



Cena do filme superoito em que aparece o objeto naufrago. *Sem título*, Galeria Cândido Portinari, Rio de Janeiro, 1999.

Máquinas de desvios: as instalações com filmes de Livia Flores¹

Luiz Cláudio da Costa

Analizando alguns trabalhos da artista plástica Livia Flores, encontra interesse na luz e no movimento. Há nas proposições artísticas de Livia Flores a compreensão de uma lógica conceitual da imagem que distingue dois valores rivais: a aparência das coisas e a aparição das forças. Em suas máquinas celibatárias são as forças invisíveis que se devem tornar visíveis, neutralizando a vontade do idêntico presente em nossa cultura.

Livia Flores, instalações multimídia, imagem.

“A fuga é o engendramento do espaço sem refúgio.”

Maurice Blanchot

¹ Este texto resulta dos estudos A exigência do registro na arte contemporânea: dispositivo, tempo e subjetividade, que desenvolvo com a bolsista Pibic Adelaine Evaristo da Silva, no bojo da pesquisa de Prociência Arte e virtualidade: o tempo como matéria plástica.

A ideia da “tela” como território do movimento da imagem insiste como prática em duas exposições recentes de Livia Flores – *Telas / Como fazer cinema sem filme*, Galeria Funarte, 2008 e *Livia Flores*, Galeria Progetti, 2008/09. As *Telas* expostas na Galeria Funarte, realizadas com espelhos, reproduziam vestígios do passado retido nos arquivos da artista. Repetiam o formato e o tamanho dos pequenos losangos coloridos do papel de presente das colagens produzidas pela artista nos anos 80. Os trabalhos da Galeria Progetti, por sua vez, utilizavam as próprias colagens, então fixadas sobre telas esticadas em chassis. O padrão do papel estampava a geometria insistente. Coincidindo com o suporte da pintura, as telas da Progetti guardavam distância da ordem pictórica para melhor abordar a linguagem sob a perspectiva conceitual. Pintura e não pintura incidiam no agregado heterogêneo, fazendo emergir a marca material do tempo. Não pelo uso, pois os papéis jamais embrulharam presentes. Eles foram apenas resgatados do acervo particular conservado pela artista. Recolhidas à condição de mero documento do passado, as colagens retornam para mostrar o avesso da pintura. Mas também do tempo. Não é a permanência o que importa, mas a fenda que divide o passado. A matéria envelhecida distingue assim um pensamento plástico e revela o desvio da origem. O grafismo cinético perdeu seu frescor e, se acaso insiste, é como problema. Um tanto puído pelo desgaste, refletindo luz esmaecida, o papel tende à opacidade. Acolhe apenas a luz local, mas não o sujeito que olha. O espectador sente encontrar-se diante do ponto cego de um espelho. Vê uma luz disseminada sobre o suporte refletor sem que se possa ver. Importa nas telas de colagens da Progetti apresentar a condição de possibilidade de toda visibilidade e não a duplicação do visto. Tragicamente, elas se negam a devolver ao sujeito o mundo vivido.

Os trabalhos das duas exposições revelam processo plástico sobrevivendo de uma matéria artística arquivada. Insistem sobre o problema da memória pessoal, bem como da história da cultura e da arte. O cinetismo enquanto plasticidade do movimento precede a artista, que reencontra na cadeia repetitiva das séries de losangos a abertura de um problema: duplos não procedem por semelhança, constituem desvios. A capacidade reflexiva dos espelhos das *Telas* da Galeria Funarte não tinha a severidade opaca do papel puído presente na Progetti. O que no papel era cor prateada, nos espelhos era área sem tinta. As *Telas* mantinham intacta a potência especular de alguns dos pequenos losangos. O passado do cinetismo inserido no território do presente tinha agora outro funcionamento. O trabalho não impedia a duplicação. Fragmentava o observador e espalhava seu duplo cravado de fraturas. O espectador agora cintilava num fulgor trepidante. As “pré-imagens” – estendendo para as *Telas* da Funarte a designação proferida por Glória Ferreira em folheto distribuído durante o período da exposição da Galeria Progetti – abrigavam os mundos e seus sujeitos. Mas implicavam outro risco. A mínima demora na busca de perceber o duplo especular evidenciava o tremeluzir perigoso do desvio que fissura. A multiplicidade do visível estava evidenciada. As *Telas* não zelavam por sentidos ocultos. Não há nada de secreto nos trabalhos de Livia Flores ainda que mundos não visíveis possam emergir. Abordando o lugar do sujeito e o espaço de exposição, as *Telas* visavam ao campo de saber de suas imagens-irmãs – pintura, cinema, vídeo, memória, desejo, sonho, reflexo. Elas revelavam a reflexividade crítica da arte contemporânea: problematizar não uma linguagem específica e seu sistema formal, mas a condição de possibilidade da imagem da arte e sua potência prática na vida.

