tornado estranho porque instantaneamente imantado por uma heterogeneidade que não se oferta a uma reconhecimento tranquila”^{XI}. A partir do encontro com a intervenção, Maria Paula é confrontada por um elemento tornado desconhecido, heterogêneo à velocidade e objetividade que se colocavam como norma naquele momento da vida.

Esse parece um bom lugar de onde pensar o Torreão, pois o caráter heterogêneo em relação aos modos de olhar e pensar é reforçado durante o processo pelo qual Maria Paula passa a fazer parte do dia-a-dia do lugar. Depois do episódio narrado, ela marca um encontro com Jailton, um dos propositores do Torreão, para mostrar suas pinturas e buscar orientação: “Lembro do Jailton dizer: Tu já tem uma história e vai bagunçar tudo aqui. [...] Tu tem um trabalho e vai bagunçar tudo”. E eu respondi: ‘Eu quero bagunçar, eu quero vir pra cá’^{XII}. O desafio parece ter sido proposto também a outros alunos que procuraram o Torreão, como narra Glaucis de Moraes, hoje artista, pesquisadora e professora, que estava pensando o projeto de graduação no Instituto de Artes quando chegou à casa por indicação de uma amiga:



fui conversar com o Jailton, porque eu estava fazendo meu projeto de graduação e lembro que foi muito engraçada a conversa. Eu levei várias coisas pra mostrar, e ele: “mas tu tem certeza que tu quer fazer isso agora e não depois? Tu tem certeza que tu quer mexer no projeto agora?” [...] E eu: “Sim, é isso que eu quero”^{XIII}

A decisão de fazer parte do Torreão parece partir, nestes casos, da afirmação de uma divergência entre dois pontos de vista (Fig. 2). Propondo a experimentação e a mudança dos modos de fazer, Jailton abre a possibilidade de pensar junto o ainda não pensado em cada trabalho, colocando em risco o que lhe é apresentado como já desenvolvido e organizado: “Quando o pensamento assume as condições de um encontro efetivo [...] ele afirma o imprevisível, o inesperado, acampa sobre um chão movediço e ganha aí sua necessidade”^{XIV}. Jailton parecia considerar o pressuposto de que se o trabalho já estava resolvido, com um horizonte ou caminho delineados, não haveria porque continuar a pensa-lo. Desse modo, é na afirmação de um chão movediço, na divergência quanto ao que se coloca como processo já previsto – bem como nas conexões e encontros que a divergência é capaz de propor – que começa para alguns alunos a travessia no Torreão. Essa heterogeneidade nos modos de pensar também estava nas diferentes posturas de Elida e Jailton em relação a seus trabalhos, aos jeitos de ensinar e de se colocarem frente ao sistema da arte. E embora fosse o pensamento de ambos os artistas que constituísse a base do Torreão, a cada mês a discussão se estendia a outras formas de fazer e pensar trazidas por outros artistas que inauguravam continuamente novas frentes de diálogo na torre. Se encararmos, conforme Deleuze, essas disjunções entre pensamentos não mais como um meio de separação, mas como possibilidade de conexão e contágio entre pontos de vista diversos podemos também entender por que vias o Torreão chega a representar para seus alunos alternativas contrárias, reveladas hoje em seus discursos.





Fig. 2. Mauro Fuke (1997). Intervenção *site specific* na torre do Torreão. Fonte: Arquivo do Torreão. Fotografia de Elida Tessler.

Percebo que para alunos vindos dos mais diversos contextos – jornalistas, advogados, donas de casa, publicitários, empregadas domésticas, arquitetos, psicanalistas – o Torreão representava especialmente um lugar de encontro com a arte: “era essa conversa que eu não tinha em outro lugar, uma discussão sobre arte que não era só a minha experiência de ver exposições”^{XV}. Já para aqueles alunos que vinham de cursos de arte – Instituto de Artes, cursos de desenho e pintura – o Torreão era “um lugar que transcendia fronteiras estabelecidas entre arte, literatura, cinema”^{XVI}, ou mais, “um espaço pra experimentar sem ter que dar conta de algo [...] responder a uma exigência”^{XVII}. Ao propor muito claramente a falta de fronteiras e de hierarquia entre meios e linguagens da arte – tanto em relação aos encontros que promovia, como em relação àqueles que acolhia – o Torreão acaba por satisfazer essa lógica dupla afirmada por seus alunos. Alunos que eram, nas palavras de Eduardo Veras, um “público muito variado, bem heterogêneo, que era muito seduzido e fiel”^{XVIII}.

Os primeiros alunos do Torreão vêm da experiência de Jailton como professor-orientador na Escolinha de Arte^{XIX}, quando alguns dos pais que acompanhavam a prática dos filhos

nas aulas sugerem a criação de turmas para adultos. Lá tem início o exercício do ensino da arte e de orientações de trabalhos de artista que prosseguem e se expandem largamente no Torreão – a ponto de Jailton deixar de fazer distinções entre sua atuação como artista e como professor, entendidos a partir de então como imbricados em um só fazer. Elida, que teve passagem pela Escolinha como aluna e como professora, torna-se docente no curso de Artes Visuais da UFRGS na mesma época que inicia o Torreão. Antes disso, havia passado cinco anos na França, imersa em sua pesquisa de doutorado. Elida combinou a vivência diária no Torreão com a prática acadêmica, tornando esses dois âmbitos parte de uma mesma experiência de ensino.

Em meio aos grupos que se revezavam em turnos e horários definidos, o convívio de pessoas com diferentes interesses no mesmo espaço funda um lugar de constante troca e de compartilhamento do fazer artístico. Uma das alunas descreve o clima da casa, a uma só cena, como algo “entre um Nanni Moretti e um Woody Allen”^{XX}. Glaucis de Moraes conta que “as coisas tinham esse humor, mas ao mesmo tempo eram ternas. [...] Cada um com seus trabalhos, suas expectativas e rediscutindo o tempo inteiro o que pode ser fazer arte”^{XXI}. Esse aspecto coletivo que marca o Torreão se constrói por exercícios de estudo e de trabalho que, a diferentes tempos, foram se tornando práticas do lugar. Como as “Terças-Texto”, quando Jailton propunha aos alunos o estudo de alguns escritos a partir de leituras conjuntas. A cada terça-feira um novo texto era selecionado e discutido em grupo – primeiramente o foco estava em contos, poesias e textos científicos; depois, em textos que abordavam problemas da arte contemporânea. Surgiram também as “Terças no Cinema”, encontros em que filmes icônicos da história do cinema e filmes sobre arte eram exibidos semanalmente para o grande grupo, acompanhados de trocas. A isso se somavam as aberturas, quando se inaugurava, a cada mês, um novo trabalho na torre. E os “Encontros com o artista” nos domingos à tardinha, ocasiões em que os artistas que interviam na torre eram convidados a dividir um pouco de sua trajetória de pesquisa, os fazeres e processos mobilizados na sua ação sobre aquele espaço específico.

A partir do cruzamento dessas atividades e de um amadurecimento intelectual conquistado pelo grupo surgem os Ateliers Abertos, com a proposta de realizar incursões na paisagem na tentativa de estabelecer, segundo Jailton, “uma discussão mais próxima



não só do objeto artístico, mas também dos processos que estavam se desenvolvendo simultaneamente por cada aluno”^{XXII}. Em suma, cria-se outra forma de troca e de produção, agora deslocada dos limites do espaço da casa, bem como das rotinas de produção estabelecidas pelos alunos. Enquanto os Ateliers Abertos eram uma das iniciativas a apontar para o constante reformular dos modos de fazer que Jailton propunha aos alunos, muitos dos relatos da atuação de Elida no Torreão se referem ao p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a, grupo de estudos que surge da descoberta de um interesse compartilhado por ela e alguns alunos nos textos do livro *As palavras e as coisas* (1966), de Michel Foucault. Essas leituras são o primeiro vislumbre de um desejo que se expande para um pensamento maior: investigar as relações entre imagem e escrita, texto literário e produção artística, literatura e arte contemporânea. O grupo reunia orientandos e alunos da universidade acolhendo pesquisas de graduação, mestrado e doutorado, mas também contava com alunos do Torreão interessados no assunto e nos modos de trabalhar propostos por Elida. De conversas nas quinta-feiras à tarde, se parte para outras possibilidades de encontro como a visitação de bibliotecas de artistas e a realização de exposições dos alunos do grupo que trabalhavam na interface entre arte contemporânea e escritos literários de diversas épocas.

A parceria com instituições traz para o Torreão, ainda, uma série de atividades que contribuem para a formação dos alunos e para o acolhimento de novos públicos. Convites encontrados no arquivo informam que o espaço recebeu, por exemplo, lançamentos de livros, relatos de experiência de residências artísticas, discussões sobre linguagens da arte, dentre outros. Um evento marcante, considerando as marcas deixadas no arquivo, foi o lançamento do livro *Finnicius Revém* por Donald Schüller, quando o escritor e professor compartilha com o público do Torreão detalhes do processo de tradução de *Finnegans Wake*, de James Joyce. Tais encontros e principalmente as práticas compartilhadas pelos alunos na casa e para além dela – Terças-Texto, Terças no Cinema, p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a, Encontros com o artista, Ateliers Abertos –, parecem parte fundamental de um processo de ativação do pensamento sobre arte contemporânea posto em jogo no Torreão. Cada uma dessas ações está perpassada, conforme relatos, por escalas imensuráveis de planejamento e acaso, implicação individual e pesquisa conjunta, expectativa e descoberta. Estavam se explorando modos de articulação entre o olhar, o pensar e o fazer



arte formulados na conversa e pelos encontros, em detrimento do amparo em modelos prontos ou em procedimentos colocados de antemão. De acordo com a fala de um dos alunos:

a gente podia trazer coisas e mudar as direções [...] O processo todo do Torreão era muito vivo, ele não tinha nenhum enrijecimento no sentido de seguir uma ordem. Tinha uma estrutura, mas ela estava aberta. Não precisava acontecer numa direção só.^{XXIII}

O que nos sobra hoje como vestígio dessas práticas é, novamente, a intensidade que insiste nas narrativas dos alunos e os indícios de que a passagem pelo Torreão afetou o curso de seus trabalhos e o seu pensamento sobre arte. O fato é que de um público que, em sua maioria, ingressa na casa sem nutrir interesse pela arte contemporânea, chega-se a um desejo comum por discutir, pensar e produzir arte a partir desse viés, mais especificamente tendo em conta a questão da arte e do lugar que vem a se tornar central no Torreão. Os arquivos dos alunos mostram como esse tema era conectado a outros problemas da arte contemporânea por intermédio do estudo de escritos de artistas, textos da crítica, relatos.

Mas talvez mais do que nesses indícios, seja na produção dos alunos, bem como seus ecos pela casa, que se torne mais perceptível a pungência das questões de arte e lugar. Como veremos, a casa em certa altura passa a ser considerada inteiramente – em seus ângulos, móveis e frestas – como alternativa para o fazer. Uma travessia a ser considerada é a de Glaci Bordin, cuja passagem pelo Torreão é umas das mais longevas, tornando-se aluna desde a abertura até o fechamento das portas da casa. Com formação em Letras, Glaci procura o curso de desenho na Escolinha de Arte para satisfazer um interesse que naquele momento era preponderantemente técnico: queria aprender a desenhar. Começa então a exercitar o traço nas aulas de Jailton, mas logo tem os primeiros indicativos de que a experiência lá proposta iria muito além do lápis e do papel.

