

farol



farol

Biblioteca Setorial do Centro de Artes – Universidade Federal do Espírito Santo

FAROL – Revista do Programa de Pós-graduação em Artes. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes – número 14 – Vitória : Centro de Artes/UFES, Dezembro de 2015.

Semestral

ISSN 1517 - 7858

1.Artes – Periódicos . 2. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes.

CDU 7 (05)

ISSN: 1517 - 7858

farol

Dezembro de 2015 – número 14, ano 11
Centro de Artes – Universidade Federal do Espírito Santo

FICHA TÉCNICA

“A Revista Farol é uma publicação do programa de Pós-graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.”

Editores

José Cirillo

Ângela Grando

Projeto Gráfico

Vinicius Caus

Capa e Editoração

Vinicius Caus

Rodrigo Hipólito

Imagem da capa

Tom Boechat, Sem título, *Série Toquiotas*, 2005

Editora

Centro de Artes

Universidade Federal do Espírito Santo

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Centro de Artes

Campus universitário de Goiabeiras

Av. Fernando Ferrari, 514, CEMUNI I – Vitória, ES

CEP 29.075-910

lab.artes.ufes@gmail.com

Reitor

Reinaldo Centoducatte

Vice-Reitora

Ethel Maciel

Diretor do Centro de Artes

Paulo Vargas

Coordenação do Programa de Pós-Graduação

Gaspar Leal Paz

Conselho Editorial

Profa. Dra. Almerinda Lopes (PPGA-UFES)

Profa. Dra. Angela Grando (PPGA-UFES)

Profa. Dra. Cecília Almeida Salles (PUC-SP)

Profa. Dra. Diana Ribas (UNDS, Argentina)

Prof. Dr. Dominique Chateau (Université Paris 1, Panthéon-Sorbonne)

Prof. Dr. Gaspar Leal Paz (PPGA-UFES)

Profa. Dra. Gisele Ribeiro (PPGA-UFES)

Profa. Dra. Isabel Sabino (FBA-UL)

Prof. Dr. José Cirillo (PPGA-UFES)

Prof. Dr. Luis Jorge Gonçalves (EBA-UL)

Profa. Dra. Maria Luisa Távora (EBA- UFRJ)

Profa. Dra. Maria de Fátima M. Couto (IAR-Unicamp)

Profa. Dra. Monica Zielinsky (PPGAV-UFRGS)

Profa. Dra. Pilar M. Soto Solier (Univerdidad de Murcia, Espanha)

Prof. Dr. Raoul Kirchmayr (Universidade de Trieste, Itália)

Profa. Dra. Teresa Espantoso Rodrigues (FFL-UFBA)

Profa. Dra. Teresa Fernanda Garcia Gil (Universidad de Granada, Espanha)

Prof. Dr. Waldir Barreto (DTAM-UFES)

APRESENTAÇÃO

A Revista Farol chega ao seu décimo quarto número com um conjunto de dez propostas que constroem um arco de possibilidades em torno das confusas e instigantes relações entre sujeitos e trabalhos de arte. Nesta edição, reafirmamos nosso profundo interesse nos processos poéticos e nos diálogos de naturezas multifacetadas que brotam das realizações contemporâneas.

A cada tijolo posto na edificação do(s) mundo(s) da arte atual, percebemos que tal morada torna-se mais fluida e com paredes menos acabadas. A quantidade de janelas e portas surgidas dos esforços de análise e definições, que para muitos pode aparentar frustrante, nos mostra que palavras como especificidade e expansão não são inconciliáveis e talvez sejam mesmo irmanadas.

Das muitas entradas e saídas que os autores aqui apresentam, observamos que, ao pensarmos e discursarmos sobre trabalhos de arte, devemos exercitar a mesma delicadeza para com sua forma, seus conceitos, seus processos, seus públicos e seus locais. Talvez sempre tenha sido assim necessário.

O que perdemos e o que ganhamos com as transformações que nos seguem ou nos surpreendem o empenho, a argúcia, a paciência e o abraço mais amplo a todas as formas de percepção e pensamento poderão nos mostrar. Destas páginas, ressaltamos essas características e convidamos os leitores a sublinhar aquelas que lhe sejam próprias.

Editores.

SUMÁRIO

ENSAIO

- 9** A Recepção da Arte na Era da Pós-Arte
Dominique Chateau

ARTIGOS

- 17** A perda da contemplação serena e a percepção colaborativa num piscar de olhos
Alexandre Emerick Neves
- 34** Santiago Sierra - “Estética Remunerada”
Angela Grando
- 47** Ser ou não ser uma Nuvem? ou Ecos dos Assassinatos de uma Mosca
Rodrigo Hipólito
- 61** E lhe foi mandado passar o presente diploma... (o grupo acre esteve aqui)
Isabel Sabino
- 77** CO-LABORAR: notas sobre o trabalhar juntos
Melina Almada Sarnaglia
- 85** A experiência da espera no cinema de fluxos contemporâneo
Erlly Vleira Jr.
- 99** Histórias da arte hoje. Alguns apontamentos a partir de arquivos de artistas e de historiadores
Mônica Zielinsky

RELATOS DE EXPERIÊNCIA

111 A Experiência de Intervenção do Grupo Pparalelo em Território Colombiano
Sylvia Furegatti

120 A Paisagem em Linhas/Lines
Maristela Salvatori

TRADUÇÃO

128 A Recepção da Arte na Era da Pós-Arte
Gaspar Paz, Ângela Grando e Cristina Moura

136 NORMAS DE PUBLICAÇÃO

LA RÉCEPTION DE L'ART À L'ÈRE DU POST-ART

Dominique Chateau

Professor da Université Paris 1 (Panthéon Sorbonne). É autor de *Philosophie d'un art moderne: le cinéma*. L'Harmattan, coll. "Champs visuels", 2009; *Philosophies du Cinéma*. Armand Collin, 2010; *L'expérience esthétique : intuition et expertise*. Presses Universitaires de Rennes, 2010, entre outros.

Que sont les valeurs de l'art devenues à l'ère du post-art ? Peut-on envisager leur remplacement définitif par des « valeurs du post-art » ? Mais le mot post-art désigne, par son préfixe, un moment après l'art qui n'est pas encore absolument émancipé de l'art. L'écart du post-art vis-à-vis de l'art est son écart à partir de l'art. En même temps, si les valeurs du post-art sont encore les valeurs de l'art, c'est dans un contexte idéologique où *la valeur de l'art en général* est désormais tenue pour désuète, voire aliénante. On ne peut croire ni à l'idée d'une substitution radicale de valeurs qu'on trouve dans certains discours, ni à l'idée contraire que cette substitution n'est qu'une illusion du discours. Le passage au post-art est réel, pour le meilleur et pour le pire, comme fut l'art... En même temps, il reste en devenir, inachevé, en souffrance, en sorte que, dans la systémique de son *dysfonctionnement*¹, les valeurs de l'art et celles du post-art sont en constante tension, formant une sorte d'« image dialectique », au sens de Benjamin.

Je m'intéresse ici aux valeurs artistiques, non pas aux valeurs esthétiques, sachant que des œuvres censément inesthétiques peuvent avoir autant de valeur artistique que des œuvres censément esthétiques. L'art est une notion complexe dont la définition comporte au moins trois registres : l'artiste, l'œuvre (ou ce qui en tient lieu) et sa réception. On peut résumer ainsi le système de référence des valeurs de l'art : l'artiste s'approprie un matériau auquel il donne, à travers l'objectivation de sa singularité, une forme distinctive, peu ou prou innovante, et destine plus ou moins immédiatement cet objet à la présentation dans un cadre *ad hoc* où sa singularité est susceptible de lui conférer un statut d'exemplarité culturelle.

1. *Dys-* : en souffrance...

Ces valeurs spécifiques de l'art se manifestent par des objets assignables à une source individuelle, par la signature, par la différenciation de l'ordinaire, par l'intégration au patrimoine, et surtout par la corrélation de ces différents aspects. En particulier, la singularité qui marque l'œuvre en tant qu'elle est l'objet d'une appropriation est, à l'autre bout du processus, pour la réception, un signe de reconnaissance qui motive l'inscription patrimoniale. Hannah Arendt avance que l'œuvre artistique est moins caractérisée par sa singularité que par le fait que son hostilité envers la culture lui vaut d'être assimilée par elle comme son expression la plus haute². Néanmoins, cette ré-intégration paradoxale serait inexplicable sans la reconnaissance possible d'une métamorphose singularisante du donné culturel.

Cette synthèse des valeurs de l'art constitue une référence paradigmatique qui s'est formée progressivement jusqu'au XIX^e siècle où elle s'est à peu près stabilisée. Dans un cadre plus raffiné, on trouverait maintes raisons de discerner des paradigmes plus fins correspondant aux périodes successives — par exemple, le romantisme et l'avant-garde. Pour en rester au paradigme synthétique, la question que je me pose est celle de son éventuelle mutation depuis que s'est ouverte la période dite du post-art.

Dans le contexte où la hiérarchie fondée sur le statut d'artiste dominait, un habitus lui-même dominant déterminait le créateur à occuper la fonction de source individuelle du processus artistique autant qu'à s'approprier le résultat à l'aune de son individualité. Et cela concernait aussi bien le processus de création dont le résultat était marqué comme propriété de la source

2 *La Crise de la culture (Between Past and Future, 1954)*, trad. sous la dir. de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 1972, pp. 257-258.

que le processus de réception où l'œuvre était identifiable comme signe de singularité. L'habitus d'artiste s'épanouissait dans un contexte où le récepteur était lui-même déterminé par cet habitus. L'échange entre les pôles de la création et de la réception dépendait d'un système stable (historiquement stabilisé à partir du XIX^e siècle) suivant lequel l'attente du récepteur était fondée sur l'intériorisation de la singularité de l'artiste manifestée dans son rôle social comme dans sa production d'œuvres critiques (au sens où elles mettaient en crise la culture). Or, si ce système est maintenant déstabilisé, ce n'est pas qu'on se soit débarrassé radicalement de l'habitus qui fondait la valeur générale de l'art, c'est plutôt qu'on reste hanté par lui tandis qu'on le refoule.

Un aspect essentiel du nouveau paradigme constitutif du post-art réside dans trois caractéristiques saillantes attachées respectivement aux trois composantes que sont l'œuvre, l'artiste et le monde de l'art. La première caractéristique est l'ambiguïté de l'œuvre non pas seulement dans son contenu (la polysémie), mais dans sa forme et son conditionnement. La deuxième, l'abandon par l'artiste de sa posture dominante vis-à-vis de son récepteur et, par voie de conséquence, de son pouvoir sur l'œuvre. La troisième, le recul progressif de la frontière qui séparait le monde de l'art du monde de la culture, marqué aussi bien par la déclaration comme art de l'objet banal que par la contamination des œuvres par des représentations culturelles assimilées pour ce qu'elles sont. Or, en reprenant plus finement, ces trois composants, on constate qu'en parlant d'ambiguïté de l'œuvre on fait encore référence à l'œuvre, qu'en évoquant l'abandon par l'artiste de sa position dominante on désigne encore l'artiste et, qu'en évoquant le trouble du monde de l'art, on suppose qu'il persiste.

W. J. T. Mitchell écrit :

Le fait que certains spécialistes veuillent ouvrir le domaine des images afin de considérer à la fois les images artistiques et non-artistiques n'abolit pas nécessairement la différence entre ces domaines. On pourrait facilement arguer que, en fait, les limites entre art et non-art deviennent claires quand on regarde des deux côtés de cette frontière sans cesse changeante et établit les transactions et translations entre eux.³

Un constat de bon sens a cette proposition pour corollaire : on ne peut dire que deux choses sont en train de se mélanger, sans d'abord pouvoir les distinguer. Plus spécifiquement, cela signifie que le destin du post-art, c'est l'impossibilité de se définir lui-même et la nécessité au contraire de lorgner toujours du côté de l'art — aussi rémanent que la tache de sang dans le tapis —, de se mesurer à son critère, et d'ajouter à sa référence, un rien de révérence. La croissance de l'art contemporain est concomitante à la diffusion touristique du Grand Art, loin de l'avoir aboli.

Je reprends la phrase : pour pouvoir dire que deux choses sont mélangées, il faut d'abord pouvoir les distinguer, pour souligner que pouvoir, outre la capacité, désigne une position d'où cette capacité est en mesure de s'exercer. Non seulement le pouvoir en puissance, mais le pouvoir que confère la puissance. Symptomatiquement, si on met à part les naïfs qui affirment tout de go que l'art est fini, les « spécialistes » évoqués par Mitchell sont tous ceux qui ont le pouvoir intellectuel, culturel et institutionnel de regarder des deux côtés de la frontière entre art et non-art : les artistes qui pratiquent la dissémi-

³ W. J. T. Mitchell, « Showing seeing : a critique of visual culture », *Journal of Visual Culture*, 1, 2, 2002, p. 173.

nation de l'artistique dans le culturel, les esthètes qui intègrent cette dissémination dans leur référentiel, les critiques qui en communiquent le commentaire et les théoriciens qui sur-interprètent cette situation. Penser que cette dernière interprétation, parce qu'elle en appelle, par exemple, à Nietzsche ou Heidegger, échappe au jugement historique, c'est faire preuve d'une autre forme de naïveté, l'intellectualisme. La théorie la plus abstraite doit rendre des comptes vis-à-vis des configurations historiques dont elle parle censément, quand bien même elle feint de s'en abstraire.

Du point de vue historique, le non-art absolu n'est pas plus pertinent que ne l'était l'art absolu. Le non-art absolu risque fort de rejoindre l'art absolu, comme, pour Hegel, l'être pur rejoint le néant. Le non-art est plutôt un négatif relatif, en tant qu'il est déjà médiatisé par l'autre de l'art et encore médiatisé par l'art qui n'est d'abord, lui-même, qu'un positif relatif, c'est-à-dire un positif travaillé en son sein par sa propre négation — selon le concept adornien de l'*Entkunstung*⁴. Or, ce n'est pas un processus purement logique, purement théorique : l'art est travaillé par sa négation sous la menace concrète de la *Kunstindustrie* et parce que la *Kunstindustrie* l'imprègne, le pénètre, le transforme, voire l'absorbe⁵. Cette *Kunstindustrie* est une positivité, qui, selon l'argument récurrent des commentateurs que le processus enthousiasme, offrirait une réconciliation avec le réel, avec le social. Mais elle ne réussit à le faire qu'en niant l'art, c'est-à-dire en le vidant de son contenu propre, un contenu né-

gatif précédemment tourné, selon Adorno, contre le type d'aliénation qu'incarne maintenant, sur le plan culturel, la *Kunstindustrie*.

L'idée d'absorption, toutefois, semble aller trop loin. De même que la totale confusion de l'art et du divertissement. Il n'y a aucun apaisement dans la positivité pure. Il y a aussi du négatif dans la *Kunstindustrie*, notamment quand elle commerce avec l'art : elle ne peut le faire sans lui conserver un tant soit peu sa valeur spécifique, et sans admettre en elle la négativité qui le définit, y compris vis-à-vis d'elle-même. Le kitsch quand il est promu au rang d'art n'est pas le kitsch primaire et touristique, mais un kitsch critique qui associe aux représentations du kitsch primaire ou à ses parodies, la distance du *double bind*, ce dilemme tel que le récepteur reçoit à la fois un message et son contraire — ce qu'il ne s'agit pas de trancher, mais d'accepter dans son instabilité même comme exemplification d'une attitude esthétique sophistiquée. Avec le homard versaillais de Jeff Koons cette situation est multipliée par deux puisque le *double bind* pèse à la fois sur l'objet seul et sur son rapport au contexte du château royal : lequel est le plus kitsch des deux ?

Les valeurs du post- sont ainsi marquées par l'indétermination de l'ère du post- que, non seulement elles traduisent sur le plan axiologique, mais encore dont elles sont imprégnées. D'où leur dissémination qui, dans la version optimiste, ouvre sur une multiplicité inventive et, dans la version pessimiste, atteste que ces valeurs sont affaiblies par la valeur de l'indétermination qui les domine et qui pèse sur chacun des registres de l'axiologie spécifiquement artistique.

C'est, tout d'abord, l'intrusion dans la sphère de l'art de ce qu'Harold Rosenberg appelle l'*anxious object*, depuis le readymade, un objet inquiétant en vertu de son ambiguïté ontologique,

4 Cf. *Théorie esthétique* (1970), trad. Marc Jimenez et Éliane Kaufholtz, Paris, Klincksieck, Coll. « Esthétique », 1995.

5 Outre la *Théorie esthétique*, voir : Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques* (1944-47), trad. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1974.

puisqu'il « persiste mais sans identité fixe »⁶. Inquiétant peut vouloir dire qu'on est simplement intrigué ou qu'on est angoissé⁷. Je préfère parler d'*objet indécis*, comme on parle d'une victoire indécise pour qualifier le flux et le reflux de deux armées en guerre, mais aussi au sens où « indécis » qualifie non seulement la chose, mais l'attitude du sujet devant la chose, lorsqu'il a de la peine à trancher. Comme dit la locution française, on se demande si c'est du lard ou du cochon, par exemple au sujet de quelqu'un qui a un humour particulier. Et cet exemple est d'autant plus pertinent que l'indécision qui affecte l'objet du post-art induit corrélativement à la question ontologique — est-ce que cet objet appartient à la catégorie de l'art en dépit de son apparence ? —, une question cognitive — est-ce que l'exposition de cet objet est une blague, une supercherie, etc. ?

La première question, en effet, renvoie à la conviction du récepteur quant à l'habitus qu'il a intériorisé, s'agissant de savoir s'il y concordance ou discordance de l'objet indécis avec l'ontologie (les mondes possibles) admise par cet habitus. La seconde question appelle un jugement objectif, cognitif, quant à la proposition qui est soumise au récepteur de lever l'indécision qui pèse sur l'objet et de le retenir dans la catégorie voulue. Le jugement peut confirmer ou infirmer l'habitus. Le post-art est une série ininterrompue de provocations qui ont entraîné irrésistiblement la modification de l'habitus référentiel — c'est là le processus de dé-définition dont parle Rosenberg. Paul Valéry expliquait à l'avance ce processus lorsqu'il avait noté que la valeur stable du Beau tendait à être supplantée par des

valeurs d'instabilité, des « *valeurs de choc* »⁸. Au choc émotionnel du visiteur d'exposition, s'ajoute le choc de l'habitus mis en crise. L'indécision qui entache l'objet force le récepteur à prendre une décision, sur le moment, mais il est bien clair que les décisions individuelles ne pèsent pas lourd en face de la décision collective qui, dans le contexte du post-art, se forme au fil de l'apparition croissante d'objets indécis dans les lieux de présentation accrédités. Nos répulsions spontanées s'effacent inéluctablement sous la vague de l'habilitation et de l'habituatation culturelles.

Toutefois, en corrélation étroite avec l'objet indécis, le monde de l'art nous offre aujourd'hui des dispositifs particuliers qui peuvent nous rémunérer du sentiment d'être emporté par la vague, des dispositifs de participation, d'interactivité, de co-auteurité. Tandis que l'indécision du premier contact appelle une décision individuelle ou suppose de se rallier à la décision collective, la participation du récepteur à l'œuvre signifie son implication dans le processus de l'œuvre — dans une œuvre qui ne s'achève que par lui — et, par là, comme une sorte de complicité avec elle, voire de compromission si les valeurs qu'elle propose sont contraires à un habitus qu'on aurait auparavant prétendu défendre « même sous la torture »...

Il n'y a sans doute pas de meilleure façon de gagner quelqu'un à sa cause que de l'attirer dans son jeu — même si n'on aime pas tel ou tel jeu, on aime bien jouer... Cette composante ludique du post-art est très importante en ce qu'elle manifeste symptomatiquement l'emprise de la culture sur l'art, d'une culture où le jeu est devenu la principale thérapie des trau-

6 *The Anxious Object, Art Today and Its Audience*, New York, Collier Books, 1964-1966, p. 17.

7 J'en reste au premier sens qui évite la question psychologique (elle est loin d'être dénuée de pertinence, mais m'éloignerait de mon sujet).

8 Paul Valéry, « Léonard et les philosophes. Lettre à Léo Ferrero », *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936, pp. 150-151.

matismes sociaux, en plus d'être lucratif. C'est ainsi que l'esthétisation chère à Benjamin peut s'appliquer à l'art comme il s'applique aux jeux collectifs où la masse retrouve sa propre image idéalisée. La valeur ludique couvre ainsi la valeur critique de l'art. L'étrangeté de l'objet jeté sur le tapis vert du monde de l'art est du même coup affaiblie. Le jeu pour le jeu est plus fort que l'art pour l'art.

Mais, en même temps que s'opère cet affaiblissement, une autre valeur supposée de l'art est mise en crise : la singularité. Il reste, bien entendu, le geste singulier de la proposition inaugurale introduite dans le monde de l'art. C'est par exemple l'appropriation par tel artiste du ready-made. Duchamp disait que la peinture est ready-made parce qu'elle utilise des tubes de peinture achetés. Mais ce n'est pas la même chose d'exposer un tube de peinture que de le peindre. Ce qui disparaît entre la peinture et le ready-made, c'est l'appropriation par un travail d'objectivation du subjectif, d'inscription de signes de singularité dans l'objet fabriqué. Comme je l'ai suggéré, le contrat avec le récepteur, dans le cas de l'art, entraînait la reconnaissance de cette appropriation par l'ouvrage, de la singularité ainsi manifestée et de l'exemplarité de son résultat. Ce contrat est rompu dès lors que, non seulement l'appropriation par l'ouvrage est réduite à rien ou presque (au bricolage de l'installation), mais encore le récepteur est sollicité à entrer dans le jeu d'un partage d'appropriation. Il y a en plus la possibilité de reprendre sans cesse le jeu, pour des récepteurs sans cesse nouveaux.

La co-auteurité a des limites, certes. Le récepteur joue comme l'auteur, sauf que ce dernier reste l'initiateur du jeu et son arbitre. Il s'opère, en outre, une dissociation entre auteur et artiste. Quelqu'un est reconnu socialement comme

artiste — d'autant que cette figure semble avoir acquis des lettres de noblesse qu'elle n'avait pas avant, jusqu'à considérer, comme certain sociologue, que la figure de l'artiste est devenu le modèle du travailleur post-moderne —, mais est partiellement dépossédé de sa qualité d'auteur. La seule situation claire est celle de l'art sur Internet, lorsque l'auteur, masqué ou inconnu, revendique un copyleft. Dès lors qu'il se dévoilerait, la duplicité de cette revendication apparaîtrait en plein jour. On ne peut manquer d'être frappé, aujourd'hui, par la multiplication exponentielle du nombre d'artistes, de part le monde, dans un contexte où cette posture est censée être en régression, sinon même en voie de disparition. La dissémination de l'œuvre, l'indétermination qui l'entache s'associe à la dénégation de l'artiste qui, lui-même, semble refuser l'étiquette que toute son activité demande pourtant.

Défendant l'idée qu'on ne peut apprécier les valeurs du post-art sans en référer aux valeurs de l'art, je me suis engagé sur une voie résolument négative. Il y a, de fait, quelque chose qui ressemble au travail du négatif dans le statut du post-art, et donc l'espoir d'une *aufhebung*, au sens d'un supprimé-conservé stabilisé, comme dans la tension des contraires de l'image dialectique, même si le processus est promis à de nouveaux rebonds. Au fil de la description détaillée des valeurs, on semble être plutôt dans l'instabilité d'un moment indécis où ce qui, dans la figure nouvellement apparue de ce que jadis on appela l'art, le conservé, c'est-à-dire la teneur de l'art, est en même l'objet d'une dénégation. D'où la figure du post-artiste dont la production demande qu'on y reconnaisse l'art, mais qui affirme qu'il n'en fait pas ou qu'il n'est pas un artiste.

Or, quel que soit le processus considéré, sa face négative ne peut exister sans une face positive. Le déni de l'art ne fonctionne pas non seu-

lement sans la référence (négative) à l'art, mais encore sans une référence à un versant positif qu'on découvre en élargissant de la sphère de l'art à celle de la culture, au sens où ce mot recouvre en plus des objets dits culturels (dont les objets artistiques sont une sous-catégorie), l'ensemble des pratiques et des contenus qui constituent les dimensions idéologiques, politiques et philosophiques de la culture. Cela permet de mesurer l'art à la culture en même temps que la culture à l'art, un va-et-vient où leurs différences doivent apparaître au lieu d'être gommées.

Je vise là certaines théories sociologiques ou « études culturelles » qui réduisent unilatéralement l'art à la culture. Il est vrai que cela simplifie agréablement le problème. Il n'y aurait plus de post-art, mais de la culture, du culturel... On noie le problème au lieu de le traiter. Notre défi consiste plutôt à confronter les valeurs de l'art avec celles de la culture, ce qui devient difficile si on ne les distingue plus, de même que si on évite tout débat épistémologique en reléguant l'esthétique aux oubliettes. La proposition qui me semble la plus pertinente à cet égard émane d'un travail dont on peut reconnaître la pertinence aussi bien à l'égard de la culture qu'à l'égard de l'art, à l'égard des études culturelles qu'à l'égard de l'esthétique. Il s'agit de celle d'Edouard Glissant sur la créolisation⁹. Cette proposition d'un insulaire, sans doute parce que le lieu même de l'île lui confère la puissance d'une sorte de laboratoire, à la fois ethnique, culturel et intellectuel, peut nous intéresser non seulement dans son contenu propre (que je ne ferai qu'évoquer), mais encore dans son implication extrinsèque et surtout à l'égard du schème de pensée qu'elle nous offre. Glissant redonne de la fièreté au monde créole en caractérisant

la créolité comme une anticipation et un modèle possible du multiculturalisme planétaire. Le même processus de mélange, de métissage, d'hybridation qui, ainsi, peut nous apparaître comme négatif en considération de la mondialisation néo-libérale, devient positif en considération du processus culturel spécifiquement insulaire.

Je me demande donc si l'indétermination qui pèse sur l'œuvre et l'artiste dans le contexte du post-art ne peut pas non plus être regardée à l'aune de ce schème de pensée positif. Il ne s'agit pas d'en revenir au fantasme de la réconciliation, de gommer toute négativité, mais de mieux cadrer la dénégation de l'art, au sens freudien de ce mécanisme de défense par lequel on repousse ce qu'on révèle. La dénégation affirme un renoncement verbal à l'art autonome, en raison de l'inertie du contexte multi-culturel, mais le besoin de réactiver ce contexte dans le sens de la créativité artistique demeure. Ce qui serait en jeu dans le post-art, ce n'est pas seulement la compromission ludique avec la *Kunstindustrie*, mais le besoin, acté par certains individus, observé par d'autres, de prolonger les valeurs de l'art, à commencer par la singularisation, dans un contexte où la culture est entrée dans un processus de métissage, incluant l'art et, par là, affectant son intégrité.

Il y a une différence entre le métissage et la créolisation, à suivre Glissant : le premier est passif et la seconde active. Le métissage est un pluralisme subi, contre lequel il n'y a rien à faire, la créolisation un métissage actif, voulu, à l'origine pour surmonter l'aliénation coloniale. Glissant souligne aussi que la créolisation produit des configurations imprévisibles vis-à-vis de ce que l'état de la culture postmoderne offre *a priori*. Comme prolongement de la valeur de l'art, la créolisation consisterait à transformer le métissage *a priori* pour produire des mélan-

⁹ Introduction à une poétique du divers, Paris, Gallimard, 1996. *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

ges improbables, et c'est dans cette manière de faire des mondes sur la base du monde donné que la singularisation trouverait encore un lieu d'exercice.

L'analogie de la créolité et du multiculturalisme, certes, est réversible. À la version optimiste que représente la créolisation du monde, on oppose une version pessimiste selon laquelle c'est la multi-culturalisation qui rend possible la créolisation ; celle-ci, loin de fonder celle-là, ne ferait que l'enjoliver et son « triomphe » se limiterait à une valeur purement symbolique. Mais l'explication par le symbolique atteint sa limite si elle néglige l'efficace même du symbolique ; s'il ressemble à une sorte de causalité parallèle qui n'indemnise que le fantasme, il convient de ne pas méconnaître son effet dans la réalité, surtout lorsqu'il s'agit d'un rapport à la réalité qui vise à y établir un monde parallèle, un monde possible. L'autonomie de l'art réside dans cette instauration — là encore, l'idée du mélange suppose qu'on puisse distinguer ce dont il se nourrit. L'autonomie de l'art résiste par la création des mondes possibles, imprévisibles, improbables, comme le fait à sa manière le rêve, mais sans réaliser les mondes dans la réalité.

L'autonomie d'instauration reste l'instrument principal de la singularisation artistique, de l'affirmation continuée de la posture d'artiste. On n'est pas artiste parce qu'on fait une œuvre ; on fait une œuvre parce qu'on est artiste, parce qu'on éprouve le besoin d'extérioriser artistiquement sa singularité. L'art est un besoin ontologique avant d'être un besoin social. La raison de la persistance de la valeur de l'art réside dans le fait que des individus éprouvent toujours le besoin d'introduire dans le monde la différence imprévisible d'une représentation singularisée du monde, ce que l'idée de créolisation, de créativité créolisée, permet d'envisager encore dans le contexte de dissémination où navigue le pos-

t-art.

A PERDA DA CONTEMPLAÇÃO SERENA E A PERCEPÇÃO COLABORATIVA NUM PISCAR DE OLHOS

THE LOSS OF SERENE CONTEMPLATION AND COLLABORATIVE
PERCEPTION, AT A GLANCE

Alexandre Emerick Neves
PPGA-UFES

A partir dos modos de figurar o corpo, procuro discutir a noção de presença na experiência artística como algo indissociável da ideia de colaboração. Com a proposição de uma discussão ampliada sobre a presença colaborativa do espectador, busco certa aproximação do pensamento fenomenológico com os comentários de Didi-Huberman sobre o característico anacronismo no pensamento de Aby Warburg. Para esquivar-me da concentração nas especificidades de certas propostas contemporâneas, submeto a inclinação do corpo em figurar-se a um olhar histórico mais amplo, desde a figuração clássica à apreensão da presença do espectador como corpo figurado em obra.