Focando o olhar sobre as “telas” de ambas as exposições, apura-se o conhecimento sobre o interesse conceitual da artista: a noção-problema “Como fazer cinema sem filme?”.² O cinetismo presente nas “telas” adota uma variante inesperada: ser uma máquina-cinema sem o dispositivo que lhe é próprio. O termo cinetismo está etimologicamente ligado à ideia de movimento. Mas são díspares as preocupações pertinentes a esse problema no modernismo europeu de László Moholy-Nagy, de Alexander Calder e de Marcel Duchamp, no concretismo brasileiro de Abraham Palatinik e de Luiz Sacilotto, na *op art* do húngaro radicado na França Victor Vasarely ou, ainda, nos trabalhos de Soto e de Lygia Clark. As abordagens mecanicistas de uns distam da experiência fenomenológica de outros, ainda que todos tenham colocado o problema do tempo.³ O cinetismo de Livia Flores pertence ao território trágico da impossibilidade: o que vejo não pode ser duplicado a menos que os duplos sejam múltiplos desvios da origem. Tudo pode ser repetido uma vez que uma potente máquina inverta o lugar das coisas no espaço. Essa é a máquina dos desvios de Livia Flores. E esta é a força de seus trabalhos: fazer variar, neutralizando a vontade do idêntico.

Segundo a artista, o problema “Como fazer cinema sem filme?” resulta de trabalhos como *Puzzleópolis II* (Bienal de São Paulo, 2004). Diagrama do crepúsculo, *Puzzleópolis II* faz vigorar uma experiência do naufrágio em pleno espaço urbano. Como cartografia do aban-

2 Livia Flores desenvolveu esse problema em sua tese de doutorado *Como fazer cinema sem filme?* (Flores, 2007a) que resultou no artigo de igual título publicado na revista *Arte&Ensaios* n. 15 (Flores, 2007b).

3 Afirmado que os artistas neoconcretos estavam distantes das abordagens do movimento mecânico mais aceitas em certas vertentes construtivas, como a *op art* e o cinetismo, Ronaldo Brito (1999, p. 77) declarou: “A questão do tempo foi determinante para as diversas tendências construtivas a partir dos anos 60.”

4 Instituição, situada no bairro de Campo Grande, responsável pela oferta de abrigos à população de rua é administrada pela Secretaria de Habitação da cidade do Rio de Janeiro. A Fazenda Modelo abrigava 2.236 internos em março de 1999, número que se mantinha relativamente constante durante os anos em virtude de diversos fatores abordados na tese de Giovanni Marcos Lovisi (2000).

5 Flores, 2007b, p. 29.

dono, eis a que nos obriga *Puzzleópolis II*: passear por entre ínfimas construções vistas da perspectiva de um espectador elevado em sua vertical solidão. Os intervalos entre os frágeis objetos de luz minguada produzem a firme sensação do malogro da cidade que não pode absorver o artista e o expulsa para uma Fazenda Modelo.⁴ Ironia de nosso destino. O modelo não é o ideal, mas uma morada de homens recusados, o real em sua mais cruel manifestação. Apropriando-se dos trabalhos de Clóvis, interno na Fazenda Modelo, Livia opera uma transvaloração do recusado. Afirma o desvio como força da vida. Põe a funcionar uma prática da vigília em plena penumbra. Constitui o espaço da visão como lugar para o pensamento. A noção-problema “Como fazer cinema sem filme?” pode decorrer de *Puzzleópolis II* porque um programa celibatário já se insinuava nos objetos de luz de Clóvis. Uma força impulsionava a imagem à errância, espalhando afetos em todas direções para que se agenciassem livremente.

Um protesto da artista revela sua vontade iconoclasta: “Pergunto-me até que ponto o modo de funcionamento da máquina-cinema não traria em si inscrito um programa celibatário, algo em seu mecanismo que a faz desandar, voltar-se contra o próprio modo de produção, trocando a lógica da imagem por um desejo de não-imagem”.⁵ Uma força política insinua-se em seus dispositivos contra as aparências produzidas pelas máquinas da imagem. Contra a força unificante do espetáculo, as instalações de Livia propõem o movimento errante do desejo de uma não imagem. É a experiência de um tempo em que já não somos mais o que fomos e ainda não nos tornamos aquilo de que nos acercamos. O que se percebe nas instalações com filmes da artista desde o final dos anos 90 é a compreensão da imagem como dessemelhança radical, o desvio do próprio e do idêntico. Há nas proposições artísticas de Livia Flores a compreensão de uma lógica conceitual da imagem que distingue dois valores rivais: a aparência das coisas e a aparição das forças. Em suas máquinas celibatárias são as forças invisíveis que devem tornar-se visíveis.