Quando o Torreão inicia, Glaci já está trabalhando com pintura e usa a sala principal como atelier, ainda não tendo desenvolvido um interesse específico pela arte



contemporânea. Mas depois de se envolver nas Terças-Texto, Terças no cinema, além de ter participado ativamente da montagem de trabalhos na torre e presenciando suas transformações, surge o desejo de trabalhar com uma das salas que eram disponibilizadas para os alunos experimentarem suas práticas de arte e lugar. A partir daí, não só a sala, como o espaço da casa como um todo parece ser tomado como possibilidade aberta de trabalho, como o discurso de Glaci demonstra: “Eu nunca expus lá em cima [na torre], mas eu fiz trabalhos no pátio, no tanque, no banheiro, numa das salas”^{XXIV}. Durante sua passagem pelo Torreão, Glaci participa de uma exposição coletiva, pensada e organizada em parceria com alguns colegas da casa. Propõe alterar, nessa mostra, as configurações do espaço do porão da prefeitura de Porto Alegre, usando feltro para bloquear ou modificar lugares de passagem e circulação do público. O feltro continua a ser hoje um dos materiais mais usados em seus trabalhos. Essa descoberta se dá no Torreão, a partir de um acaso que se escava na parede:

os trabalhos com feltro começaram porque tinha um buraco no Torreão, de um cano na parede. Reparei nele. Peguei alguns pedaços de feltro e comecei a fechar o buraco. Depois fechei a porta do banheiro com feltro, comecei a trabalhar com isso.^{XXV}

Existe, portanto, um momento em que o espaço frequentado já há longa data por Glaci, deixa de ser apenas reconhecido e praticado de forma rotineira, requerendo outro tipo de atenção. Um buraco surgido na parede a inquieta e “causa a emergência de um novo ponto de vista” que faz mover o pensamento. De acordo com os escritos de Deleuze podemos pensar que, para Glaci, o entorno passa a “se fazer signo”, isto é, causa uma quebra nos modos de relação comumente praticados. O signo é sensação ou afeto, alguma coisa que cria diferença e em dado momento passa a perturbar. Tal qual uma abertura na parede que, certo dia, desperta e exige uma ação: Glaci a preenche com pedaços de feltro. “O mundo exterior devém interessante quando ele faz signo e perde, assim, sua unidade tranquilizadora, sua transparência verídica”^{XXVI}. A condição para o mundo fazer-se signo, porém, é a de tornar-se sensível a isso, estando aberto a encontros inéditos com um entorno já familiar.



No Torreão, o pensamento sobre o lugar – em suas contrações e expansões, em seu potencial de delírio – era continuamente tensionado. A lógica de inaugurá-lo, tornada uma prática com as intervenções na torre, e de não mais simplesmente habitá-lo ou reconhecê-lo se mostra envolvida nos fazeres e nas falas dos alunos. Mariana Silva, aluna da casa por alguns anos, afirma ter sentido, de fato, uma sensível modificação na sua produção e na dos colegas durante o período em que frequentou o Torreão: “No início [...] as pessoas pintavam e desenhavam. Depois, começou uma coisa bem anos 90, de passagem pro objeto, instalações e com o início desses projetos [...] as pessoas usavam menos o atelier, iam mais buscando orientação”^{XXVII}. Embora essa se mostre uma questão contextual dos anos 90, como afirma Mariana, no Torreão ela parece partir de um movimento interno, intenso e coletivo articulado com as experimentações no espaço da casa. Aos poucos, as relações entre arte e lugar acabam por assumir importância central, sendo exploradas a partir das mais diversas frentes.

Encontro uma segunda correspondência, bem mais sutil, do olhar que se projeta para o lugar, manifesta na recusa de um dos alunos à tentativa de estabilizar definições, conferir nomes e funções à formatação do Torreão. De minha parte, foi um exercício extremamente difícil apreender, através do arquivo, mudanças que marcaram o espaço da casa sem incorrer em simplificações. Na reação de outro dos alunos da casa, Marcos Sari, a uma das minhas perguntas pude perceber o estranhamento que causei. Quando fiz um comentário a respeito do que eu denominara, a partir dos relatos, “a biblioteca do Torreão” ele reagiu com a resposta:

quando tu fala da biblioteca não é o nome que eu tenho pra isso. [...] É uma prateleira que tinha uns livros. E que foi crescendo. Mas pra mim não tem essa conotação, não era uma biblioteca, era o lugar dos livros (risos). Tanto que essa sala onde ficavam os livros, onde tinha essa prateleira antiga, era o mesmo lugar onde, no começo, víamos os vídeos. [...] Então, quem sabe, o que originou a biblioteca foi uma sala de estudos. [...] E acho que isso também é curioso, como tinha essa cara de casa. [...] os lugares foram se criando.^{XXVIII}



Esse comentário ressalta com clareza o aspecto processual do espaço da casa, revelando uma preocupação com o pensamento sobre lugar que hoje resiste na negação de um discurso que o imobilize. É nesse tipo de constatação que surpreendo a arrogância do olhar retrospectivo que tenta definir e nominar processos percebidos por aqueles que os vivenciaram como extremamente fluidos. Estante de livros, biblioteca ou sala de estudos, o fato é que a reunião de vídeos, livros e materiais circunscrevia um lugar que não pode ser desconsiderado se nos fiarmos por pensar o Torreão a partir da lógica dos encontros. Segundo Deleuze, encontros são conexões que, nascidas de um acaso, nos arrastam a pensar e a tentar ocupar outro ponto de vista^{XXIX}.

Essa parece ser a relação que muitas pessoas mantiveram com a sala-estante-biblioteca montada e disponibilizada por Elida e Jailton no Torreão. Vídeos, livros e catálogos são citados não só como meios de estímulo à conversa ou como fontes de consulta nas orientações, mas como suporte para a descoberta de artistas e trabalhos ainda desconhecidos que muitas vezes nunca haviam figurado como possibilidade de interlocução para o trabalho dos alunos. Várias pessoas afirmam que chegavam antes do horário em que os grupos se reuniam para consultar esses materiais, para conhecer novas referências e para, com sorte, efetuar encontros. Há entre os depoimentos uma pequena travessia que nos permite entrever a importância desses materiais. De acordo com Glaucis de Moraes:

quando eu comecei a fazer as orientações no Torreão, eu já lidava com questões que, de certa maneira, estão presentes até hoje. Questões como a fragilidade, a transitoriedade, o modo como se está exposto, ou disposto, ao mundo, às coisas. [...] Só que eu lidava com essas questões de uma forma muito mais literal. Eu trabalhava com a ideia de morte e de vanitas [...] No Torreão comecei a ver coisas, ver livros e fiquei muito fascinada com um livro de arte erótica, que era do Irã. Arte erótica antiga, persa. E eu achei nesse livro uma cena de duas mulheres fazendo amor com um objeto. Era um arco e flecha, mas a flecha era



revertida em falo. Eu fiquei fascinada com aquela imagem, queria mandar produzir aquele arco. E mandei produzir. E esse foi um grande pulo, digamos assim, do thanatos pro eros.^{xxx}

Glaucis diz não ter certeza sobre a maneira pela qual o livro chega as suas mãos. Ele pode ter sido sacado da estante por acaso ou ter sido indicado por Jailton, tendo a aluna demonstrado grande curiosidade pela arte persa durante as orientações. De qualquer maneira, sua narrativa demarca como a imagem do livro é o disparador de uma mudança significativa na sua produção. Transforma-se a forma da artista visar as questões que lhe eram caras – deslocadas, como sublinha, do *thanatos* ao *eros* – mas também o modo de conceber seus trabalhos, deixando de lado um fazer marcado pelo excesso de elementos, para assumir a economia da produção de um objeto que lhe chega por imagem. Segundo Glaucis, se antes ela lidava com a saturação, levando suas propostas a um ponto de exaustão, agora ela passava a procurar a parceria com marceneiros e outros profissionais que dariam conta do processo de feitura do objeto.

Tais deslocamentos nos modos de produção trazem em si a dimensão de um encontro, pois a artista suspende o fazer que sustentava o seu processo, em favor do salto em direção a uma nova imagem, dando fôlego a uma série de trabalhos que seguem outro viés. Isso acontece em meio às orientações com Jailton e à participação no grupo p.a.r.t.e.s.c.r.i.t.a de Elida. A contribuição de ambos nessa travessia parece estar ligada a uma abertura de novas referências; ao pensamento sobre as articulações entre linguagem e pensamento; à carta branca dada à experimentação. Mas o envolvimento também está em detalhes e pormenores práticos como o empréstimo de material ou compartilhamento de uma técnica para que os objetos tomassem corpo, acontecessem no espaço e puxassem um ao outro como pontos de costura a se ligarem por uma mesma linha:

Foi uma centelha que gerou um trabalho, que vai gerar ainda outro objeto [...] Depois eu fiz uma rede, a Preguiça grande que é uma coisa bem reação em cadeia. Em um ano, uma coisa foi levando à outra. A Preguiça grande era essa rede de quase 10 metros, de 8 metros, de cipó. Pra fazer a rede, a Elida me ensinou



a fazer macramê. [...] A gente fez um exercício de escrita e, enquanto eu fazia macramê, eu ia dizendo coisas e ela ia fazendo anotações. [...] Desse exercício, surgiu outro trabalho, o Linhas de pensamento, que é um texto.^{XXXI}

Sendo assim, Glaucis experimenta em sua passagem pelo Torreão a fascinação com uma imagem, a abertura para persegui-la e a reinvenção constante do fazer, dando vazão a uma série de proposições. Esse episódio dá margem para imaginar a atuação de Elida e Jailton junto aos alunos de maneira direta – com as orientações, o acompanhamento do processo, as conversas, o tempo partilhado; mas também de maneira indireta – dividindo um universo de DVDs, livros e catálogos continuamente atualizados e amplamente praticados no dia a dia do Torreão. As aulas, segundo relatos, sempre estavam conectadas à ativação desses materiais. Em algumas delas, por exemplo, Jailton propunha que cada um dos presentes selecionasse entre os livros da estante-sala-biblioteca a imagem de um trabalho. Após a escolha, as imagens eram trocadas ao acaso entre os alunos. Cada um era convidado, então, a falar sobre a imagem imprevista que lhe caíra em mãos e daí partia o diálogo estendido a uma conversação.

Somada a esse tipo de prática, outra narrativa fortalece a ideia do acaso como operador de encontros no cotidiano do Torreão. Ela tem início em um livro de Roy Lichtenstein e versa sobre um dos momentos que o agora professor Eduardo Veras considera marcante em sua vivência enquanto aluno. Eduardo comenta que Lichtenstein figurou por muito tempo entre os artistas que mais lhe interessavam, sem que pudesse definir o porquê. Ao encontrar, certa noite, um livro do artista pop no Torreão, inicia uma conversa com Jailton e outros alunos da casa. Formada a roda de conversa, Eduardo colocou sua dúvida a respeito do gosto pela obra do artista estadunidense. Jailton foi buscar, então, mais um livro e um vídeo para verem juntos, concentrando-se na fase tardia da carreira de Lichtenstein: “ele me mostrou os trabalhos do final da carreira do Lichtenstein que são lindos, são incríveis e dão todo um sentido pros trabalhos ao longo da carreira. Os trabalhos que ele faz no final da vida, são um comentário sobre a própria trajetória dele. Aquilo é revelador.”^{XXXII}. Segundo Eduardo, aquela não era uma aula que tivesse sido preparada, mas uma conversa surgida de modo fortuito a partir do livro que escolhera



para ver. Ainda assim, considera aquele momento uma das melhores aulas que já teve: “Saí dali sabendo porque eu gostava de Roy Lichtenstein. [...]. Foi ali na hora. Aconteceu.”^{XXXIII}

Nem todos os cursos e orientações contavam, certamente, com esse nível de acaso, mas pareciam abarcar esse tipo de informalidade. A dinâmica que Jailton e Elida propunham com suas aulas está relacionada a relações de horizontalidade. Eles praticam um ensino da arte muito mais construído em função de relações de aproximação do que pela verticalidade. Entendo horizontalidade como abertura para encontrar conexões entre fazeres poéticos que têm questões e problemas em comum, ainda que partam de diferentes linguagens. Nos vídeos que Jailton edita e utiliza em aulas e encontros, por exemplo, convivem pelo recurso à montagem, charges, pinturas, videoclipes, poemas, instalações, documentários, filmagens de exposições, espetáculos de dança, capas de disco, falas de artistas, animações, arquitetura, cenas de teatro, trechos de livros de arte e ficção. Há uma procura por aproximações poéticas e por pensar os problemas que movem diferentes fazeres. Acredito que essas são algumas maneiras de Jailton colocar em prática uma convicção que já afirmou sobre a educação: “o que ensina é esse processo do movimento”^{XXXIV}; “todo o processo de educação só será realmente efetivo se aceitar a reinvenção constante de uma dinâmica, isto é, seu compromisso com a mudança”^{XXXV}.