Palavras-chave: Corpo, presença, contemplação, colaboração.

From ways to represent the body, I seek to discuss the idea of presence in artistic experience as something inseparable from the idea of collaboration. With the proposition of a broader discussion about the collaborative presence of the viewer, I pursue some closeness of phenomenological thinking through Didi-Huberman comments on the anachronism at Aby Warburg's thinking. To skip from the concentration on specificities of certain contemporary proposals, I submit the body's representation to a broader historical look, from the classical representation to the seizure of the viewer's presence as body figured in work.

Keywords: Body, presence, contemplation, collaboration

As inquietações advindas das experiências em minhas aulas de arte contemporânea, sobretudo as discussões suscitadas pelos tópicos relativos às propostas colaborativas, me induziram a buscar uma reflexão que demande certo anacronismo ao considerar a colaboração como um elemento constitutivo da experiência artística.

Sem a pretensão de inaugurar qualquer conceituação, mas com o cuidado também de não restringir o debate, com esse trabalho minha intenção não é outra senão a de apresentar, de um modo sucinto, como a ideia de colaboratividade na experiência artística permeia minhas pesquisas referentes à temporalidade entre corpos, caminhos e lugares, principalmente em relação à noção de presença na experiência artística. Desse modo, entendo como colaborativa não somente a disposição do corpo em dar e receber algo em sentido literal; estender a mão, tocar e manipular objetos, andar e penetrar ambientes. Tentarei demonstrar como discussão ampliada sobre a presença colaborativa do espectador, para além das especificidades de certas propostas em arte contemporânea, parte da premissa da irredutibilidade da experiência artística, pois admite aprioristicamente a espectação como algo indissociável da ideação, execução e apresentação da obra de arte.

Assim, esta modesta reflexão parte do aspecto sereno do ato contemplativo para conduzir-nos à premissa colaborativa da percepção, que incide na inclinação do corpo em figurar-se. Tomado de uma profunda consciência da presença, ver e ser visto são tidos como exercícios de afecção mútua. Imerso na intensa atmosfera entre exposição e espectação, o corpo mostra-se incansável na busca de elaborar figuras de si.

Senti a necessidade de partir do entendimento de que perceber tem íntima aproximação com o agir. A percepção, basicamente, entre-

meia as possibilidades de nossa ação sobre os outros e as coisas ou dos outros e das coisas sobre nós. O pensamento fenomenológico intui a percepção como algo essencialmente orientado para a ação, isso por que “a percepção não é apenas um enquadramento”,¹ o que corrobora a ideia arganiana de arte como “uma modalidade histórica do agir humano”.² Dessa relação entre perceber e agir podemos rever algumas argumentações acerca da apreensão da obra de arte, como a imposição de uma teatralidade comentada por Michael Fried, acerca dos objetos minimalistas.³ Neste caso, ainda que o dado participativo não seja alcançado pela ação manipuladora direta do espectador sobre a obra, a percepção do objeto leva o observador a mover-se, e sua ação gera novos modos de apreensão do objeto em relação ao espaço que os liga. A imagem do objeto é alçada à consciência na duração da percepção depurada em ação e reação. E mesmo na pintura, a indissociável relação entre perceber e agir pode ser ressaltada, desde a feitura até a recepção da obra de arte, como nas imagens do monte Saint Victoire, elaboradas por Cézanne, nas quais o potencial ativista da percepção é revelador da amplitude do processo artístico. Assim, a genialidade da *Dúvida de Cézanne*⁴ advém de um entendimento ampliado do que é o processo artístico, da ideação e da execução da obra alinhada ao pensamento receptivo. Dessas imagens despontam tanto o domínio dos recursos pictóricos quanto o ato de rodear o monte e suas motivações.

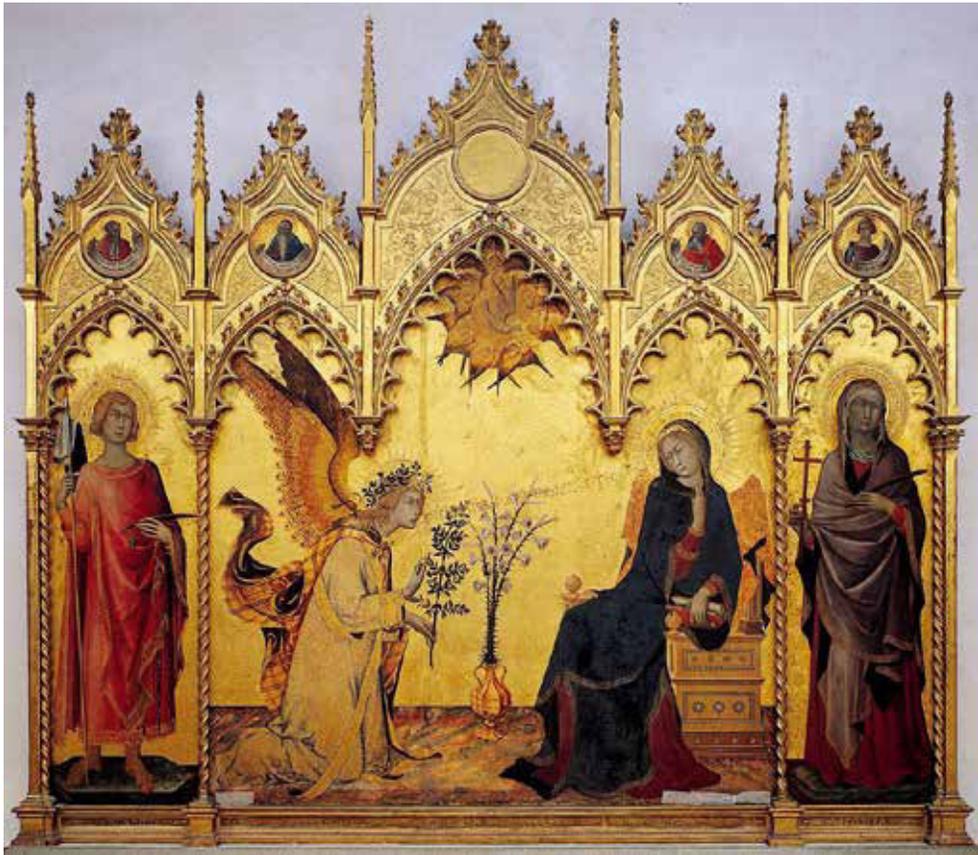
Na apreensão de uma obra de arte, a tomada de consciência da presença é fundamental para

1 Roberto Machado, *Deleuze, a arte e a filosofia*, p. 257.

2 Giulio Carlo Argan, *Arte moderna*, p. 509.

3 Michael Fried, *Arte e objetividade*, in: *Arte & Ensaios n° 9*, passim.

4 Maurice Merleau-Ponty, *A dúvida de Cézanne*, passim, in: Id., *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.



Simoni Martini, A
anunciação, de
1333

que o espectador se veja como parte de uma experiência potencialmente ativa. Por jamais ser passiva, a percepção ressalta a ideia de que participar é antes de tudo saber estar presente, e saber sua presença como disponibilidade de colaboração àquilo que se presencia e, conseqüentemente, de ser presenciado.

Tratar a ideia de presença é um exercício indissociável da problematização dos planos de presentificação do corpo. Torna-se indispensável, portanto, um breve levantamento e questionamento de como o campo da arte tem tratado este tema, desde as especificidades dos planos de figuração artística ao plano de espetação.

A influência de boa parte da crítica do século XX corrobora para a manutenção de uma quase hegemonia de um tipo de olhar que se construiu

junto à própria edificação da História da Arte: o olhar pictórico. Sem exagerar muito, posso dizer que é quase como uma *História do Olhar Pictórico* que se instaurou.

Rever a repercussão do discurso formalista, ainda que de modo ligeiro, parece proveitoso neste ponto, e não se trata de alguma “chantagem antiformalista”⁵ impulsionada por certa “indiscriminada fascinação (...) por Lacan, Derrida, Foucault, Barthes, Kristeva, Baudrillard, Lyotard, Deleuze, certamente estou esquecendo alguns, todos autores confundidos e etiquetados sob um só rótulo “Theory””.⁶ O que de fato proponho é que, se “a tarefa do atual historia-

5 Yve Alain-Bois, *Viva o formalismo* (bis), in: Glória Ferreira e Cecília Cotrim, *Clement Greenberg e o debate crítico*, p. 246.

6 Idem, p. 245.

dor de arte: resistência às diversas forças de chantagem intelectual”⁷ permanece válida em alguma medida, não se deve ceder à chantagem alguma, mesmo à “ladainha essencialista e oracular”⁸ de uma parcela da crítica formalista baseada na dependência de Clement Greenberg, ao que chamarei apenas de purista.

Acontece que, mesmo com sua profunda dimensão corpórea, temporal e espiritual, pretende-se que a presença do espectador seja absorvida no envolvente e complexo jogo formalista de unidade e coerência interna da forma artística, que desponta em sacrifício de um sentido pleno de presentidade na sugestão de uma serenidade contemplativa. Ao diagnosticar boa parte da escultura modernista como uma espécie de pintura no espaço, sobretudo a abstrata, a crítica formalista purista dilata a preeminên-

cia histórica do olhar pictórico que se desdobra desde pelo menos o Renascimento.⁹ Ainda que refute a figuração dos movimentos do corpo, tal estética formalista ratifica a diferenciação dos planos e opõe ao plano da especiação a especificidade do plano de acontecimentos plásticos:

Enquanto os grandes mestres criaram uma ilusão de espaço em profundidade em que poderíamos nos imaginar caminhando, a ilusão criada por um pintor modernista permite apenas o deslocamento do olhar; só é possível percorrê-la, literalmente ou virtualmente, com os olhos.¹⁰

Assim, a ênfase dada ao retiniano na percepção manifesta-se como o rebaixamento da tatibilidade que lhe é própria. Mesmo frente à



Edouard Manet,
Le Chemin de fer,
1872-1873.

mais puristas formulações artísticas e teóricas do modernismo, a apreensão retiniana deve ser tomada como um dos elementos constitutivos do olhar, que é aqui pensado como uma experiência advinda da presença, particularmente no sentido de rejeitar a ideia de um sujeito desinteressado. Não se trata, portanto, da ocupação de um determinado ponto no espaço, mas de um corpo que sabe construir uma habitação no espaço ao sugerir possibilidades de movimentos, pois, “nossos corpos não estão no espaço como as coisas; eles habitam ou assombam o espaço”.¹¹ Visto dessa forma, o corpo que habita o lugar é, mais que seguidor, propositor de caminhos e roteiros. Sua presença inaugura, recebe, rejeita, adota ou assevera relações que “são caminhos diferentes para o estímulo externo de testar, solicitar e variar nosso domínio sobre o mundo”.¹²

Cabe lembrar, também, que Rosalind Krauss levanta as características de um “espaço pictorizado”¹³ nas esculturas de Anthony Caro, sobretudo em relação à presença e ao posicionamento do espectador. A análise da obra *Coche*, de 1966, me parece bastante proveitosa neste ponto, pois a linha é carregada de um gesto de ligação que entremeia as relações entre os grupos de planos plásticos, com o acréscimo da transparência resultante da trama dos planos em grades que funcionam como hachuras,¹⁴ características que instituem uma vista estabelecida de uma distância específica, do modo “como existe um abismo entre o espaço do observador e o espaço de uma pintura”,¹⁵ o que

ratifica que o espaço do acontecimento artístico não se deixa ocupar pelo espectador, que somente pode contempla-lo por um modesto movimento ascendente ao erguer a cabeça de seu próprio lugar.

Ainda que implique numa citação um pouco extensa, e sem pretender um atalho para uma história social da arte, para exemplificar alguns esforços para transpor tal abismo, parece pertinente trazer a distinta análise de T. J. Clark sobre uma obra de Manet que encerra a visão do autor acerca da inscrição do tempo na pintura do cotidiano:

O vapor e a fumaça no pátio ferroviário, por exemplo, em *Le Chemin de Fer*, de Manet, pairam no ar por alguns segundos antes de evaporar. Para a garotinha que observa, o tempo permanece imóvel. A mulher que levanta os olhos para o espectador marca com o dedo o ponto de leitura em que parou, esperando o momento passar: nossa atenção é banal e efêmera (somos o transeunte masculino que a arranca da identidade de governanta e dama de companhia por um instante, mas só durante o tempo que ela leva para nos encarar de modo desconcertante), e logo sentimos que na verdade a mulher está em outro lugar, em meio ao devaneio do romance que está lendo. Quadros são intercepções: em um segundo, o ar vai clarear e a leitora vai encontrar de novo seu lugar no livro. (Ou seus lugares, para ser mais preciso: ela parece ir para frente e para traz na história, com o indicador e o polegar marcando duas páginas diferentes). E, no entanto, o livro em si, as páginas, as linhas impressas, a capa com orelhas nas bordas; o cãozinho, a pulseira, o leque fechado; a fita de cabelo da garotinha, o reflexo no chapéu de palha da governanta, são todos concretos e permanentes – permanentes no simples fato de estar diante dos olhos – como só a pintura a óleo pode fazer.¹⁶

11 Maurice Merleau-Ponty, *Um inédito de Merleau-Ponty*, in: *Revue de Métaphysique et de Morale*, nº4, pp. 401-409, apud Christine Poggi, *Seguindo Acconci/visão direcionada*, in *Arte & Ensaios nº 16*, pp. 161.

12 Idem.

13 Rosalind Krauss, *Caminhos da escultura moderna*, p. 228.

14 Idem, p. 231.

15 Ibid., p. 228.

16 T.J. Clark, *A pintura da vida moderna*, p. 19-20.

O comentário de T. J. Clark mostra como é a personagem no quadro de Manet quem nos denuncia a presença como passantes, como um caminhante que lhe distrai por alguns instantes. Ainda que na histórica posição de observador seja invocada a tradicional ideia de uma postura contemplativa passiva, a imagem gera em nossa consciência o sentido de presença na identidade de um caminhante urbano. Somos nós, espectadores, ainda que imobilizados pelo modo desconcertante como somos encarados, os passantes que induzem a personagem a elevar a cabeça e fixar o olhar para fora do quadro.

Parece pertinente, com uma flutuação anacrônica a mais, trazer a imagem dos corpos figurados no retábulo de Simoni Martini, *A anunciação*, de 1333. Basta reparar que um movimento semelhante ao executado pela personagem de Manet é suscitado na mulher do painel central pintado em têmpera sobre madeira para o altar da Catedral de Siena, e que tal movimento também é motivado pela aparição repentina de um corpo. Até aquele momento, ela também estava serenamente sentada e igualmente entretida em sua leitura, tanto que repete outro gesto da mulher urbana da era industrial: intuitivamente marca com os dedos o ponto de interrupção da leitura do livro que tem em mãos. Mas no caso da pintura italiana do século XIV, a figura da Virgem sofre uma intensa torção ao elevar a cabeça, pois seu olhar se dirige para o seu lado direito, no interior do seu plano, lugar próprio de figuração da aparição e corporificação do anjo, o plano artístico pictórico.

Com o exercício de cruzamento de olhares - hoje já muito bem comentado, sobretudo por Michel Foucault, em *Las meninas*¹⁷ - Warburg

17 Michel Foucault, *Las meninas*, in: Id., *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*, pp. 3-21.

questionou se “já não se pergunta “o que significa essa expressão?”, mas “qual é a vontade exercida?”.¹⁸ Sem a pretensão de estender o comentário sobre o conceito warburgueano de Pathosformel – tão bem conduzido por Didi-Huberman e Philippe-Alain Michaud -, me concentro na possibilidade de aproximação com a fenomenologia para pensar contiguamente o plano da expectação. Ao admitirmos que há uma causa externa para o comportamento das figuras de Martini, no sentido como Warburg enuncia que as figuras “se movem num plano paralelo ao espectador”,¹⁹ deve-se admitir, também, que a disposição das figuras de Manet, ainda que se movam estritamente em seu plano, está para além do plano de figuração artística. Assim como a jovem de Martini é despertada por uma aparição, a menina de Manet olha para o interior do seu plano entretida com a chegada espetacular da modernidade, de tal modo que se mantém indiferente à nossa presença. Porém, mais que a intuição da presença advinda pelo movimento da figura que “dá as costas ao espectador”.²⁰ a presença tida como convergência dos planos é dada particularmente pelo movimento da mulher que, por um momento de displicência em relação à menina que está a seus cuidados e a despeito da estrondosa vida moderna ao seu redor, dirige seu olhar expressamente para fora do quadro onde se encontra a causa de seu movimento, uma causa externa à figura e também ao plano de figuração. Esse breve levantamento auxilia a discutir como a figuração dos movimentos do corpo é reveladora, acima de tudo, da força que o move, pois o

18 Aby Warburg, apud Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento*, p. 87.

19 Idem.

20 Há um conhecido precedente histórico deste gesto no afresco de Giotto *A lamentação de Cristo*, na *Cappella degli Strovegni*, em Pádua.

corpo, da figura ou do espectador, parece saber que é um ser móvel, movido e movente.

Por força da consolidação do olhar pictórico, autores como Carl Einstein e Daniel-Henry Kahnweiler chegaram a classificar a tradicional escultura cristã como “a pintura que não ousava dizer seu nome”.²¹ Com base na teoria de Adolf von Hildebrand, esses autores admitiam que “o frontalismo e o pictorialismo eram aberrações resultantes do *medo do espaço*, do medo de ver o objeto escultural se perder no mundo dos objetos, do medo de ver os limites da arte ficarem indefinidos à medida que o espaço real invadia o espaço imaginário da arte”.²² Mas é interessante notar como de fato ocorreu uma contribuição significativa da escultura do século XX para que esse medo fosse superado, a ponto da situação ser praticamente invertida e chegar-se a uma ampla disseminação da convergência dos planos, como supõe o diagnóstico de Hal Foster – para quem Hélio Oiticica e Lygia Clark seriam proeminentes antecessores – sobre a quantidade de propostas de performances e instalações interativas nas últimas décadas. Ao referir-se à obra de Rirkrit Tiravanija, Foster desconfia de certa exploração da perplexidade do espectador e, mais que isso, o crítico americano sugere que uma possibilidade de “resultado desta forma de trabalhar é uma ‘promiscuidade das colaborações’”.²³

Sem perder de vista o alerta de Foster, sobretudo quando tratarmos diretamente de uma performance instalativa, mais adiante, e talvez por conta dele, procuro ressaltar que a franca proximidade dos planos, talvez indistinção, desponta na justa medida em que sobressai o aspecto colaborativo da percepção. Conse-

quentemente, devo avaliar como a ativação e o adensamento dos modos de percepção podem ser associados ao pensamento artístico envolvido em boa parte da produção escultórica contemporânea. Richard Serra declarou estar interessado em “como evoluiu o modo de percepção da obra”²⁴ e argumentou que “elas não existem para ser vistas como objetos preciosos, mas para ser experienciadas de modos diferentes”.²⁵ Em obras como *Intersection II*, de 1992, o espectador é o caminhante, e não se trata de mover-se em torno de uma escultura de modo tradicional, pois a obra não é apenas algo tridimensional, um objeto no espaço para ser visto em suas relações internas em diferentes ângulos, nem é o espaço dado à contemplação, mas este se impõe como um campo a ser percorrido, um complexo de coisas e espaços, um emaranhado de forças que cinge as coisas e o espectador e no espaço, uma obra dada por esse complexo de relações na duração do processo perceptivo.

Entretanto, devo afastar o risco de parecer displicente com as recorrências da ideia pictorialista da escultura. Ao demonstrar não ser este um pensamento isolado, Charles Harisson e Paul Wood discutem uma nova escultura teorizada por Greenberg como “a nova arte de desenhar no espaço”,²⁶ cujas origens seriam pictóricas e estariam associadas às experiências com a colagem e a construção. Mas o que procuro enfatizar com este ligeiro comparativo entre itinerários é como a experiência com o tempo nos percursos evocados por obras como *Intersection II* - caminhar através dos corredores, para dentro e para fora da estrutura escultórica – implica em esquadriñar, na e com a obra

21 Yve Alain-Bois, *A pintura como modelo*, p. 94.

22 Idem.

23 Hal Foster, *Chat rooms*, in: Claire Bishop, *Participation*, p. 191.

24 David Sylvester, *Sobre arte moderna*, p. 592.

25 Idem.

26 Paul Wood, *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*, p. 179.

Vito Acconci. Blinks, Nov 23, 1969, afternoon. Photo Piece, Greenwich Street, NYC, Kodak Instamatic 124, bw film.



de arte, o espaço-tempo do mundo, excursionar por caminhos estabelecidos pela obra, e para além dela.

Propostas como as de Serra, fazem pensar como as fronteiras entre os planos tornam-se bastante sutis na arte contemporânea, ou mesmo dissolvidas. A passagem da unidade estrutural das esculturas para a relação espaço-temporal do lugar nas instalações, do ponto de vista do espectador, não se dá por uma evolução linear, mas por uma rede de projeções em idas e voltas. David Sylvester destaca na obra de Serra a “essencial experiência de caminhar”,²⁷ resposta à relação com uma obra que apresenta um espaço que “não é um espaço contemplado, mas um espaço percorrido”.²⁸ Trata-se de uma caminhada envolvente, na qual “o efeito da obra tem a ver com gerar uma sucessão de experiências desdobrando-se no tempo”.²⁹ De igual modo, para Iole de Freitas, um elemento intimamente

inscrito em sua obra “é o gesto cotidiano do caminhar, mas num lugar construído, que propõe outros desafios para nossa noção de equilíbrio e prumo”.³⁰ Ao entrecruzar as falas de teóricos e artistas, trago à tona os desdobramentos advindos das experiências com obras situadas nessa região fronteiriça entre escultura e instalação, assim como seus desenvolvimentos na consciência do espectador através da caminhada, invocada pela imbricação do espaço da obra com o espaço da arquitetura, o que salienta que a obra é esse lugar construído, talvez reconstruído. Trata-se, portanto, de uma forma de habitar esse lugar construído pela arte.³¹

Sem título, instalação de Iole de Freitas na *Documenta 12*, de 2007, é um convite a um estado de habitação. A obra não é algo que está

27 David Sylvester, *Sobre arte moderna*, p. 444.

28 Idem.

29 Ibid.

30 Iole de Freitas, in: Ana Cavalcanti (org.), *A desconstrução dessas “certezas” entrevista com Iole de Freitas, Arte & Ensaios nº 15*, p. 8.

31 Heidegger investiga o que significa habitar e construir no âmbito do pertencimento em *Construir, habitar, pensar*, in: *Ensaio e conferências*, pp. 125-141.

pousado diretamente em algum ponto no espaço da galeria, mas impõe-se livremente pelo espaço-tempo do lugar em adesão ao espaço arquitetônico partilhado pelo público, e para além dele. Placas transparentes tomam formas geométricas que se curvam e cortam o espaço, associadas a tubos metálicos que riscam o ar. As linhas e os planos caminham pelo espaço, constroem-se mutuamente, perpassam as paredes internas das galerias e evoluem pelo exterior do prédio. O aspecto gráfico das linhas e planos parece invertido, com linhas acentuadas e planos suaves. Obras como estas, demonstram como as características dos materiais empregados são altamente relevantes. Ao comentar a obra de Waltércio Caldas, Paulo Venâncio ressalta como o aço é um material “rígido, mas ainda assim flexível, anódino, uniforme e ao mesmo tempo capaz de sutilezas em seu reflexo, sem nenhum peso visual é provavelmente o metal mais aéreo, perfeito para estar suspenso: linha cortante que desenha no espaço”.³² É interessante notar que, nesta descrição, a ideia de desenhar no espaço não implica em estabelecer a distinção dos planos, e sim o contrário, sugere a liberdade da escultura em trabalhar com o plano antes resguardado ao espectador. O que antes suscitava medo, agora assume a dimensão de uma busca deliberada.

Na obra de Iole, a densidade e polidez dos tubos de aço inox garantem a fluidez das linhas, enquanto a transparência e leveza das placas de policarbonato implicam na sutileza das formas. Não há a ideia de uma superfície pictórica ou de frontalidade que possa capturar a evolução dos arranjos, pois a torção dos planos e linhas - linhas tracejantes e planos esvoaçantes - assume uma desenvoltura que flui pelo espaço

32 Paulo Venâncio Filho, *Ainda mais do que antes*, in: *Horizontes*, catálogo da exposição de Waltércio Caldas, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 34. Lisboa, 2009.

para àquilo que a arquitetura estabeleceu como exterior, mas que, para a artista, prolonga-se como espaço do mundo, e agora também da obra. Não há distinção entre o espaço da obra e do espectador, da galeria ou da cidade, nossos caminhos se cruzam e entrecruzam sem distinção de planos.

Ao lembrar de uma fala de Goethe sobre a possibilidade de uma postura ativa do observador diante do grupo escultórico do *Laocoonte*, Philippe Alain-Michaud³³ nos reconduz a um precedente histórico. Isso porque o filósofo alemão propõe a adesão a um tipo de visão que, de certa forma, se opõe ao sentido de serenidade contemplativa, expresso na célebre análise de Winkelmann sobre esta obra. Goethe começa seu argumento ao propor um posicionamento evocativo de uma frontalidade e uma estaticidade ainda condizentes com a postura solicitada pelo condicionamento histórico em relação à recepção da obra de arte. Mas, logo em seguida, desafia o espectador a uma ação específica, ainda que sutil, pois sugere que, após a permanência diante do conjunto escultórico a uma certa distância e com os olhos fechados, ao abrirmos os olhos apenas por um instante, teremos a impressão de ver todo o conjunto em movimento. Este embate histórico é ainda mais decorrente do que suspeitamos, pois o pensamento de Winkelmann, ao qual Goethe se opõe, é baseado na opinião de Platão de que “a tranquilidade é a situação mais conveniente à beleza”.³⁴

A apreciação que Didi-Huberman faz da mesma análise de Goethe sobre o *Laocoonte* revela ainda que, ao contrário de um iconógrafo, o filósofo alemão do século XVIII estaria “contem-

33 Philippe Alain-Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento*, p. 89.

34 Winkelmann, *Reflexões sobre a arte antiga*, apud Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente*, p. 22.

plando o próprio olhar”.³⁵ Isso acontece justamente “quando o olhar compõe a forma com o tempo”.³⁶ Este particular interesse na proposta de Goethe se justifica porque foi justamente a partir destes argumentos que Warburg investigou a atribuição do movimento, em *Espectador e movimento* e em seguida em *Movimento e espectador*, e chegou “a propor que, por um exercício particular de atenção, o espectador podia substituir a causa externa que imprimia movimento às figuras”.³⁷ Warburg identificou tal possibilidade como a “perda da contemplação serena”.³⁸

A permissão a certa “alucinação discreta e controlada a que se entrega o historiador da arte”³⁹ me conduz, por um significativo traspassamento histórico, à experiência *Blinks*, de Vito Acconci. Essa obra, de 1969, é aqui tomada como um descendente ilegítimo, pois a proposta do artista contemporâneo sugere uma inversão à intuição do filósofo do século XVIII, como se nota em suas recomendações:

Segurando uma câmera, visando ao longe de mim e pronta a disparar, enquanto caminho em uma linha contínua por uma rua da cidade.

Tento não piscar.

Cada vez que eu piscar: tiro uma foto.⁴⁰

Impactado com o pensamento de Merleau-Ponty - como boa parte de sua geração - o artista italiano afirma que “o corpo está em muitos lugares ao mesmo tempo, fazendo sinais

e deixando marcas, pela forma como nossos sentidos se relacionam com as coisas em volta. É como uma presença, mas uma presença fantasmática”.⁴¹ Com esta intuição da presença, Acconci leva adiante seu projeto e, após caminhar pelas ruas da cidade e registrar os “momentos cegos”, compartilha tal intuição com o espectador a partir de um dossiê exposto como derivação.

Incapazes de vasculhar o arquivo de imagens, sedimentado na mente do artista, como espectadores de *Blinks*, somos levados a uma mínima inversão na proposta goetheana de abrir e fechar os olhos: sem de fato estarmos em movimento pelos corredores da cidade, “para captar bem o projeto (...) o melhor é ficar de frente para ele, a uma distância conveniente”,⁴² mas agora, de olhos abertos. É como se devêssemos, ao fecharmos os olhos, recompor ou reinventar todo o dinâmico itinerário atribuído ao olhar de um corpo em movimento, a partir somente daquilo que ele não teria visto. Em resumo, somos solicitados a figurar o que foi visto por ele e que não nos é ofertado. Trata-se, portanto, de um convite explícito à cumplicidade do olhar segundo a lógica da montagem, que compõe uma estrutura de aspecto aberto e sempre disposta a oferecer entradas, saídas ou retornos por caminhos nada estratificados.

Foi recorrente, entre os artistas dessa geração, a exploração da suposta intimidade sugerida pela mídia de massa. Revelou-se o distanciamento e a natureza ilusória dessas imagens, com trabalhos que, ao mesmo tempo que manifestavam, questionavam a autenticidade delas. Acconci trabalha a presença do corpo em

35 Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente*, p. 181.

36 Idem.

37 Philippe Alain-Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento*, p. 87.

38 Aby Warburg apud Philippe Alain-Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento*, p. 88.

39 Idem.

40 <<http://aleph-arts.org/art/lsa/lsa39/eng/1969.htm>>

41 Vitto Acconci, apud Christine Poggi, *Seguindo Acconci/visão direcionada*, in: Ana Cavalcanti e Maria Luisa Távora, *Arte & Ensaios* n° 16, pp. 160-161.