A artista fez mais de 10 exposições com instalações de filmes. Utilizando vidros, espelhos, projetores, filmes em *looping* ao redor de salas e espaços variados, as máquinas de desvio de Livia Flores atraíam as imagens na direção de seu avesso. Projeções de imagens (super8 ou DVD) direcionadas ou rebatidas em vidros, espelhos ou telas translúcidas, multiplicavam as ínfimas alterações no visível. Em 1998, a Galeria Cândido Mendes de Ipanema apresentava a exposição da artista em cujo convite aparecia a frase *Aqui não tem nada, aqui não falta nada*. No *release*, Livia Flores insistia que esse par de frases não intitulava os trabalhos nem tampouco a exposição, mas que deveria “funcionar antes como imagem sonora a reverberar entre os trabalhos, como uma espécie de eco insistente que se produz num espaço entre a vastidão e a falta de paisagem”. Com um brilho do paradoxo, a artista cartografava o despovoado pleno. Essa primeira instalação com seus filmes continha quatro projeções em super8 simultaneamente projetadas sobre paredes e tela translúcida: um campo de capim ao vento (duas sequências); um carro na curva; um brinquedo oscilante registrado no Parque Terra Encantada. As imagens foram capturadas como *ready-mades* do olhar e deslocadas de seus contextos para um espaço de arte

promovendo a rivalidade entre arte e não arte. O par de frases reverberava infinitamente estados rivais exacerbando a amplidão já presente entre os fragmentos de paisagens. Firmavam-se, naquela pequena Galeria, as fronteiras próprias às imagens-valises de Livia Flores.⁶ Sustentava-se o provisório, ao mesmo tempo em que se protegia a extensão e a demora. O fragmento transitório permanecia e criava vínculos exteriores na interioridade de uma paisagem-reservatório. O escasso, na instalação da Galeria Cândido Mendes, é repleto de haveres.

Acolher o passageiro e diagramar os rastros fugidios da vida é fazer desandarem as forças produtoras da sujeição, da ancoragem, das representações fixas, das identificações controladoras. As instalações de Livia Flores não representavam estados nem interpretavam situações: eram máquinas cujo apetite vinculava-se ao desvio. Na exposição que a artista fez no Espaço Agora/Capacete no Rio de Janeiro em 2000 apareciam os espelhos e as lâminas de vidro pela primeira vez. Antes havia apenas a tela de material translúcido. Sem título, a instalação continha cinco sequências rodadas em superoito e eram projetadas simultaneamente sobre as superfícies especulares e as chapas de vidro presentes no espaço. Imagens atravessavam ou eram devolvidas às paredes circundantes, em diferentes recortes e graus de intensidade. Um pequeno editor de superoito permitia que um sexto filme fosse visto na velocidade e com a direção que o próprio espectador determinava, ao manipular as manivelas da pequena máquina. Uma série de seis desenhos sobre papel-carbono fornecia ainda o mapa do trajeto “rodoviária – rua do hotel sem passado – centro”. Outra vez as palavras operando cartografias e desenhando diagramas. Segundo a artista esse mapa de palavras formava um fragmento de sonho vivido e se tornava para ela o fio condutor do trabalho. As imagens eram outra vez registros tomados de situações assignificantes, nem por isso menos vigorosas: uma aterrissagem, o reflexo de um rio morto, formigas, uma travessia na ponte Rio-Niterói, uma fogueira, luzes na linha amarela, uma lacraia, travestis, a Praça XV.

Nessa exposição no Agora/Capacete multiplicavam-se as imagens entre os fragmentos dos sonhos e da realidade. Um vasto espaço de não imagens se impunha. O espectador ali também de passagem, experimentava aquela proliferação fantasmagórica, as trajetórias, as inversões e aderida ao fluxo volumoso da instalação. Produzia um si mesmo outro enquanto experimentava tudo se mover em sua companhia. Ele experimentava sua condição temporal e constituía o espaço da visão como lugar do pensamento e da vontade. Ponto de observação em que os objetos tomam a aparência da vida não como semelhantes no mundo, mas antes como objetos vivos que se movem, se agitam, mostram sua força e desaparecem. Nada se fixa nas instalações de Livia Flores, nem o espectador que se torna um passageiro e, muitas vezes, um naufrago. E, entretanto, tudo se revela e se oculta entre as imagens que se dão a ver.