O convívio, o diálogo, o clima da casa, a informalidade, todos parecem importantes no modo como o Torreão coloca em jogo o exercício crítico. Os processos de trabalho lá desenvolvidos parecem constantemente atravessados por esse exercício, responsável por desassossegar processos e discursos. Conforme Camila Gonzatto, aluna do Torreão por vários anos, hoje cineasta e pesquisadora, as orientações eram parte importante disso gerando “uma coisa viva de buscar produzir algo melhor. E de ouvir a crítica. E ver o que se pode fazer com a crítica”^{XXXVI}. Maria Paula, por outro lado, destaca o aspecto coletivo que aí imperava, já que na casa se via cercada de pessoas com as quais mantinha uma troca constante, inclusive em termos de crítica. Na sua experiência, a ligação com os colegas se manteve ainda por muitos anos após a convivência no Torreão, dando sequência a esse movimento: “Há uma confiança, sim. Dá pra dizer: [...] ‘Não gostei do teu trabalho, tá num caminho diferente’. [...] É uma questão mais de uma certa ética de



artista”^{XXXVII}. Parecia um gesto recorrente, assim, os alunos expõem a sua produção aos demais frequentadores da casa. Penso na importância da franqueza e da informalidade nesse tipo de exercício. Quais os espaços que permitem aos artistas discutirem coletivamente a sua produção? Que tipo de relação é necessário estimular para que as críticas partam de um acompanhamento do trabalho? Como facilitar que essas trocas produzam, de fato, diferença junto aos desafios colocados por cada fazer?

Chego, com isso, a outra travessia na qual o exercício crítico inscreveu uma marca significativa: a trajetória de Gabriela Motta. Gabriela descobre o Torreão em 2001, tornando-se uma dentre os vários alunos que permaneceram até o fechamento das portas da casa, em 2009. Em sua primeira visita, ela chega ao espaço por ter ouvido de um conhecido sobre os cursos e encontros lá promovidos. Na época, Gabriela enfrentava as dúvidas de uma recém-formada e procurava que caminho seguir em sua carreira:

eu cheguei [no Torreão] dizendo [...] ‘eu não sei o que eu quero fazer, e queria saber se eu posso fazer aula aqui’. Ele [Jailton] disse que sim. De todo modo, perguntou se eu queria ver um vídeo e disse que se eu gostasse, poderia ficar. Ele botou o Der Lauf der Dinge, do Fischli e Weiss, pra eu assistir e eu fiquei maravilhada! [...] Pensei: [...] Achei o lugar onde eu quero estar”.^{XXXVIII}

Gabriela começa a frequentar o Torreão abrindo-se a todas as possibilidades lá oferecidas. Torna-se aluna sob orientação de Jailton; aventura-se no primeiro Atelier Aberto que envolvia a prática do desenho; convive com as intervenções; e chega a formular um projeto para ocupar as salas disponibilizadas para experimentação. Com o tempo percebe, contudo, que o seu envolvimento com o fazer artístico era maior e mais intenso nos trabalhos que acompanhava e não necessariamente a partir da prática como artista. Ela narra que se via muito mobilizada nas ocasiões em que auxiliava os colegas na concepção e montagem de trabalhos, ao conversar com os artistas que vinham ocupar a torre, ao acompanhar e pensar junto o processo alheio. Os momentos que mais lhe marcaram durante a passagem pela casa, estão ligados a esse tipo de relação com a arte: “lembro das



discussões, de ajudar alguém ali e aqui. A gente ia acompanhando e acabava tão impregnado do trabalho quanto o próprio trabalho”^{XXXIX}.

O convite de Elida e Jailton para compor um texto sobre uma das intervenções na torre é um primeiro impulso para o reconhecimento de uma grande identificação com esse viés crítico. Mais tarde, alguns colegas sugerem que ela faça a curadoria de uma exposição que estavam planejando: “eles me colocaram um pouco nesse lugar de curadora, algo que surgiu dentro do Torreão. Surgiu naquela convivência, naquelas conversas, no fato de eu me colocar”^{XL}. Hoje, Gabriela se dedica à pesquisa e ao ensino e orientação em arte, além da realização de projetos curatoriais. O Torreão é parte importante na descoberta de um gosto por ocupar o lugar de articulação, reflexão e acompanhamento de artistas e de seus processos.

O que essa e outras narrativas mostram é que havia no Torreão o espaço para um pensar junto que se efetuava no plano da conversação, o que de acordo com a diferença destacada por Deleuze^{XLI}, vai além da ideia de discussão. As discussões partem de uma exposição breve dos problemas do pensamento, seguidas de debate. As perguntas e contribuições que dão continuidade às discussões partem na grande maioria das vezes de outro meio, de outro lugar, de problemas outros, alheios àqueles que foram primeiramente colocados. Desse modo, a discussão faz o pensamento assumir uma circularidade inerte, uma troca entre perguntas e respostas vindas de meios que não se tocam ou nem sequer se conectam a uma mesma problemática. Nas discussões só se tem espaço, portanto, para a exposição de opiniões. Já as conversações partem de um fundo comum, de um envolvimento capaz de aproximar os interlocutores. Elas exigem tempo e disponibilidade para tornar um problema compartilhado – podemos arriscar que no Torreão esse fundo comum se constituiu, aos poucos, com os problemas da arte contemporânea e, mais especificamente, com as questões de arte e lugar. As conversações são elípticas, implicam repouso e silêncio e promovem um pensar junto desde a formulação à crítica do pensamento. É essa lógica que parece referida numa fala de Maria Paula sobre as conversas que mantinha com o artista Rommulo Conceição, um dos colegas de Torreão:



Tem um trabalho que agora eu estou fazendo [...] era uma ideia que eu queria fazer há muito tempo. Quando eu encontrei o Rommulo eu disse: “Rommulo, lembra que eu queria fazer aquele trabalho que a gente falou em fazer no Torreão.” E ele disse: “Lembro, Paula. Lembro de falar desse trabalho.” Eu disse: “Pois é, Rommulo, eu tenho vontade de fazer [o trabalho], mas a ideia foi tua”. E ele: “Não, foi tua ideia Paula.” (Risos) [...] Eu realmente não me lembro, porque a gente conversava muitas coisas e existe isso também, um influenciou o outro. Eu devo muitas coisas dos meus trabalhos aos trabalhos do Rommulo, às coisas do Marcos [Sari], que é um colorista muito bom. Tem uma formação que é comum.^{XLII}

A dinâmica da conversação parece aí presente, pois se anula para Maria Paula a certeza sobre a origem de uma ideia. Mais do que um lapso da memória, esse episódio traz o reconhecimento de uma simultaneidade de pensamento: na visão da artista, uma ideia de trabalho poderia ter surgido tanto das preocupações ligadas à própria produção, quanto daquelas expressas por Rommulo e pelo seu fazer. As palavras de Maria Paula remetem às palavras de Deleuze, segundo as quais “há sempre um outro sopro no meu, outro pensamento no meu, outra posse no que possuo”^{XLIII}. Podemos imaginar, com essa história, que não só as proposições mas também as críticas fossem elaboradas no Torreão tendo esse fundo conjunto e uma formação em comum que reverberava nas trocas que aconteciam na casa.

Voltando à questão do exercício crítico, vale lembrar que ele também é capaz de precipitar crises, desnudar o que está mal resolvido ou pouco elaborado em uma produção. Nem sempre é fácil lidar com isso. Algumas falas referem essa dificuldade: “teve também os momentos de irritação. Mas era uma questão de vontade de participar daquilo, com respeito mútuo”^{XLIV}; “[foi importante] aprender a filtrar certas coisas, no sentido de saber com quem o diálogo vai fluir. Acho que isso eu aprendi muito ali”^{XLV}. Parecia haver por parte dos alunos, o entendimento da necessidade desse exercício, bem como a abertura para que as críticas pudessem ganhar ressonância e produzir diferença. Um sentimento



que, acredito, encontra um bom resumo na máxima formulada pelo escritor francês Henri Bosco: “Quando o abrigo é seguro, a tempestade é boa”^{XLVI}. Independente do poder da crítica de reabrir o pensamento à incerteza, de instalar o desconforto no interior do processo e de forçar reformulações e ajustes, o Torreão é visto como um dos lugares que sustentava esse movimento, acolhendo seus reveses.

Chega-se, então, a um dos aspectos mais evidentes no discurso dos alunos quando se referem aos afetos que o espaço despertou, fazendo várias narrativas convergirem: o sentir-se em casa (Fig. 3). Cabe lembrar que o Torreão, de fato, acontece em um lugar que não deixa de funcionar como uma residência no andar imediatamente abaixo do praticado pelos frequentadores, por Jailton e Elida. É pelas ideias que surgem no e a partir do lugar que o Torreão parece adquirir a atmosfera caseira destacada nas conversas. Inclusive por conta de uma gambiarra, quando Jailton tem a ideia de amarrar a chave da casa a um cordão, lançado do segundo andar ao térreo a cada vez que a campainha ressoava: “A coisa de tu chegar, bater na porta e te atirarem a chave. Isso era muito simbólico, por que tem uma confiança. (...) No fundo, quem abre a porta é tu”.^{XLVII} Começa nesse lançar da chave a noção de casa: acessava-se o espaço com o girar da chave na porta de entrada.



Fig. 3. Lia Menna Barreto, *Kit Afetivo* (1997). Intervenção *site specific* na torre do Torreão. Fonte: Arquivo do Torreão. Fotografia de Elida Tessler.

A referência à atmosfera de casa parte dos alunos em geral e parece ligada aos modos de relação que Elida, Jailton, os artistas convidados e os frequentadores imprimiam nas atividades lá desenvolvidas. Camila Gonzatto refere o projeto do Torreão como algo que soava ao mesmo tempo sério e caseiro no melhor dos sentidos: “era um espaço de abertura em que tu podia te mostrar, podia arriscar, podia te abrir, não com um projeto artístico, mas também numa fala, numa pergunta”^{XLVIII}. A casa é para Bachelard uma imagem poética que não se esgota. Ao procurar as raízes da função de habitar, o autor mostra que os lugares se inserem fisicamente em nós a partir de um grupo de hábitos orgânicos. Em cada móvel, cômodo e a cada angulação que faz formar um canto, surge um sem fim de atravessamentos entre memória e imaginação². No caso do Torreão, mais do que as imagens que foram levadas a cabo pelos artistas convidados a intervir na torre, há também as que surgiram nas entrevistas a partir de associações que revelam o sentido de habitar que reinava naquele espaço. É o caso da imagem proposta por Gabriela Motta para pensar o Torreão que a faz retomar a um lugar da infância:

[O Torreão foi] acolhedor como pode ser um sanatório. Os meus pais são psiquiatras e quando eu era criança eles trabalhavam num sanatório em Pelotas. [...] Era bem na linha da Nise da Silveira, a gente convivía com os internos, com as oficinas. Eles trabalhavam lá também: um era auxiliar na recepção, o outro ajudava em outra coisa. E as pessoas se integravam, se sentiam importantes e o eram de fato. [...] Era um lugar acolhedor, em que todo mundo era reconhecido como importante, as pessoas não eram tratadas de modo diferente. A partir do momento em que tu é importante, tu também tem que assumir responsabilidades [...] No Torreão todo mundo era importante, mas o lugar também era importante e tu tinha uma função nisso, um compromisso com o próprio lugar.^{XLIX}

²Bachelard, 1993, p. 25.

A analogia de Gabriela indica que ao frequentar o Torreão os alunos acabavam, de fato, tomando parte do que estava sendo ali proposto, fazendo daquele também o seu espaço de convívio e troca, de trabalho e de pensamento. As noções trazidas por essa fala, como a de assumir funções e a de se sentir parte, evocam diretamente o conceito de partilha do sensível formulado pelo filósofo e teórico francês Jacques Rancière. Acredito que ele possa contribuir para entendermos em que sentido a analogia de Gabriela traz outras nuances para pensar as práticas do Torreão. A partilha do sensível é “ao mesmo tempo a existência de um comum e os recortes que nele definem lugares e partes respectivas”^{LI}. Esses recortes determinam competências, divisões do tempo e do espaço ligadas ao que é ou não tornado visível no espaço comum. Enquanto instância política, a partilha do sensível coloca em questão “outra forma de partilha que precede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte”^{LI}.

Como sabemos, o domínio geral das artes serve-se ainda, num plano político, de estruturas hierárquicas para determinar competências e, em consequência, de repartições do tempo e do espaço – quem pode ou não atuar como artista e onde; quem é capaz ou não de assumir o discurso crítico e conquistar visibilidade. Divisões que estão ligadas ao que Rancière define como uma partilha policial do sensível que estabelece e resguarda certas regras em relação a “quem tem competência para ver e qualidade para dizer”^{LII}. Algumas iniciativas tentam quebrar com as constantes dessa partilha policial, mas para dar alguns exemplos de como ela persiste hoje produzindo divisões no panorama geral da arte, ainda são correntes procedimentos como as provas de conhecimento específico para ingresso nos cursos de arte das universidades, de forma a traçar uma linha entre os que estão aptos a fazerem parte da universidade como alunos e aqueles que não cumprem os requisitos para serem admitidos como estudantes de arte; também os editais de concorrência pública para o financiamento e execução de projetos de arte são marcados por etapas de apresentação de títulos e documentos que comprovem a formação em arte para que se possa tomar parte deles.