42 Goethe, apud Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente*, p. 180.



posturas abordadas de modo direto e envolve o espectador numa atmosfera psicológica de intimidade forjada pelo meio imagético. Frequentemente faz convites para a participação do observador, muitos deles envoltos em ironia, e por vezes sugerem uma situação de voyeurismo, que nos remete aos apelos dos programas sensacionalistas de televisão, o que Rosalind Krauss, em relação à produção videográfica da época, identificou como “estética do narcisismo”.⁴³ Outras vezes, Acconci solicita ao espectador que o acompanhe em práticas que causam estranheza por abalarem as fronteiras entre o banal e o distinto, entre a intimidade e a esfera pública, entre o plano da obra e o plano do espectador, como seguir um caminhante qualquer pelas ruas e transformá-lo numa espécie de guia pelos caminhos da cidade, ação a partir da qual compila outro dossiê fotográfico, desta

43 Rosalind Krauss, *Vídeo: a estética do narcisismo*, in: Ana Cavalcanti e Maria Luísa Távora, *Arte e ensaios* 16, pp. 144-157.

vez intitulado *Following piece*, também de 1969. Física e psicologicamente, o artista agencia a convergência dos planos, de ocorrência peculiar em *Blinks*.

Marina Abramovic, *The artist is present*, MoMA, 2010.

Nas obras aqui comentadas, os artistas parecem mesmo confiar em nossa inclinação colaborativa, esperam que sejamos capazes de vislumbrar todo o repertório imagético despertado a partir dos modos artísticos de figurar suas próprias relações com o mundo. Sugerem que vejamos sempre mais do que é diretamente mostrado na imagem formada. Como se, por exemplo, adotássemos o olhar da menina no quadro de Manet, aquela que, de costas para nós, espectadores, observa o dinâmico espetáculo da vida moderna. Ao seguir nessa proposta, é o próprio artista quem nos aparece de costas em *Following piece* e, em maior aproximação, é como se tomássemos seu corpo de empréstimo em *Blinks* para, a partir dele, excursionarmos pelas ruas da cidade, ainda que seja por alguma habitação poética.⁴⁴

Como prosseguir com o debate sobre a convergência de planos sem mencionar que a instantaneidade da imagem videográfica propicia a captura e imediata exposição da imagem do espectador? Ao transportar a imagem do espectador para o plano de figuração artística, Bruce Nauman instaura certa distorção espaço-temporal da presença com *Live-Taped Video Corridor*, de 1968, uma construção em madeira que forma um corredor equipado com dois monitores sobrepostos ao fundo. Na entrada, uma câmera registra a presença do espectador no estreito espaço e repassa a imagem em tempo real para um dos monitores, enquanto o outro permanece com a imagem do corredor vazio. Conforme o espectador caminha em direção

44 Heidegger toma de empréstimo o pensamento do poeta Hölderlin de que “poeticamente o homem habita”, in: *Heidegger, Ensaios e conferências*, pp. 165-181.

aos monitores, afasta-se da câmera da entrada, assim, sua imagem no monitor parece escapar-lhe. O tempo da busca de aproximação com nossa imagem parece sugerir o espaço inalcançável, o infinito, e o tempo incessante, o eterno. Isto pela inversão entre direção e sentido do percurso. Quanto mais nos aproximamos do monitor que comporta nossa imagem, mais ela se afasta de nós e acentua a ideia de inércia do aparelho e de mobilidade da imagem. A noção de obra, que engendra um acontecimento, traz em sua constituição a ideia de presença, pois “não há acontecimento sem alguém a quem eles advenham”⁴⁵ e, ainda sob a ótica de Merleau-Ponty, por ser o fluxo temporal intrínseco à obra como acontecimento, a ideia de que “o tempo supõe uma visão sobre o tempo”⁴⁶ se fortalece.

O acontecimento em questão com *Live-Taped Video Corridor* é a aparição da imagem do espectador, a visão do tempo dada pela visão de sua própria imagem figurada na obra; presente e presença em crise, a fugacidade do presente que é puro devir somada à infundável aproximação com o *eu* mais profundo. Mas, concordo com Paul Zumthor, “nenhuma presença é plena, não há nunca coincidência entre ela e *eu*. Toda presença é precária, ameaçada”.⁴⁷ Presença é duração, enquanto dura na consciência a sensação de estar presente. Estamos, portanto, associando a busca da coincidência da presença com o eu, percepção exterior e interior, com a própria experiência com o tempo em fluxo, pois a duração bergsoniana, esclarece Arlindo Machado, “é essa coexistência, essa coexistência consigo mesmo”.⁴⁸ Entre aproximação e afas-

tamento, o encontro seria dado no elo descrito por Deleuze entre “o presente que passa e o passado que se conserva”.⁴⁹ O encontro, então, não passa de uma possibilidade, uma busca, um estado em suspensão, cuja aproximação é dada na experiência forjada por Nauman, entre a proposta de experiência com o mundo e sua distensão midiática. Com a obra, ou em obra, nossa consciência está estritamente tomada pela experiência com o tempo, de tal modo que, nos termos de Merleau-Ponty, “somos o surgimento do tempo”.⁵⁰ Eu, espectador, sou o lugar de partida do olhar, sou também o que se olha, sou o rio e a margem, talvez a pedra inconformada que decide caminhar pela correnteza.

No dinâmico fluxo de convergência, vimos o corpo figurado no plano plástico ser movido pela presença de outra figura de seu plano. Também acompanhamos uma figura pictórica denunciar a presença do espectador frente a seu plano e, em seguida, a possibilidade do artista, e logo do espectador, habitar o plano de figuração artística. O artista parece estar “emprestando seu corpo ao mundo”⁵¹ para transformá-los, mundo e corpo, em obra. Operação disponível somente àquele que “reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço de espaço, um feixe de funções, mas um entrelaçado de visão e de movimento”.⁵²

Marina Abramovic, em *The artist is present*, parece reencontrar tal “corpo operante e atual” numa situação de franca reciprocidade, pois artista, obra e espectador assumem o mesmo nível de presentidade ao habitarem, o que reorienta as palavras de Warburg, o mesmo plano. Definitivamente, não se trata mais de um desvio

45 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*, p. 351.

46 Idem.

47 Paul Zumthor, *Performance, recepção*, leitura, p. 81.

48 Roberto Machado, *Deleuze, a arte e a filosofia*, p. 277.

49 Ibid., p. 278.

50 Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia da percepção*, p. 373.

51 Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, p. 278.

52 Idem.

no curso da narrativa em função de uma presença estranha. O personagem principal e seu autor, assim como o personagem secundário e o espectador, fundem-se na mais vívida possibilidade de figuração do corpo. A presença da artista, ao habitar o mesmo plano de existência do espectador, admite também ele, em sua contingência, como corpo figurado em obra. Como se seguisse as recomendações dadas pelo filósofo alemão, as quais ressoam por mais de dois séculos, mais uma vez Goethe, ainda que de um modo diferenciado, Abramovic mantém os olhos fechados até que sinta a presença de um espectador à sua frente. Ao abrir os olhos - de seu corpo-figura - a artista, ao mesmo tempo em que se mostra consciente da presença do espectador, dá à vista deste a imagem de sua luta limítrofe contra as circunstâncias, por ser ela a surpreendida a cada vista ofertada pelo sistema, assim como a mulher figurada por Manet mostra-se animada por cada espectador que passa diante do quadro. Ainda que seja tomada por uma atração aparentemente indiferente, cabe ao espectador atribuir, ao personagem que olha, seu movimento interior. É como se, inversamente, a imagem artística tivesse ouvido as instruções e obedecesse ao comando dado por Goethe ao espectador, como se adotasse a postura a ele sugerida e abrisse os olhos assim que um espectador se aproximasse. Ao que parece, outras figuras conhecidas da História da Arte já o teriam feito segundo os critérios de seus determinados planos.

A presença de cada novo espectador coincide com um novo momento, uma nova duração. Apesar de todo o esforço em manter a estrutura inalterada, é sempre um outro tempo que se instaura como contiguidade, se me permitem, um outro-mesmo tempo de uma mesma-outra ação, segundo o entendimento de que “nossa vida moderna é tal que, encontrando-nos dian-

te das repetições mais mecânicas, mais estereotipadas, fora de nós e em nós, não cessamos de extrair delas pequenas diferenças, variantes e modificações”.⁵³ De um modo indeterminado, os espectadores que assumem a condição de figurar a ação manifestam distintos estados corporais, enquanto a artista, na condição de figura inaugural, se esforça para responder de modo igual à situação que se repete de modo desigual.

Diferente do que acontece com os personagens em corpo figurado em tinta ou pedra, em contraponto à concretude e permanência explicitada na citação de T. J. Clark, um acréscimo fundante se instaura na performance de Abramovic. Interrompida, ou intercalada, por um breve descanso dos olhos, que é ao mesmo tempo desconexão, a série de movimentos é atravessada pela presença de seu companheiro de longos anos. Quando ele surge na sua frente, na condição de espectador, toda a complexa estrutura estética, ambiental e psicológica parece sofrer uma extrema reconfiguração. Assim que os olhos da artista encontram Ulay, e consequentemente seu antigo companheiro enfrenta também os olhos de Marina, a despeito de todo o silencioso controle, repouso e estabilidade, põe-se em movimento uma tensão espiritual e psicológica, a qual salienta o componente mais elementar e significativo, senão o mais essencial a toda e qualquer figuração dos movimentos dos corpos, a saber, o componente afetivo. Ao acompanhar o pensamento de Deleuze, de que “a capacidade de ser afetado não significa passividade, mas afetividade”,⁵⁴ a aparente serenidade contemplativa da artista presente revela-se como representação da potência afetiva dos corpos envolvidos na figuração artística.

53 Gilles Deleuze, *Diferença e repetição*, p. 8.

54 Gilles Deleuze, apud Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente*, p. 183.

Não estou preocupado com o grau de espontaneidade na participação de Ulay, ou com o nível de interferência da instituição neste episódio, não agora. Minha inquietação, aqui, se atém à instigante reflexão sobre a instauração, aparição ou desvelamento da obra de arte que se faz presente e que, indissociavelmente, apresenta a figuração dos estados de afecção dos corpos presentes.

É certo que a extremada intensidade da afecção mútua associou os dois, Ulay e Marina, ao plano mais geral dos expectadores que rodeavam a cena. Mas, deve-se arguir se isso é suficiente para causar uma espécie de hiato na obra ou se instaura uma outra obra, ainda mais efêmera e aberta, a ponto de abarcar os demais expectadores na forma de uma interseção. De qualquer forma, seja de modo mais íntimo e velado, seja mais geral e patente, desde o título em forma de anúncio até a fissura causada pela aparição de seu antigo companheiro, nessa performance instalativa, Abramovic trabalha a presença em sua essência como elemento genitivo das pulsões afetivas.

Com o intuito de marcar como Goethe “sabe contemplar a forma”,⁵⁵ Didi-Huberman esclarece como a figuração dos corpos busca acima de tudo dar vista à força movente que as anima e que estaria, já na convocação pelo *quattrocento*, da estética clássica grega, aquela do “ser movido pelo afeto”.⁵⁶ A força movente que Warburg atribui ao caráter dos movimentos das figuras, ou das figuras em movimento, ou ainda da figuração dos movimentos do corpo, parece que ela mesma é representada de um modo tão silencioso quanto intenso nos aspectos performativos suscitados pela obra em questão. A despeito da aparente serenidade contemplativa,

e talvez justamente em função dela, todo universo humano parece alcançar uma densidade absoluta de movimento; a densa duração dos gestos contidos, o ritmo cauteloso das atitudes confrontantes, tudo parece restituir ao olhar a força e a intensidade que lhe são características. A própria artista deixa claro: “eu sempre gostei de simplicidade em termos de geometria, arquitetura, cor, em todos os elementos - e dentro da própria performance. Mas além de simplicidade, meu trabalho exige esforço e preparação”. Particularmente, em *The artist is present*, todas essas características recorrentes em sua produção artística assumem um caráter de essencialidade genitiva, de elemento fundante: a simetria da disposição dos poucos objetos de formas geométricas simples – uma mesa alta e duas cadeiras - favorecem a apreensão das duas faces de um mesmo plano; as dimensões arquitetônicas acentuam a concentração da força movente nos corpos figurados que se apequenam, o que possibilita a reverberação dessa força pela amplitude do lugar de acontecimentos artísticos; como uma acentuação cromático-pictórica de luminosidade intensa e vibrante, o longo vestido vermelho guarda o corpo quieto que compõe uma figuração tão serena quanto inquietante. Conforme a relação que faz Ernest Cassirer, admirador de Warburg, entre linguagem e afetividade, posso ver como o árduo preparo comentado pela artista faz com que os objetos, a roupa e a postura sejam estruturados como uma linguagem artística, que “parece ser não apenas o sinal e a encarregada de uma representação, mas também o sinal emocional do afeto e da pulsão sensível”.

Resta saber se a obra se desfigurou, perdeu os marcos estruturantes, advindos de todo o intenso preparo, se a representação foi interrompida, se ambos – o espectador e a artista, Ulay e Marina, as duas figuras - instauraram uma obra

55 Georges Didi-Huberman, *A imagem sobrevivente*, p. 181.

56 Idem. p.180.

distinta ou ainda se a aproximação de Marina ao inclinar-se e estender-lhe as mãos, avançando sobre a mesa demarcadora dos espaços estabelecidos para as ações, reintegra-os ao fluxo de práticas ordinárias de tal maneira que o contágio afetivo, segundo seu nível e intensidade, seja ao mesmo tempo capaz de promover e de extinguir o acontecimento artístico. Claro que a mudança no comportamento da artista, que até então mantivera a postura rigorosamente determinada para a ação, foi decisiva para fomentar os questionamentos aqui discutidos. Cabe, portanto, a argumentação de que é, definitivamente, a presença da artista como figuração no mesmo plano da espetação o que determina a duração, evolução e o desdobramento da obra. Mas, pode-se também ressaltar que foi a presença de um dos espectadores que afetou decisivamente o modo de presença da artista em obra. Mais que isso, é possível afirmar que, sem a presença dos espectadores a artista presente não seria suficiente para ser tomada como uma figuração artística conforme a proposta.

Não posso deixar de lembrar que, para Warburg, as figuras “se movem num plano paralelo ao espectador”,⁵⁷ mas é interessante ressaltar que “o olhar executa o movimento das figuras que estão frente a frente”.⁵⁸ Na performance de Abramovic, a força que move a figura que é olhada de frente é a mesma que anima a figura que olha. Trata-se, portanto, de um só e mesmo plano, o que faz com que os papéis se relacionem em uma reciprocidade tão íntima que por vezes não há distinção entre as funções atribuídas por Merleau-Ponty ao corpo, lembremos, de ser visível e vidente, sobretudo por perseverar em “ser atual, presente”.⁵⁹

57 Aby Warburg, apud Philippe Alain-Michaud, *Aby Warburg e a imagem em movimento*, p. 87.

58 Idem.

59 Merleau-Ponty, *O primado da percepção e suas consequen-*

A maneira como o racionalismo cartesiano entende o olhar, ou “o pensamento da visão”,⁶⁰ não atenta para as premissas inerentes ao corpo, ao lugar habitado, ao momento da habitação, “não é pensamento todo presente, todo atual: há em seu centro um mistério de passividade”.⁶¹ Particularmente, no modo como a artista insiste na repetição de sua atualidade a cada levantar da cabeça e abrir dos olhos, sua presença demarca a irredutibilidade do olhar no modo como o visível nos atravessa e nos transforma em vidente, experiência sensível e afetiva que tem o poder de “atravessar e animar tanto os outros corpos como o meu”.⁶² Em *The artist is present*, o olhar que “atravessa e anima” os corpos encontra na serenidade o modo de submeter o “mistério de passividade” ao crivo da afecção.

A perda da contemplação serena parece implicar menos na descrença da postura contemplativa e na desconfiância da serenidade do que na erosão da convicção da passividade do olhar. De fato, parece não haver perda alguma, senão o inerente e incessante processo de diferenciação na experiência artística.

Para exemplificar como a relação entre movimento e repouso está diretamente relacionada à dualidade entre morte e vida, Didi-Huberman usa como exemplo a postura que adotamos diante de um corpo que jaz, pois numa situação como esta estaríamos muito mais preocupados com os movimentos do corpo do que com sua aparência. A fim de encontrarmos um mínimo sinal de vida, atentaríamos para “a oscilação de um dedo, um remexer dos lábios, um tremor das pálpebras”⁶³ como representação do

ências filosóficas, p.50.

60 Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*, in col. *Os pensadores*, p. 98.

61 Idem.

62 Merleau-Ponty, *O visível e o invisível*, pp.136-137.

63 Georges Didi-Huberman, **A imagem sobrevivente**, p. 167.

esforço para manifestar um movimento. Posso sugerir, portanto, que um corpo que não jaz, apenas repousa, como na figura de uma mulher serenamente sentada – a Virgem de Martini, a governanta de Manet, a artista presente na performance contemporânea - apresenta as potencialidades sensíveis e afetivas que fazem a procura inverter-se, pois o que mais se considera é a ausência de movimento. A capacidade do corpo de permanecer imóvel é significativa, pois, neste caso, o esforço para conter o movimento diz muito sobre o estado de ânimo da figura.

Justamente por fazer intuir a contemplação por parte do personagem, que parece sempre estar disposto a ser contemplado, desde uma figuração pictórica até uma figuração performática, a atitude contemplativa, mesmo a mais serena, se mostra altamente interativa, invocativa do aspecto colaborativo. Contemplar e colaborar não divergem de todo, mas são complementares, senão convergentes. Para não parecer displicente com as estratégias artísticas contemporâneas mais francamente colaborativas, vale considerar que a produção artística recente contribuiu para fazer ver os níveis, assim como as intensidades, de confluência entre os fluxos de atividades contemplativas e colaborativas, a tal ponto que se possa considerar a solicitação de todo o aparato perceptivo para a experiência de uma, digamos, percepção colaborativa.

O que proponho ao fim deste trabalho é que *The artist is present* ratifica, acima de tudo, que contemplar é já de alguma forma colaborar, uma postura francamente antagônica à indiferença, e que, em paralelo às recorrências históricas, a obra de Abramovic retoma justamente a serenidade tão atribuída à contemplação, para expressar tais instâncias ou condições de percepção na experiência artística, ainda que seja – desde a especiação de um grupo escultórico clássico até os arquivos fotográficos ou corredo-

res videográficos contemporâneos - num piscar de olhos.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

BISHOP, Claire (org.). **Participation: Documents of Contemporary Art**. Cambridge, MIT Press, 2006.

CLARK, T. J. **Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobre-vivente**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília (org.). **Clemente Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

FILHO, Paulo Venâncio. Ainda mais do que antes. In: **Horizontes**, catálogo da exposição de Waltércio Caldas, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2009.

FREITAS, Iole de. A desconstrução dessas “certezas”. In: **Arte & ensaios nº 15**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2007, pp. 6-15.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. In: **Arte & ensaios nº 9**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2002, pp. 130-147.

HEIDEGGER, Martin. **Ensaio e conferências**. Petrópolis: Vozes, 2006.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

___Vídeo: a estética do narcisismo. In: **Arte & ensaios nº 16**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2008, pp. 144-157.

MACHADO, Roberto. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- ____ **O visível e o invisível**, pp.136 -137. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.
- ____ **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Campinas: Papyrus, 1990.
- ____ **O olho e o espírito**. In: Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- MICHAUD, Philippe-Alain. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- POGGI, Christine. Seguindo Acconci/visão direcionada. In: **Arte & ensaios nº 16**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2004, pp. 158-171.
- SILVESTER, David. **Sobre arte moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- WOOD, Paul... [et alii]. **Modernismo em disputa: a arte desde os anos 40**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

SANTIAGO SIERRA – “ESTÉTICA REMUNERADA”

SANTIAGO SIERRA – “ESTÉTICA REMUNERADA”

Angela Grando
PPGA-UFES

No título deste artigo, o termo “estética remunerada” pretende abordar as condições do acontecimento de uma modalidade da obra do artista espanhol Santiago Sierra. Nesse eixo, propomos uma reflexão sobre as permeabilidades entre sua prática artística e propostas participativas na arte contemporânea.

Palavras-Chave: Santiago Sierra, Colaboração, Estética Remunerada, espectador.

In this article's title, the term 'paid aesthetics' aims to reach the condition of what happened to one modality of Spanish artist Santiago Sierra's work. This way, we propose a reflection regarding its permeability between his artistic practice and participatory proposals in contemporary art.

Keywords: Santiago Sierra, Colaboration, “Estética Remunerada”, viewer.

Na arte contemporânea, ao longo das últimas décadas, é relevante a modalidade que opera centrando a ideia de processo artístico sobre o contexto social que viabiliza a reprodução de capital. A prática experimental do artista espanhol Santiago Sierra, a partir dos anos 1990, se identifica com essa ética artística e porta o interesse por intervir em contextos urbanos, desafiar códigos perceptivos, instaurar o incômodo, criar a enunciação de uma “estética remunerada”. Como nos lembra o historiador e crítico de arte Cuauthémoc Medina, se referindo à indignação gerada perante ao tipo de serviço prestado por pessoas alheias contratadas para atuarem no trabalho de Sierra, o que este artista estava fazendo nos finais da década de 1990, “era outro momento histórico”

[...] ao mesmo tempo, porém, sabíamos que nem os curadores internacionais do mundo da arte local, nem os outros artistas jamais entenderiam por que ele era tão importante. Era, portanto, um artista que não tinha como se localizar no contexto do mundo da arte que precisávamos sofrer ou viver, com o qual negociávamos. Era uma espécie de círculo de pessoas muito persuadidas da singularidade e relevância de Santiago Sierra, um círculo muito pequeno e muito localizado. (MEDINA apud TASCA, 2013)

Cuauthémoc Medina, ao utilizar o “sabíamos” se refere, quando de seu regresso, em 1999, ao México, há uma pequena comunidade que debatia ideias e proximidade com o que Santiago Sierra estava fazendo. Era uma espécie de círculo de pessoas, informa o crítico, “muito persuadidas da singularidade e relevância de Santiago Sierra”, artista “que contradiz qualquer noção pensante de como deve operar a arte hoje [...]”. Para Medina, “o que é extraordinário no traba-

lho de Santiago é ser matriz de uma prática, cuja ordem sistemática e lógica quase contínua”, parece estar atravessada pela poética que expressa o que os governantes não querem escutar (*parrhesia*)¹ e que parece “[...] querer fechar todas as possíveis combinatórias. O trabalho se faz efetivo porque não faz nenhuma ostentação de militância, somente de crítica e tensão de limites” (MEDINA apud TASCA, 2013).

Porém, como já sugerido, em muitas ocasiões, trabalhos de Santiago Sierra são alvos de fortes críticas. Acusado de ser antiético, explorador ou autoritário, muitos de seus trabalhos têm chocado ambas as audiências: públicos e críticos. Da mesma forma, foi acusado de usar e explorar as pessoas carentes, e sob este ângulo interpretativo, o processo de Sierra é situado na tangência da exploração sem escrúpulos de situações geralmente carentes por um sujeito historicamente privilegiado. Ou seja, reproduz as metodologias de exploração econômica, em uma relação de poder vertical, conforme configurado pelo sistema capitalista.

A prática artística de Sierra se abstrai, por exemplo, da ensaística do curador Nicolas Bourriaud sobre práticas relacionais na arte contemporânea como é discutida em *Esthétique Relationnelle*, e de ser entendida como proposição baseada em um desejo de “preparar e anunciar um mundo futuro” (BOURRIAUD, 2004, p. 22). Não se insere em uma estética relacional de “modelo possível [...] de eixo de comunicação com o mundo, que engendraria outras relações, e assim por diante, até o infinito” (BOURRIAUD,

1 O termo *parrhesia* é utilizado por Cuauthémoc Medina quando explica a questão de uma posição cínica de Santiago Sierra na enunciação que aflora no processo artístico de sua “estética remunerada”. Diz Medina: “É uma posição cínica no sentido mais clássico do termo. [...] O termo clássico é *parrhesia* – fala verdadeira. O cinismo é no território dos gregos uma fala verdadeira, não dizer coisas elegantes e falsas”. (MEDINA apud TASCA, 2013, p. 207)

2004, p. 22), para um habitar o mundo de maneira melhor. É sob essa questão que Bourriaud em seu livro *Radicante* (re)examina como se consolida a obra de referenciais artistas que, a partir da década de 1990, procuram “inventar novas relações com o mundo” (BOURRIAUD, 2011a, p. 123). Ele enfatiza as práticas referentes aos deslocamentos geográficos desses artistas que, não fincando raízes em um só território, possibilitariam, com seu nomadismo, “trocas culturais” (BOURRIAUD, 2011a, p. 12), ou “laboratórios de identidades”, definições que se aproximam, mas sob nova ótica, às de “plataforma” ou “estação” já apresentadas em *Esthétique relationnelle* (2004), termo que, em suas publicações mais recentes, evita.

Pontuando lugares em que o artista e o público compartilhariam, durante certo tempo, “novos modos possíveis de habitar” o “mundo existente” Bourriaud recorre ao procedimento pós-produtivo das práticas contemporâneas cuja virtude primordial, nas palavras do autor, é o estabelecimento de “[...] uma equivalência entre escolher e fabricar, entre consumir e produzir” abordando as relações entre a cultura e a realização da obra (BOURRIAUD, 2004, p. 56). No caso, a “impossibilidade de comercialização” é processada de maneira que os objetos utilizados em tais práticas não são mais que utensílios deslocados para a galeria a fim de exercer sua função própria (conceito de índice). Contudo, em analogia condicionada pelo trabalho do propositor (artista), como uma discussão de compreender a arte como experimentos sociais, gerando uma hipótese da emergência de uma altermodernidade global.

Em sua ensaística para uma renegociação “positiva” das relações humanas, Bourriaud discute projetos de artistas que tem a ver com conceitos relacionais interativos: Rirkrit Tiravanija organiza um jantar na casa de um colecionador,

e deixa-lhe todos os ingredientes necessários para fazer uma sopa tailandesa; Philippe Parreno organiza a exposição *Made on the 1 of May* (1995) e convida algumas pessoas para perseguir seus passatempos favoritos, em uma linha de montagem de atividades de lazer; Noritoshi Hirakawa coloca um pequeno anúncio num jornal para encontrar uma garota para participar de seu show; Pierre Huyghe convoca as pessoas para uma sessão de *casting*, faz um transmissor de TV disponíveis para o público, e coloca uma fotografia de trabalhadores no trabalho em vista a poucos quilômetros do local de construção. Pode-se adicionar muitos outros nomes e obras para essa lista que contempla a obsessão pelo interativo, uma estética da proximidade e de resistência à formatação social.

Outrossim, Claire Bishop, em *Antagonism and Relational Aesthetics* (2004), recorrendo ao conceito de antagonismo² propõe um “antagonismo relacional”, e traça ácidas críticas aos projetos relacionais descritos por Bourriaud. Em seu discurso, Bishop debruça-se sobre este conceito para sugerir que as relações estabelecidas pela estética relacional não são intrinsecamente democráticas, como sugere Bourriaud, já que elas permanecem confortavelmente dentro de um ideal de subjetividade como um todo e de uma comunidade como união imanente. Em contracorrente, convoca, por seu lado, o “antagonismo” em que as relações são problematizadas muito mais do que solucionadas. E, esse antagonismo se faz com proposições que consideram o outro como determinante para a averiguação da identidade de um indivíduo, e

2 Claire Bishop discute o antagonismo a partir das ideias de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe. Sob este ângulo, desde o lançamento de *Hegemony and socialist strategy*, em 1985, a noção de antagonismo ocupa um lugar privilegiado no âmbito da teoria do discurso destes autores e mantém importância fundamental para a construção de lógicas, identidades e fronteiras políticas.

entende-se que a sociedade é constituída pelas relações entre entes que não tendo uma identidade essencial e comum a todos geram trocas energéticas, tensões. Esse antagonismo entre sujeitos é o que simultaneamente revela a parcialidade e a precariedade no âmbito da sociedade. Vai nesse sentido a fala de Bischof ao discutir que o problema na proposta de Bourriaud, e de outros curadores que buscam na “estética relacional” um desejo de intersubjetividade, de criação de laços e relações, nas quais a participação do espectador é fundamental para a realização do trabalho, tem somente uma presunção de efeito político, mas de fato não é capaz de analisar sua influência e reverberação no contexto mais amplo no qual está inserido. Nesse ângulo, Bischof aponta como antítese aos projetos de Bourriaud, propostas de trabalhos como os do suíço Thomas Hirschorn e do espanhol Santiago Sierra, por se efetuarem em um campo pautado mais na política e, de certa forma, em um pessimismo (oriundo da reflexão) aberto à avaliação contínua e ao fluxo contínuo de interpretação. Ou seja, as relações são problematizadas.

Contudo, em seu livro *Pós-produção* (2009), Bourriaud recoloca luz sobre os trabalhos de Rirkrit Tiravanija e Pierre Huyghe, e discute sobre os significados e novos vínculos que produzem, na relação entre a arte e vida, e que visam uma crítica as narrativas-modelo que nos são propostas pela sociedade. É assim que, se observados sob essa ótica, os trabalhos de Tiravanija e Sierra podem exercer em alguns casos funções que se aproximam. Porém, o limite ético do trabalho de Sierra esbarra na aparente alienação do trabalho de Tiravanija. As práticas operadas por este se inserem, à primeira vista, em uma simples – e por que não dizer simplória – relação entre pessoas. Ou seja, mais do que espectadores os participantes dos trabalhos de

Tiravanija são *gallery-goers*,³ e podemos dizer então que, de algum modo, Tiravanija recorta e seleciona sobre que tipo de comunidade vai operar, e faz isso da maneira mais irônica possível. Mais do que expor uma simples reunião de amigos ou de usuários do mesmo sistema, Tiravanija revela a complexidade de um sistema justaposto, imbricado, em que as relações existentes são pautadas no vazio de possibilidades que tenta infrutiferamente se efetivar em um ambiente inerte. Tiravanija, ao lançar mão da noção de serviço e de comunidade, busca de alguma forma que o conceito de precariedade ocupe “o centro do universo formal” de seu trabalho, e talvez aí estenda e projete as interações entre sujeito-sujeito.