Foram muitas as instalações com projetores de filme superoito que Livia Flores produziu entre 1998 e 2004, ano em que fez sua primeira videoinstalação, a última versão de *A cadeia alimentar* que teve pelo menos cinco versões diferentes: a da Central Elétrica do

6 Com essa expressão desejo chamar a atenção para as constelações de imagens e os diagramas de palavras com função de imagem no trabalho de Livia Flores que provocam experiências semelhantes à do paradoxo estudado por Gilles Deleuze. A partir do uso frequente das palavras-valise ou *portmanteau* (fusão de palavras, tradicionalmente conhecidos como neologismos) por Louis Carroll, Gilles Deleuze (1974) estudou o paradoxo constituinte da lógica do sentido.

Freixo, Porto, 2001; a do CAPC / Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, França, 2001; a do Hotel Love's House/Agora, Rio de Janeiro, 2002; a do Midia-Arte: 3º Prêmio Sergio Motta, MIS, São Paulo, 2002; e, finalmente, a do Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 2004. A instalação do Centre d'Art Santa Mònica, uma videoinstalação, contava com cinco projetores DVD, 11 espelhos e quatro sequências de imagens em movimento: um tigre na sua jaula, a visão de um canil, uma guarita com vidro espelhado, um personagem tomando sopa com um alicate. Este último fragmento era a transcrição de um sonho vivido pela artista. Todas as diferentes versões de *A cadeia alimentar* utilizaram uma ou mais sequências das quatro apresentadas em Barcelona. Todas usaram as superfícies refletoras dos espelhos e as placas transparentes de vidro. A insistência nos espelhos e nos vidros nas instalações de Livia Flores é uma demanda da máquina celibatária que acolhe o sujeito em seu espaço (a artista e o espectador) como posições múltiplas da engrenagem. O sujeito naqueles espaços em movimento tornava-se um náufrago no mar dos desvios.

Foi na instalação feita para a Galeria Cândido Portinari na UERJ em 1999 que essa imagem do náufrago apareceu pela primeira vez nos trabalhos da artista. E surgiria ainda outra vez dois anos mais tarde em *Sonhos + Náufrago*, instalação apresentada na exposição "A trajetória da Luz na Arte Brasileira", do Instituto Itaú Cultural em São Paulo, em 2001. Nesta última, o "náufrago" aparecia como um ponto de vista, uma posição do olhar em situação de naufrágio. As imagens de navios na linha do horizonte projetadas na Galeria do Itaú Cultural haviam sido filmadas a partir de um ponto de vista instável, em outro barco. O espectador experimentava a mobilidade em seu lugar de observação. Sobretudo experimentava-se como uma posição, um lugar, um sujeito à deriva. Os sonhos, anotados em papel-carbono para essa instalação do Itaú Cultural, se prolongavam como tema na transcrição do sonho registrado em imagens para *A cadeia alimentar* (2001-2004). Fantasia e realidade misturavam-se como o atual e o virtual, o passado e o presente, a ponto de constituir um espaço de indiscernibilidade.

A instalação sem título de 1999 montada para a galeria Cândido Portinari da UERJ acolhia o espectador com um diagrama de palavras: *náufrago, rio morto, terra encantada, distâncias, irmãs, ímãs*. O diagrama ainda que fixado sobre a parede branca externa na entrada da galeria parecia flutuar e reverberar por instantes infinitos entre as imagens e seus desvios múltiplos. Constituída de oito projeções em superoito, a instalação da UERJ mostrava imagens de larvas em deslocamento, serpentes dilaceradas sobre o asfalto, uma garrafa solitária abandonada à rua (objeto identificado como o *náufrago* pela artista), uma montanha-russa, capim ao vento, um grupo de clóvis, um carro em perseguição.

As imagens que se proliferam nas instalações de Livia Flores atravessam chapas de vidro, deslocam-se entre superfícies opacas e telas translúcidas, desviam-se ao tocar espelhos. Elas criam trajetos, descrevem percursos, percorrem linhas diversas. Mas não significam nem narram uma situação dada. Sua assignificância, entretanto, produz sentido na constelação em que se encontram. Enquanto imagens não passam de "repertórios mínimos