Tendo em conta essas questões, vejo o Torreão como um dos lugares que ao invés de apenas abrir a discussão sobre limites e hierarquias ainda presentes nas artes, estabelece



um terreno para colocar outras formas de distribuição dos espaços e tempos em prática. Um bom exemplo disso está na lista de trabalhos que ocuparam a torre. Entre nomes de artistas que eram reconhecidos por uma destacada atuação no circuito nacional e internacional – Waltércio Caldas, Ricardo Basbaum, Antoni Muntadas, por exemplo – figuravam nomes que estreavam sua primeira exposição ou mesmo alunos que sequer clamavam para si a alcunha de artistas ou eram reconhecidos socialmente como tal. O que determinava o convite para ocupar a torre era o acompanhamento de um processo e o interesse de Elida e Jailton em produções poéticas que contribuíssem para movimentar a conversação sobre arte contemporânea que estava em curso no Torreão. Parece importante reconhecer uma tentativa de operar em outro sentido, apontando outras direções. Não só a listagem de artistas na torre, mas outras atitudes sugerem desvios à regras e parâmetros frequentemente utilizados no domínio geral das artes para definir a questão da competência e regular a participação no comum.

Uma das atitudes que parece manifestar esses desvios é a afirmação de que para participar das atividades propostas no Torreão não haviam pré-requisitos, iniciados ou não iniciados. Essa foi a resposta de Jailton à Gabriela Motta quando a aluna disse que não participaria de um Atelier Aberto voltado a percorrer o Guaíba e desenhar a paisagem. Ela havia decidido não se inscrever porque, não sabia desenhar, não se considerava artista, além de ter ingressado no Torreão na semana em que a atividade aconteceria. Para ela “as ideias de evolução, de passar de nível, de não pegar uma coisa no meio do caminho”^{LIII} já estavam tão arraigadas que produziu grande estranheza o fato de Jailton refazer o convite, reforçando que não havia nenhuma barreira à participação de qualquer aluno interessado que não fosse o limite de vagas (Fig. 4).





Fig 4. Dudi Maia Rosa (1993). Intervenção *site specific* na torre do Torreão.

Fonte: Arquivo do Torreão. Fotografia de Elida Tessler.

Além de, após a conversa, Gabriela ter decidido fazer parte da atividade naquela ocasião, ela diz ser esse um posicionamento que procura replicar na sua atuação como professora:

quando alguém me diz que não preciso estar em algum nível para entrar em algum lugar, para ingressar no Atelier Aberto... quando alguém me diz que não preciso disso, esse alguém me ensina muito sobre o mundo, sobre ninguém precisar disso. [...] O pensamento que isso causa é: Porque então alguém me disse algum dia que eu precisava saber? [...] Tudo acaba sendo uma conquista e, no campo da arte, reconhecer que essas conquistas

se dão absolutamente por lógicas não-formais é um aprendizado.^{LIV}

Nesse sentido é que se comenta nas entrevistas que no Torreão todo mundo era repetente, porque as escolhas em relação ao lugar não se guiavam por uma lógica de progressão; por pressupostos fixos que determinassem os convites para intervir na torre; ou mesmo pela adoção de formas de aprendizado que se impusessem diante de outras maneiras de aprender. Jailton e Elida sempre afirmaram que suas escolhas quanto ao Torreão respondiam a interesses pessoais como artistas e à procura por atender o que lá estava sendo pensado coletivamente. Não havia o interesse em subsumir essas escolhas em modelos ou padrões tantas vezes reproduzidos nos espaços de arte que parecem ditar uma convenção geral de regras e critérios a regular o sistema como um todo.

O que as matérias, os documentos do arquivo ou mesmo aqueles que vivenciaram o Torreão não conseguem é divisar ao certo quando se produz esse lampejo que torna aquela experiência parte indissociável de sua formação. É nesse sentido que se propõe nesses escritos pensar o Torreão como um acontecimento: pela percepção de que o que foi lá vivido e é hoje narrado pelos alunos passa por um poder de afetar e produzir diferença. “Era um lugar com essa carga afetiva. Muito grande”^{LV}; “tinha toda uma questão de afeto envolvida”^{LVI}; “é algo afetivo e muito forte”^{LVII}. E por mais travessias que se tente mapear, elas não darão conta de revelar a extensão do que essas afecções continuam a produzir hoje. O Torreão fez surgir para muitas pessoas linhas de novos presentes possíveis. A partir da passagem pela casa, ações e atuações antes insuspeitadas começam a adquirir concretude: os grupos de estudo e o experimentar irrestrito faz pessoas que não se interessavam por arte contemporânea desenvolverem interesse e um desejo de produzir nesse sentido; as trocas e relações na casa lançam os alunos a novas formas de atuação, a outros pontos de vista de onde encararem sua relação com a arte e a circulação de seus trabalhos no circuito. Como diz Eduardo Frota, um dos artistas a passar pela torre: “[O Torreão] embaralha onde está a arte, o fazer, a recodificação subjetiva, o empenho, a qualidade da intervenção, do pensamento, do fazer. É tudo junto! [...] No Torreão há esse adensamento de tudo.”^{LVIII}



A grande maioria dos alunos do Torreão inventaram modos de seguir envolvidos com o fazer e o pensar a arte. Vários hoje são professores, críticos, artistas, curadores, estudantes que movimentam os circuitos da arte Porto Alegre afora e atribuem ao Torreão um papel fundamental na formação do pensar e do fazer arte. Para Deleuze um acontecimento é aquilo que tem o poder de criar outras linhas de tempo, outros presentes que se descolam do já vivido, e que ainda não prefiguram um futuro. Quais as ressonâncias que a atuação das pessoas que passaram pelo Torreão traz para o encontro com novos públicos? Parece ser por meio das pessoas, sobretudo, que o que se produziu no Torreão alcança o hoje.

Situar a presença atual do Torreão hoje é considerar o que transborda da sua atuação, ir além das consequências práticas e concretas que o espaço gerou no circuito. Há os acontecimentos pessoais, as marcas deixadas em cada artista e frequentador que atravessou os cômodos da casa. Conforme Deleuze, nem sempre os acontecimentos têm a ver com grandes revoluções. Eles podem dizer respeito “a uma variação atmosférica, uma mudança de cor, uma molécula imperceptível [...] uma bruma, uma névoa”^{LIX}. Acredito que seja também nesses termos, na ressonância de um pensar comprometido com a invenção e com a experimentação que o Torreão atuou e continua a atuar hoje. Ele torna palpável para aqueles que passaram pela casa a ideia de que é possível inventar novos espaços-tempos, para além das adversidades que se colocam a cada momento.

Bibliografia:

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BORDIN, Glaci. *Entrevista IX* [nov. 2016], p. 186. Entrevistadora: Paula Luersen. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (66 min). In: LUERSEN, Paula. *Torreão: lugar de rastros – volume 2*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2018.

DALTO, R. Lemos. “Sim, vou fazer. E assim surgiu a torre”. In: Revista *Éticas*. Porto Alegre: Federasul, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Diálogos (com Claire Parnet)*. São Paulo: Escuta, 1998.

_____. *Dois regimes de loucos: Textos e entrevistas (1975-1995)*, São Paulo: Ed. 34, 2016.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva.

_____. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DURAS, Marguerite. *O Amante*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

FROTA, Eduardo. *Entrevista XI* [jan. 2017], p. 208. Entrevistadora: Paula Luersen. Porto Alegre, 2017. 1 arquivo .mp3 (87 min). In: LUERSEN, Paula. *Torreão: lugar de rastros – volume 2*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2018.

GERALDO, Sheila Cabo (org.) “Entrevista: Torreão 15 anos de trabalho”. In *Concinnitas*, ano 9, volume 2, número 13, dez. 2008.

GONZATTO, Camila. *Entrevista I* [out. 2015], p. 52. Entrevistadora: Paula Luersen por Skype, 2015. 1 arquivo .mp3 (73 min). In: LUERSEN, Paula. *Torreão: lugar de rastros – volume 2*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2018.

MORAIS, Glaucis. *Entrevista IV* [nov. 2016], p. 106. Entrevistadora: Paula Luersen. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (68 min). In: LUERSEN, Paula. *Torreão: lugar de rastros – volume 2*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2018.

MOREIRA, Jailton. O Torreão como experiência de educação. In: *Revista Porto Arte*, volume XIII, n. 23, nov. de 2005.

ORLANDI, Luiz. Elogio ao pensamento necessário, 2016. In: Zoubarachvili, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. São Paulo: Editora 34, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental (org); Editora 34, 2009.

RECENA, Maria Paula. *Entrevista II* [nov. 2015], p. 70. Entrevistadora: Paula Luersen. Porto Alegre, 2015. 1 arquivo .mp3 (66 min). In: LUERSEN, Paula. *Torreão: lugar de rastros – volume 2*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2018.

SARI, Marcos. *Entrevista XIV* [jul. 2017], p. 251. Entrevistadora: Paula Luersen. Porto Alegre, 2017. 1 arquivo .mp3 (95 min). In: LUERSEN, Paula. *Torreão: lugar de rastros – volume 2*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2018.

SILVA, Mariana. *Entrevista VIII* [nov. 2016], p. 165. Entrevistadora: Paula Luersen. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (42 min). In: LUERSEN, Paula. *Torreão: lugar de rastros – volume 2*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2018.

TESSLER, Elida. O tempo é onde, o lugar é quando: Torreão. In: *REVERBERAÇÕES* (2008) Disponível em: <http://blog.reverberacoes.com.br/2008/10/o-tempo-e-onde-o-lugar-e-quando-torreao-por-elida-tessler/> Acessado em: 23 mai. 2018.

VERAS, Eduardo. *Entrevista VII* [nov. 2016], p. 142. Entrevistadora: Paula Luersen. Porto Alegre, 2016. 1 arquivo .mp3 (84 min). In: LUERSEN, Paula. *Torreão: lugar de rastros – volume 2*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, 2018.

ZOUBARACHVILI, François. *Deleuze: uma filosofia do acontecimento*. São Paulo: Editora 34, 2016.

^I Duras, 1985, p. 21.

^{II} A tese está disponível em: <http://www.bibliotecadigital.ufrgs.br/da.php?nrb=001084318&loc=2019&l=38e2c5a2c7c18c32>.

^{III} A torre recebeu, entre 1993 e 2009, 89 intervenções *site specific* de 87 artistas nacionais e internacionais. A ideia de convidar artistas surge como uma provocação, já que o espaço se mostra desde o início bastante peculiar. A ideia era que os artistas dessem respostas ao que ao que aquele lugar poderia ser. Os registros das intervenções, elaborados por Jailton Moreira, participaram de mostras como o *Panorama da Arte Brasileira* do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

^{IV} Geraldo, 2008, p. 109.

^V É oportuno lembrar que o Torreão se estabelece numa época em que o uso da internet ainda era insipiente, daí a grande importância dos meios de comunicação mais tradicionais como jornais e revistas para a divulgação e circulação do que lá se passava.

^{VI} Veras, *Entrevista VII* [nov. 2016], p. 142.

^{VII} Sari, *Entrevista XIV* [jul. 2017], p. 251.

^{VIII} Deleuze, 1969, p. 175-183.

^{IX} *Ibid.*, p. 176.

^X Recena, *Entrevista II* [nov. 2015], p. 66.

^{XI} Orlandi, 2016, p. 17.

^{XII} Recena, *op. cit.*, p. 67.

^{XIII} Morais, *Entrevista IV* [nov. 2016], p. 100.

^{XIV} Zoubarachvili, 2016, p. 53.

^{XV} Gonzatto, *Entrevista I* [out. 2015], p. 52.

^{XVI} Morais, *Entrevista IV* [nov. 2016], p. 100.

^{XVII} *Ibid.*, p. 100.

^{XVIII} Veras, *Entrevista VII* [nov. 2016], p. 150.

^{XIX} A Escolinha de Arte da Associação Cultural dos Ex-Alunos do Instituto de Artes da UFRGS que atuou de 1960 a 2010, faz parte do movimento das Escolinhas de Arte no Brasil que tem início em 1948, no Rio de Janeiro, com Augusto Rodrigues, Lúcia Alencastro Valentim e Margareth Spencer.

^{XX} Morais, *Entrevista IV* [nov. 2016], p. 106.

^{XXI} *Ibid.*, p. 106.

^{XXII} Moreira, 2005, p. 111.

^{XXIII} Sari, *Entrevista XIV* [jul. 2017], p. 243.