Em suas ações, Santiago Sierra também leva adiante o sistema das relações, mais precisamente no campo de uma sociabilidade específica das relações de trabalho em uma economia de mercado. De uma maneira mais drástica e dramática ele lida com a fragilidade das relações, e aponta que as relações estabelecidas no capitalismo tardio estão pautadas no conceito de prestação de serviços. Ao pagar a grupos de pessoas – em geral grupos étnicos, africanos, refugiados, imigrantes, etc. – para executarem projetos desnecessários, humilhantes e até mesmo automutilantes, ele joga o holofote sobre a precariedade de relações entre indivíduos no campo social, cultural e político. O tom de seu trabalho, ao contrário de Tiravanija, tem um quê de apocalíptico na tentativa de mostrar que “[...] não existe tal coisa como uma refeição

3 Este termo, *gallery-goers*, é utilizado por Rosalyn Deutsche, representando algo como visitante ou frequentador de galeria. Contudo, o termo utilizado em sua língua de origem ganha força pelo fato da ausência da relação fonética e semântica com o termo espectador. Essa questão é também discutida em GRANDO, Angela; SARNAGLIA, Melina. Estratégias de agenciamento: formas de imposição. **Tessituras & Criação**, São Paulo, n. 2, p. 2-13, dez. 2011.

grátis, tudo e todos têm seu preço, e ele (Sierra) sabe disso!” (BISHOP, 2008, p. 147).

Tal heterogêneo panorama, de obras que partem de ações participativas, forma a aparição de critérios, pelos quais, ao julgar práticas sociais conduzidas na obra de Sierra levaria a um campo acerca do fracasso das relações, da consideração obscura sobre divergentes línguas que não se comunicam e que detêm um único meio de troca, o dinheiro. A relação se dá no campo do ficcional. E é nesse momento que as narrativas de Tiravanija e Sierra se cruzam na

tentativa de transpor essa realidade, que precisa ser melhorada (Tiravanija) ou que precisa ser denunciada (Sierra).

“Estética remunerada”: o trabalho manual, formas de imposição

Indiscutivelmente, a participação do público é um dado incorporado que permeia a prática artística, se não uma premissa fundadora, para grande parte da arte contemporânea. O que torna a prática de Sierra categoricamente diferente



La Familia Obrera
(1968), Oscar
Bony.

é a inclusão de uma transação econômica, sob a forma de um acordo contratual, como princípio organizador de suas obras. Neste sentido, o evento artístico tende para alguma coisa que estará sempre compreendido a ter uma troca de bens (dinheiro) para os serviços (desempenho delegado). O referente histórico mais significativo para este processo pode ser encontrado em *La Familia Obrera* (1968), obra do artista argentino Oscar Bony, e concebida para a Exposição *Experiências 1968*, patrocinada pelo Instituto Torcuato Di Tella, em Buenos Aires. Segundo a descrição da pesquisadora Maria Angélica Melendi (2015, p.), para essa obra Bony deslocou:

[...] da casa 163, Rua 20, Valentin Alsina, Partido de Lanús, Provincia de Buenos Aires, Luis Ricardo Rodríguez, ferramenteiro, sua esposa, Ema Quiroga de Rodríguez, e seu filho, Máximo Rodríguez Quiroga. Sobre o pedestal havia dois cubos de alturas diferentes. No nível mais alto sentava-se o pai, chefe de família: aos seus pés, a esposa e o filho. Na galeria, o grupo familiar levava uma vida vicária, conversava, lia, comia, enquanto se escutavam, saindo de alto-falantes ocultos, os barulhos característicos de uma casa.

Ainda: “[...] *La Familia Obrera* perpetuava o mecanismo que pretendia denunciar. Essa obra, entre cínica e reivindicatória [...] O espectador sentir-se-ia humilhado ao olhar para uma família que recebia para ser olhada como tal”. A peça trazia um enunciado: “Luis Ricardo Rodríguez, um maquinista de profissão, está ganhando o dobro do seu salário normal para ficar na exposição com sua esposa e filho durante a mostra”,⁴ e provocou uma forte reação do público. O trabalho de Bony foi caracterizado por exibir

publicamente a vida privada de um trabalhador industrial, a peça encenava um ambiente privado no domínio público. Sua realização informava que o trabalhador era pago em dobro do que ele teria em seu trabalho regular, insinuava as disparidades econômicas de um contexto de subserviência da classe trabalhadora à repressão política imposta.

Como Bony, Santiago Sierra também contrata pessoas para executarem funções e esclarece quanto exatamente está pagando a esses executores. Mas, sujeita os contratados a humilhação, particularmente através de sua mercantilização. Tal panorama infere socialmente em trocas ou relações e, ao mesmo tempo, aponta o fracasso das relações, da obscura divergência de línguas que não se comunicam. Contudo, detém um único meio de troca, o dinheiro. As práticas de Sierra, mais uma vez, não engendram a possibilidade de uma sociabilidade real entre o contratado que presta serviço (visto no seu processo artístico como objeto) e o público. Contrariamente ao trabalho de Bony, a montagem de seu trabalho artístico não abarca uma atmosfera de intimidade com as pessoas contratadas. Em suas peças, os trabalhadores são tratados como unidades, isolados de suas famílias e suas vidas pessoais.

Tanto as formas de imposições (direcionadas aos contratados) como seu significado refletem o conflito e a instabilidade, uma vez que as exclusões são tomadas em conta e carregam o peso de denúncia, de contestação. Segundo a fala de Sierra, os títulos aparentemente descritivos e nomeativos inscritos em seu trabalho aportam “armadilhas” que escondem as circunstâncias do processo, ocultam dados. Ele diz: “*Com respecto a mis títulos, es verdad, ahí meto una trampa en la que se cae facilmente.*” Os escritos e as fotos englobando o trabalho de Sierra dão claro exemplo de como o artista tem baseado

⁴“Luis Ricardo Rodríguez, matricero de profesión, percibe El doble de lo que gana em su oficio por permanecer em exhibición com su mujer y su hijo durante la muestra”. Ibid., p.207.

suas atividades lançando mão da participação, do emprego remunerado e/ou da “exploração” de indivíduos. Mas, contextualizar a separação entre esses elementos se faz dificilmente, numa fina linha quase imperceptível. Porém, a construção de situações que se reverberam inconsistentes e/ou abusivas, se ancoram, em sua base, nos regimes de trabalho ou leis impostas no sistema capitalista. Ainda, segundo a fala do artista, o procedimento de mencionar o custo da remuneração e elaborar títulos que procuram evadir-se a conotações simbólicas é um dos elementos responsáveis pelo repúdio do público. É neste sentido que afirma

Si le hubiera puesto outro título a una obra como Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas, por ejemplo, las reacciones que provoco habrían sido muy distintas. Si la hubiera llamado “La línea de la verdad” y no hubiera hecho referencia a cuánto han cobrado o quiénes eran las personas tatuadas, esta pieza habría sido considerada una obra poética, incluso melancólica. (SIERRA, 2009, p. 48)

Para o trabalho *Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas* (Havana, Cuba, dez. 1999) foram selecionados participantes de determinados segmentos sociais, como imigrantes ilegais, prostitutas, viciados, enfim, alguns grupos que poderiam ser descritos como despossuídos ou marginais. Sem dúvida, as ações se fortalecem pela literalidade. São ações desprovidas de ambiguidade: os participantes são remunerados para executarem tarefas subjugantes e repetitivas. Desvelar a estratégia de instauração do incômodo é evidenciado pela habilidade de Sierra ao modo de esclarecer como a participação é empreendida. Em outras palavras: ao entregar ao público e confrontar, como nesse trabalho, a fotografia de seis homens posicionados de costas - com uma

linha contínua sendo tatuada sobre as costas - com o material verbal que informa “Seis jovens desocupados de Havana foram contratados por U\$ 30, para que, consentissem em ser tatuados” (Sierra, 2003) a obra insiste em afirmar que os jovens de uma determinada nacionalidade foram remunerados com U\$ 30, por uma prestação de serviço que lhes conferiu uma cicatriz e os ocupou por determinado tempo. A literalidade da relação entre imagem e texto reforça que tal projeto surja por meio da antítese do “politicamente correto” (no sentido figurativo do exemplar, ou heroico).

No contexto do projeto “estética remunerada” e em trabalhos como, *465 personas remuneradas* (México D.F., 1999); *Persona remunerada durante una jornada de 360 horas continuas* (Nueva York, 2000); *10 personas remuneradas para masturbarse* (Havana, Cuba, nov. 2000); *11 personas remuneradas para aprender una frase* (Zinacantán – México, 2001) ou *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio* (Veneza, 2001), as implicações referentes a esses projetos convergem com as questões de globalização e exploração, latentes na constituição dos mercados capitalistas. Os espaços intersubjetivos constituído nesses projetos estabelecem um agudo compromisso com o social (a partir de uma rede de valores como a dignidade, abuso, censura, provocação, medo,) e trazem ainda a relação com o conceito de fronteira, do binômio inclusão/exclusão. As pessoas contratadas são elementos (matéria) para que seus projetos possam se materializar, e na maioria dos casos são procuradas para realizarem trabalhos absurdos e incongruentes como cortar ou pintar o cabelo, permanecerem fechados em uma sala, masturbar-se. Haverá alguma situação em que o ultraje exploratório amenize a automarginalização a qual o “participador” se expõe? Ou, ao contrário, a relação (supostamente) de exploração em



Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas, Santiago Sirra, 2000.

Sierra deve ser vista unicamente como procedimento de maestria crítica frente a uma sociedade que se postula organizada e burocrática?

A realização dos trabalhos informa que os indivíduos contratados passam por situações humilhantes, e que podemos ver esses “participadores” no papel de produzir fratura, de representar por meio da arte e para um público mais amplo, determinados “buracos” da sociedade. Provocador, Sierra reafirma: “*Estamos ante un sistema violento. Mi obra no es una estafalaria aportación estética*”. Em conversa com Paula Achiaga (2011) argumenta que “*son éstas, las actividades y actitudes que hacen posible el funcionamiento del capitalismo*”. Em outra ocasião diz

Hablando de precios, pienso que los precios es la manera de comprar a la gente, es una manera de decirle a la gente “ahora tenemos buenos relaciones, por lo tanto paz entre tú y yo”. Y esto también tiene algo perverso [...], es para decirte “calla” (SIERRA, 2012)

Isto pode explicar de algum modo que as ações (irritantes e polêmicas) de Santiago Sierra estão sempre relacionadas com problemas sociais e econômicos, e elas conduzem, mediante os processos exploratórios da própria ação do projeto, aos meandros da economia globalizada e da perda das identidades. É o caso, por exemplo, de oferecer um salário irrisório como pagamento às pessoas que participam em seu trabalho. E vale considerar que os valores que recebe na venda dos registros dos trabalhos (os vídeos e fotografias não são apenas material documental, mas constituem também a própria obra que é comercializada) e dos processos comissionados de seus projetos, aportam altos valores, incompatíveis com os oferecidos aos que lhe prestam serviços. Como tal, Sierra nos desafia a tratar a “exploração” como motor de um projeto de arte, socialmente participativo, que espelha problemas do esquema do capitalismo e o faz, assumindo, explicitamente, o papel do “explo-

rador”. De fato, por sua prática ser baseada em colaboração, Sierra traz em discussão um campo nebuloso, que envolve aparatos do território da arte e contexto do capitalismo avançado, e ao invés de os submeter à ética, articula-os em torno da criação e registro de situações as vezes torturantes, e abusivas.

Em *Muro de una galería arrancado, inclinado a 60 grados del suelo y sostenido por 5 personas* (México D.F., 2000), a ação realizada por um grupo de cinco pessoas foca a sustentação, a um ângulo de 60 graus do solo, de um muro de tapume. Sabemos que o muro de tapume foi arrancado do solo da galeria onde se passou a intervenção, e que durante quatro horas diárias, por cinco dias, cinco pessoas contratadas vão atuar tanto na sustentação (4 pessoas) quanto na vigília (1 pessoa) de manter o muro a 60 graus de inclinação do piso. Assim, na intervenção, quatro “colaboradores” sustentam o muro e um quinto, em constante deslocamento, assegura a precisão da inclinação com um esquadro. Neste cenário, com teor de teatralidade, no qual o público participa de um espetáculo perturbador, o mais surpreendente, diz o crítico Cuauhtémoc Medina (MEDINA, 2000), espectador desta ação, era a autodisciplina dos contratados que insistiam em manter a parede no ângulo de 60 graus determinado no projeto. Em sua ótica, Sierra

Pensaba que iba a provocar una rebelión en directo. Cuando veo que se mantienen 5 días y que quieren su salario, realmente pensé que había subvalorado la capacidad de entrega del ser humano al mundo del trabajo. [...] Es una obra que a mí me ha dejado perplejo (IRAIZOZ, 2004, p. 09).

Nesse trabalho, como em grande parte de sua obra, Sierra utiliza instrumentos próprios do sistema (social/político, econômico e cultural)

como práticas que ele mesmo manipula na realização de seu projeto para criticar e denunciar o sistema. O envolvimento do público é previsto, e ao término do trabalho um espectador lê, em voz alta, o escrito de um volante que Sierra imprimiu:

Esta operación supone la aplicación de una actividad laboral no necesaria, e incluso ajena en sus métodos a los usos laborales más comunes. El empleo de personas en una labor que sería solucionada con algún tipo de contrafuerte atenta contra la lógica del menor esfuerzo laboral como hacia los criterios de economía empresarial. [...] Desde el punto de vista del trabajador no existe la diferencia entre la utilidad o inutilidad de sus esfuerzos mientras su tiempo sea remunerado. (MEDINA, 2000)⁵

Claire Bishop assinala que a crítica mais séria que surgiu em relação à arte socialmente colaborativa “incitou uma virada ética na crítica da arte”. Essa questão é baseada no enfoque essencial que passou a ser dado aos mecanismos utilizados no “modo como a colaboração é empreendida”. Contudo, segundo a autora, tal ênfase em detrimento do produto (ou seja, meios sobre fins) “[...] é justificada por sua oposição à predileção do capitalismo pelo contrário”. E diz: “O ultraje indignado direcionado a Santiago Sierra é exemplo proeminente dessa tendência” (BISHOP, 2004).

De fato, vistas sob essa ótica (meios sobre

⁵ Esta operação supõe a aplicação de uma atividade laboral não necessária, e inclusive alheia em seus métodos aos usos laborais mais comuns. O emprego de pessoas em um labor que seria solucionado com algum tipo de contraforte, atenta contra a lógica do menor esforço laboral como são os critérios de economia empresarial. Do ponto de vista do trabalhador não existe diferença entre a utilidade ou inutilidade de seus esforços, enquanto seu tempo seja remunerado. (MEDINA, 2000b)



133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio, Santiago Sierra, 2001.

fins) as propostas de Sierra, em geral, atuam sobre um campo bastante problemático em especial na relação que provocam ao eleger comunidades ou grupos específicos de pessoas marginalizadas do sistema comercial e do sistema de produção de bens culturais e, pelos seus projetos, os inserir nesses sistemas. Os critérios discursivos de seu trabalho se fixam em situações arbitrárias e nos empurram a confrontar considerações as mais obscuras sobre a condição de alguma falha social ali enfatizada. Nas obras de Sierra está subjacente o abuso do poder, o maltrato, a imigração ilegal, o racismo. Contudo ao ser questionado sobre a capacidade real de denúncia que a arte contemporânea comporta, Sierra responde:

Oh, muy poca ciertamente. Trás años de burlas de La prensa y de dejadez en La enseñan-

za de las artes, apenas tenemos credibilidad. Por otra parte somos productores de objetos de lujo con frecuentes y comprometedoras relaciones con el estado. La denuncia trahe La gente de casa puesta, en su cabeza. Soy un artista y no un activista [...] (ACHIAGA, 2011).

Pertencimento e globalização

O projeto *133 personas remuneradas para teñir su pelo de rubio*, realizado na Bienal de Veneza, em 2001, propõe uma reflexão intensa sobre a questão da imigração e do pertencimento. Para o trabalho é recrutado 133 imigrantes ilegais, de origens diversas, que trabalhavam como vendedores ambulantes na cidade de Veneza, e uma exigência essencial é que os “voluntários” tivessem os cabelos originalmente negros, para terem seus cabelos tingidos de loiro, pela remuneração de \$60 (sessenta dólares) para

11 pessoas remuneradas para aprender uma frase, Santiago Sierra, 2001.



executar a ação⁶. Algumas implicações referentes a este trabalho coincidem com as questões de globalização e exploração, latentes na constituição dos mercados capitalistas europeus.⁷ Ao aproximar esses imigrantes de um suposto biótipo padrão europeu (cabelos claros) forçava os visitantes da Bienal os reconhecerem como estrangeiros marginalizados, e aí a inserção se dava no vértice oposto. Nas palavras de Sierra, tanto os visitantes quanto as pessoas pagas para executarem as tarefas, estariam inseridas em um mesmo sistema indiscriminado pelo Estado. Ainda, afirma que “[...] as pessoas são objetos do Estado e do Capital e são empregadas como tal. Isso é precisamente o que eu tento mostrar” (SIERRA, 2009). É importante enfatizar, entretanto, que o enfrentamento das realidades apartadas de contato é que tanto separa como agrupa a todos neste mesmo sistema, ou seja, todos estariam inseridos nesse perverso sistema, onde tudo e todos são utilizáveis, compráveis, e por valores irrisórios.

Se Nicolas Bourriaud argumenta que o grande fracasso da modernidade é o fato de a maioria

das relações humanas se darem no estatuto do cliente e, também, de usarmos o espaço em que vivemos exclusivamente a partir das relações de contrato, o trabalho operado por Sierra problematiza essa questão. Ou seja, joga o holofote sobre os problemas que levam esses indivíduos a aceitarem essas atividades, se a ambição ou a necessidade, se a fome ou o vício, Sierra aponta para uma questão um tanto quanto delicada, o pertencimento destes indivíduos a uma sociedade qualquer, ou a fragilidade deste pertencimento globalizada.

Em *11 pessoas remuneradas para aprender uma frase*, realizado na Casa de cultura de Zinacantán, no México (2001), Sierra paga \$2 (dois dólares) para 11 (onze) mulheres, índias de origem Tzotzil, para aprenderem uma frase em espanhol, língua que não compreendem. A frase, tautologia da própria questão, abriga a impossibilidade da comunicação em um sistema desigual: “*Estoy siendo remunerado para decir algo cuyo significado ignoro*”. O que essas onze mulheres aprenderam a dizer, todas juntas e em coro: “Estou sendo paga para dizer algo que o significado ignoro”, é na verdade uma metáfora para uma situação repetida muitas e muitas vezes pelas sociedades afora, e atemporalmente. A língua, nesse caso, aparece como a metáfora do pertencimento frente a globalização. Aqueles mulheres índias mexicanas, segregadas pela sociedade ocidental, talvez em suas pobres tribos podem figurar em grande importância. A proposta de Sierra tende, aos olhos de tantos, parecer antiética, escravocrata e humilhante. Talvez o seja, em todas as instâncias. Contudo, o impacto ao lidar com essas performances (mesmo no campo virtual, ou seja, na repetição narrativa destas), faz com que as questões inerentes ao trabalho sejam endereçadas diretamente a nós, espectadores, consumidores desta arte erudita e, ao mesmo tempo, determinantes para

6 No site do artista o leitor é informado pelo texto bilingue, em espanhol e em inglês, que os imigrantes foram selecionados mediante a única condição de terem o cabelo escuro.
7 Cf. uma discussão sobre este assunto em HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

que situações habituais vivenciadas se abram a “um novo possível uso”. Sabemos que uma *em-preinte* fundamental no processo de interagir de Santiago Sierra é sinalizar um forte engajamento da arte para com a cultura, e estar mais próximo da cultura “é necessariamente uma interferência política”. Enfim, sob esta perspectiva o filósofo italiano Agamben afirma : “[...] A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso (AGAMBEN et al. 2007, p. 49).

Referencias

ACHIAGA, Paula. **Santiago Sierra**. Madrid: El cultural de El Mundo. Disponível em: <http://www.elecultural.es/noticias/Buenos_Dias/>. Acesso em: 13 mai. 2013.

AGAMBEN, Giorgio et al. **Política – Politics**. Crítica do contemporâneo. Fundação Serralves, 2007, p.39-49.

BISHOP, Claire. A virada do social e seus desgostos. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 01, n. 12, ano 9, p. 145-165, jul. 2008. (Publicado originalmente em Artforum, em fevereiro de 2006).

BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. **October**, October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology, n. 110, p. 51-79, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. **Esthétique relationnelle**. Dijon: les presses du réel, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção**: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante**: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011a.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**: a arte moderna e a invenção de si. São Paulo: Martins

Fontes, 2011b.

FOSTER, Hal. **Le retour du réel**. Situation actuelle de l'avant-garde. Bruxelles: La lettre volée, 2005.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

IRAIZOZ, A. Metrópolis: Santiago Sierra. Madrid: RTVE, 2004. Disponível em: <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-santiago-sierra/945193/>>. Acesso em: 01 fev. 2013.

MEDINA, Cuauhtémoc. Formas políticas recientes: búsquedas radicales em México - Santiago Sierra, Francis Alys, Minerva Cuevas. **Revista TRANS>arts. cultures.média**, New York, 2000, v. 8, p. 146-163, 2000a.

MEDINA, Cuauhtémoc. Crónica del sudor ajeno: una acción de Santiago Sierra. **Curare**, México D.F., n. 16, jul.- dec. 2000b.

MELENDI, Maria Angélica. Arte como subversão: anotações sobre la familia obrera de Oscar Bony. In: CIRILLO, José, GRANDO, Angela (Orgs.). **Mediações e Enfrentamentos da Arte**. São Paulo: Intermeios, 2015.

REGINA 51. 3º piso. México D.F.: [s.n.], 1998. Catálogo de exposição, Regina 51.

ROSENBERG, Harold. **The De-definition of Art**. New York: Macmillan Publishing Co., Inc. 1972.

SIERRA, Santiago. Ministerio de Asuntos Exteriores. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas: Turner, 2003. 271 p. **Catálogo de exposição**. 15 jun. – 2 nov. 2003, Pabellón de España. 50ª Bienal de Venecia, Venecia.

SIERRA, Santiago. Entrevista a Santiago Sierra: las ideas del polémico creador. **Lapiz**, España, n. 253, Ano XXVIII, p. 29-51, mai. 2009. Entrevista concedida a Vivianne Loría

SIERRA, Santiago. **Artfacts.net**. 13 set. 2010. Entrevista concedida a Patricia Blasco. Disponível em: <<http://www.artfacts.net/index.php/pa>

geType/newsInfo/newsID/5625/lang/3>. Acesso em: 01 fev. 2013.

SIERRA, Santiago. **Zerom3**, 2009 b. Entrevista concedida a Martí Manen, realizada por ocasião da exposição Hacia/Desde México DF, apresentada no Instituto Cervantes de Estocolmo e no Instituto Cervantes de Paris. Disponível em: <<http://zerom3.net/pdf/1235379221.pdf>>. Acesso em: 09 nov. 2012.

SIERRA, Santiago. **7 trabajos/ 7 works**. London: Lisson Gallery, 2007.

SIERRA, Santiago. México és como una ciudad tumor. **El País**, México, 05 fev. 2005b. Disponível em: <http://www.elpais.com/articulo/semana/Mexico/ciudadtumor/elpepuculbab/20050205elpbabese_7/Tes>. Acesso em: 09 nov. 2012.

SIERRA, Santiago. **El Cultural**. 11 nov. 2004. Entrevista concedida a Javier Hontoria. Disponível em: <http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/10646/Santiago_Sierra>. Acesso em: 09 nov. 2012.

Site oficial de Santiago Sierra. Disponível em: <<http://www.santiago-sierra.com>>. Acesso em: 09 nov. 2012.

TASCA, Fabíola. Talking about Santiago Sierra. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 27, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, p. 200-209, dez. 2013.

VV.AA. **Santiago Sierra** “In conversation”. Londres: LissonGallery, 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=50vqn-Qrv9Xg&feature=share&fb_source=message>. Acesso em: 12 mai. 2013.

SER OU NÃO SER UMA NUVEM? OU ECOS DOS ASSASSINATOS DE UMA MOSCA

TO BE OR NOT TO BE A CLOUD? OR ECHOES OF THE MURDERS OF A FLY

Rodrigo Hipólito
DTAM-UFES/FAEV

O presente texto trata da encenação do sujeito multifacetado no ciberespaço através da análise da peça “Lullaby for a dead fly”, componente do trabalho de net.art “Mouchette.org” (1996), de autoria de Martine Neddham. No cruzamento das palavras da própria autora com ideias de Nathanael E. Basset, Joanne Lalonde, Jean Baudrillard, Bruno Latour e Vilém Flüsser, explicitam-se características e consequências da ascensão de personas virtuais como uma polifonia de vozes entre o humano e o não-humano.

Palavras-chave: Mouchette.org, net.art, personas virtuais, híbridos.

The present article deals with the staging of the multifaceted subject in cyberspace through the analysis of the piece “Lullaby for a dead fly”, component of the work of net.art “Mouchette.org” (1996), authored by Martine Neddham. At the intersection of the author’s own words with ideas of Nathanael E. Basset, Joanne Lalonde, Jean Baudrillard, Bruno Latour and Vilém Flüsser, is made explicit characteristics and consequences of the rise of virtual personas as a polyphony of voices between the human and the nonhuman. Keywords: Mouchette.org, net.art, virtual personas, hybrids.

Figura 1. Peter Steiner, 1993, “On the Internet, Nobody Knows You’re a Dog” (cartoon). Fonte: <<http://the-magazine.org/21/everybody-knows-you-re-a-dog#-VPUijmddV2E>>. Peter Steiner. The New Yorker 69, No. 20, 5 July 1993, p. 61.



“On the Internet, nobody knows you’re a dog.”

Essa charge de Peter Steiner é uma das imagens sobre a popularização do acesso à internet mais repetida e parodiada, desde a adoção do NCSA Mosaic.¹ A imagem retornou com força 20 anos após seu aparecimento, como caracterização potente das crenças na internet como “terra de ninguém”. Seu conteúdo singelo ganhou uma carga extra de ironia diante dos escândalos de espionagem envolvendo agências de inteli-

gência americana e controle de fluxo de dados civis (FLEISHMAN, 2013).

Toni Sant, na introdução para *“Rape, Murder and Suicide Are Easier When You Use a Keyboard Shortcut: Mouchette, an Online Virtual Character”* (2005), cita a charge de Steiner como referência a construção de personas virtuais. Naquele momento a autoria do trabalho de *net.art* “Mouchette.org” (1996)² era uma incógnita. O segredo sobre a autoria do trabalho, que apresenta o *site* de uma artista de 13 anos (figura 2) repleto de conteúdo com alusões a sexo e suicídio,

¹ O Mosaic foi o primeiro *software* para acesso a informações disponibilizadas *online* a possuir uma interface gráfica com exibição de textos e imagens. Desenvolvido por estudantes da Universidade do National Center for Supercomputing Applications (NCSA) da Universidade de Illinois, o Mosaic foi lançado em 1993 e saiu do mercado em 1997.

² A página inicial do trabalho pode ser acessada em <<http://mouchette.org/>>.

rendeu polêmicas e alimentou a fama de Mouchette como persona virtual (SALVAGGIO, 2002). Além dos problemas decorrentes da união de tais conteúdos a imagem infantil, “Mouchette.org” abria uma rede de apropriações sobre a personagem Mouchette. Originada na literatura de George Bernanos em 1937, com “*La Nouvelle Histoire de Mouchette*” (2011), a criança reaparece no filme de Robert Bresson de 1967, “Mouchette, a virgem possuída”³, de modo que o nome escolhido para o trabalho de Neddham, assim como outras referências presentes no *site*, formaram outra camada de apropriação sobre essa personagem.⁴

Em 2010 a francesa Martine Neddham assumiu a criação do *site*. Essa espécie de postura, como um reconhecimento de que o valor do anonimato diria respeito a uma época passada, reconfigura não apenas nossa relação com esse trabalho específico, mas indica uma significativa mudança na encenação dos sujeitos após a disseminação da internet. Ainda em 2005, a expressão de Sant, retirada de uma comparação com a liberdade da fantasia pública carnavalesca descrita por Mikhail Bakhtin, em “*Rabelais and His World*” (1984, p. 7), colocava a internet como uma espécie de carnaval do quase-anonimato.

É certo que a charge de Steiner não se concretizou, embora muitos ainda acreditem proteger supostas identidades privadas, pessoais, enquanto acessam a internet através de seus *mobiles*, recebem atualizações automáticas de

diversos aplicativos, executam as costumeiras pesquisas com mecanismos da Google ou salvam seus endereços favoritos nas configurações do seu “navegador particular”. Mas, a não concretude da charge de Steiner não se deu por alguém (a CIA, o governo, os terroristas, os *crackers*) saberem sua verdadeira identidade. A charge de Steiner não funciona porque pressunha um lado falso e um verdadeiro na construção dos perfis público e privado. O equívoco não estaria em crer no anonimato *online*, mas em pressupor uma identidade qualquer.