de movimentos”, como afirma Miguel von Hafe Perez, no catálogo do Centre d’Art Santa Mònica, de Barcelona, para a apresentação de *A cadeia alimentar*, em 2004. Enquanto máquinas de movimentos e desvios, essas instalações assemelham-se ao pensamento em sua condição de processo. Formas, gestos, sons, implicam-se e multiplicam-se em outras imagens de modo a constituir imensa máquina fantasmática em eterno devir. Não é somente o fluxo que importa. Afinal a permanência também insiste nessas máquinas, uma insistência em sempre dividir, desviar e fazer tudo entrar em constelações, em diagramas. Trata-se antes do ser do fluxo, um pensamento do tempo. O que interessa nessas máquinas é um pensamento em processo, que agencia imagens, palavras, corpos, sujeitos e coloca-os todos à deriva no lugar em que tudo se encontra. As instalações de Livia Flores, espacializando imagens diagramadas por palavras em constelações fluidas, tomam emprestado do lugar expositivo onde são montadas sua marca, seus limites, sua grafia. Mas confere ali, ao espaço da visão, um lugar para o pensamento.

Com *Projeto observador*, fica explícito o valor que o lugar apresenta nos trabalhos de Livia Flores: as condições específicas do local agenciadas às circunstâncias do projeto. *Projeto observador*, instalação feita em seu ateliê (Programa de Ateliers da Lada, Porto, Portugal) de artista-residente, para o projeto Squatters/Ocupações do Museu Serralves em 2001, consistia em transformar o ateliê em câmera escura através da privação total da luz no ambiente e da abertura de pequenos orifícios no vinil colado às janelas. A paisagem externa era projetada sobre as paredes internas do espaço do ateliê. A imagem projetada era percebida em tempo real, e os movimentos do exterior, as variações da luz, as mudanças da paisagem eram sentidas no interior. O exterior se refletia no interior de modo invertido. Como o reflexo de um espelho, o trabalho sabotava o princípio de mimese pela inversão. A imagem como seu avesso: uma verdadeira subversão da representação como encarnação de uma substância. O semelhante subvertido pelo dessemelhante: a vontade iconoclasta da imagem como dessemelhança radical.

Na sociedade do espetáculo – para usar a expressão tão conhecida de Guy Debord, atualizada por um biopoder que controla os corpos e identifica-os em sua liberdade –, a imagem circula como os sujeitos por força de um poder que os impulsiona. Fazer circular a imagem pertence à força da cultura atual: as repetições criam generalidades consumíveis. As máquinas desviantes de Livia Flores invertem a força da circulação generalizante, impondo diferenciações. Essas máquinas tomam um poder que lhes é próprio: desviar aquilo que circula identificado como o mesmo, permitindo as constelações que abordam os fragmentos do mesmo no movimento em direção a um outro. As máquinas de pré-imagens de Livia Flores exigem a repetição e impõem variações, subversões, inversões, desvios nos circuitos protegidos das galerias de arte, dos institutos culturais, dos produtores de imagens da cultura do capital. Elas insinuam o naufrágio dos sistemas fechados e insuflam o desamparo nos circuitos da imagem. Eis o que proporcionam as máquinas de instalação de Livia Flores: confrontam a imagem em circulação, identificada e controlada em sua força, com a não imagem do desvio, diferença da vontade múltipla como força do pensamento.

Referência bibliográficas

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

FLORES, Livia. *Como fazer cinema sem filme?* Tese de doutorado em Linguagens Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2007a.

_____. *Como fazer cinema sem filme?* In Cavalcanti, Ana (org.). *Arte&Ensaio*, Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, n. 15, UFRJ, 2007b.

LOVISI, Giovanni Marcos. *Avaliação de distúrbios mentais em moradores de albergues públicos das cidades do Rio de Janeiro e de Niterói*. Tese de doutorado, Fundação Oswaldo Cruz, Escola Nacional de Saúde Pública; 2000. xiv,167 p. http://portalteses.iciet.fiocruz.br/transf.php?script=thes_cover&id=000016&lng=pt&nrm=iso

Luiz Cláudio da Costa (UERJ, Rio de Janeiro, Brasil) é professor adjunto da graduação e do Mestrado em Artes do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e tem centrado seu trabalho de pesquisa atualmente sobre o papel da imagem tratada como documento na arte contemporânea, bem como o reprocessamento do registro em operações discursivas que transferem as imagens para outros suportes e ambientes. Graduado pela University of Northern Iowa (1986), tem mestrado (1993) e doutorado em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1999), com curto período de pesquisa na New York University (1998). Publicou o livro *Cinema brasileiro (anos 70-70), dissimetria, oscilação e simulacro* (2000) e, recentemente, tem publicado nos periódicos *Sala Preta* (USP), *Arte&Ensaio* (EBA-UFRJ), *Revista de Letras da Unesp*, *Concinnitas* (UERJ), *Poiéisis* (Ciência da Arte-UFF). / l.claudiodacosta@uol.com.br