^{XXIV} Bordin, *Entrevista IX* [nov. 2016], p. 187.

- XXV *Ibid.*, p. 187.
- XXVI Zoubarachvili, 2016, p. 65.
- XXVII Silva, *Entrevista VIII* [nov. 2016], p. 162.
- XXVIII Sari, *Entrevista XIV* [jul. 2017], p. 244.
- XXIX Deleuze, 2003, p. 15.
- XXX Morais, *Entrevista IV* [nov. 2016], p. 108.
- XXXI *Ibid.*, p. 109.
- XXXII Veras, *Entrevista VII* [nov. 2016], p. 148.
- XXXIII *Ibid.*, p. 148.
- XXXIV Dalto, 2000, p. 46.
- XXXV Moreira, 2005, p. 116.
- XXXVI Gonzatto, *Entrevista I* [out. 2015], p. 59.
- XXXVII Recena, *Entrevista II* [nov. 2015], p. 74.
- XXXVIII Motta, *Entrevista V* [nov. 2016], p. 112.
- XXXIX *Ibid.*, p. 114.
- XL *Ibid.*, p. 115.
- XLI Deleuze, 2016, p. 355.
- XLII Recena, *Entrevista II* [nov. 2015], p. 75.
- XLIII Deleuze, 2015, p. 306.
- XLIV Recena, *Entrevista II* [nov. 2015], p. 74.
- XLV Morais, *Entrevista IV* [nov. 2016], p. 105.
- XLVI Bosco *apud* Bachelard, 1993, p. 56.
- XLVII Gonzatto, *Entrevista I* [out. 2015], p. 52.
- XLVIII *Ibid.*, p. 60.
- XLIX Motta, *Entrevista V* [nov. 2016], p. 122.
- L Rancière, 2009, p. 15.
- LI *Ibid.*, p. 16.
- LII *Ibid.*, p. 17.
- LIII Motta, *Entrevista V* [nov. 2016], p. 124.
- LIV *Ibid.*, p. 125.
- LV Morais, *Entrevista IV* [nov. 2016], p. 100.
- LVI Recena, *Entrevista II* [nov. 2015], p. 75.
- LVII Veras, *Entrevista VII* [nov. 2016], p. 147.
- LVIII Frota, *Entrevista XI* [jan. 2017], p. 208
- LIX Deleuze, 1998, p. 81.



Como escrever o futuro – Roberto Pontual e a arte contemporânea no Brasil

Paulo Reis

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo discutir a construção de narrativas históricas da arte contemporânea brasileira a partir dos projetos editoriais *Dicionário das Artes Plásticas do Brasil* (1969) e *Revista de Cultura Vozes Arte/Brasil/Hoje* (1970) ambos de autoria do crítico Roberto Pontual. Por meio da análise desses projetos pretende-se discernir diferentes caminhos, estratégias e opções historiográficas da arte brasileira.

PALAVRAS-CHAVE

Historiografia da arte; Roberto Pontual; arte contemporânea.

ABSTRACT

This article aims to discuss the historical construction of narratives of Brazilian contemporary art history in the late 1960s and 1970s from the editorial projects *Dictionary of Visual Arts of Brazil* (1969) and the *Revista de Cultura Vozes Arte/Brasil/Hoje* (1970) both by the critic Roberto Pontual. Through the analysis of these projects we intend to discern different paths, strategies and historiographical options of Brazilian art.

KEYWORDS

Historiography of art; Roberto Pontual; contemporary art.

Paulo Reis (Curitiba – 1962) – Professor do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Tem pesquisas ligadas à história da arte brasileira, performance e curadoria. Entre suas curadorias estão *Estados de imagem: livros de Waltércio Caldas* (realizada conjuntamente com Daniela Vicentini, Museu Victor Meirelles, Florianópolis, 2007), *Um lugar a partir daqui* (exposição realizada dentro do programa Rumos Visuais, Itaú Cultural, Brasília, 2009) e *Cena Raul Cruz* (Centro Cultural SESI, Curitiba, 2014). Publicou os livros ‘Arte de vanguarda no Brasil – anos 60’ e ‘O corpo na cidade – performance em Curitiba’ e, entre outros, os artigos ‘Limiar da visualidade – artes visuais e a crise da aids’, ‘Francisco Bittencourt: ensaio sobre uma trajetória crítica’, ‘Nova Objetividade Brasileira – posicionamentos da vanguarda’, ‘1965 Propostas para uma crise’ e ‘Gilda convida Maria Bueno – o pulso da cidade’.



O crítico Roberto Pontual, em texto publicado no ano de 1970, ao analisar o legado do *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil* publicado no ano anterior, afirmou uma de suas orientações metodológicas em seu extenso projeto editorial, a da inclusão “dos artistas jovens e de suas manifestações de contestação” (PUCU e MEDEIROS, 2013, p. 63). Ao afirmar uma das motivações de seu *Dicionário*, a de mapear artistas de carreiras ainda não estabelecidas, ele também deixou clara sua opção pelo fato de que esses artistas “representam vigor, sintoma, portanto, de futuro” (PUCU e MEDEIROS, 2013, p. 63). Talvez este mencionado futuro representasse, naquele contexto, a aposta na continuidade da produção contemporânea da arte num horizonte político cerceado pelo Ato Institucional nº 5. E já no ano seguinte ao do lançamento do *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, outro projeto editorial conduzido por Pontual foi publicado, a edição número 9 da ‘Revista de Cultura Vozes’, cujo temática intitulava-se justamente *Arte/Brasil/Hoje*. A Revista era reduzida em termos de número de páginas em comparação ao Dicionário, porém tinha uma eloquência na construção historiográfica da contemporaneidade no país, não mais demarcada pelo futuro mas agora qualificada pelo presente. O número especial da Revista e o *Dicionário* representaram a complexidade de projeto historiográfico da arte brasileira, em especial em suas construções da contemporaneidade e cujo melhor entendimento pode representar uma contribuição crítica para os estudos atuais. Por fim, o que desperta um olhar escrutinador nesses dois projetos editoriais apresentados acima são certamente suas questões ligadas a escolhas de obras e propostas representativas, às formas de inteligibilidade do campo das artes (BOURDIEU, 2009) e aos projetos de construção de narrativas da história, ou melhor, das histórias da arte no Brasil.

O historiador Richard Meyer, na introdução de seu livro *What was contemporary art?* (2013), levantou algumas indagações sobre o conceito de contemporâneo nas narrativas históricas das artes visuais. Ao se partir da pergunta proposta no título – o que era/foi a arte contemporânea? – em sua aparente ambiguidade e mesmo contradição, Meyer discorreu sobre a distinção entre diferentes definições e concepções de contemporaneidade e de como se constroem suas narrativas históricas. A discussão que perpassa seu texto é a de um posicionamento crítico sobre a construção da contemporaneidade nas artes visuais. Salienta-se de forma incisiva um



distanciamento necessário de certa temporalidade mercantil do mundo da arte que busca, ansiosamente, o presente que emerge na novidade que a todo momento pode irromper na última bienal ou em alguma feira de arte no mundo globalizado dos negócios. E de forma complementar, busca-se uma temporalidade menos estreita que insere o contemporâneo num universo mais amplo do que aquilo que é tido como coetâneo ao sujeito. Pois não seria a história da arte uma história contemporânea a todos, vista à partir da acessibilidade aos acervos de museus de arte? Assim apontam os historiadores da arte renascentista Alexander Nagel e Christopher Wood, ao afirmarem que a “obra de arte é uma mensagem cujo emissor e destinatário estão constantemente mudando” (MEYER, 2013, p. 17) e também o pontuou o historiador Giulio Carlo Argan quando afirmou que “qualquer que seja sua antiguidade, a obra de arte sempre ocorre como algo que acontece no presente” (ARGAN, 1995, p. 25).

Relativiza-se também, na introdução de Meyer, uma maneira de estruturar o contemporâneo como etapa circunscrita a determinada mudança histórica, seja, por exemplo, segundo alguns autores como uma irrupção das artes visuais a partir dos anos 1960, uma mudança radical a partir dos anos 1980 ou contextualizada após os eventos políticos, sociais e culturais que culminaram na queda do muro de Berlim. O contemporâneo, sem uma inscrição estrita a um ato ou circunstância gerativa e/ou disruptiva, deve ser tensionado como uma estratégia dialética reflexiva entre presente e passado da arte. Enfim, o empreendimento intelectual de Meyer dirige-se às formas de construção do contemporâneo em diversos momentos históricos e o quanto essas construções podem revelar, além de refletir a produção artística de seus respectivos períodos, uma concepção mais crítica e contextual do que é a arte e de como se constroem suas narrativas. E assim, um outro objetivo deste texto é o de refletir sobre como algumas formas de pensar o contemporâneo em determinado momento de construção de uma história da arte brasileira puderam revelar formas de entendimento da própria produção artística nacional e também do campo artístico.

A pesquisadora Sônia Salzstein, na introdução do livro de Meyer Shapiro (2002), observou que a construção de narrativas históricas da arte do Brasil, depois dos anos 1950, foi realizada sobremaneira pelos críticos de arte. Forçoso pensar na imensa contribuição do corpo de críticas de Mário Pedrosa e, entre outros, na produção crítica de Frederico Morais, Mário Schemberg, Mário Barata, Aracy Amaral e Roberto Pontual. E nos anos 1960, juntamente aos críticos de



arte, muitos artistas em seus textos e manifestos focaram a edificação de fundamentos históricos para seus programas de vanguarda e apontaram questões conceituais, eventos e outras proposições artísticas que embasavam seus projetos e ideário poético. No catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira, exibida no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967, o texto de Waldemar Cordeiro, construído por máximas, salientou no termo *tradição viva* (MUSEU, 1967, n.p.) uma base histórica para a produção artística de seu tempo. Tal termo apontava uma apropriação de certo passado recente ou não da história da arte na conceituação do termo nova-objetividade. O historiador Mario Ruffer, ao debruçar-se sobre os usos da memória na construção histórica afirma que *la significación de la experiencia pasada* (está) *siempre en disputa*¹ (RUFER, 2019). E, assim, pode-se constatar que tal disputa sobre a relevância ou não de um determinado acontecimento do passado da arte é também outro motor nas construções narrativas da arte contemporânea.

Foi no contexto de afirmação de ideais de vanguarda, de uma aposta na experimentação em tempos de censura, no refletir e habitar uma *tradição viva* que abrangesse uma narrativa histórica desde o período colonial e de um pensamento mais global do meio artístico de São Paulo e Rio de Janeiro que foi proposto o *Dicionário das Artes Plásticas do Brasil*. O projeto ambicioso de Roberto Pontual para o *Dicionário* nasceu conceitualmente de uma demanda do filólogo e crítico literário Antonio Houaiss com o intuito de reunir material de artes visuais brasileiras a ser incluído na Enciclopédia Delta-Larousse (PUCU e MEDEIROS, 2013). Nascido então na lógica das enciclopédias iluministas, como reunião, sistematização e acessibilidade de conhecimento, o *Dicionário* ganhou densidade por outras decisões de seu idealizador e editor. Primeiramente pela escolha precisa de seus pesquisadores e na abrangência de suas áreas de atuação em diversos estados do Brasil. Participaram como pesquisadores Clarival do Prado Valladares, Aracy Amaral, Aline Figueiredo, Adalice Araújo, Ivani Moreira, Márcio Sampaio, Pietro Maria Bardi, Walter Zanini e Walmir Ayala, entre outros. Na introdução do *Dicionário*, Pontual anunciou seu outro pressuposto metodológico no trabalho de edição da publicação ao afirmar que “o objetivo fundamental deste dicionário pode ser resumido na tentativa de reunir, em moldes metódicos, toda a dispersão de informações que encontro ao pesquisar o campo das artes plásticas no Brasil” (PONTUAL, 1969, n.p.). Ao reunir

¹ “a significación de la experiencia pasada (está) siempre en disputa” (Tradução do autor).



um volume imenso de informações e pesquisas sobre arte brasileira, Pontual utilizou-se do formato do dicionário e, ao mesmo tempo, de pequenos ensaios dados na forma de cronologias e movimentações específicas da arte brasileira. Juntos, verbetes e ensaios tentaram estabelecer uma inteligibilidade da história da arte e seus artistas espalhados pelo país. Na introdução do *Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos* (1973), editado posteriormente ao *Dicionário* de Pontual, o pesquisador Carlos Cavalcanti citou algumas publicações anteriores que tiveram também o objetivo de reunir um conjunto de artistas, entre outros, *Dicionário biográfico dos pintores brasileiros* (1927) com autoria de Moreira Vasconcelos, *Artistas pintores no Brasil* (1942) com autoria de Teodoro Braga, *Mestres da pintura no Brasil* (s/d) com autoria de F. Acquarone e *Estudos de Arte Brasileira* (1960) com autoria de José Valadares.