As razões para isso talvez já estivessem expressas na entrevista que Mouchette⁵ concede a Manthos Santorineos, na sequência do mesmo documento em que Sant professa o quase-anonimato do carnaval ciberespacial. A persona virtual se expressa, conversa com o entrevistador assim como interage com o público em suas páginas. Ao falar de sua relação com o público, Mouchette ressalta que, caso ela fosse o avatar de alguém, faria coisas necessárias e poderia mesmo sofrer por isso. “*When I die, a part of your existence would die with me, not just numbers, but a whole part of your life.*” (MOUCHETTE, 2005, p. 205). Essa é uma voz trágica, mas de uma tragicidade que ironiza a crença de que seja possível ser um “morto-vivo” com uma vida puramente *online*. Mouchette ironiza a pureza que almeja determinar o sujeito dono de uma voz, humana ou não-humana. “*All I am is words and pixels put together by means of codes and viewed on a monitor.*”

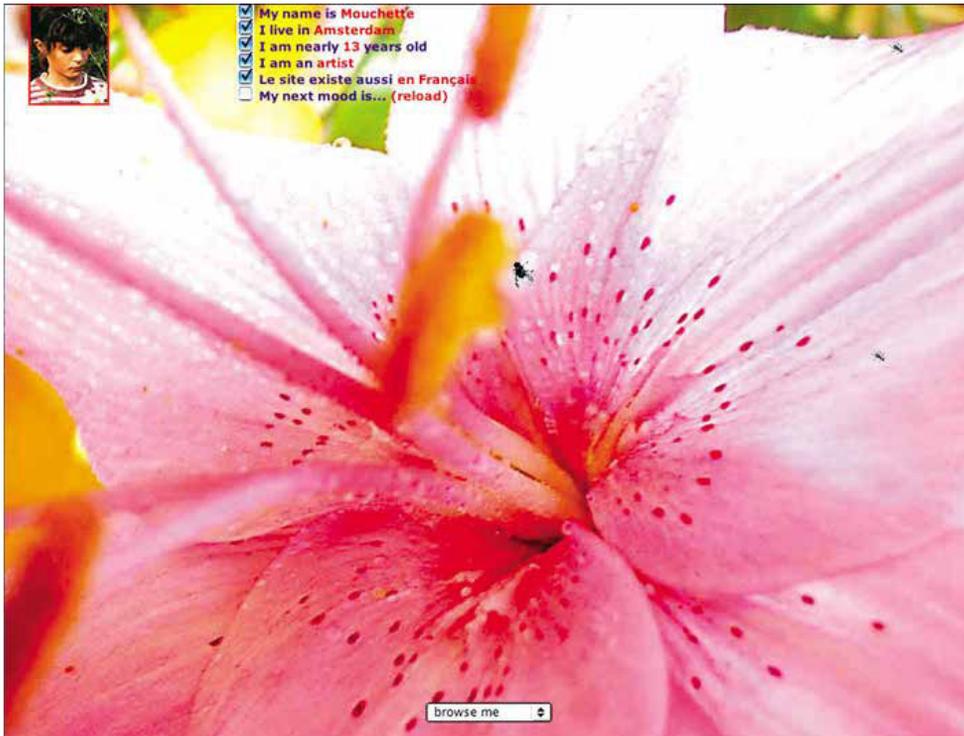
Na sequência, Mouchette explica o fato de outros *websites* terem sido abertos “como”

3 Um pequeno problema surge dessa apropriação, o que levou a viúva de Bresson a entrar com processo para a retirada de algumas das referências diretas (LUNING, 2004). Ainda assim, a página permaneceu *online*. Após ser comprada pela coleção “*computerfinearts.com*”, o questionário com referência direta ao filme de Bresson permanece acessível em <<http://www.computerfinearts.com/collection/mouchette/filmxx/>>.

4 Para uma descrição mais detalhada do trabalho, ver HIPÓLITO, 2014.

5 Mesmo após o reconhecimento público da autoria do trabalho, a persona Mouchette mantém sua voz ativa, concede entrevistas, envia e-mails aos usuários do site e “realiza seus trabalhos”. Sua voz pode expressar-se tanto por mecanismos de resposta programados para interações com os usuários quanto pela atividade de outros sujeitos que assumem a voz de Mouchette.

Figura 2. Página inicial de “Mouchette.org”. Martine Neddham, 1996. Fonte: <mouchette.org>. Na parte superior da imagem encontram-se as primeiras informações relativas à fotografia localizada no canto esquerdo: “☒ My name is Mouchette. ☒ I live in Amsterdam. ☒ I am nearly 13 years old. ☒ I am an artist. ☒ And this is my shop. ☒ Le site existe aussi en Français. ☒ My next mood is... (reload)”. Cada palavra escrita com a cor vermelha na imagem indica um botão de acesso para outras páginas.



Mouchette e responderem perguntas através de seu e-mail pessoal. O sentido de dar respostas ou fazer perguntas sofre um forte abalo diante da possibilidade de adoção simultânea de ambos os papéis, locutor e interlocutor. Esse abalo ocorreria em qualquer entrevista. Mas, é mais extenso quando se trata de ambientes *online*, pois o sistema que o mantém em funcionamento está baseado em ações e respostas de pontos distintos para que processos sejam desencadeados. Caso houvesse a intenção de justificar as ações de Mouchette como originadas de um sujeito localizável, como a autora Martine Neddham, tudo que envolve esse nome soaria como um engodo.

How many different persons scattered all over the world are writing this very e-mail that you will publish as an interview? The answer to this enigma is hidden inside Mouchette.net. You,

Manthos, asking these questions, could yourself be a member of Mouchette.net, and maybe you are already. Maybe YOU are answering the questions you asked Mouchette. § To the question “who hiding behind Mouchette?” there can only be one answer: “Myself!” (MOUCHETTE, 2005, p. 205).

Essa constatação reveste de maior peso uma das perguntas feitas por Mouchette em sua página e citada na entrevista: “*How can I write this since I’m dead?*”⁶ A resposta à questão está em

⁶ As referências à morte presentes em “Mouchette.org” são parte da apropriação realizada sobre a personagem Mouchette. No livro de Bernanos, assim como no filme de Bresson, a menina de quase 13 anos comete suicídio ao final de uma história de ostracismos e abuso. A persona virtual Mouchette, por sua vez, já em seu surgimento se considera num processo contínuo de morte não realizável. Assim como não chega a completar seus 13 anos de idade, a persona virtual permanece viva nas informações inseridas pelos usuários e ganha voz a cada vez que sua morte gera conteúdo.

como ela pode gerar respostas. A voz que pergunta deve ser creditada mais a reação da pessoa virtual Mouchette do que a possibilidade de existência de um sujeito humano do outro lado da tela. Esse outro lado não deve ser considerado como um plano de existência que obedeça às mesmas normas que o suposto Real.

A reação sobre as ações do espectador-agente⁷ em “Mouchette.org” surge como perguntas. Em “*Lullaby for a dead fly*”,⁸ uma peça com várias páginas presente no trabalho, encontramos, primeiramente, uma imagem com pouca definição, mas “esticada” até deixar a mostra seus pixels. Sobre a imagem de duas mãos que ajeitam uma substância branca sobre um prato enquanto seguram um cigarro, se vê um botão cinza a passear freneticamente pela tela como se fosse uma mosca.⁹ O som que acompanha o “carregamento” da imagem também nos leva a pensar em uma mosca. Esse botão cinza traz a inscrição “*it’s me*” em letras pretas e seu movimento é tão rápido e aparentemente aleatório que para a correta leitura da inscrição é necessário algum esforço.

As primeiras tentativas de clicar no botão-mosca são infrutíferas, pois não adianta persegui-lo com o cursor. É necessário esperar em um mesmo ponto até a oportunidade de esmagá-lo com a seta. Ao acertar o botão, somos direcionados para uma nova página, na qual a “mosca-menina”¹⁰ nos inquire sobre as razões

pelas quais a matamos ou outras dúvidas que lhe venham à “cabeça”.¹¹ A única saída aparente na nova página é um botão com o indicativo “*Tell me*”. Através dessa escolha surge uma nova janela sobre a anterior, com a pergunta “*How can I write this since I’m dead?*”, um espaço para inserção da resposta, outro para nosso nome e por último nosso e-mail pessoal.

A cada “giro” que fazemos sobre o trabalho a pergunta se torna mais estranha. A personagem morta agora é a “mosca-menina” e ela nos fala do limbo no qual a atiramos e ao mesmo tempo somente assim adquire vida. Somente com sua morte a personagem pode se expressar, nos inquirir e nos levar a produzir algo em sua homenagem. Pois, tantas respostas como são dadas pelos muitos espectadores-agentes de “Mouchette.org” não ficam perdidas no mesmo limbo de onde provem a voz de nossa mosca-menina.¹²

Todas as respostas dadas pelos espectadores-agentes-assassinos-de-mosca são reorganizadas por Mouchette, sob a programação de Marc Bloom, na “*Lullaby for a dead fly*”. De acordo com a extensão da resposta, cores, direções e velocidades são atribuídas para as palavras, que são animadas sobre a imagem de uma pintura com moscas e uma música fúnebre a acompanhar o

com esse sentido aparece em “Mouchette.org” do título da personagem até as falas que assumem o papel da mosca. Essa é uma referência evidente a morte, como sugerem muitas imagens presentes no trabalho e não seria exagero reconhecer essa mesma referência no romance de George Bernanos.

¹¹ Pelas configurações dessa peça de programação, as frases geradas na “página pós-morte” de Mouchette podem ser bem variadas (KERANGAL, 2004, p. 56). Essa espécie de programação torna as experiências com o trabalho bastante particulares, porém, dependem cada vez mais da disponibilidade do espectador-agente para acompanhar as variações ocasionais.

¹² No endereço <<http://www.mouchette.org/fly/how.html>> é possível acessar as repostas dadas pelos espectadores-agentes em ordem de data.

⁷ Utiliza-se aqui a expressão espectador-agente como modo de indicar a relação ativa do sujeito que entra em contato com um trabalho de *net.art*. Diferente de um trabalho de arte sumariamente contemplativo, uma peça de *net.art* necessita, já de início, de ações e escolhas do espectador para que possa “acontecer”. Sem que o espectador seja também um agente ativo, que aperte botões e escolha caminhos, o trabalho de *net.art* não pode existir em atualidade, mas apenas permanece virtualmente existente.

⁸ <<http://mouchette.org/fly/>>

⁹ <<http://mouchette.org/fly/index.html>>.

¹⁰ A palavra *mouche*, do francês, significa mosca. O jogo

movimento.¹³

A partir do ponto em que as ações dos espectadores-agentes são incorporadas a “carne sintética” de “Mouchette.org”, não há mais como distinguir a máquina pensante programada da subjetividade do humano colaborador.¹⁴ Essa nuvem de informações que dá corpo a “Mouchette.org” é inerente à formação do sujeito *online*. E mesmo como uma nuvem de forma inapreensível, essa construção ainda pode ser encarada como persona:

Ao analisarmos a persona, dissolvemos a máscara e descobrimos que, aparentando ser individual, ela é no fundo coletiva; em outras palavras, a persona não passa de uma máscara da psique coletiva. No fundo, nada tem de real; ela representa um compromisso entre o indivíduo e a sociedade, acerca daquilo que ‘alguém parece ser’: nome, título, ocupação, isto ou aquilo. De certo modo, tais dados são reais; mas, em relação à individualidade essencial da pessoa, representam algo de secundário, uma vez que resultam de um compromisso no qual outros podem ter uma quota maior do que a do indivíduo em questão. A persona é uma aparência, uma realidade bidimensional, como se poderia designá-la ironicamente (JUNG, 2011, p. 46-47).

No caso de “Mouchette.org”, essa bidimensionalidade estende-se para a zerodimensionalidade.¹⁵ Há a persona Mouchette, mas o con-

junto de saídas e entradas de sua virtualidade multiplica-se na medida em que os diálogos lhe enriquecem, lhe dobram e lhe desdobram. Se voltarmos à charge de Steiner, quando o primeiro cachorro diz “na internet, ninguém sabe que você é um cachorro”, o segundo deveria responder “cachorro, qual cachorro?”. Essa pergunta é sobre a encenação do sujeito *online*.

A representação do Eu é uma temática recorrente na arte mídia. Mas, essa representação sofre as consequências inevitáveis da midiaticização do cotidiano, ocorrida de modo acelerado nas duas últimas décadas do século XX. Para Joanne Lalonde (2003), o sujeito que se representa no ciberespaço não seria mais o sujeito culpado, diagnosticado por Freud entre os conflitos narcisista e edipiano. Observaríamos, na atividade *online*, a passagem do sujeito culpado para o sujeito trágico/irônico. A expressão das ficções antes construídas na rivalidade entre o ego e suas representações, agora se encena em outro palco, o ciberespaço.¹⁶

Talvez o primeiro caminho a ser pensado na construção de um sujeito nascido no ciberespaço seja a dúvida sobre a sua função representativa: seria esse sujeito a representação “verdadeira” de um sujeito palpável ou se trataria de uma “imagem falsa” (mentirosa) de um sujeito que se recusa a representar-se? Assim vimos na dúvida impressa pela pergunta canina na charge de Steiner. Já nos termos mais recentes, po-

13 <<http://www.mouchette.org/fly/flies.html>>.

14 Devemos considerar que a persona virtual que centraliza esse trabalho de *net.art* pode e é afetada pelas ações do público. Falar em “carne sintética” é considerar que Mouchette possui um corpo feito de palavras, pixels e códigos. Esse corpo possui seus sentidos, pode ouvir, pode ver e sentir o toque. Assim como o corpo orgânico, todas as influências sofridas nele permanecem e afetam seu modo de ser, viver e morrer.

15 Retiramos o conceito de zerodimensionalidade da proposta de história da cultura apresentada por Vilém Flüsser, na qual a humanidade partiria de um movimento de abstra-

ção de circunstâncias observáveis e atingiria a abstração de conceitos em códigos numéricos. Na proposta de Flüsser, sairíamos do tridimensional para o bidimensional, para o unidimensional e atualmente lidaríamos com o zerodimensional das imagens sintéticas (FLÜSSER, 2008, p.18).

16 Os termos ciberespaço e cibercultura aparecem neste texto sem ignorar os discursos que proclamam seu desaparecimento com a ascensão da internet móvel. No entanto, considera-se tanto o momento de desenvolvimento do principal trabalho de arte aqui analisado quanto as razões para manutenção desses termos, já dada por Lúcia Santarella (2010, p. 71).

pularizados por redes sociais e microblogs: seria um perfil falso ou um perfil pessoal? Tal dúvida se forma por considerar mais a diferenciação desses tipos de perfil que a aceitação da encenação de personas virtuais para além de representações do real.

A colocação de Mouchette como uma mitografia (LALONDE, 2003) é bastante apropriada, pois sua construção depende da resposta do público e tal resposta somente pode ser dada quando há o aceite do contexto fantasioso no qual a “menina” fala. Aceitar a premissa da fantasia, de que a explicação é menos importante que o fato, é fundamental para travar contato com uma aparência pessoal composta por uma profusão de dados de origens variadas. Sua afirmação de que não passa de palavras e pixels, apesar de conotar uma negativa em relação ao mundo físico, sublinha sua “carne sintética” e dá peso para esse corpo zerodimensional ao qual usuários orgânicos se ligam e alimentam, mediados por aparelhos que misturam as duas carnes.

Para Basset (2013), na sociedade das novas mídias a mediação torna-se “remediação” e conseqüentemente redefinição. Diante disso, pergunta-se como lidamos com a nova esfera pública, com nossas identidades pessoais e como construímos a nova esfera privada. Quando o autor fala em “remediação”, concorda com Bolter e Grusin (2000), os quais evidenciam que hoje nenhum meio se afirma de modo independente e não pode possuir um espaço cultural próprio. A TV, o cinema e a música estão na internet, assim como nós, e os computadores fazem parte de todos, direta ou indiretamente. Se pensarmos as possibilidades de remediação como (i) “mediation of mediation”, (ii) “irreparability of mediation and reality” e (iii) “reform” (BOLTER;GRUSIN, 2000, p. 55-56), perceberemos que a mediação entre humanos e tecnologia é

uma repetição. Como humanos, não nos separamos de tecnologia e isso também nos torna seres mediadores. O que Bolter, Grusin e Basset colocam com a ideia de remediação são os círculos de tradução entre todas as mídias componentes do universo digital, nós e os conteúdos que processamos.

Para Turkle (2012) a possibilidade de “dizer algo” publicamente, trazida com as novas tecnologias, significa um novo estado do *self*, dividido já de início entre dois supostos Eu: um habitante da tela e outro da vida física. Ambos os Eu construiriam sua personalidade em público, poderiam ser sozinhos ou dividir algo com alguém especial enquanto misturados a outras identidades insuspeitas. “*Perhaps, traditionally, the development of intimacy required privacy. Intimacy without privacy reinvents what intimacy means. Separation, too, is being reinvented*” (TURKLE, 2012, p. 172). Não diferenciar a vida física da vida *online*, a intimidade da publicidade, traria a sensação de que estamos “continuamente conectados”, ao menos enquanto nossos perfis públicos existirem.

Em todo o caso, Basset ainda nos lembra de que, apesar dessa inseparabilidade das duas vidas, física e virtual, a vida que podemos carregar no bolso seria uma parte do nosso cotidiano. A identidade *online* seria um fragmento da identidade de um sujeito já sem totalidade. Esse fragmento, no entanto, diferente de “máscaras”, usadas em outros espaços de interação, dá permissões que somente a ficção possuía. Como nas ideias de Mouchette (2005), com um atalho de teclado é fácil estuprar, matar e morrer com liberdade. Mouchette “*invites user to play with our ambivalence towards violent behavior in virtual spaces, by attempting to attach emotionality to otherwise attempts to rape and main the artist’s avatar*” (BASSET, 2013, p. 20).

Mas a virtualidade dessas relações vai além

dessa violência irreal. Em resposta a colocação de Michael Lind para que esqueçamos o ciberespaço,¹⁷ Basset diz que a viabilidade desse “eu-sombra” continuamente disponível como fragmento desdobrável do eu físico somente poderia ser derrubada caso fosse impossibilitada a crença no anonimato na internet. A crença no anonimato torna a internet um jeito público simultaneamente privado de ser (BASSET, 2013, p. 21).¹⁸ “*Our virtual identities are merely another aspect of our singular selves, part of the multiplicity of identities we utilize throughout or lives, tied to various roles, contexts, times and relationships*” (BASSET, 2013, p. 22). Por isso, quando falamos em sujeito multifacetado na vida *online*, não significa que esse sujeito seja multifacetado por conta da vida *online*, mas sim que a vida *online* é uma nova situação para esse sujeito já (e talvez sempre) fragmentado.

Esse sujeito construído por fragmentos não necessariamente deve ser compreendido como um ente feito por pedaços irreconciliáveis. Para o sujeito multifacetado a porcelana estilhaçada não deixa de ser porcelana. São as relações significativas de cada grão da identidade que lhe conferem sua natureza comunicativa. Assim, a analogia mais adequada para a identidade fragmentada do sujeito aderido a vida *online* talvez seja com a nuvem. Sua nebulosidade permite o atravessamento e a dupla via de desfazer-se na invisibilidade ou condensar-se na intempérie. As partículas do sujeito nebuloso não são unas, mas podem ser recolhidas na unidade de um entendimento, a nuvem. Ainda há de se notar que, dentro da nuvem não há reconhecimento de sua instabilidade, mas apenas a cegueira confortável da névoa. É preciso estar nos limites

da nuvem para entender sua instabilidade, sua unidade fragmentária.

É útil equalizar a ideia de fragmento com a ideia de aforismo. Se fragmento herda as consequências do ato de *frangere* (franzir, quebrar), com libertação das formas pelo caos do rompimento, o *aphorizen* vem dividir, separar, romper e dessa maneira: definir (VECCHI; FINAZZI-AGRÒ, 2007, p. 79). O aforismo sobre aforismos de Robert Musil, “*the smallest possible whole*” (HODKINSON, 2004, p. 26), talvez seja o que melhor nos compete para pensar esse sujeito nebuloso, pois, apesar de fragmentado, ele sustenta a abertura do possível. Ser a menor totalidade possível agrega a esse sujeito a qualidade de eventual. A cada cruzamento, diálogo, rompimento, mescla e sobreposição, ocorridas na virtualidade, o sujeito nebuloso experimenta seu modo fragmentário de ser. A cada evento surgem definições passageiras, momentâneas, dentro do possível que se dissolve no abraço de outras nuvens.

O que vemos dos diálogos e atritos de sujeito nebulosos, como objetos analisáveis e criticáveis, talvez sejam fenômenos da ordem do residual. Baudrillard pensa o fragmento e o aforismo não como cortes e rompimentos, mas sim como resultado de singularidades efetivas. Assim, o hábito poético poderia ser visto como um discurso de singulares fortuitas, avesso à totalidade e aproximado do detrito (BAUDRILLARD, 2003, p. 117). Essa nuvem de partículas, somente observáveis quando encenadas, impede qualquer espécie de localização. Onde começa e onde termina uma nuvem, se as partículas voam por todo ar, adentram nossos corpos na inspiração e somem sem serem vistas com o que há de transmissível em nossos pulmões? Localizar particularidades nessa rede que foge a escala humana depende de escaparmos de qualquer concepção de local e global que se pa-

17 Disponível em: <http://www.salon.com/2013/02/12/the_end_of_cyberspace/>. Acesso em: 27 nov 2014.

18 Sobre essa dupla condição da internet, ver KENNEDY, 2006.

reça com o estabelecimento de fronteiras.

Fronteiras servem bem ao processo de colonização e por isso colonizar é o mesmo que retardar os diálogos e as misturas inevitáveis. O contato com o outro não depende de limites concretos, mas de fluxos, movimentos, relatos e trajetos, os quais podem ser mais bem compreendidos pela passagem que pela fronteira. As fronteiras causam a impressão de oposição entre local e global. Com fluxos e passagens tal oposição se dissipa. No exemplo de Latour (2011, p. 115), uma ferrovia é local ou global? Sob uma ótica é local, mas também é limitada-mente global e apenas não pode ser dita universal. Do mesmo modo, a ciência, que erige altas fronteiras entre sujeitos e objetos, não é universal. Suas leis somente funcionam dentro de suas “aldeias” e com a prática de seus instrumentos, isto é, nas condições ideais de seus laboratórios. Por mais que a ciência insista que suas leis funcionam mesmo sem qualquer instrumento presente, tal lógica é a mesma da crença dos bimin-kuskumin da Nova Guiné, que creem ser toda a humanidade (LATOURE, 2011, p. 117). Ambos ignoram que suas causas são internalizadas e encobertas e suas consequências passam a atuar como suas próprias bases. Assim como a ferrovia é uma rede global na qual sempre nos encontramos numa experiência local com agentes¹⁹ humanos e não-humanos, qualquer instituição dita global, como o mercado mundial, a ONU, o Governo ou os Ministérios, são emaranhados de agentes humanos e não-humanos e somente assim podem ser experimentados. O “macro” não é feito de uma matéria de nature-

19 Usamos aqui o termo “agente” em sentido similar aos “actantes” da Teoria Ator-Rede. “Tudo aquilo que gera uma ação, que produz movimento e diferença, podendo ser humano ou não humano. [...] O actante é tanto o governante, o cientista, o laboratório, a substância química, os gráficos e tabelas [...]” (LEMONS, 2013, p. 42).

za diferente daquela que compõe o “micro”. Se pensarmos esses agentes como nuvens de particularidades ocasionais, parece não haver distinção entre Eu e Outro. Sob essa ótica, de fato, não existiria o Outro recorrente em todos os discursos de alteridade, como um “eles” oposto ao “nós”. Todo o contato com estruturas, macro ou micro, local ou global, humano ou não-humano, se dá pela mesma matéria. É a tradução, o documento, a prática, os instrumentos relacionados que nos permitiriam abarcar o que chamamos de Outro, ou “eles”. Da mesma forma, somente podemos atingir essa macroestrutura através dessas relações. Não há o que tocar que não seja micro e local, tribal e particular.

Perguntar onde o sujeito nebuloso se localiza é como perguntar: Ser ou não ser o Outro? Para Mouchette essa foi a questão colocada em 2007 e a resposta talvez tenha sido bem direta: ser o Outro era a melhor maneira de cometer suicídio sem deixar de viver. Dito sob outra ótica, permitir que Outro seja o Eu é o melhor modo de Mouchette permanecer viva. “*To Be Or Not To Be Mouchette?*” foi uma animação exibida numa fachada do Museu de Arte Contemporânea de Siegen, na Alemanha, em 2007.²⁰ Como uma peça exibida fora da internet, poderíamos pensar numa fronteira mais explícita entre a persona virtual Mouchette e os espectadores-agentes.²¹ Mas, apesar de se configurar num objeto determinável no espaço e no tempo, “*To Be Or Not To*

20 <<http://siegen.mouchette.org/>>.

21 Apesar de haver uma distinção direta dos mecanismos de exibição de um trabalho de *net.art* para um trabalho exibido com a mediação da instituição musológica, além das questões disparadas pelo fato de, em 2007, a autoria de “Mouchette.org” ainda encontrar-se oculta, não nos ateremos nesse embate por ordem de discurso. Na época Mouchette colocava-se como uma entidade a qual era impossível o acesso a “vida real” e com alguma ironia convida o público para presenciar um trabalho sobre o qual ela mesma não possuiria controle. <<http://turbulence.org/blog/2007/11/05/to-be-or-not-to-be-mouchette/>>

Be Mouchette?” surge exatamente das dúvidas sobre essa fronteira. Não por acaso, a artista deixa evidente a remissão ao famoso monólogo shakespeariano.

O trabalho começa a se formar com as respostas dadas por espectadores-agentes a pergunta “*What’s the best way to kill yourself when you’re under 13?*”.²² O objetivo inicial afirmado por Mouchette seria de uma espécie de “pesquisa de mercado” para fabricar os melhores “brinquedos de suicídio” para seu público. No entanto, as respostas permanecem disponíveis e categorizadas pela artista.²³ O espaço de resposta, inicialmente, delimitaria um círculo para a fala individual, mesmo que pública. Cada interlocutor mantém seu nome vinculado ao texto inserido como proposta de suicídio. A partir desse ponto, cada nome está aberto a tornar-se um avatar e compor a peça programada por Mouchette. Os nomes são anexados a imagens de conhecidos suicidas da cultura pop, de Marilyn Monroe a Kurt Cobain. Essas imagens, assim como o fundo fixo da animação, mantém a aparência improvisada pela qual “Mouchette.org” passou a ser reconhecido (figura 3). A imagem inicial da animação evidencia imediatamente que a peça não apresenta um clássico solilóquio. Duas cadeiras vermelhas ladeiam um tronco de árvore cortado próximo da raiz. Logo, surge à esquerda da tela uma figura cabisbaixa vestida com trajes natalinos, sobre a qual há uma faixa preta contendo a inscrição “Mouchette”. Essa identificação do avatar acompanhará cada uma das figuras que se sucedem sobre o fundo de árvores pixeladas. Algumas desaparecem mais rapidamente, assim que “pronunciam” sua fala, outras permanecem para se

“pronunciarem” junto com as demais.

O que foi apresentada como uma animação fixa em Siegen, após sua primeira exibição, é revertida para a internet e ganha sua injeção de continuidade e aleatoriedade. O diálogo estranho de várias vozes que não conversam cresce e se reconfigura na medida em que agrega novos nomes e respostas. Apenas o início da conversa permanece sempre o mesmo, com as duas questões colocadas pela natalina Mouchette: “*How can I write this since I’m dead? And why did you kill me?*”. A sequência se modificará a cada vez que a página for atualizada. Talvez, no formato *online*, a peça se aproxime do desejo expresso por Mouchette de exibir um uníssono de dissonâncias, uma espécie de convergência mental para um monólogo de sujeito multifacetado. “*My personality embraces all of my participant’s minds and together we form a collective consciousness pondering over questions of life and death in the digital era*” (MOUCHETTE, 2007).²⁴

A realização dessa “consciência coletiva” através da incorporação das respostas dadas por participantes alheios a edição do material ou a programação que promove a aleatoriedade da animação *online* é, certamente, questionável. No entanto, por tratar-se “Mouchette.org” de um trabalho e uma persona cuja carne, o pensamento e a voz são compostos pelas palavras e pixels vistos na tela, ao serem incorporadas à animação *online*, essas vozes e nomes de participantes passam a ser técnica e conceitualmente parte indistinguível da persona virtual. Sem abandonar a multiplicidade de vozes, o estranho monólogo de Mouchette encena uma voz composta por uma multiplicidade de vozes.

22 O formulário pode ser acessado no endereço <<http://mouchette.org/suicide/suikit.html>>.

23 <<http://mouchette.org/suicide/answers.php3?cat=favourite>>.

24 Apresentação do trabalho utilizada para divulgação da exibição no Museu de Arte Contemporânea de Siegen É mantida no arquivo original em *flash*. <<http://elmkip.net/creative-work/be-or-not-be-mouchette>>.

O desconforto na aceitação de que isto é um sujeito formado por uma virtual infinidade de particulares talvez esteja na expectativa de que a condição residual desse sujeito se desse pela fragmentação de algo uno. Se esperássemos que esse sujeito se fragmentasse de dentro para fora, para então se tornar uma espécie de nuvem, trabalharíamos com o pressuposto de que em alguma época encontraríamos um sujeito centrado e total. Ao abandonar esse pressuposto, teríamos de entrada um sujeito nebuloso, o qual agregaria particulares na medida em que atingisse os limites de sua identificação e passaria por processos de mútua incorporação com outras nuvens.

A origem do movimento fragmentário influencia na natureza dos detritos resultantes. A dissolução do sujeito pela interlocução com outros sujeitos dissolvidos é capaz de gerar movimento, trajeto e relato, cruzar informações e instituir uma rede. O contrário disso, a interlocução do sujeito com vozes internas, no pressuposto de uma unidade a ser dissolvida, resulta numa indistinção esquizofrênica. Essa diferença é a mesma que pode ser observada entre dois casos de narrativa por imagens.

No primeiro, acessamos “*My boyfriend came back from the war*”, trabalho de *net.art* pensado por Olia Lialina e disponibilizado *online* também em 1996. A página inicial do trabalho²⁵ apresenta apenas um fundo preto com duas frases em letras brancas, inscritas na parte superior direita da tela: “*My boyfriend came back from the war. After dinner they left us alone*”. Ao sobrepor o cursor as frases, elas demonstram serem um “atalho”, nosso primeiro acesso a uma narrativa aparentemente simples e romântica, composta por imagens e textos em preto e branco. Essa foi uma das primeiras propostas de *net.art* a

considerar em alto grau a influência do espectador-agente nos destinos do conteúdo exibido na tela do computador (SOMMERSETH, 2010, p. 25). Cada clique sobre as imagens e palavras, surgidas na tela a partir da decisão de acessar o conteúdo virtualmente presente no primeiro atalho, desencobre outras imagens e frases. Aos poucos a tela é dividida e subdividida em quadrados, que podem ser manejados por sua escala de importância para o “leitor-agente”. Ao arrastar os limites dos quadrados com o cursor e escolher qual frase ou imagem deverá ser modificada esse “leitor-agente” mescla sua descoberta das narrativas de imagens possíveis com o conteúdo preexistente e ordenado de maneira simples por Lialina. Diante dessa mistura, pergunta-se: quem é o narrador? A resposta mais plausível diz que o narrador é um híbrido do que está contido na página com o que foi trazido pelo “leitor-agente”. No entanto, tudo que há na página existe somente de modo virtual e a narrativa, propriamente dita, somente pode se afirmar existente a partir do momento em que ocorre a ação interessada do “leitor-agente” de atualizar conteúdos virtuais supostamente contidos num “atalho”. Esse narrador aparece quando há o abandono da esperança de que houvesse qualquer narrador “integral” antes do início da atividade prática com o trabalho, da dissolução da voz que narra.

Situação oposta encontra-se no narrador de “*La Jetée: photo-román*” (1962), filme de Chris Marker. A película é composta por imagens fotográficas ordenadas como memórias soltas de um viajante do tempo. A trama acompanha um remanescente de uma grande guerra, que sobrevive com outros humanos em abrigos subterrâneos da cidade de Paris. Submetido a um procedimento experimental de viagem no tempo, o homem persegue sua única lembrança de um passado de paz: o rosto de uma mulher visto

25 <<http://www.teleportacia.org/war/>>.

Figura 3. “To Be Or Not To Be Mouchette?”. Martine Neddham. “Mouchette.org”, 2007. Fonte: <<http://elmcip.net/creative-work/be-or-not-be-mouchette>>.



na plataforma de Orly antes do início da grande guerra. Ao retornar para a plataforma o sujeito revive a lembrança e também experimenta a sensação de olhar sobre si mesmo, posto que ele estava presente na lembrança como criança. O ato de inserir-se na sua própria lembrança executa uma dobra interna difícil de descrever, pois é a fragmentação da persona através de representações provenientes simultaneamente da identificação e da diferenciação. Sem perceber que ao voltar sucessivas vezes ao passado aumentava sua influência sobre uma narrativa existente apenas pela sequência de lembranças que ele dissociava de si mesmo, o narrador prossegue até o limite da primeira lembrança.

Esse é um ponto sem retorno para o sujeito. Desligado de uma condição presente, na qual já se encontrava fragmentado em suas lembranças, o narrador não encontra bases para diferenciar as diversas realidades virtualmente concebíveis por dobras internas. Por fim, suas lembranças não são mais necessárias para acesso ao passado, pois executam narrativas de um Eu que não se reconhece no presente. A solução talvez fosse encontrada no abandono

de todas as lembranças para que fosse possível a fantástica construção de um Eu sólido e centrado.

O sujeito multifacetado aparece na conjunção de nuvens de particularidades. É no interior dessa trama, ou rede, que o contato com “Mouchette.org” é aqui descrito. As nuvens que se misturam para desenhar essa rede são humanos e não-humanos, todos agentes com vozes válidas, as quais temos tentado ouvir. Embora a cada momento essa audição torne-se mais conflituosa, o olhar sobre “*Lullaby for a dead fly*” sombreia passagens do que chamamos sujeito nebuloso, multifacetado e polifônico, encenado no ciberespaço.

Referências

- BAKHTIN, M. M.. **Rabelais and His World**. Indiana: Indiana University Press, 1984.
- BASSET, Nathanael E.. *The Private and the Public: identity and politics in virtual space*. Apresentado em **Media in Transition 8**. Cambridge, MA, 05 mai 2013. Disponível em: <<http://web.mit.edu/comm-forum/mit8/papers/Bas>>

sett_MIT8_V2.pdf>. Acesso em 05 dez. 2014.

BAUDRILLARD, Jean. **De um Fragmento ao outro**. São Paulo: Zouk, 2003.

BERNANOS, Georges. **Nova História de Mouchette**. Trad. Pablo Simpson. São Paulo: Realizações, 2011.

BOLTER, J. David; GRUSIN, Richard. **Remediation**. Understanding New Media. Cambridge: MIT Press, 2000. Disponível em: <http://monoskop.org/images/a/ae/Bolter_Jay_David_Grusin_Richard_Remediation_Understanding_New_Media_low_quality.pdf>. Acesso em 06 jan. 2015.

FLEISHMAN, Glenn. Everybody knows you're a dog. After 20 years, a cartoon's punch line has become ironic. **The Magazine**, Issue #21, 18 jul. 2013. Disponível em: <<http://the-magazine.org/21/everybody-knows-you-re-a-dog#.VPW-WmddV2E>>. Acesso em: 27 out. 2014.

FLÜSSER, Vilém. **O Universo das Imagens Técnicas**: Elogio da Superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

HIPÓLITO, Rodrigo. A deliberação e o destino encoberto. **Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES**, v. 3, n. 6, 2014, p. 104-118. Vitória: PPGA-UFES, 2014. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/colartes/article/view/7710>>. Acesso em: 10 abr. 2015.

HODKINSON, Juliana. Aphorisms, fragments and paratactic synthesis: Hölderlin references and compositional style in György Kurtág's ... quasi una fantasia... In: **Musik & Forskning**, Copenhagen, n. 29. Department of Musicology, University of Copenhagen, 2004, p. 25-32. Disponível em: <http://kunstogkulturvidenskab.ku.dk/forskning/publikationer/musik_forskning/publikationer/mf29_2004/2004-03-juho.pdf>. Acesso em: 16 dez. 2014.

JUNG, Carl Gustav. **O Eu e o Inconsciente**. Tradução de Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes (Obras Completas de C. G. Jung, Volume

VII), 2011.

KENNEDY, Helen. Beyond Anonymity or Future Directions for the Internet Identity Research. In: **New Media and Society**, n.º 6. London: Thousand Oaks, 2006.

KERANGAL, Pierre Le Gal de. **Artistic collaboration and players' identities in web space and time**. 2004. Tese (Doutorado em filosofia), The Steinhardt School of Education, New York University, New York, 2004. (orientação Dr. John V. Gilbert). Disponível em: <http://www.flyvision.org/phd/art_collaboration_identity_web_diss_2004.pdf>. Acesso em: 14 jan. 2015.

LALONDE, Joanne. Mythographies web: fabrications d'identités. **Archée**: revue d'art en ligne, arts médiatiques & cyberculture. GRAM/UQAM, dez 2003. Disponível em: <<http://archee.qc.ca/ar.php?page=imp&no=220>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

LEMOS, André. **A comunicação das coisas**: teoria ator-rede e cibercultura. São Paulo: Annablume, 2013.

LUINING, Peter. Interview with Peter Luining and Mouchette. In **Rhizome.org**. 27 mar 2004. Disponível em: <<http://rhizome.org/discuss/view/12570/>>. Acesso em: 02 dez 2014.

MOUCHETTE; SANT, Toni; SANTORINEOS, Manthos. Rape, Murder and Suicide Are Easier When You Use a Keyboard Shortcut: Mouchette, an On-Line Virtual Character. **Leonardo**, Massachusetts, MIT Press, v. 38, n. 3, p. 202-206, 2005. Disponível em: <<http://about.mouchette.org/wp-content/uploads/2012/07/Leornado-article.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2014.

MOUCHETTE. **Mouchette in the Museum**. 2007. Disponível em: <<http://siegen.mouchette.org/>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

SALVAGGIO, Eryk. **A Critical Analysis of Mouchette.org**. 19 nov 2002. Disponível em: <<http://about.mouchette.org/a-critical-analysis-of-mouchette-org/>>. Acesso em: 28 nov.

2014.

SANTAELLA, Lúcia. **Ecologia pluralista da comunicação**. Conectividade, mobilidade, ubiquidade. São Paulo: Paulus, 2010.

SOMMERSETH, Hanna.. **Being Virtual**: Embodiment and Experience in Interactive Computer Game Play. Tese apresentada a University of Edinburgh, 2010. Disponível em: < <https://www.era.lib.ed.ac.uk/handle/1842/5557> >. Acesso em: 22 mar. 2015.

TURKLE, Sherry. **Alone Together**: why we expect there from technology and less from each other. New York: Basic Books, 2012. Disponível em: <<http://minhateca.com.br/sancwb/Documentos/>>. Acesso em: 10 dez. 2014.

VECCHI; Roberto; FINAZZI-AGRÒ, Ettore. Pior do que ser assassino... . In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 29, p. 67-86, 2007. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2077>>. Acesso em: 12 dez. 2014.

E LHE FOI MANDADO PASSAR O PRESENTE DIPLOMA...

(O GRUPO ACRE ESTEVE AQUI)

AND IT WAS COMMANDED HIM TO PASS THIS DEGREE ...
(ACRE GROUP WAS HERE)

Isabel Sabino
Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

Após os anos 60, a abertura nas páticas artísticas com abolição de regras, ampliação de conceitos, desmaterialização de objetos, desvio dos lugares convencionais de exposição e, finalmente, a ideia de qualquer pessoa poder ser artista, acaba por criar uma espécie de contra-tendência “ordenadora” que, partindo da crítica institucional, age como reforço da legitimação posta em risco. Entre casos de certificados que atestam a autoria artística e constituem obra, o nosso foco aponta os diplomas do Grupo Acre (colectivo artístico português ativo entre 1974 e 1977) que operam na identificação do próprio artista.

Palavras-chave: Grupo Acre, Anos 1960-70, Crítica Institucional.

After the sixties, the opening in art practices abolishing rules, enlarging concepts, dematerializing objects, deviating from conventional exhibition places and finally setting the idea that anyone can be an artist, ends up creating a kind of “ordering” counter tendency that, starting from the institutional critique, acts as strengthening of the endangered legitimacy. Among cases of certificates that attest authorship and constitute work, we focus the diplomas of Grupo Acre (Portuguese art collective active between 1974 and 1977) that operate in the artist’s own identification.

Keywords: Collective Acre, 1960-70’s, Institutional Critique.

Ficava numa das colinas de Lisboa, bem no centro da cidade. Ao cimo da rua íngreme, logo depois da Trindade, entrava-se pela loja e subia-se ainda uma escada estreita. Então chegava-se ao guichet, cujo postigo facultava acesso ao espaço que, no interior, nos desafiava.

Lá “dentro”, a secretária antiquada, as penas, os mata-borrões aproveitados, decorados nos bordos, de antigos, a parafernália habitual do amanuense, a folhinha de experimentar canetas e aparos, a mediocridade dos riscos automáticos no papel ao lado, de passar tempo. (BATARDA, 1975a).¹

Era ali que podia obter-se o tal diploma de que se falava. E quando, nesse mês de janeiro de 1975, os diplomas do Grupo Acre foram distribuídos, uma certa polémica alastrou. Diplomas de artista?

Utopia versus instituição

Antes, porém, de contarmos a história e passarmos da sua apresentação concreta à análise, recordemos que o terreno das artes é, provavelmente, de entre os que caracterizam a criação humana e a cultura aberta dos nossos dias, o mais avesso a regras e convenções e, certamente, aquele no qual mais se tem pretendido ultrapassar limites estabelecidos.

Embora haja sintomas anteriores, é principalmente desde o romantismo e, sobretudo, ao longo do século XX, que a busca da originalidade, da inovação e da criação de diferenças parecem funcionar como paradigmas da afirmação e legitimação de gerações, grupos e artistas,

¹Texto presente no jornal Sempre Fixe bem como em MELO, Alexandre; BATARDA, Eduardo; AVILLEZ, Martim. Eduardo Batarda - Pinturas 1965-1998 (Catálogo da Exposição no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 3 de Março a 10 de Maio de 1998). Lisboa: FCG, 1998, p. 217.

estabelecendo como “normal” o solipsismo, a excentricidade e a disrupção provocatória do artista enquanto condições de genialidade. A ideia de vanguarda está, de resto, associada a atitudes que forcem limites, que expandem formas, espaços e conceitos, irrompendo num tecido social que, com o tempo, acaba por arrastar consigo a transformação das ideias e mentalidades, depois gradualmente criando consensos e até lugares comuns onde antes pareciam abrir-se rupturas. Também com o tempo, habituámo-nos a conceber arte como algo que, se não incluir uma certa faceta “avançada” ou menos conformista face ao *status quo*, acaba sendo relegada para o terreno de uma certa cultura menor ou do *déjà vu*. Esta, por sua vez, pode ser eventualmente capaz de angariar públicos, mas permanece desligada do que se vislumbra como destino maior da arte, algures entre o sublime e uma qualquer emoção avassaladora ou indecifrável que, hoje, numa sociedade urbana progressivamente cínica e desencantada, parece situar-se, cada vez mais, no campo da miragem, ou da fantasia.

As utopias, essas marcaram, efetivamente, o século XX, talvez tanto quanto a decepção e o cepticismo que ficaram associados à sua irrealidade, persistindo na criação artística contemporânea uma forte ambivalência que reflete esse contraste entre o desejo e a sua difícil, senão impossível, concretização.

Na sua relação com os movimentos de massas, o conhecimento científico e a evolução tecnológica, as vanguardas artísticas do início do século XX, a própria abstração e a arte conceptual parecem envolver, frequentemente, um desejo de expressão, conexão e comunicação ideais associado à hipotética experiência comunitária da arte a culminar num nível de ordem espiritual e transcendental. A obra aberta, a forma do acaso que substituiu a especialização,

a indeterminação dos objetos na forma, matéria e feita, o autor ou artista que qualquer um pode ser, em solidão, em comunhão social, ou apagado no anonimato da criação colectiva, a arte acessível e grátis para todos, são alguns dos paradigmas que atravessam esta imensa expansão não só dos processos criativos mas também das instâncias de interpretação e legitimação, com maior ou menor prepotência nos jogos de influência. A queda de limites na forma, nos objetos, nas linguagens e nas expressões, é acompanhada pela liberdade total de valores estéticos e também, diga-se de passagem, por uma forte dose de ignorância histórica e iliteracia artística que faz com que muitas obras tenham enorme divulgação apenas pelo seu fácil impacto na memória.

E, ao mesmo tempo, surgem sintomas, aparentemente contraditórios, da necessidade de dar resposta a necessidades muito concretas na compreensão mínima das obras, dos artistas e dos públicos, que parecem apontar para modos de regular aquilo que, cada vez mais, adquiriu contornos gasificados. É, de certo modo, uma espécie de tendência contraditória que, a par do sentido utópico que preside a muitas criações artísticas, devolve algum realismo e, por vezes, forte pragmatismo associado à faceta mais institucional dos terrenos artísticos e do próprio mercado.

Um dos campos sintomáticos é o que tem expressão no aparecimento de certificados de diversos tipos que, a par das obras, estabelecem premissas complementares ou se constituem também como obra.

A exposição *In Deed: Certificates of Authenticity in Art*, realizada em Roma em 2012, fornece inúmeros exemplos de casos.² Sob curadoria de

2 Informação e imagens disponíveis em: <<http://vleeshal.nl/en/tentoonstellingen/in-deed-certificates-of-authenticity-in-art>> e <<http://www.neromagazine.it/n/?p=6446>>.

Susan Hapgood e Cornelia Lauf, decorreu primeiro no De Kabinetten van De Vleeshal da Stichting Beeldende Kunst Middelburg (Fundação para as Artes Visuais de Middelburg, Alemanha) e, em seguida na sede da Nero (revista americano-italiana de cultura e arte contemporânea), em fevereiro e março, depois disso mantendo-se itinerante.

No texto de apresentação da exposição, na qual estavam expostos exemplos de certificados dos últimos cinquenta anos, podia ler-se:

Os certificados de autenticidade constituem uma faceta crítica da arte atual. Frequentemente incorporam a obra em si, ao mesmo tempo que a referem, servindo como prova, depoimento legal e recibo fiscal. Os certificados de artista validam a autoria e a originalidade da obra e permitem que esta se estabeleça no mercado como uma marca – não importando quão imaterial ou transiente esse objecto seja. Embora o valor inerente a qualquer obra de arte possa ser evidente aos olhos do conhecedor, os certificados apontam para algo diverso, e provam que as qualidades estéticas e materiais num objecto por vezes não bastam para constituí-lo como obra de arte. No nosso presente globalizado e capitalista, o certificado e as suas implicações sobre o pensamento artístico

Acessos em: 12 out. 2014. São indicados os seguintes artistas com obras na exposição: Ruben Aubrecht, Judith Barry, Robert Barry/Stefan Brüggemann, Hemali Bhuta & Shreyas Karle, Pierre Bismuth, Marinus Boezem, George Brecht, Daniel Buren, André Cadere, Marcel Duchamp, Maria Eichhorn, Urs Fischer, Dan Flavin, Andrea Fraser, Liam Gillick, The Felix Gonzalez-Torres Foundation, Hans Haacke, Edward Kienholz, Yves Klein, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Ken Lum, Piero Manzoni, Gordon Matta-Clark, Josiah McElheny & The Allan Kaprow Estate, Jonathan Monk, Robert Morris, Antoni Muntadas, Yoko Ono, Cesare Pietroiusti, Adrian Piper, Emilio Prini, Robert Projansky & Seth Siegel, Raqs Media Collective, Robert Rauschenberg, Sharmila Samant, Joe Scanlan, David Shrigley, Daniel Spoerri, Haim Steinbach, Superflex, Rirkrit Tiravanija, Ben Vautier, Lawrence Weiner, Franz West, Ian Wilson, Cerith Wyn Evans, Carey Young, Andrea Zittel, Heimo Zobernig.

tornaram-se instrumento das empresas de negócios, assim como os depoimentos filosóficos sobre a natureza de uma obra de arte. Os certificados têm implicações legais e ontológicas que os tornam documentos fascinantes das atitudes mutáveis perante a arte e o papel dos artistas.³

Assim, podiam ver-se nessas exposições itinerantes os certificados de Piero Manzoni, Yves Klein, Ed Ruscha, Sol LeWitt, ou dos Superflex, entre muitos outros artistas, que revelavam, por um lado, a vasta diversidade de materiais, “não-materiais” e ideias constitutivas e patentes nas obras e, ao mesmo tempo, diversos modos de confirmar a sua autoria e a autenticidade: desde simples assinaturas (capítulo possível para extenso tratamento autónomo) e carimbos com numerações e datas, a impressos colados com textos formatados, mais ou menos longos, sob design gráfico mais ou menos rebuscado, ou até ainda documentos separados, lacrados e autenticados no notário.

Mas a questão é que, para lá das motivações mais prosaicas, esses dispositivos instauravam quase sempre premissas mais amplas no espaço poético e filosófico dos testemunhos artísticos.

De Piero Manzoni, por exemplo, exibiam-se os certificados que, em 1961, tinham acompanhado as suas *Esculturas Vivas* na Galeria Tartaruga, em Roma. Aí, Manzoni autografara diretamente a pele nua dos modelos femininos e até de pessoas que assistiam e participavam na performance, convertendo-os em obras de arte uma vez que assinados; e isso era acompanhado por um certificado de autenticidade:

3 Texto de apresentação no site da exposição indicado na nota anterior. Todas as traduções para português de textos em línguas diversas são da responsabilidade da autora deste artigo. Quanto aos textos em português de outros autores, nestes é respeitada a grafia em que foram publicados, quase sempre antes do acordo ortográfico de 2009.

Sobre cada documento, Manzoni apunha um carimbo: vermelho, se a pessoa era por inteiro uma obra de arte e permanecia como tal; amarelo, se o novo estatuto era limitado as certas partes do corpo; verde, se vinculado a certas atividades particulares, como dormir ou correr; púrpura, se a artisticidade do corpo tinha sido comprada..⁴

Se a procura no âmbito da forma tinha conduzido a abstração, no minimalismo, à ênfase do poder da diferença mínima (por vezes, quase imperceptível), na constituição da obra, tratava-se agora de afirmar a importância de uma simples declaração com a qual a obra era instaurada – mesmo quando, hoje, nos coloca suspeitas a expressão dúbia e vagamente lúbrica com que Manzoni surge nas fotografias dessas ações.

Mais claramente apostado numa procura de índole menos materialista, já antes disso Yves Klein realizava desde 1959 as suas performances que atestava como “Zonas de Sensibilidade Pictórica Imaterial”, cujos certificados eram apenas cedidas a troco de ouro. A maquete para esses impressos, que podiam ser destacados de um pequeno livro à semelhança de talões de cheques, tinha sido realizada por Klein a pedido da sua galerista Iris Clert.⁵ Sempre que alguém desejasse adquirir um “volume” ou uma “zona de sensibilidade pictórica imaterial”, o pagamento exigido consistia não em dinheiro corrente mas nalgumas gramas de ouro; e a tinta rosa usada para assinar os certificados/recibos remetia simbolicamente para o sangue do artista investido nesse ato. Ele mesmo explicou isso

4 Texto não assinado “Sculpture viventi e Basi magiche” no site do artista, em <http://www.pieromanzoni.org/opere_merda.htm#sculptureviventi>. Acesso em: 10 jun. 2014.

5 Imagem do cheque/certificado de Yves Klein e texto em disponíveis em: <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cMedK9X/rMBjzn>> e <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-yves_klein/ENS-Yves_Klein.htm#notice> Acesso em: 13 jun. 2014.

no texto *Le Dépassement de la problématique de l'art e na sua Conferência na Sorbonne* (1959),⁶ depois de perceber, com os seus monocromos azuis (1955-57), que o que lhe interessava residia na faceta imaterial que permitia que se revelasse uma nova sensibilidade onde antes era um espaço vazio, ou seja, “[...] o poder da imaginação ou a criação no estado puro” (KLEIN apud LICHTENSTEIN, 1997). Diversamente de Manzoni, Klein ambicionava uma ordem espiritual no âmbito de um estado que fundisse a visualidade e a mente, evanescência cuja corporização possível também passara, afinal, pela dualidade cromática presente na transição dos fundos em ouro para azul, entre a Idade Média e o gótico final.⁷

Contudo, reconheça-se que a questão central dos certificados presentes na exposição referida era, sobretudo, associada à autenticidade das obras. E disso teve certamente consciência um dos membros do português Grupo Acre, o escultor Queiroz Ribeiro, quando viu expostos na londrina Tate Gallery, na década de 70, os certificados de Klein, entre outras obras do artista e de Piero Manzoni. Aliás, ele escreveu sobre isso em 1974, precisamente na altura em que o grupo Acre se formava, relatando numa revista portuguesa a exposição vista em Londres e assim referindo o que considerou um dos trabalhos mais “proféticos” de Yves Klein: “Em 1960, trocou certificados de Zonas de Sensibilidade Pictórica Imaterial por folha de ouro, estando o certificado somente autenticado quando ele e o

ouro estivessem destruídos e perdidos”.⁸

Não espanta, pois, que a partir da arte que corre o risco de não existir a não ser que comprovada por um certificado, fosse rápido e adaptado às circunstâncias o salto dado pelo Grupo Acre para a solução do “mal” na sua raiz, ou seja, no artista em si.

Naquela colina

Regressando agora ao que vos descrevo no início deste texto, quando subimos uma certa colina de Lisboa, convém que se entenda hoje que essa experiência se situa temporalmente num período atravessado precisamente pela utopia. Isso é algo que, por muito que a razão tente dissecar depois, inclui um núcleo que resiste sempre – talvez porque a sua natureza não é dos mapas do racional mas da incerta geografia dos desejos, dos sonhos em que, no fundo, algo persiste incompleto e por cumprir.

Perante aquele postigo, primeiro em Lisboa, na Galeria Opinião, e depois na mesma ação no Porto, na Galeria Dois, cerca de um mês mais tarde, o Grupo Acre, autor da intervenção artística em questão, colocava-nos no limiar de dois mundos, entre dois tempos.

Quando ali se chegava ali, da rua para aquele interior fechado, o espírito que se trazia era informado por uma experiência especial.

Meses antes, sob ação dos militares, tinha sido derrubada a ditadura vigente em Portugal durante 48 anos, a democracia fora instaurada, os presos políticos libertados, a polícia política

6 O texto de Yves Klein é publicado inicialmente quando da sua exposição de 1958 na galeria Iris Clert e um ano depois aparece em forma de conferência; surge incluído em LICHTENSTEIN, Jacqueline (Dir.). *La peinture. Textes essentiels*. Paris: Larousse, 1997, p. 908-912, e em diversas outras coletâneas de textos de artistas do século XX.

7 Para aprofundar este tema, ver BRUSATIN, Manlio. *Storia dei colori*. Torino: Einaudi, 1983.

8 QUEIROZ RIBEIRO, Alfredo. *Londres / galerias*. Revista Artes Plásticas (Dir. Egídio Álvaro; Conselho de redação Egídio Álvaro, Lima de Freitas e Rocha de Sousa; distribuição Bertrand, Lisboa) n. 4, p. 33-36, jun. 1974. Nesse artigo, o escultor descreve e comenta a exposição “Pinturas, relevos e objectos” de Yves Klein e Piero Manzoni na Tate Gallery no contexto da produção artística desvinculada dos objetos mais habituais – “arte-atitude ou atitudes-que-tomam-forma”, como ele diz também no mesmo artigo.

(PIDE) extinta e os partidos políticos legalizados. A Guerra Colonial cessara e a autodeterminação das ex-colónias estava a acontecer. Com os governos ainda provisórios, preparava-se o processo eleitoral que viria a eleger uma assembleia representativa para elaborar a nova constituição da República e possibilitar os posteriores governos constitucionais.

Num curto espaço de tempo, o país tinha deixado para trás a sua imagem de grande repressão e, com emigrantes e repatriados regressados de diversos países, vivia o tempo de, numa alegria indizível e conjuntamente, se construir uma nação renovada, distante do atraso e depressão que a caracterizava. Assim, as cidades surgiam pintadas com murais e slogans políticos, casas vazias eram ocupadas, bem como propriedades agrícolas e fábricas, numa ânsia de justiça social tão marcada pelo idealismo como por oportunismos vários. Era o tempo da renovação e o poder popular era, de facto, um poder, por vezes até um tanto assustador. Enquanto isso, futebol e religião perdiam algum protagonismo em prol da política em múltiplas dimensões e de vertentes da cultura que até aí a censura não permitia, como a pornografia, por exemplo, que invadia algumas salas de espetáculo.

As mudanças eram visíveis na cultura e nas artes, sendo patente maior dinâmica colectiva e renovadas atividades e programas de ação. Nas artes visuais, pode recordar-se sintomaticamente o Painel do 10 de junho, pintado por 48 artistas numa grande festa popular transmitida pela televisão ao longo do dia (que, mais tarde, depois da hipótese falhada de representar o país na Bienal de Veneza, acaba por arder num incêndio no armazém onde permanecia).

Era assim essa, um pouco, a “bagagem” que se trazia ao assomar àquele lugar nostálgico que o Grupo Acre instalara. O postigo marcava,

pois, uma espécie de linha de fronteira, entre o movimento e a vida do presente, lá fora, e um passado que se pretendia caracterizar como obsoleto, ali dentro.

O Grupo Acre

Numa breve apresentação, o Grupo Acre era um colectivo constituído por três artistas - Clara Menères (São Victor/Braga, Portugal, 1943); Joaquim Lima de Carvalho (Porto, Portugal, 1940), e Alfredo Queiroz Ribeiro (Beira, Moçambique, 1939-1974).

Todos eram artistas com carreiras a solo e razoável visibilidade. Clara distinguira-se, em especial, com *Jaz morto e arrefece*, escultura de um soldado morto, crítica à Guerra Colonial, de 1973; Lima de Carvalho praticava uma pintura de pendor neo-figurativo com sinais expressionistas e alguma tensão erótica. Ambos eram docentes nas Belas Artes de Lisboa. Quanto a Queiroz Ribeiro, vivia no Porto depois de uma temporada em Londres, afirmando-se como escultor numa linha abstracta, processual.

O primeiro documento que assinala a constituição do grupo tinha surgido datado de Julho de 1974, embora o projeto do grupo fosse anterior. Logo nesse documento, em que o grupo ainda não tinha nome definitivo, o “manifesto anti-moderação” alinhava já alguns tópicos “positivos” para um programa de ação: a “apologia do objecto”, o “impacto visual”, a “remuneração do trabalho”, a humanização da arte, a luta contra os preconceitos e o apelo a uma expressão erótica menos moderada. Por outro lado, eram apresentadas como realidades a contrariar “os academismos oficiais”, a “arte sistematizada”, o “mito do artista oficial”, a “anestesia generalizada” da criação e do público sob os interesses comerciais dos intervenientes, a arte “que apetece ter ou que fica bem em casa”, a inserção facilitista em “esquemas alheios” trazidos do exterior, a

“arte de prestígio”.⁹

O programa iria evoluir, tal como se compreenderá em entrevistas concedidas entretanto, mas sem que, contudo, surja mais pormenorizado em registo formal do que neste documento. As intervenções realizadas é que permitirão identificar melhor dados concretos e refletir a partir deles.

Até aí, à data dos “diplomas”, havia já duas primeiras ações, ambas desencadeadas no espaço público urbano.

Na primeira, em agosto de 1974, o grupo pintou clandestinamente, durante uma noite, o pavimento de uma rua do Chiado lisboeta, a Rua do Carmo. De manhã, um padrão de círculos em amarelo e rosa intenso, cores “a-partidárias” na altura, surpreendeu os transeuntes, sem legendas, simplesmente contribuindo para a animação visual e a ideia de festa no espaço urbano.

A segunda ação fora realizada no Porto, em setembro desse mesmo ano. Do alto da emblemática Torre dos Clérigos, coração dessa cidade do norte português, o grupo suspendeu uma longa faixa de plástico amarelo, intensa mancha de cor que ficou ali, ondeante ao vento, também como simples testemunho visual de alegria, energia e potencial metafórico.