Partindo da diversidade e das áreas de pesquisa dos colaboradores, os oito textos introdutórios do *Dicionário* estabeleceram um amplo panorama cronológico da história da arte brasileira e uma introdução aos mais de três mil verbetes biográficos que seguiam nas páginas posteriores. Eram eles ‘Primórdios da arte brasileira: período colonial’ (Mário Barata), ‘O barroco em Minas Gerais’ (Lourival Gomes Machado), ‘A Missão Artística francesa e a Academia Imperial de Belas Artes’ (Roberto Pontual), ‘O predomínio do Academismo neoclássico’ (Carlos Cavalcanti), ‘Visconti e o início do séc. XX’ (Flavio Mota), ‘A Semana de 22 e a renovação da arte brasileira’ (Aracy Amaral e Walter Zanini), ‘A pesquisa da contemporaneidade’ (Ferreira Gullar) e ‘Artes populares: seu universo e diversidade’ (Edison Carneiro). Importante fazer alguns breves apontamentos sobre esses ensaios introdutórios: primeiramente a ausência de uma discussão sobre a produção de cerâmicas, pinturas corporais, arte plumária, entre outras, das culturas indígenas; discussão do pintor Visconti como ‘pré-moderno’ desfazendo uma cisão entre o séc. XIX e a modernidade; afirmação da centralidade da Semana de 22, deixando o contexto artístico e cultural carioca e do restante do Brasil de fora e, por último, a presença da discussão da chamada arte popular.

O texto de Ferreira Gullar relativo à construção de uma narrativa da arte contemporânea brasileira merece uma análise mais detida. Com o título de ‘A pesquisa da contemporaneidade’, Gullar ensaia uma narrativa da contemporaneidade a partir da modernidade de 1922. É interessante atentar primeiramente na reverberação simbólica do título de seu ensaio que, ao não afirmar um estado da contemporaneidade, discute um processo para a construção da



atualidade em sua época. Certamente o olhar do crítico e poeta estava fortemente aderido a seu ensaio “Cultura posta em questão” (1965), escrito no calor dos debates de uma reflexão política da arte após o golpe militar de 1964. E que também marcou seu olhar comprometido com as estratégias da UNE e seu afastamento da movimentação construtiva no Brasil. Sua breve narrativa da contemporaneidade, a partir da modernidade brasileira nas cidades de São Paulo e Guanabara (Rio de Janeiro), focou na exemplaridade do comprometimento social de Portinari, artista citado em seu ensaio de 1965. A influência do artista reaparecia para o poeta e crítico como presença na contemporaneidade, depois do Golpe de 1964, especialmente nos trabalhos dos artistas Rubens Gerchman e Antonio Dias. Estabelecia-se ali um ‘retorno’ do artista vislumbrado na referência de um projeto artístico em direção a uma “arte voltada para o homem enquanto ser social” (PONTUAL, 1969, n.p.) e de uma “arte voltada para a realidade social” (PONTUAL, 1969, n.p.).

Para Gullar, o final da Segunda Guerra Mundial abriu o caminho para a influência artística no Brasil de determinadas poéticas. Inicialmente, apontou o projeto de uma pintura de vertente metafísica exemplificada nos pintores De Chirico e Chagall e afirmou que para determinada geração de artistas brasileiros “os problemas sociais são postos de lado” (PONTUAL, 1969, n.p.). E outro projeto de pintura que para ele também aportou no país foi o tachismo, visto ironicamente como o ““esperanto” do abstracionismo informal” (PONTUAL, 1969, n.p.). Dentro de um modelo nacionalista de cultura, defendido em seus livros, Gullar ressentia-se da absorção de tais modelos artísticos internacionais.

A partir da primeira Bienal de São Paulo, Gullar construiu uma linha narrativa da arte brasileira contemporânea vista também por meio da influência internacional das vertentes construtivas, aqui denominadas de concretismo e neoconcretismo. Refletido a partir do cubismo, o concretismo seria para ele o “último estágio de uma linguagem que caminhava inapelavelmente para a aplicação prática: a programação visual e o industrial design” (PONTUAL, 1969, n.p.), ou seja, da diluição da arte na vida cotidiana operada pela indústria, design e comunicação. O concretismo brasileiro em sua vertente paulista, segundo Gullar, fora o que encarnou o ideário racionalista internacional. E o concretismo carioca, nomeadamente o Neoconcretismo, seria a contrapartida expressiva ao racionalismo do concretismo paulista, narrativa ainda hoje repetida por pesquisadores menos atentos.



Por último, afirmou-se a pluralidade artística da movimentação da Nova Objetividade que congregava influências da *pop art* e certa herança objetual do neoconcretismo. E assim, em meio aos acontecimentos posteriores ao golpe de 1964, Gullar afirmou seu ideário de rompimento com um projeto de vanguarda nacional dos anos 1960 e constatou um grupo de artistas que “procuram romper o isolamento das artes plásticas com relação ao grande público” (PONTUAL, 1969, n.p.). Sendo essa afirmação entusiástica também derivada de sua experiência nos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes – UNE e seu direcionamento a uma cultura proposta como popular.

Um ano depois do lançamento do *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, Roberto Pontual participou como coordenador editorial de um novo projeto de publicação que reuniu outras questões de sua reflexão historiográfica. O projeto em questão tinha uma extensão muito menor e um fôlego mais reduzido de pesquisa em relação aos mais de três mil verbetes reunidos no *Dicionário*. Apesar disso, esse projeto, de forma abrangente e diversa, refletia sobre uma outra historiografia do contemporâneo. Tratou-se da edição número 9 da ‘Revista de Cultura Vozes’ publicada em novembro de 1970, cuja temática intitulava-se justamente *Arte/Brasil/Hoje* e foi dedicada totalmente à arte brasileira contemporânea. O redator da Revista, frei Clarêncio Neotti, fez uma observação singular em seu texto de apresentação ao afirmar que “o registro minucioso do passado e presente da arte brasileira (...) constitui tarefa que talvez nem tenha sido ainda iniciada” (REVISTA, 1970, p. 3). A tarefa de registrar o presente ou o passado, na expressão de Neotti, talvez já tivesse sido iniciada, mas a estratégia de construção das narrativas das diversas localidades da arte brasileira através dos textos de colaboradores convidados de dez estados do país e um panorama da arte brasileira elaborado por meio de uma pequena antologia de documentos e textos de época era seu grande diferencial.

Na introdução do número especial da Revista, Pontual traçou um breve panorama da contemporaneidade. Diferenciando-se do texto introdutório sobre contemporaneidade do *Dicionário de Artes Plásticas* escrito por Ferreira Gullar, o texto de Pontual procurou uma abrangência maior de discussões fundamentais para a contemporaneidade. O crítico diferiu em especial por iniciar sua narrativa nos anos 1960, ao afirmar que a

A Década de 1960 marca vasta intensidade de pesquisa e atualização nas artes visuais brasileiras, pelo agrupamento e entrelaçamento de tendências, mas também, especialmente, pela conquista e domínio da expressão em cada rumo específico (REVISTA, 1970, p. 6).



O crítico trouxe como evidências importantes para a construção da contemporaneidade a poesia visual de vertente concreta e o poema-processo. Além de não fazer comparações valorativas entre o neoconcretismo e o concretismo paulista, mesmo que ainda colocadas como movimentações diferenciadas. Também atestou que a partir das duas movimentações, isto é, o neoconcretismo e o concretismo paulista,

(...) surgiriam os rumos de pesquisa interligando ou isolando as tendências para o racionalismo da construção ou para o exercício da expressão fundeada na emotividade. Do concretismo – cujo núcleo principal permaneceu atuante em São Paulo – surgiram as pesquisas no campo da op-arte e da arte cinética, a visualidade acionada com rigor construtivo matemático. Do Neoconcretismo – basicamente carioca se atingiria a pop-art, o trabalho com os materiais da vida, as propostas vivenciais, sensoriais e conceituais (REVISTA, 1970, p. 7).

E partindo da constatação da maturidade da produção brasileira, o crítico indicou alguns vetores de linguagens que permearam as artes visuais dos anos 1960. Eram elas a abstração geométrica e a lírica, a retomada da ambiência dadaísta e a presença de elementos surrealistas.

Uma vertente mais crítica da arte iniciara no ano de 1961 com a renúncia do presidente Jânio Quadros após a qual se deu, para Pontual, uma “imediata aceleração de consciência em torno dos problemas sociais mais urgentes, do Brasil e do mundo” (REVISTA, 1970, p. 7). Foram justapostas formas diversas de tomada de posição crítica da arte. Em seus distintos conceitos e ações e frente ao momento político-social foram importantes tanto o comprometimento com a chamada cultura popular, em referência a Ferreira Gullar, quanto o ‘salto participante’ da poesia concreta experimental, proposto por Décio Pignatari. E o comprometimento político após o Golpe Civil-Militar de 1964 construiu-se, na proposição de poéticas de viés político assinaladas por Pontual, nos exemplos do happening de Wesley Duke Lee em 1961, nos pop-cretos de Waldemar Cordeiro e nas exposições Opinião 65 e Opinião 66.

Em 1967, a exposição Nova Objetividade Brasileira representou a grande súpula de experimentação e comprometimento ao reunir “toda a diversificada gama de experimentações de artistas mais identificados com a contemporaneidade, ao mesmo tempo em que reconhece na teoria e na prática do neoconcretismo um papel precursor” (REVISTA, 1970, p.8). Ao final de seu prognóstico, Pontual abriu um largo espectro de possibilidades para a contemporaneidade do hoje ou do futuro:

O campo alargou-se como nunca: tudo pode ser arte e nada é arte. Convivendo lado a lado – além daquela parcela dos que se expressam independentemente da defasagem com o núcleo vivo da época, que se expressam porque não podem deixar de expressar-se, e o fazem com os meios que dominam – estão os que buscam seu material de trabalho e linguagem, como artistas ou profissionais de expressão, na tecnologia, na comunicação, no ludismo, na natureza, nos materiais da vida, na super-realidade, em Eros, na palavra visualizada, na simples vivência, na criação de situações desarrumando o cotidiano, na reiteração do óbvio, no lixo, nas estruturas infláveis, na documentação, na imaginação e no conceito. Na vida, irrestritamente (REVISTA, 1979, p.8).

Pontual, nessa sua análise complexa da produção da arte contemporânea, já sob a égide de um regime político abertamente autoritário, aproximou-se do artista Hélio Oiticica ao refletir historicamente sobre um *estado típico da arte brasileira atual* (MUSEU, 1967, n.p.) e não realizar um mero diagnóstico.

Após a introdução, na qual Pontual contextualizava algumas das linhas de força da arte dos anos 1960 e ao tecer sua narrativa artística não em regimes de disputas ou oposição, mas garantindo a pluralidade de posturas estéticas, vinha a antologia “Documentário”. Reuniam-se ali textos de Waldemar Cordeiro, Ferreira Gullar, Mário Pedrosa, Ceres Franco, Mario Chamie, Hélio Oiticica, Marcio Sampaio, Rubens Gerchman, Frederico Moraes, Décio Pingnatari, Eduardo Ângelo, Lygia Clark, Guita Charifker, Ivan Serpa, Antônio Dias, Farnese de Andrade, Arcângelo Ianelli e do Manifesto Poegoespacialimo. Por último apresentava-se talvez a parte mais significativa daquela edição sobre a contemporaneidade no Brasil. Tratavam-se dos textos assinados por colaboradores críticos de arte e artistas brasileiros oriundos de diversas localidades espalhadas pelo país e que realizaram um panorama artístico da arte contemporânea em dez estados.

O grupo de colaboradores e colaboradoras de Pontual na edição *Arte/Brasil/Hoje*, responsáveis pelos textos de dez estados brasileiros foram Adalice Araújo (Paraná), Aline Figueiredo (Mato Grosso), Francisco Bittencourt (Rio Grande do Sul), Frederico Moraes (Guanabara), Guita Charifker (Pernambuco), Harry Laus (São Paulo), Joaquim de Souza (Ceará), Lindolf Bell (Santa Catarina), Márcio Sampaio (Minas Gerais), Romano Galeffi (Bahia) e Clarival do Prado Valladares, que trouxe o tema da arte popular. De forma geral, o que se definiu estruturalmente entre as narrativas da maior parte dos críticos foi a afirmação de determinadas matrizes



históricas da arte em suas localidades, a constituição do campo das artes visuais nos diferentes estados, o estabelecimento de poéticas contemporâneas, suas relações com os grandes centros (Rio de Janeiro e São Paulo) e a afirmação de suas produções artísticas, não por algum traço identitário, mas pela especificidade de seus meios culturais, contextos e a constituição de diálogos artísticos com outros centros.