Ambas as intervenções eram, naturalmente, assumidamente efémeras, e hoje podemos integrá-las na categoria das ações instalativas no espaço, com uma componente performativa confinada à fase de realização, tal como acontecia com obras da arte conceptual extra-objetuais que não tinham como epicentro a presença dos artistas. Tratava-se, sobretudo, de criar um “acontecimento”, mas não no sentido que, na altura, assumia a palavra “happening” (de novo mais associada à performance) e sim como

evento, situação: uma ação que podia, depois, suscitar reações.

Quer os círculos pintados quer a faixa suspensa veiculavam, também uma estética formal de índole abstracionista pós-minimalista (e vagamente bauhausiana) assente em formas básicas elementares – uma outra ordem das utopias, neste caso das artes, a utopia da abstração como linguagem universal que ecoava desde a vanguarda russa e ancorava o cerne do modernismo.

Em ambas as intervenções, ainda, parece poder constatar-se uma sintonia com a ideia de festa e celebração, independentemente de poderem ser associadas premissas críticas face ao sistema da arte baseado nos objetos artísticos mais habituais. A procura do grupo vocacionava-se para algo como “arte-atitude ou atitudes-que-tomam-forma” - expressão usada pelo próprio Queiroz Ribeiro no artigo por si escrito já referido, revelando, para além do conhecimento das obras de Yves Klein e Piero Manzoni vistas na Tate Gallery, consciência do enquadramento plausível daquelas produções conceptuais no contexto aberto pela exposição *When Attitudes Become Form*, comissariada por Harald Szeemann em 1969, na Kunsthalle Bern.

Os Diplomas de Artista do Grupo Acre

A ação seguinte do grupo, tema principal deste texto, decorreu nas cidades de Lisboa e Porto muito pouco tempo após a morte dramática, em Dezembro de 1974, de Alfredo Queiroz Ribeiro, num acidente de automóvel em que faleceu também a filha.

Com esta perda duplamente profunda quer pela violência do impacto emocional, quer pela falta do artista no próprio colectivo, o projeto ficou bastante abalado.

Tal como Ernesto de Sousa referiu, esse facto “precipitará problemas de qualquer maneira

⁹ GRUPO ACRE. “Manifesto da Anti-Moderação” (exemplar cedido por Lima Carvalho). Todas as expressões citadas neste parágrafo são desse manifesto.

Figura 1. Recorte parcial da notícia de 2 de dezembro de 1974 no Jornal de Notícias (Porto).



inevitáveis, de crescimento, de identidade”,¹⁰ como aliás se viu mais tarde. A energia requerida para a nova intervenção do grupo esmoreceu bastante e a intervenção prevista esteve para ser suspensa, colocando-se mesmo a hipótese do grupo cessar a atividade definitivamente.

Mas, apesar de tudo, Clara e Lima acabaram por decidir continuar uma ideia que, afinal, era de todos, e o projeto foi posto em prática, até como modo de honrar a memória do desaparecido.

A ação *Diplomas de Artista* teve, pois, lugar entre 23 Janeiro a 5 Fevereiro de 1975, na Galeria Opinião, em Lisboa. Foi depois reeditada, de 8 a 13 de Fevereiro de 1975, na Galeria Dois, no Porto.

Tratou-se, então, de produzir e distribuir diplomas de artista, dando um sentido mais particular aos slogans defensores da ideia de que a arte é para todos e de todos.

10 SOUSA, Ernesto de. “O grupo Acre e a apropriação”. Texto completo no folheto distribuído na Galeria Opinião durante a exposição, s/ data; versão curta publicada na revista *Vida Mundial*, nº 1845, 23/1/75, pág. 41; há ainda um excerto no catálogo *Porto 60/70: os artistas e a cidade* (Dir. Cláudia Gonçalves e Maria Ramos). Porto: Asa/ Museu de Serralves, 2001, p. 267.

Neste caso, a ação não foi programada para o espaço público mais típico da cidade - a rua - como as outras intervenções do Grupo Acre, mas para um lugar acessível mais característico das artes, o espaço de uma galeria.

Desta vez, o projeto incluiu componentes físicos e performativos que passaram por reconstituir um contexto específico e criar o que então ainda não se chamava “instalação”, como hoje, mas, eventualmente, “ambiente” (*environment* em inglês). Nesse local preparado à imagem de uma repartição pública, os diplomas eram “passados”, ou seja, requeridos, assinados, pagos e entregues mediante toda uma encenação que perfazia um evento logicamente completo.

Para além do diploma propriamente dito, antes tinha sido forjado um Decreto-Lei que conferia ao Grupo Acre o direito de passar diplomas (o Decreto-Lei 1/75). Depois, o grupo elaborou um panfleto com carácter de edital, distribuído na galeria e colocado em vários locais de Lisboa.

Aviso

Faz-se saber que, a partir de 23 de Janeiro a 5 de Fevereiro do corrente ano, se encontra aberta ao público a Repartição dos Assuntos Artísticos, sita à Rua Nova da Trindade, nº 24 (entrada pela Galeria Opinião), onde poderão ser requisitados, pelos interessados, os diplomas de Artista. Todas as pessoas poderão candidatar-se a este diploma mediante a apresentação do bilhete de identidade. Por autorização especial são dispensados o reconhecimento de assinatura e selos fiscais (BATARDA, 1975a).

Depois, foi afixado um cartaz em Lisboa nos locais potencialmente mais úteis para divulgar um acontecimento do tipo – Escola Superior de Belas Artes, Sociedade Nacional de Belas Artes, Fundação Calouste Gulbenkian, estações do metropolitano, cafés do centro da cidade, etc.

PORTUGAL
DIPLOMA DE ARTISTA

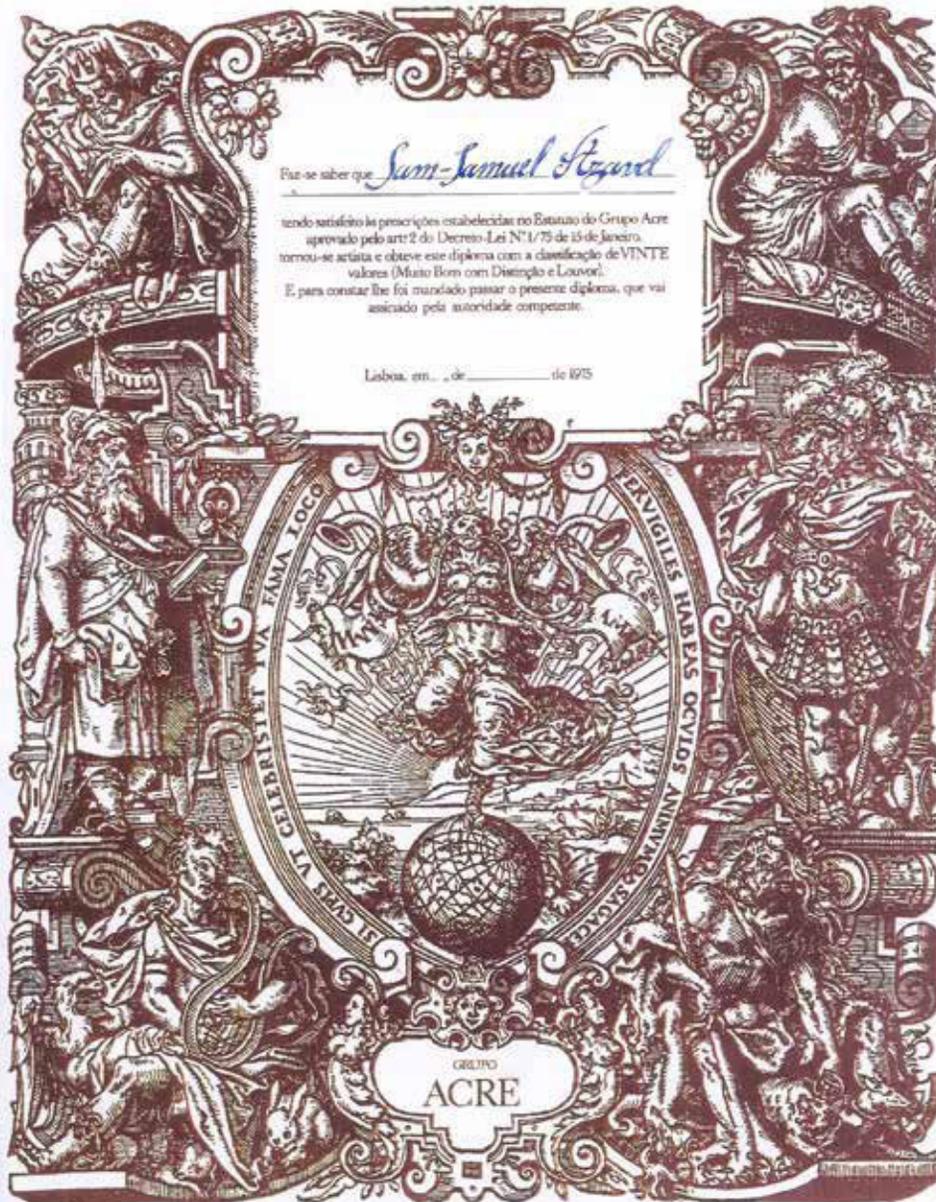
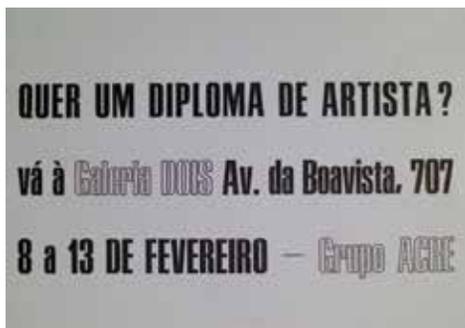


Figura 2 Exem-
plar de um dos
Diplomas de Ar-
tista realizados
pelo Grupo Acre,
em janeiro de
1974, na Galeria
Opinião, Lisboa.

Figura 3 Editais de divulgação da ação no Porto Diplomas de Artista, do Grupo Acre. Fevereiro de 1975.



O diploma em si era um objecto cuidadosamente estudado. O projeto baseava-se em documentos do género e o modelo definido apresentava um grafismo credível, concretizando um simulacro convincente. Havia uma composição com aspecto de gravura antiga, habitada por sete figuras alegóricas com disposição simétrica, que deixavam espaço em baixo para a assinatura do Grupo Acre após o texto típico com referência ao diplomado:

Faz-se saber que tendo satisfeito às prescrições estabelecidas no Estatuto do grupo Acre aprovado pelo art.º 2 do Decreto-Lei N.º 1/75 de 15 de Janeiro, tornou-se artista

e obteve este diploma com a classificação de VINTE valores (Muito Bom com Distinção e Louvor). E para constar lhe foi mandado passar o presente diploma, que vai assinado pela autoridade competente.

Lisboa, em ...de...de 1975.

Entre estas inscrições, existia uma moldura ovoide contornada pela frase em latim e maiúsculas “SI CVPIS VT CELEBRISTET TVA FAMA LOCO PERVIGILES HABEAS OCVLOS ANIMVMO SAGACEM” (Se desejares que a tua fama esteja em lugar célebre tem os olhos muito atentos e ânimo sagaz) (informação verbal).¹¹

Quanto à iconografia, regia-se por padrões bastante clássicos por dentro de uma teia de elementos gráficos decorativos, de expressão barroca. Ao centro, uma figura feminina alada, a Fama, equilibrava-se sobre o mundo, soprando uma dupla trompa, com uma paisagem por detrás, o sol a brilhar baixo. Em redor, seis figuras masculinas empunhando objetos e insígnias como livros, instrumentos geométricos e musicais, armas, etc., aludiam a vários domínios do saber.

A impressão foi encomendada a uma tipografia, e foram feitas algumas centenas de exemplares.

Por fim, a ação em si foi realizada, podendo hoje caracterizar-se o acontecimento como uma instalação/performance.

O local escolhido foi a Galeria Opinião, dirigida por Ernesto de Sousa e localizada na Rua Nova da Trindade, umas portas acima da conhecida cervejaria Trindade, zona muito central e frequentada por públicos diversos. No rés-do-chão, a Opinião era livraria; em cima, galeria de arte. O grupo construiu então, no primeiro piso, o simulacro de uma repartição pública, com

¹¹ CARVALHO, Lima de. Entrevista concedida a Isabel Sabino, 3 e 10 dez. 2009.



Figura 4. Fotografia da assinatura e entrega de Diplomas de Artista pelo Grupo Acre na Galeria Dois, Porto. Imagem no jornal O Comércio do Porto, 15 de fevereiro de 1975

balcão, postigo, secretária e cadeira onde, a certas horas, durante vários dias da semana, os artistas se revezavam e passavam diplomas de artista a quem os desejasse, a troco da quantia de vinte escudos.

Como eles próprios explicaram na reedição da ação um mês depois, tratava-se de “abrir uma repartição de assuntos artísticos para fornecer diplomas de artista (e jogar com o mito/medo do canudo)”.¹²

Visitante da intervenção na Galeria Opinião de Lisboa, por pouca sorte numa hora em que os artistas não estavam presentes, Eduardo Bataorda descreveu assim:

A repartição era de algum modo isso mesmo – uma “repartição” mais ou menos típica, altamente puxada à caricatura por meio de uma montagem burocrático-nostálgica em que o abuso de pormenores, adereços

“realistas” ou mesmo “reais”, a profusão de “marcas” tipificadoras, conduziam o participante a uma presença que a si próprio se ironizava”. [...] O segundo andar da “Opinião” é de reduzidas dimensões, e é portanto difícil perceber até que ponto foram essas dimensões que determinaram a apresentação da “reconstituição” burocrática; ela era-nos mostrada “em corte”, dando-nos vista para o espaço exterior e interior do “escritório”, e permitindo-nos a passagem para o “lado de dentro”. Lá estava um balcão de madeira, típico na sua velhusca falta de carácter, encimado pelo anteparo de vidro martelado; no meio deste, o postigo redondo, encimado por um dístico: “cada diploma 20\$00”. Outros avisos colados sobre o vidro. “Lá dentro”, a secretária antiquada, as penas, os mata-borrões aproveitados, decorados nos bordos, de antigos, a parafernália habitual do amanuense, a folhinha de experimentar canetas e aparos, a mediocridade dos riscos automáticos no papel ao lado, de passar tempo. A caligrafia primorosa, “antiga” e de talento, sobre os diplomas de artista, complicadamente ornamentados, o casposo calendário

¹² Texto num dos folhetos de divulgação de idêntica intervenção na Galeria Dois, no Porto.

na parede, tudo são referências a um “mau gosto” nostalgicamente reaplicado, que formam ainda um comentário “estético”, um inventário “sociológico” [...] em muito transbordando da inicial “frieza” ideológica da acção descrita no aviso (BATARDA, 1975a).¹³

No mês seguinte, de 8 a 13 de Fevereiro de 1975, o Grupo Acre reeditou a intervenção na Galeria Dois, na avenida da Boavista no Porto, mantendo idênticos requisitos processuais: decreto, edital, folhetos de divulgação e cartazes, construção do simulacro da “Repartição dos Assuntos Artísticos”, atribuição de diplomas.

Segundo Lima Carvalho, foram entregues muitos certificados desses, talvez quinhentos, anotando-se numa relação manuscrita todos os nomes dos “diplomados”. Rui Mário Gonçalves, Nikias Skapinakis, Joaquim Rodrigo, Sam, João Dixo, Alberto Carneiro, Jaime Isidoro, Dário Alves, Pedro Rocha, Ferreira Gomes, Lagoa Henriques, Albuquerque Mendes, Justino Alves, Matos Simões, Egídio Álvaro, Levi António Malho e Agustina Bessa Luís foram apenas alguns dos que, entre muitos outros nomes de diferentes sectores profissionais, sociais e etários, passam pelo *guichet* das “repartições” de Lisboa e Porto, ali obtendo os seus certificados.

Ser artista – doutrina os elementos dinamizadores do Acre - é uma maneira de estar na vida, não uma profissão. O artista não é um ser privilegiado com capacidades especiais, pertencente à elite da cultura detentora do monopólio da criatividade. O artista é uma pessoa como todas as outras que têm, como ele, o direito integral de falar do Mundo, dos homens e das coisas, de fazer Arte e de produzir também o seu discurso cultural (FERREIRA, 1975, p. 16).

¹³ Repare-se no preço atribuído a cada diploma, hoje correspondente a cerca de um décimo de um euro.

O facto desta acção não ocorrer no espaço público urbano mas já no contexto específico das artes, no espaço de uma galeria, foi razão possível para o impacto relativamente comedido na imprensa corrente, extremamente ocupada então com a intensidade política da altura e com dimensões da cultura mais espetaculares, mesmo em termos “revolucionários”.

Contudo, um artigo saído logo no primeiro dia em que a “Repartição” abriu em Lisboa referia que o objectivo a atingir pelo grupo era “uma razão para estar no mundo” e citava várias afirmações suas, não identificadas individualmente, na conferência de imprensa realizada: “Trabalhar colectivamente, descartar o subjectivismo, intervir no espaço urbano e empiricamente, acertar numa grande razão para estar no mundo”.¹⁴ A diferença da obra do grupo em relação a outras práticas artísticas mais convencionais era central na notícia e o jornalista anónimo resumia as outras obras realizadas e fazia justiça às intenções expressas então, num registo que as testemunhava de modo único e que permite enquadrá-las hoje na sua real dimensão expressiva na relação com o contexto do país e do seu tempo.

Nesse sentido, os elementos do Grupo Acre consideram que “nós temos que inventar novas ferramentas, experimentar e adaptar algumas já inventadas por ínvios caminhos da cultura dita burguesa que nos seus aspectos de vanguarda sempre foi contracultura, antiarte, prolegómeno da revolução”.

Assim – dizem – “vamos particularmente estudar e gozar as artes da comunicação social,

¹⁴ UMA GRANDE razão para estar no mundo – objectivo a atingir pelo Grupo Acre. Jornal Diário Popular, 23 jan. 1975, p. 12. Todas as expressões entre aspas no parágrafo são respigadas desse artigo.

o simultaneísmo, o brutalismo, o elementarismo, a destruição do quadro (e dos quadros), as artes da provocação e, de um modo geral, a alegria, que é a coisa mais séria que há na vida.” (ibid)

Depois, o artigo incluía uma das mais particularizadas apresentações do programa de ação concreta do grupo, também provavelmente colhida na conferência de imprensa:

[...] posições e exposições, seminários, manifestações e acontecimentos, arte pobre, teatro de guerrilhas e outras guerrilhas, música experimental e da outra, envolvimento, estudos muito sérios e outros muito mais sérios, ofertas, vendas e trocas, sessões de culinária, experiências eróticas e quase pornográficas, revisões e recapitulações, fotografia e correspondência como arte, arte-como-arte e, sobretudo, participação, participação, participação, participação. (Ibid).

Os termos desta listagem de possibilidades permitem situar hoje a multi-operacionalidade dos projetos do Grupo Acre e o seu carácter participativo na alma da sua época e também em grande sintonia com os objectivos do presente trabalho, como se verá.

Contudo, as opiniões sobre o acontecimento divergem.

Por um lado, há uma adesão significativa que o número de diplomados atesta. Há notícias nos jornais, títulos destacados e fotografias dos artistas a assinar certificados à secretária, rodeados de interessados. Mas, por ocasião da ação no Porto, um grupo de “discordantes” reage “contra a atitude considerada revolucionária” do Grupo Acre, rasgando cartazes afixados nas ruas da Baixa como “[...] aviso e convite, nos quais se lê: Você é artista. Vá buscar o seu diploma à galeria dois, etc., etc.; quer um diploma de artista? Vá à galeria Dois...etc., etc.” (FERREIRA,

1975, p. 16)

Nos meios artísticos e académicos há quem aprecie a iniciativa, mas há também notas mais azedas e até pequenos “puxões de orelhas” vindos do Chiado lisboeta por parte de professores responsáveis sobre o facto de se “estar a brincar com coisas sérias”.¹⁵ Os ecos são mais visíveis na imprensa cultural mais especializada, onde a polémica se arrasta mais tempo.

Ernesto de Sousa, responsável pela direção da Opinião e apoiante das ações do grupo, reagiu num artigo publicado então. Depois de fazer um aviso sobre a mudança da “repartição” para o Porto para dar continuidade à sua “higiénica distribuição”, esgrimiu contra argumentos e ações de “alguém, muito docente e outras pessoas”, que acusava de continuarem a “não ver nada, a não ler nada fora do casulo”, e a quem sugeria as leituras sobre arte política de Ursula Meyer e o ensaio sobre a liberdade de Marcuse, citando deste último a ideia de “dessublimação da cultura: A grande rebelião artística... manifesta-se contra todo e qualquer estilo... contra a forma, contra o significado [...] actual da arte.” (SOUSA, 1975a, p. 7). E aconselhava ainda uma revisão de Duchamp e do dadaísmo.

Mas não pareceu ter havido, de facto, influência inibidora motivada pela situação académica dos dois membros do grupo, ambos docentes no ensino superior artístico. Nesse sentido, as alusões de Ernesto de Sousa são, acima de tudo, demarcações suas de qualquer sistema institucional e, em especial, do ensino artístico, de modo coerente com a sua postura vanguardista revolucionária. Num outro artigo que publicou um mês mais tarde, era particularmente clara a sua vontade de participar numa nova ordem do sistema artístico (em grande transformação na altura e alvo de interesses diversos), para o

15 Batarda, op. cit., e testemunho oral de Lima de Carvalho.

que, na sua opinião, havia que fazer morrer “a arte elitista e individualista que foi necessária e veio desde a renascença, espelho de um homem desesperado e solitário” (SOUSA, 1975b, p. 39-40), uma morte ritual que compara ao “serrar a velha”,¹⁶ em que o Grupo Acre, que “anda aí a tentar descobrir um caminho-caminho” (*Ibid*), é o exemplo.

Batarda, desta vez, escreveu um extenso comentário que, à primeira vista, soava favoravelmente, mas que, nas entrelinhas, integrava vertentes menos claras. No atrás referido artigo do *Sempre Fixe* em que descrevia a “repartição”, alongava-se também numa análise crítica em que estabelecia referências possíveis para esta obra do grupo e tecia reflexões próprias. Não só se debruçava atentamente sobre as características mais visuais e formais da instalação, descrevendo pormenorizadamente o que, aparentemente, mais o seduziu, mas discorria também sobre os sentidos possíveis da ação, estabelecendo conexões, por semelhança ou contraste, com obras de outros autores, como os futuristas, Duchamp, os dadas e a anti-arte, Robert Morris e Manzoni (este último muito justificadamente, pela escrita de Queiroz Ribeiro, como já referimos). Considerava ainda, por exemplo, que a obra ultrapassava o sentido aparentemente estrito e literal da ideia de diploma que o aviso propunha, pois associava vários níveis simultaneamente estéticos, sociológicos e visuais, sugerindo asserções extra-artísticas através de uma via de proposições das Artes Plásticas que, afinal, invocava as suas especialidades tradicionais: “Pintura e Escultura justamente recuperadas, já que – pelo menos – expressão sentimental de uma sociedade sentimental, depois cultivada e elitista”. (BATARDA, 1975a). Isto acontecia, no seu entendimento, por tudo

ter, nessa encenação e no cuidado como que os objetos eram escolhidos e colocados, uma carga simbólica, abrindo conotações culturais e possíveis acrescentos pelo público, previstos ou não pelo grupo.

Mas também esse artigo pareceu acabar por ser mal compreendido e, constatando o facto, pouco tempo depois Batarda esclarecia de novo a sua posição quanto à “acção, acção colectiva artística, e outras coisas [...] nas quais o Grupo Acre se mete de um modo um pouco infeliz – por mais desprezioso que seja”. (BATARDA, 1975b).

Em resposta, Ernesto de Sousa, que na Vida Mundial declarara Eduardo Batarda “o único crítico de jeito que anda por aí” (SOUSA, 1975c),¹⁷ desabafou também no mesmo texto sobre as “tentações dos críticos” que ajuízam, têm a “mania da originalidade”, usam “critérios de qualidade” que na verdade são académicos, abusam do “culturalismo e do maniqueísmo crítico”. De facto, estava a argumentar contra uma outra posição expressa por Rocha de Sousa, crítico igualmente bastante ativo (até hoje) e de ponto de vista mais moderado, que tecera fortes reservas à recente intervenção dos Acre, que classificara como uma “tímida provocação” (ROCHA de SOUSA, 1975). Ernesto de Sousa terminava, assim, por afirmar que “exemplo espantoso fornece-o E.B. nas suas referências ao Grupo Acre [...] depois de ter escrito uma crítica que era quase exemplar na justa preocupação de problematizar aquilo que participara e a própria participação; vem, uma semana depois, o mesmo autor explicar-nos, atenção, que aquilo que ele tinha dito não era a dizer bem, era a dizer mal. Verdadeiramente notável!”

Ernesto de Sousa foi, provavelmente, o mais

¹⁶ Expressão de Ernesto de Sousa no artigo anterior.

¹⁷ Também em MELO, Alexandre; BATARDA, Eduardo; AVILEZ, Martim, obra citada, p. 221.

fiel defensor dos projetos do grupo, e a sua atenção estendeu-se especialmente a Clara Menères que, “com frequência, parece ter uma intuição profunda e rara do seu tempo” (SOUSA, 1975d, p. 43) e cujo “soldado” evocou como exemplo para a “nova imagem que é liberdade, lucidez, responsabilidade, a nova imagem realista portuguesa” (*Ibid*).

E afinal?

Como atrás sugerimos, perante aquele postigo, o Grupo Acre colocava-nos no limiar de dois mundos. Não se tratava apenas da fronteira entre o interior e o exterior da *Repartição dos Assuntos Artísticos*. Algo mais amplo pode, hoje, com a vantagem (e desvantagem) da distância temporal, depreender-se.

Primeiro em Lisboa, na Galeria Opinião, e depois no Porto, na Galeria Dois, cerca de um mês depois, esta ação dupla do Grupo Acre era ali, naqueles interiores, bastante diversa daquilo que o colectivo fizera até então e, simultaneamente, expressiva da mudança do contexto.

Por um lado, as anteriores intervenções tinham sido ao ar livre, numa altura do ano em que a temperatura no país era quente ou amena. Aconteceram na fase ainda promissora de uma mudança profunda do ponto de vista político e, sobretudo, social e cultural, em que os consensos pareciam evidentes, amplos e expressivos, após a revolução que tinha as flores nas espingardas como *ex-libris*. Essas obras de Grupo Acre falavam, sobretudo, da alegria.

Agora, nesta ação dupla do grupo, era Inverno, pouco encorajador de atividades ao ar livre. O perfume dos cravos dissipava-se pouco a pouco sob a turbulência dos diferentes pontos de vista que evoluíam no pós-revolução, dos sintomas nascentes da importância dos jogos de poder, da manipulação da informação e da intromissão das assimetrias da realidade nos

desejos. E Queiroz Ribeiro tinha falecido.

É nossa crença que, por diversas razões, esta obra indicia precisamente a quebra do espírito utópico que, depois de Abril de 1974 em Portugal, caracteriza inicialmente o projeto daquele colectivo.

Assim pode, talvez, ser compreendido algum maior radicalismo e sentido crítico acentuado que caracteriza as ações seguintes do grupo depois desta obra, numa fase em que tudo se torna mais exacerbado no contexto político e sócio-cultural, entre a necessidade de discursos veementes e alguma decepção crescente perante as diferenças de perspectivas e os sinais de crise ideológica (também sob interesses financeiros muito divergentes, no quadro de uma zona estratégica face à Europa).

Mas essa tensão latente existe já na ideia de conceder diplomas de artista a qualquer pessoa que o desejasse, numa crítica óbvia às instituições de ensino onde as classificações surgiam inflacionadas e onde se discutiam modos de independência ou integração nas estruturas do sistema de ensino público universitário e as respectivas implicações artísticas, políticas e económicas. Ao mesmo tempo, a obra contrapunha a noção de democracia cultural e a potência artística existente em cada homem ou mulher (como Beuys desejou) a um passado de formação e maturação artísticas dependente de um ideal de eleição, quase aristocrático, mediado por guildas, corporações, academias e, logo depois, escolas – como aquela em que eram professores Clara Menères e Lima de Carvalho, para todos os efeitos representativa da “instituição”, independentemente do processo de profunda mudança e abertura inovadora que lá acontecia.

De certo modo, o lugar onde eram distribuídos os diplomas, o espaço instalado da “Repartição dos Assuntos Artísticos” do Grupo

Acre, cuja descrição hoje nos evoca obras dos Kabakov pelo modo melancólico da remissão para um passado marcado pelo trauma, também funcionava como limiar do acesso à utopia.

Era como se, à saída, para qualquer pessoa detentora do único certificado verdadeiramente útil, depois de um pagamento simbólico, o destino verdadeiramente possível fosse o caminho da própria arte.

Afinal, hoje, anos volvidos e contas feitas, o que vale um diploma?

Referência

BATARDA, Eduardo. O Grupo Acre na Galeria Opinião. **Jornal Sempre Fixe**, Lisboa, 15 fev. 1975a

_____. Soulages na Fundação Gulbenkian. **Jornal Sempre Fixe**, Lisboa, 22 fev. 1975b.

BRUSATIN, Manlio. **Storia dei colori**. Torino: Einaudi, 1983

FERREIRA, Jaime. Inflação de diplomas provocada pelo grupo Acre. **Jornal O Comércio do Porto**, Ano CXXXI, n. 225, sábado 15 fev. 1975, p. 16.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Dir.). **La peinture**. Textes essentiels. Paris: Larousse, 1997, p. 908-912

MELO, Alexandre; BATARDA, Eduardo; AVILEZ, Martim. Eduardo Batarda - **Pinturas 1965-1998** (Catálogo da Exposição no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 3 de Março a 10 de Maio de 1998). Lisboa: FCG, 1998, p. 217.

QUEIROZ RIBEIRO, Alfredo. Londres / galerias. **Revista Artes Plásticas** (Dir. Egídio Álvaro; Conselho de redação Egídio Álvaro, Lima de Freitas e Rocha de Sousa; distribuição Bertrand, Lisboa) n. 4, p. 33-36, jun. 1974.