Uma discussão frequente a perpassar alguns textos dizia respeito a distinguir, observar e refletir sobre as diversas singularidades culturais das produções artísticas dos dez estados escolhidos. O crítico Frederico Morais iniciou seu texto sobre a Guanabara (atualmente o município do Rio de Janeiro) perguntando-se sobre se de fato existiria uma especificidade na arte carioca – “Pode-se falar de uma arte carioca, ou pelo menos, de uma especificidade da arte realizada no Rio?” (REVISTA, 1970, p. 29). Para Romano Gallefi, podiam-se buscar as matrizes da produção contemporânea da Bahia nas fontes artísticas locais do barroco baiano e na fundação da Escola de Belas Artes, entre outros. Além disso, e na sua visão de professor da Escola de Belas Artes da UFBA, ele já no início de seu texto afirmou:

O que caracteriza, a nosso ver, a atividade criadora na esfera plástico-visual hoje, na Bahia, é a coexistência de “correntes” (ou “poéticas”), concomitante de um crescente aprofundamento da teoria geral da arte (ou seja, da Estética) de um sempre mais consciente exercício da crítica (REVISTA, 1970, p. 57).

Guita Charifker, no texto sobre Pernambuco, apontou um dado telúrico nos artistas ao afirmar que a “expressão de cada um se liga, por vias mais ou menos diretas, à terra, à sua gente, à sua paisagem, aos seus animais, à sua saga” (REVISTA, 1970, p. 69), mas concluía que isso não forjava uma estrita uniformidade entre eles. O crítico Márcio Sampaio, em seu texto sobre Minas Gerais, também asseverou a presença de certa caracterização formal em seus artistas. Nas questões poéticas próprias da recente produção mineira observadas em Dilton Araújo, Madu, Lótus Lobo e Luís Alberto, Sampaio afirmou, por exemplo, que elas “representam, de maneira enfática, a nova arte que (por força de ação, invenção e reflexão dos problemas da terra) floresce em Minas Gerais” (REVISTA, 1970, p. 46).

Ficou evidente também que a existência e/ou permanência de algum traço de especificidade artística local orientava-se em conformidade a uma trajetória histórica de acontecimentos artísticos. Assim, Morais, ao final do texto, como uma espécie de arremate à sua afirmação do



começo, fez uma breve análise seguindo certa genealogia artística carioca que se iniciava no modernista Di Cavalcanti e depois em Portinari, Guignard, Milton Dacosta, os artistas do neoconcretismo e, então, chegava aos nomes dos jovens artistas Waltércio Caldas e Paulo Roberto Leal, entre outros. Sampaio também procurou estabelecer certa genealogia histórica do campo artístico e institucional em Minas Gerais ao citar o papel inicial dos artistas e professores Guignard e Edith Behring e posteriormente os artistas e professores reunidos na Escola Guignard, na Escola da UFMG e na Universidade Mineira de Arte. Charifker apontou uma possível genealogia da arte em Pernambuco nos artistas Vicente do Rego Monteiro quando buscava reintegrar-se na terra, depois de longo tempo na Europa e também Abelardo da Hora por ter rompido “com o ranço da escola de Belas-Artes academizante” (REVISTA, 1970, p. 70) e por seu incentivo aos movimentos de cultura popular. O texto de Araújo foi estruturado na forma de uma cronologia de acontecimentos na arte do Paraná, sejam artísticos ou institucionais que se iniciavam em 1930, ano de chegada ao Paraná do pintor vindo da Itália Guido Viaro, afirmando-o como o artista pelo qual se deu “a integração da arte paranaense com a realidade nacional e universal” (REVISTA, 1970, p. 68) e finalizou no ano de 1970 com a criação do Museu de Arte Contemporânea do Paraná, entre outros. Francisco Bittencourt apontou um cenário artístico relevante na década de 1950 como um momento importante para o Rio Grande do Sul e sua efervescência literária, da ilustração, da gravura, da passagem das grandes companhias de teatro e ópera e da Editora Globo. Além disso, cita a presença importante dos artistas Mira Schendel, Carlos Scliar, Lêda Flores, Alice Soares, Ado Malagolli, entre outros, e das instituições Associação Riograndense de Artes Plásticas Francisco Lisboa, o Clube de Gravura de Porto Alegre e o Instituto de Belas Artes.

O texto do crítico Harry Laus sobre São Paulo fez uma argumentação sobre a importância cultural e artística da cidade sem citar artistas, mas salientando sua marcante institucionalidade, iniciando pela relevância da Semana de Arte Moderna de 1922 e da Bienal de São Paulo e apontando a presença dos grandes museus paulistas, como o Museu de Arte de São Paulo, o Museu de Arte Contemporânea e o Museu de Arte Moderna. Laus, de maneira enfática, proclamou que “além de sua Bienal, São Paulo tem outras justificativas para o título de mais importante centro cultural brasileiro” (REVISTA, 1970, p. 41).

Quatro críticos posicionaram-se sobre estratégias de trocas culturais e a uma pretensa hierarquia entre produções artísticas espalhadas pelo país. A crítica Aline Figueiredo, à propósito da exposição ‘Panorama de Artes Plásticas em Campo Grande’ (1970), afirmou o comprometimento dos trabalhos apresentados com as pesquisas mais experimentais da vanguarda. E Guita Charifker, num posicionamento contrário à posição de um pretense regionalismo em relação aos ‘centros’ de produção artística afirmou, à propósito dos artistas com pesquisas mais contemporâneas

E essa expressão de cada um se liga, por vias mais ou menos diretas, à terra, à sua gente, à sua paisagem, aos seus animais, à sua saga. Regionalismo ainda? Não, pelo menos não no sentido elementar e gasto do termo (REVISTA, 1970, p. 69).

Por fim, o poeta e crítico Lindolf Bell, em seu texto para a publicação, apresentou um manifesto poético-antropofágico da arte em Santa Catarina. Com a expressão ‘engolir a esperança’, diversas vezes repetida no texto, o crítico conclamava um voltar-se os olhos para a realidade sociocultural dos ‘barrigas-verdes’, denominação dada aos catarinenses, e ao mesmo tempo engolir o mundo em sua pluralidade. E Adalice Araújo, em seu texto estruturado na forma de uma cronologia, salientou que nos anos de 1969 e 1970 os Encontros de Arte Moderna, ocorridos na cidade de Curitiba, foram um evento privilegiado de trocas intelectuais, artísticas e culturais dos artistas da cidade de Curitiba entre os artistas e críticos convidados do restante do país.

Ao partir-se da movimentação editorial de publicações de história da arte brasileira em final dos 1960 e 1970, focou-se em dois projetos do crítico Roberto Pontual, o do *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil* e o do número 9 da Revista de Cultura Vozes intitulada *Arte/Brasil/Hoje* para uma análise mais detida. Outros projetos editoriais conduzidos por pesquisadores proeminentes intentaram, a partir dos anos 1970, construir narrativas históricas da arte brasileira. Nessas narrativas construíam-se cronologias de acontecimentos e reflexões sobre seus fundamentos, com diferentes aportes historiográficos. Alguns desses projetos iniciavam na arte pré-histórica ou arte pré-cabralina, na arte indígena ou na arte do período colonial para então pavimentar um caminho histórico quase sempre linear que invariavelmente aportava na contemporaneidade dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Depois do Dicionário de Pontual outra publicação semelhante, mas de maior extensão, foi o *Dicionário*



brasileiro de artistas plásticos (4 vols./ Brasília: MEC/INL, 1973-1980) de Carlos Cavalcanti que não trazia nenhum preâmbulo histórico e se conformava na apresentação dos verbetes em ordem alfabética. Dentre outros projetos e numa pesquisa ainda inicial podem ser elencados *História da arte brasileira: pintura, escultura, arquitetura e outras artes* de Pietro Maria Bardi (São Paulo: Melhoramentos, 1975), a enciclopédia *Arte no Brasil* (2 vols./Editora Abril, 1979) prefaciada por Pietro Maria Bardi e autoria de José Roberto Teixeira Leite e Carlos A. C. Lemos, entre outros, e a *História Geral da Arte no Brasil* (2 vols./Instituto Walther Moreira Salles, 1983) com organização de Walter Zanini.

A constituição dos pressupostos da contemporaneidade dava-se de formas diversas nos dois projetos de Roberto Pontual. A complexidade e a pluralidade dos pesquisadores do *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil* marcou certamente um momento de amadurecimento da pesquisa mais ampla e plural em artes visuais no país. Porém a garantia desta pluralidade, no que tange à contemporaneidade em todo o país não foi contemplada em seu texto introdutório de autoria do crítico e poeta Ferreira Gullar. O volume 9 da Revista de Cultura *Vozes Arte/Brasil/Hoje*, por seu cuidado crítico, partilhou um outro contexto mais diversificado do país. Seja na introdução de Roberto Pontual e nas linhas históricas da contemporaneidade, na antologia de documentos com focos diversos em questões artísticas e nas abordagens de dez estados do país e suas distintas configurações culturais e artísticas.

As proposições históricas da contemporaneidade da Revista de Cultura *Vozes Arte/Brasil/Hoje* (1970) encarnaram um sentido crítico em seu projeto editorial-intelectual. Trocou-se a crença ou aposta no ‘futuro’ para a concretude de um presente pleno de confrontos e problemáticas. Vislumbraram-se muitos presentes pois que pavimentados na diversidade de vozes, narrativas, cartografias, documentos e proposições artísticas. E ao eixo linear temporal do futuro-presente-passado, Pontual agregou o espaço-tempo cultural da produção de artes visuais em dez diferentes localidades, ou campos culturais, do Brasil. No seu desafio historiográfico, foi proposto um olhar sintonizado com a diversidade cultural do país e seus regimes de visualidades. Como foi escrita a história da contemporaneidade das artes visuais no Brasil? Como foram as disputas por tantos passados distintos? Foi necessário decretar muito antes de Hans Belting (FERNIE, 1996), o fim da grande narrativa hegemônica das artes visuais e assim espriarem-se outros centros norteadores de cartografias do sensível. Às linhas do tempo



somaram-se as linhas geográfico-culturais. Tais linhas e diferenciados fluxos complexos de temporalidades foram enunciadas num projeto historiográfico que procurou assumir a complexidade do país e de sua produção artística. E tal complexidade, inscrita na contemporaneidade deste momento agora, a exigir tantas reparações, inclusões e novos modos de escritura. Projetos como o de Pontual, se mais conhecidos e debatidos, seriam uma interessante baliza para as pesquisas atuais das histórias da arte contemporânea brasileira.

REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.
- CAVALCANTI, Carlos. *Dicionário brasileiro de artistas plásticos* (vol. 1). Brasília: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1973.
- FERNIE, Eric. *Art history and its methods*. Londres: Phaidon Press: 1996.
- MEYER, Richard. *What was Contemporary art?* Massachusetts: MIT, 2013.
- MUSEU DE ARTE MODERNA DO RIO DE JANEIRO. *Nova Objetividade Brasileira*. 1967, n/p.
- PONTUAL, Roberto. *Dicionário das artes plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacqueline (Orgs.). *Roberto Pontual: obra crítica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- REVISTA de Cultura Vozes. *Arte/Brasil/Hoje*. Ano 64, novembro de 1970, volume LXIV, número 9, Petrópolis, Editora Vozes.
- RUFER, Mario. *Memoria sin garantías: usos del pasado y política del presente*. México: Anuario de investigación 2009 – UAM-X, 2017. Disponível em: https://kupdf.net/download/rufer-mario-memoria-sin-garantiaspdf_59d1893408bbc5db646870b2_pdf. Acesso em: 19 maio. 2019.
- SHAPIRO, Meyer. *Impressionismo – reflexões e percepções*. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.





Procissão, 2019

Nathan Braga Motta de Paula¹

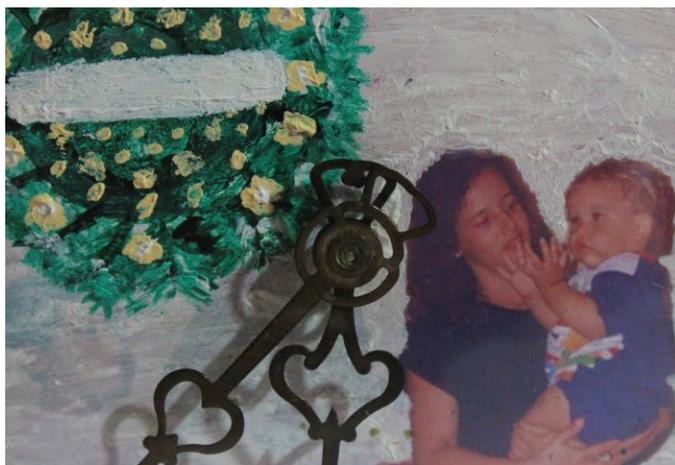
Técnica: Acrílica sobre fotografia e relógios.

Dimensão: 15cm x 15cm cada.

Descrição da obra: O tríptico apresentado acima, atravessa claramente as noções de tempo e da experiência da morte enquanto potência que não se cumpriu. Na literatura e filosofia francesa existe a expressão “fuite du temps” que pode ser traduzida como “fuga do tempo”. Aqui, o artista propõe a dilatação do tempo como celebração da memória, de forma que as fotografias, originalmente de festas de aniversário, constroem uma narrativa que mistura signos festivos com signos fúnebres e olhares distantes, premonitórios. Todos os relógios marcam o mesmo horário: 06:40h. Essa é a hora que consta no atestado de óbito da mãe do artista, que veio a falecer um mês depois do aniversário de 7 anos dele, representado no terceiro relógio, o relógio com o vidro quebrado. Procissão provém de “*procedere*”: “para ir adiante”.

O artista, que nasceu nos anos 90, tem todas as imagens referentes a sua mãe provenientes da estética de filmes analógicos e vídeos precários. A morte de sua mãe, datada antes do boom tecnológico e da virada do milênio, traz uma estética própria para as imagens-memória.

¹ Mestrando em Artes pelo PPGARTES UERJ, pós-graduando na Especialização em Linguagens Artísticas, Cultura e Educação pelo IFRJ, formado Técnico em Química pela antiga CEFETQ do Rio de Janeiro (hoje IFRJ), Graduado em Artes Visuais pela UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Foi aluno intercambista de Belas Artes na Universidade de Salamanca, na Espanha. Além disso, foi aluno da primeira turma do Práticas Artísticas Contemporâneas da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 2015. Coursou também o Imersões Poéticas da Escola Sem Sítio, em 2018.



Detalhes do relógio 1



Detalhes do relógio 2



Detalhes do relógio 3

Camus – O mito de SísifoⁱJoseph BeuysⁱⁱTraduçãoⁱⁱⁱ: Alexandre Sá¹ e Davi Pereira²

O tema do mito de Sísifo é o do herói absurdo. Esse mito não é narrado como um episódio de mitologia, mas como um mito já sujeito à reflexão. Camus^{iv} nos expõe e relaciona o mito de modo a introduzir sua concepção filosófica do homem.

O tema do mito de Sísifo é o do herói absurdo. Como Camus indica, o herói absurdo existia desde a Antiguidade Clássica. Querendo estabelecer uma ligação entre a consciência antiga e a consciência moderna, ele nos propõe o mito como um símbolo, tal qual era feito na Antiguidade, enquanto incute sua interpretação existencialista e consequentemente, moderna.

A frase seguinte é a ilustração óbvia da interpretação de Camus: "*Não vejo contradição em Sísifo ter sido ladrão de estradas ou sábio*". O herói absurdo de Camus vive sem juízo de valor transmitido pela tradição; sendo assim, ver uma contradição entre o ladrão de estradas e o sábio só poderia vir a ser um juízo de valor burguês.

Ao suprimir os juízos de valores tradicionais, ele introduz aqui um novo valor, o do herói absurdo: o do homem que não tem mais nenhum sistema de valores hereditário.

Na sequência, mostraremos que a outra qualidade do herói absurdo é a inocência. No mito de Sísifo, a culpabilidade só se dá aos olhos dos Deuses^v. Os deuses não apoiam insubordinação, nem poder de decisão, nem qualquer ingerência sobre suas esferas de influência. O reino dos

¹ É artista, curador, crítico de arte e psicanalista. Pós-doutorando em Filosofia pelo PPGF-UFRJ sob supervisão de Rafael Haddock Lobo. Pós-doutor em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense sob supervisão de Tania Rivera. Doutor (2011) e mestre (2006) em Artes Visuais pela Escola de Belas-Artes da UFRJ, tendo sido orientado por Glória Ferreira. É atual diretor e professor do Instituto de Artes da UERJ, além de professor do Programa de Pós-graduação em Artes (PPGARTES) na mesma instituição.

² Artista visual, performer e pesquisador; Doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Mestre com estágio Docente em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF), graduado em Artes Plásticas pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ);



deuses, construído sobre o medo, deve ser esvaziado de suas forças morais para que o homem deixe de se sentir culpado e não precise mais temer a sanção. Mas isso pressupõe que o homem realmente encarne e encontre a força e os meios conscientes para desprezar os deuses. Então, o problema crucial é posto. Como o homem encontrará a força e a consciência necessárias para levar a cabo essa existência de herói absurdo, e onde reside o absurdo que o habita?

Camus começa por definir o Sísifo antigo como um herói absurdo. Ele possui as qualidades essenciais que lhes são próprias. Então ele ama a vida, odeia a morte e desconsidera os deuses. Este é o condensado que Camus extrai do mito antigo.

No mito antigo, os deuses percebem claramente que têm aqui um homem que arrisca destituí-los de seu poder. É por isso que eles querem infligir-lhe o mais atroz dos castigos. A punição mais cruel lhes parecia ser a de um trabalho inútil. Aqui, Camus introduz seu pensamento e declara: "*Os pensamentos dos deuses eram de certa forma, justificados*", indicando assim que, em termos absolutos, seus pensamentos não eram infalíveis. No caso da sanção, os deuses partiam do pressuposto que o homem só suportaria suas tarefas diárias na esperança de uma vitória, e que, privado dessa esperança, sucumbiria ao desespero. O "desespero" responde à pergunta posta no final do texto: em que consistiria realmente a punição, se a esperança de sucesso lhe desse uma nova força a cada passo? A resposta de Camus é a seguinte: "não ter nenhuma esperança, mas não se desesperar por isso".

Não ter nenhuma esperança e não se desesperar por isso é a outra qualidade do herói absurdo.

Mas viver assim requer uma força que o homem ainda precisa desenvolver.

Os meios pelos quais o ser humano será capaz de superar a esperança e ver o potencial de desesperança que ela contém, são expostos na frase: "*Num espaço que ignora o céu, numa época que ignora a profundidade, Sísifo rola sua pedra*". Ou seja, sem esperança de ver o céu, lugar onde residem os deuses e sem conceber o tempo de forma linear, Sísifo vive inteiramente no momento presente. Toda esperança, incluindo seu potencial de desesperança, é abolida em favor da felicidade presente. Uma vez que é iniciado pela negação do futuro e do passado como temporalidades determinantes; o conceito de destino não é mais possível. A cada instante, Sísifo



modela seu destino para criar sua própria fatalidade. Pois o destino é constantemente definido como sendo uma predestinação resultante do passado ou como um destino futuro.

Assim, a missão essencial do herói absurdo é encontrar felicidade no presente. Camus expressa esse processo pela maneira como descreve Sísifo no trabalho.

A este respeito, reflito antecipadamente e explico por qual razão esta tarefa é tão traumática para Sísifo que conquista a terra e a vida sobre a terra. A vida sobre a terra é absurda porque o homem e o universo enfrentam-se como dois adversários. A última aspiração da alma humana é formar uma unidade com a terra. Mas finalmente, esta última permanece impenetrável à razão humana. É aí que reside o absurdo. Neste caso, a pedra simboliza a impermeabilidade da terra e as exigências que ela coloca ao homem. Mesmo se, em toda parte, a razão debate-se com as paredes, Camus revela que há uma saída para que o homem e a terra se encontrem. Este encontro acontece através do corpo que, sendo igualmente matéria, pertence mais intimamente à terra: *"O pé se refugia no colosso coberto de terra e o braço recobra esse movimento"*. É um ato do corpo, assim como a resposta que o corpo recebe. Desse modo, o encontro psíquico também sobrevém neste encontro físico: *"A bochecha cola-se na pedra"*.

No exato momento da ação, dessa harmonia de corpo e alma, "toda certeza humana" nasce. E mesmo que o destino do ser que vive no absurdo seja difícil de suportar, o homem o ultrapassa e aprende a conhecer a felicidade.

O benefício que Sísifo extrai do seu trabalho é expresso na seguinte frase: *"Um rosto que se desgasta tão perto da pedra já é a própria pedra"*.

Quer dizer que Sísifo pertencerá definitivamente a esta terra ao trabalhar nela. O corpo e a alma podem assim, acessar uma unidade temporária que deve ser reconquistada incessantemente. Sísifo encarna agora o homem propriamente dito; o absurdo, apreendido pelo ato, lhe conferiu sua garantia; ele foi eximido das garras dos deuses.

A partir do momento em que Sísifo desce da montanha para procurar a pedra, ele toma consciência de uma extensão e de outro momento da existência humana que, segundo Camus,



faz dele o herói absurdo: "*Trata-se da hora da consciência*". Neste momento ele sabe que é senhor de si mesmo e mestre de seu tempo. Ele não aceita mais o trabalho como uma tarefa subserviente para servir aos deuses, mas para servir a si mesmo e daí, extrair sua força. Atravessando outro estágio de consciência, ele se torna seu próprio criador e destitui assim os deuses. É por essa razão que ele "*se tornou mais forte que a pedra*".

Sísifo é um herói porque é ativo, seguro de si, consciente da sua missão na qual se engaja sem reservas. Mas é também um herói trágico, porque é inocente como o Sísifo antigo, porque sabe dessa inocência apesar de se encarregar do absurdo, ainda.

Sísifo é o "proletário impotente e rebelde dos deuses". Isso significa que deve, obviamente, aceitar o absurdo = a impotência. Entretanto, ele não tem o direito de fazê-lo por obediência servil ao serviço de qualquer mestre ou a princípios exteriores, e se revolta contra todos os valores que são estrangeiros à realização de si próprio.

Assim Sísifo venceu o absurdo e conquistou a felicidade de tornar-se humano ou a felicidade de poder viver a própria vida, e é isso que ele deve ao absurdo.

A forma utilizada por Camus para apresentar o homem absurdo ao incorporá-lo ao mito é contrária aos percursos usuais do pensamento lógico e da escrita poética, porque para Camus a razão não é o meio adequado para ter acesso ao pleno conhecimento. O mundo aparece na forma de imagens que não podem ser interpretadas, "*caso contrário, o universo seria límpido e a arte não existiria*". Mas nós só percebemos essas imagens pela clarividência. Em Camus, a razão se torna clarividência.

Para Camus, o mito tem um significado anti-psicológico. Sísifo não deve, portanto, ser compreendido como um destino individual que enfrenta dificuldades subjetivas e pessoais, mas deve simbolizar uma possibilidade dada a cada homem.

ⁱ Importante informar e agradecer a indicação deste texto feita por Cecília Cotrim, posteriormente utilizado por Alexandre Sá e Aldo Victorio em uma disciplina eletiva do Programa de Pós-graduação em Artes da UERJ no semestre de 2019-2 como provocador poético para a realização de trabalhos práticos. Inicialmente traduzido por livre iniciativa de Davi Pereira,



doutorando do programa, resolvemos revê-lo e melhor ajustá-lo para publicação nesta revista. Trata-se de um trabalho coletivo, repleto de afeto, passível de enganos, mas absolutamente urgente, considerando o momento atual do Brasil e do mundo.

ⁱⁱ Palestra proferida na Universidade de Cambridge em 28 de maio de 1983. Texto lido e transcrito por Jessyka Beuys. Traduzido do alemão por Catherine Métais-Bührendt. Publicada no catálogo Joseph Beuys do Museu Nacional de Arte Moderna / Centro Georges Pompidou de 1994.

ⁱⁱⁱ Esta tradução foi feita apenas para fins acadêmicos e não-comerciais.

^{iv} Beuys faz referência ao texto de Albert Camus sobre Sísifo que pode ser encontrado no livro publicado pela Editora Gallimard em 1942 com o título: *Le Mythe de Sisyphe*. Traduzido para o português por Ari Roitman e Paulina Watch pela Editora Record.

^v Resolvemos manter aqui, conforme publicado, a diferenciação entre Deuses e deuses.