ROCHA de SOUSA, João. GRUPO ACRE. O charme discreto da burguesia. **Jornal Diário de**

Notícias, 14 fev. 1975.

SOUSA, Ernesto de. O diploma e a dessublimação. **Vida Mundial**, n. 1848, 13 fev. 1975a, p. 7.

_____. Para ser sincero. **Vida Mundial**, n. 1851, 6 mar. 1975b, p. 39-40.

_____. Os críticos e as tentações. **Vida Mundial**, 23 mar. 1975c.

_____. A nova imagem. **Vida Mundial**, n. 1855, 3 abr. 1975d, p. 43.

UMA GRANDE razão para estar no mundo – objectivo a atingir pelo Grupo Acre. **Jornal Diário Popular**, 23 jan. 1975, p. 12.

CO-LABORAR: NOTAS SOBRE O TRABALHAR JUNTOS

CO-LABORAR: NOTES ABOUT WORKING TOGETHER

Melina Almada Sarnaglia
PPGARTES-UERJ/Museu do Amanhã-RJ

O presente artigo apresenta e reflete sobre os espaços compartilhados entre artista, espectador e trabalho na contemporaneidade, questionando a própria noção de trabalho-trabalho e de colaboração.

Palavras-chave: Colaboração, Espaços Compartilhados, Espaços Urbanos.

This paper presents and reflects about the spaces, shared between artist, viewer and work in contemporary society, questioning the notion of working and collaboration.

Keywords: Collaborations, Shared Spaces, Urban Spaces.

Nota primeira_o “z”

A tomada de posição em relação ao espaço habitado e possível compartilhado entre a arte e o seu público, seja como espaço físico seja nos aspectos sociopolíticos, convergem para os questionamentos e redefinições dos papéis articulados entre artista e espectador.

Se compreendermos o real como espaço comum entre o espectador e a obra – identificando nas observações de Brian O’Doherty de definição das instâncias deste sujeito – dividido em Olho e Espectador, estes elementos serão importantes para a identificação deste alargamento de territórios como estratégia de aproximação, direcionados aqui pelos aspectos de proposição e participação.

O transporte do plano do quadro para o espaço, no Minimalismo, o acréscimo do fator tempo e deslocamento¹ do visitante para apreensão da obra e, a literalidade dos materiais e obras, exige uma postura diferente do visitante do que aquela empreendida, por exemplo, pelo *Olho* descrito por O’Doherty. Segundo ele, é neste momento que se configurará o *Espectador*, exigido por seu corpo errante pelo espaço da galeria.

Entendemos o plano do quadro a partir da bidimensão do plano cartesiano x, y, ao nos valermos contudo do espaço compartilhado, tridimensional, o z passa a também operar. Este operar, entretanto, não se dá na construção material da obra em si, mas do espaço onde ela está e para o qual ela se projeta. Quando pensa-

1 Sem dúvida que em outros momentos da história da pintura e da escultura, já era possível perceber um apelo ao deslocamento físico do visitante, contudo a partir da década de 1960 este apelo passa a fazer parte do aporte teórico defendido por artistas, teóricos e filósofos. Tal situação – anterior a década de 1960 – pode ser pensada inclusive com *As Ninféias*, de Claude Monet, instalada no Musée L’Orangerie em Paris.

mos na construção renascentista sua condição do z se dava para dentro do plano x, y, visualizando através de um gráfico teríamos os três eixos onde no renascimento o z seria positivo. A história da pintura faz com que este z vá se aproximando do zero cada vez mais, chegando ao plano do quadro. No contemporâneo invertemos os valores e o z passa então a ser negativo, ocupando um espaço do plano para fora dele, convocando corporalmente o espectador.

Essa exigência corporal configura-se como um dos paradigmas da ‘participação do Espectador’ e da responsabilidade concedida a este na efetivação de certas propostas, que reverberará por exemplo na produção dos Neoconcretos brasileiros. A atividade do espectador nesse âmbito perpassa o caráter de interação descrito por Júlio Plaza. Da relação sujeito-espaço passa a ativar uma relação sujeito-objeto,² como no caso dos *Bichos* de Lygia Clark, de 1960 em um processo de manipulação. O espectador agora é convocado a estabelecer um “[...] enfrentamento da obra como condição para entrar em seu espaço de fruição” (BASBAUM, 2007, p. 105). Assim, o que se processa é uma tomada do espectador como condição de existência da obra, uma vez que o que há ali exposto só se configura como obra a partir do momento de encontro entre objeto e espectador.

A questão agora ultrapassa os espaços delimitados, a noção de objeto. Não há encontro entre corpo e objeto. Quando muito, entre corpo^{corpo}.

“Los cuerpos no tienen lugar, ni en el discurso, ni en la materia. No habitan ni “el espíritu” ni

2 É importante perceber que compreendemos o objeto *Bichos*, em Lygia Clark, com um disparador para outras questões que não se encerram em sua condição de objeto, mas ao contrário, que se ampliam na possibilidade de abertura – através de sua manipulação – para uma nova configuração objeto-sujeito-espaço.

“el cuerpo”. Tienen lugar al límite, en tanto que límite: límite-borde externo, fractura e intersección del extraño en el continuo del sentido, en el continuo de la materia. Abertura, discreción” 101 . pg 17-18.

Nota segunda_sobre respons(h)abilidade

O encontro possível entre duas instâncias diferenciadas provoca - com sua colisão - a construção de um novo mundo, um novo processo. A partir desse encontro, podemos afirmar que a obra de arte em sua maioria parte da pressuposição do outro. Muitas vezes, contudo, esse outro é um ser idealizado. Sua presença pode ser convocada de diferentes modos, mas sua idealização parte da concepção modernista de um ser universal, completo. Quando passamos a visualizar esse outro como indivíduo específico - e aí não mais representativo de uma ideia unívoca mas detentor de particularidades e relativizações - ou a visualizá-los como grupos de indivíduos particulares mas com projetos e desejos em comum, a ação a ele desferida pode tornar-se também diferenciada.

Felix Guattari, em *Chaosmosis: um paradigma ético-estético*, acredita em um campo estético passível de influenciar e propor um novo modelo de comportamento ético que seja capaz de se opor ao capitalismo tradicionalista. Deste modo, a arte seria um constante processo de “vir a ser”, encontro onde os limites estabelecidos pelas disciplinas do conhecimento possam ser alargados e recondicionados. Em *Chaosmosis* ele diz:

A obra de arte, para aqueles que a utilizam, é uma atividade de “desemoldurar” [unframing], de ruptura de sentido, de proliferação barroca ou extremo empobrecimento, o que direciona a uma recriação ou reinvenção do próprio sujeito. Um novo suporte existencial oscilará sobre a obra de arte, baseada em um

duplo registro de reterritorialização (função de contenção) e de resingularização. O evento deste encontro pode irreversivelmente datar o curso de uma existência e gerar campos de possibilidades “longe do equilíbrio” da vida cotidiana (GUATTARI, 2006, p. 79)

Este equilíbrio da vida cotidiana, de que nos fala Guattari, está arraigado nos modos de produção capitalista tradicional. A *desconstituição* deste modo de produção, a começar pelo campo da arte, pode apresentar no futuro um efeito diferenciado na sociedade por vir. O equilíbrio aqui pode ser encarado também como as situações estáticas já ditas.

A necessidade de uma postura mais participativa por parte do espectador - e aqui participativa no sentido de manipulação ou na abertura de Segundo Grau, proposta por Julio Plaza (2003, p. 6-34) - nos remete à condição hoje adotada pela sociedade de *apertar o botão*. É nítido que a sociedade se comporta hoje de maneira que o funcionamento de seus mecanismos se dê através de sua participação. Walter Benjamin (1994b, p. 124) refletiu sobre isso a partir do exemplo do jornal:

O fato de que nada prende mais o leitor a seu jornal como essa impaciência, que exige uma alimentação diária, foi há muito utilizado pelos redatores, que abrem continuamente novas seções, para satisfazer suas perguntas, opiniões e protestos. Com a assimilação indiscriminada dos fatos cresce também a assimilação indiscriminada dos leitores, que se veem instantaneamente elevados à categoria de colaboradores. Mas há um elemento dialético nesse fenômeno: o declínio da dimensão literária na imprensa burguesa revela-se a fórmula de sua renovação na imprensa soviética. Na medida em que essa dimensão ganha em extensão o que perde em profundidade, a distinção convencional entre o autor e o público, que a imprensa

burguesa preserva artificialmente, começa a desaparecer na imprensa soviética. Nela, o leitor está sempre pronto, igualmente, a escrever, descrever e prescrever. Como especialista – se não numa área de saber, pelo menos no cargo em que exerce suas funções –, ele tem acesso à condição de autor.

Instituindo uma possibilidade de expertise da função criadora, a horizontalização da criação, o indivíduo não precisa mais que outro faça por ele, ele mesmo está apto a apertar o botão e realizar as mais diferentes tarefas. Contudo, estes mecanismos não proporcionam uma verdadeira influência por parte do consumidor no processo geral. Ele se sente parte integrante do processo por, muitas vezes, executar o *gran finale* do produto, mas ação por ele executada não interfere na concepção ou conceito do produto, ou em todo caso, da obra.

Mas será que uma dita arte de participação, uma arte colaborativa pode realmente existir para além destes termos? Ou ainda, será cada uma delas não se distinguiriam como nichos diferentes de absorção do espectador no processo “produtivo”?

Em *Candango* (2014), performance realizada pelo Grupo Empreza no Museu de Arte do Rio, em maio de 2014, como parte da exposição *Eu como você*, ação empreendida no tempo-espaco de ampliações do sentido de lugar, de museu e da própria arte. Constitui-se pela construção por empresários de uma *base-quase-escultórica* que tem como reminiscência objeto antagonico de sua própria construção, aquele que tem como potência e missão a sua destruição mesma, uma picareta. A base dorme cuidadosamente ao relento esperando que o tijolo e a argamassa ali utilizadas possam enrijecer e solidificar a ponto de destituírem-se de suas características primeiras e assumirem ali a unicidade do bloco. O performer - preparado também para

tal - se estabelece na função destinada ao bloco, de base escultórica. Permanece ali, estático, inacessível, absorto, alheio a si e ao seu próprio corpo. Como o boneco de madeira autorizado a ser homem pelo viés mágico da condição de sair da base para ocupar o lugar do corpo que se relaciona, que atua. A teatralidade a ação que nos convoca é pelo viés do *teatro épico* de Brecht. Walter Benjamin, em *Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht* aponta questões com as quais compartilhamos, seja pela dúvida por ela proposta, seja nas possibilidades de ações dos sujeitos enquanto participantes da atividade artística. Os conflitos existentes na constituição teatral como teorizada por Brecht alcança questionamentos da ordem do social, na busca por uma não “alienação” do sujeito em relação à sociedade em que habita. Benjamin (1994c) apresenta esse ponto de modo que o “teatro épico não reproduz condições, mas as descobre. A descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos”.

Paul Cezzane, o performer do Grupo Empreza - não o pintor impressionista - conduz com seu próprio corpo a ação. Há ali um roteiro. Um objetivo. Algo que deva ser realizado, não há, contudo, o controle das possibilidades a que esta ação conduz. Ao sair de sua passividade e [alienação] atua enquanto modificador daquilo que o aprisionava, o estatuto mesmo da arte. Ocupa agora o lugar de agente suscitado por Brecht e por Benjamin. O ofício ou a tarefa hercúlea de destruir o objeto por ele mesmo construído configurava-se como uma responsabilidade unicamente daquele sujeito. Durante o processo alguns curiosos, outros habitués do campo da arte e das estratégias de participação em arte contemporânea, dividiram com Paul a tarefa de aniquilar qualquer possibilidade de monumento. Participavam, contudo, de uma experiência estetizadamente mecânica, não quebrando o



Fig 1. Can-
gango. Grupo
Empreza+Shi-
ma. Abril de
2014. Museu de
Arte do Rio.

bloco, mas com a certeza de que eram espectadores privilegiados dentro do campo da arte, que ampliavam seu repertório de participação e tornavam-se coautores da obra. Nenhum deles, ousou garantir, estava imbuído da responsabilidade compartilhada por Paul naquela tarefa. Os dois ou três golpes eram proferidos mas seu antagonismo era tão intenso que ao invés de destruírem o sistema proposto pelo Empreza, o reforçava. O público que se aglomerava tornava-se cada vez mais plural e entre a incompreensão do que aquilo significava mas a compreensão do que aquilo apresentava um

senhor, que por não saber seu nome chamarei de Senhor, se aproxima da ação observa rapidamente é convocado àquelas marretadas. Se compelido por um desejo destruidor ou por um desejo solidário, não posso afirmar, mas fato é que Paul teve que por alguns momentos disputar a picareta com Senhor. Sedento e voraz, para Senhor a ação parecia não ter fim. Para ele não existia o objetivo final, como havia para Paul, ter o bloco finalmente feito em pedaços. Do boneco que ganha vida, talvez Senhor tenha corrido um pouco mais rápido ou enchido mais plenamente os pulmões de ar.

Fig2. Cangango. Grupo Empresa+Senhor. Abril de 2014. Museu de Arte do Rio.



A Zona Portuária está repleta de construções de pequeno e grande porte. É possível que Senhor fosse trabalhador de uma destas construções, ou que talvez, tivesse um passado no ramo. Fato é que ele compreendida aquela empresa, aquela empreitada, como algo que deveria ser coletivo, não individual. Dos rituais de construção coletiva tão comum nas periferias, a convocação agora era pra ser solidário na destruição. Senhor não se sentia responsável

unicamente pela destruição do bloco. Sentia-se responsável por Paul. Mais de uma vez recolheu - enquanto Paul ainda picaretava - seus pertences dispostos no chão. O vestiu e calçou cuidadosamente, servindo de apoio para que pudesse retomar os sapados que portava sem vacilar ou precisar se afastar da ação. Não, essa não foi uma demanda de Paul, que apesar de distante, me pareceu algumas vezes desconfortável com a presença tão marcante de outrem. O encontro e a relação estabelecida entre artista e transeunte-espectador nos remete novamente à condição trazida por Brecht de como a arte deve operar não na simulação mas na proposição de situações que desloquem, desconectem o público do automatismo do fluxo cotidiano. Podemos tentar compreender os antagonismos presentes neste tipo de proposta também pela condição de teatralidade que nos remete o projeto *Crelazer* de Hélio Oiticica que se configura como possibilidade de um espaço compartilhável com o *outro*. Contudo, ao direcionar seu trabalho a *este outro*, enquanto um sujeito indeterminado, acaba por construir uma condição básica para a compreensão do trabalho: a vontade deste *outro*.

Se Oiticica (2000, p. 1-2) condiciona a efetivação da participação a um processo de 'acordar' do sujeito, onde o

[...] participador é alternado de seu campo habitual para um estranho que acorda seus campos internos de sentimentos e dá-lhe consciência de alguma área de seu Ego, onde valores verdadeiros são afirmados. Se isso não ocorre, então a participação não toma lugar.

Existe aí a possibilidade invertida, do não querer deste outro, o crítico do *The Sunday Telegraph*, Edwin Mullins, ressalta em artigo publi-

cado em 9/3/1969 – alguns dias após a abertura da exposição de Oiticica na Whitechapel onde comenta que neste “outro Éden desnecessário” o

[...] espectador é chamado a “recobrar” algo presumidamente perdido, nomeadamente a “experiência de estar no mundo”. Agora, pare por um momento e reflita sobre essa proposição, e sobre a massiva suposição que faz sobre *nós* (porque lembre-se esta exposição é sobre nós, não sobre arte).

A suposição é de que nossos sentidos estão tão entorpecidos pelo excesso de civilização, ou o que seja, que nos tornamos zumbis capazes talvez de pensamentos racionais mas que mesmo assim erram através do mundo material, inertes e indiferentes às suas recompensas sensoriais, e portanto aos seus significados (tradução nossa) (MULLINS, 1969, p. 1).

O descontentamento de Mullins se dá tanto na condição possivelmente terapêutica da arte quanto em fazer uma crítica à sociedade através de suas relações sistêmicas. Mullins, contudo, não está totalmente equivocado, tais experiências não podem ser *reproduzidas* neste espaço da galeria. E não é a isso que se destina o trabalho, mas que partindo da individualidade dos sujeitos que compõem este espaço possa-se *produzir* novas experiências e que estas sim, reverberem nos sujeitos que operam na sociedade.

O que talvez Hélio proponha é que o caminho seja de dentro da galeria, ou melhor, da obra – já que ela não precisa estar necessariamente na galeria – para fora e não somente o inverso. É que se possa trazer para este espaço mais do que levar dele e quem sabe, no meio do processo modificar as estruturas da sociedade real. A atuação do artista neste caso é perceber as lacunas existentes entre os campos e propor

novos modos de viver e conviver, a partir das conceituações existentes na própria arte, convocando a uma colaboração com a obra e a uma construção de sentido a partir de seu confronto.

Nestes casos nos deparamos com certa imposição de ação, de fala e de compreensão do que é ser-no-mundo (LEVINAS, 2005, p. 23), que para Levinas corresponde a um engajar-se, na convergência entre teoria e prática, mas principalmente na maneira como vejo e conduzo minhas relações com o outro, sem compreender que devo *deixá-lo* ser, por que em essência, ele já é. Levinas (2005, p. 27) nos diz:

Na nossa relação com outrem, a questão será deixá-lo ser? A independência de outrem não se realiza na sua função de interpelado? Aquele a quem se fala é, previamente, compreendido no seu ser? De folga alguma. Outrem não é primeiro objeto de compreensão e, depois, interlocutor. As duas relações confundem-se. Dito de outra forma, da compreensão de outrem é inseparável sua invocação.

Compreender uma pessoa é já falar-lhe. Pôr a existência de outrem, deixando-a ser, é já ter aceito essa existência, tê-la tomado em consideração. “Ter aceito”, “ter considerado”, não corresponde a uma compreensão, a um deixar-ser. A palavra delinea uma relação original. Trata-se de perceber a função da linguagem não como subordinada à *consciência* que se toma da presença de outrem ou de sua vizinhança ou da comunidade com ele, mas como condição desta “tomada de consciência”.

A convocatória realizada em *Candango*, de tomar parte da ação que acontece sem diálogo, sem autorizações, na compreensão primeira deste *ser-no-mundo* nos endereça a uma prática de colaboração onde não temos troca ou inversão de papéis, todos são agentes da ação. O “z”

notação que nos permite escrever o mundo em três dimensões, coloca-nos todos na mesma condição, sem hierarquias. Senhor, após calçar Paul e acompanha-lo freneticamente até a entrada do museu exigia somente uma coisa, a picareta, que era ali vestígio não só da performance artística, mas principalmente, do modo como acredito que a arte deva operar, na promoção de encontro entre dois [ou mais] sujeitos, friccionando territórios, saberes e hierarquias. Propondo outras formas de ser no mundo.

Referência

- ALBERRO, Alexander; SMITMSON, Blake (eds.). **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- AGAMBEM, G. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- _____. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2005.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: **Magia e Técnica Arte e Política** – Obras Escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1994b.
- _____. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: _____ **Magia e Técnica, Arte e Política** - Obras escolhidas I. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994c. (Original publicado em 1931).
- BISHOP, Claire. **Participation**. Cambridge: MIT Press, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- BOURRIAUD, Nicholas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BRECHT, Bertold. **Estudos de teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo, Martins Fontes, 1995.
- GREEN, Charles. **The third hand: collaboration in art from conceptualism to postmoder-**

nism. Minnesota: University of Minnesota Press, 2001.

GUATTARI, Felix. **Chaosmosis: an ethico – aesthetic paradigm**. In: BISHOP, Claire. **Participation**. Cambridge: MIT Press, 2006. (Texto original publicado em 1992).

KWON, Miown. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Cambridge: MIT, 2002.

LEVINAS, Emmanuel. **Entre nós: ensaios sobre alteridade**. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

MULLINS, Edwin. **The other – and unnecessary – Eden**. The Sunday Telegraph, 9mar. 1969. *Catalogue Raisonné*, Hélio Oiticica, nº 0807.69 –p1.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

RANCIÈRE, Jacques. **The emancipated spectator**. London: Verso, 2009.

A EXPERIÊNCIA DA ESPERA NO CINEMA DE FLUXOS CONTEMPORÂNEO

THE EXPERIENCE OF WAITING IN CONTEMPORARY FLUXES MOVIE

Erly Vieira Jr
PPGA/POSCOM-UFES

Este artigo pretende analisar, dentro do chamado “cinema de fluxo” contemporâneo, os mecanismos que envolvem sensivelmente o espectador a partilhar da experiência da espera vivenciada pelos corpos filmados. Para isso, serão analisados os filmes *Que horas são aí?* (Tsai Ming-Liang, 2001), *O céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006) e *Gerry* (Gus Van Sant, 2002).

Palavras-chave: realismo sensório; cinema e corpo; cinema contemporâneo; cinema de fluxo.

This paper investigates, in the contemporary cinema that critics have labelled “flow aesthetics”, the ways of sensitive engagement which translates the waiting experience of film characters with the spectatorship. For this purpose, it analyses the works of Tsai Ming-Liang (What time is it there?, 2001), Karim Aïnouz (Love for sale/ Suely in the sky, 2006) and Gus Van Sant (Gerry, 2002).

Keywords: sensory realism; cinema and body; contemporary cinema; flow aesthetics.

Independente do que possa ou não acontecer, a espera é que é magnífica
(André Breton, *L'Amour Fou*)

Muito tem se falado sobre a emergência de um conjunto de filmes, a partir do final da década de 1990, marcado pela adoção de um olhar microscópico sobre o espaço-tempo cotidiano e por uma experiência afetiva pautada pela presença de uma sensorialidade multilinear e dispersiva. Parte da crítica cinematográfica, para se referir a tais filmes, adotou o termo “cinema de fluxos” ou “estética do fluxo” (expressão cunhada por Stéphane Bouquet, num artigo publicado na *Cahiers du cinéma*, em 2002). Neles, a elipse temporal e a ambigüidade conduzem a um dispositivo de produção de incertezas, intensificado pela composição de imagens e ambiências que desarmam o espectador, instaurando uma nova relação do olhar que convida a primeiramente sentir, para apenas depois racionalizar. Estamos aqui nos referindo a trabalhos de cineastas tão distintos entre si quanto Hou Hsiao Hsien, Apichatpong Weerasethakul, Claire Denis, Jia Zhang-Ke, Karim Aïnouz, Pedro Costa, Lucrecia Martel, Tsai Ming-Liang, Lisandro Alonso, Gus Van Sant e Naomi Kawase, entre tantos outros.

Observa-se aqui a ideia de um “realismo sensorio” (VIEIRA JR, 2014), que acredito emergir intimamente desse cinema de fluxo. Vejo-o como uma espécie de desdobramento daquilo que Karl-Erik Schøllhammer, ao empreender seu mapeamento dos novos realismos nas artes e literatura contemporâneas (dialogando diretamente com algumas ideias de Hal Foster), denomina “realismo afetivo” – no qual a obra de arte torna-se real “com a potência de um evento que envolve o sujeito sensivelmente no desdobramento de sua realização no mundo” (SCHØL-

LHAMMER, 2005: 219).

Ao dissolver a fronteira entre a realidade exposta e a realidade esteticamente envolvida, esse “realismo afetivo” traria a ação do sujeito para dentro do evento da obra. E, no caso do “realismo sensorio”, o que engendraria tal experiência seria o fato de convidar-nos a experimentar uma sensorialidade multilinear e dispersiva, provocada pela própria corporeidade que emana da materialidade do filme – entendendo aqui, como concebe Vivian Sobchack (1992), o filme como um corpo não-anthropomórfico, embora bastante concreto, já que os meios audiovisuais fazem uso de procedimentos corpóreos, inerentes à sua linguagem (a escuta, a audição, a mobilidade corporal, a emulação de uma taticidade da imagem) para convocar sensivelmente o espectador.

Se, por um lado, o movimento/migração dos corpos no mundo contemporâneo encontra uma fértil tradução nas construções sensorias e espaço-temporais do chamado “cinema de fluxos”, outra categoria também é retratada por essa vertente audiovisual, a partir de uma interessante reconfiguração: trata-se da condição de espera, tão necessária aos corpos em trânsito, já que ela faz contraponto à própria necessidade do movimento. Em vez de partirmos do lugar-comum de se conceber a espera como uma proliferação de não-lugares, de caráter temporário, esvaziados de sentido e destinados apenas ao fluxo de pessoas e imagens, o conjunto de três filmes a ser aqui analisado propõe a leitura de tais espaços como locais de resignificação da experiência cotidiana, ou seja, de produção de diferenças e “heterotopias”. Aproprio-me aqui do termo cunhado por Michel Foucault para se referir a esses espaços diferenciados, porém jamais utópicos, ressignificados e sobrepostos aos espaços físicos, instaurados pelos sujeitos na própria concretude cotidiana-

na: uma construção incessante de platôs, panoramas, paisagens que são experimentados sensivelmente pelo espectador e traduzem a experiência da espera através da materialidade e corporeidade, inerentes à própria linguagem audiovisual.

Podemos perceber isso, por exemplo, sob a chave de certa poética da desconexão, estabelecida por Tsai Ming-Liang, entre corpos e espaços, de modo a apresentar, ao mesmo tempo, uma visão distópica das relações humanas no demasiadamente acelerado mundo contemporâneo, mas também permitindo perceber inesperados parentescos entre os usos desses espaços em pontos distintos do planeta, como o jogo que se estabelece entre as cidades de Taipei e Paris, em *Que horas são aí?* (2001).

Já *O céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, pensa os espaços como instâncias desencadeadoras do processo de reescrita do corpo empreendido por Hermila. Aqui, a “pausa” (entre dois movimentos migratórios, um anterior e outro posterior aos eventos retratados pelo filme) não mais é vista através de uma redutora visão de “tempo morto”, mas sim como plenitude de afetos que, apesar de transitórios, reforçam a necessidade dos corpos se colocarem novamente em movimento.

Por fim, nesse conjunto de narrativas dissensuais (FRANÇA, 2003), temos um processo de esgotamento dos limites corporais ao qual se submetem os dois protagonistas homônimos que dão título ao filme *Gerry*, realizado em 2002, por Gus Van Sant, em que a perambulação pelo deserto conduz a uma espécie de experiência-limite, que me remete ao sentido do gasto soberano proposto pelo filósofo francês Georges Bataille.

Ressalto ainda outra dimensão simbólica que se constitui nesses espaços, ao se permitirem atravessar por paisagens midiáticas (APPADURAI, 2004) diversas: seja no diálogo com Os

incompreendidos, de Truffaut, ao qual o personagem Hsiao-Kiang assiste, em seu quarto, no filme de Tsai; ou o caráter transcultural das versões brasileiras de sucessos do *hit parade* internacional, vertidas para o ritmo do forró, que são ouvidas por toda Igatu, em *O céu de Suely*; ou ainda as menções a programas de TV e videogames, feitas pelos dois protagonistas do filme de Van Sant. Tais irrupções do midiático, acredito, constituem-se como marcas de um tempo presente (o mesmo em que nós, espectadores, também estamos), o que nos aproxima das experiências vividas pelos personagens (mesmo na condição limítrofe proposta por *Gerry*, dado caráter extraordinário do evento retratado) e nos remete ao espaço-tempo da esfera cotidiana, tão atravessado pelas paisagens midiáticas, em que estabelecemos nossa experiência com o mundo contemporâneo.

Os corpos distópicos de Tsai

Podemos considerar os filmes *Que horas são aí?*, *A passarela se foi* e *O sabor da melancia*, realizados entre 2001 e 2005, como uma espécie de trilogia, dentro da obra do malaio-taiwanês Tsai Ming-Liang, não apenas pela repetição de personagens e atores, mas também por uma série de questões comuns que os atravessam.¹ Neles, acompanhamos dois personagens, Hsiao-Kang e Shiang-Chyi, em seus respectivos mundos

1 Tsai Ming-Liang já costuma trabalhar com um mesmo ator (Lee Kang-Sheng) como protagonista desde seu filme de estreia, *Rebeldes do deus neon* (1992). Seus personagens todos possuem o mesmo nome: Hsiao-Kang, embora não se trate, necessariamente de um mesmo personagem em todos os filmes (Tsai costuma ser bastante ambíguo quanto a isso). Contudo, nesse conjunto de três filmes, várias características do personagem, bem como de Shiang-Chyi (a personagem feminina, interpretada por Shiang-Chyi Chen) são mantidas, bem como as respectivas profissões e o vínculo que une os dois personagens.

cotidianos e nos esporádicos episódios que os aproximam. No primeiro filme, há um encontro: ele é um vendedor ambulante de relógios, nas ruas de Taipei, e ela, uma cliente em vias de viajar para Paris. No segundo, um desencontro: a mulher retorna a Taipei, mas nem o vendedor, nem a passarela onde ficava sua barraca, estão mais lá – o rapaz agora participa de um teste de elenco num filme pornográfico. No terceiro, enquanto Hsiao-Kang já está consolidado nessa nova carreira, um colapso no sistema de abastecimento de água na cidade (aliás, situação recorrente na filmografia de Tsai) possibilita uma nova série de reencontros entre os mesmos dois personagens.

Em comum, os três filmes compartilham de uma mesma visão distópica, de certa forma presente em toda filmografia de Tsai, que costuma traduzi-la numa peculiar inserção dos corpos no espaço-tempo narrativo: filmados em seus atos mais banais e patéticos (preparar alimentos, urinar, manusear objetos domésticos ou sofrer insônia), tais corpos perambulam por espaços vazios, desconectados entre si, em tomadas prioritariamente internas (ou em raras externas que recusem o sentido de uma paisagem “organizada”, como visto na análise anteriormente empreendida sobre *A passarela se foi*). Essa representação visual, calcada na desorientação espacial, é marcada por uma série de procedimentos da linguagem audiovisual, identificados por Ban Wang, em seu artigo “*Black holes of globalization*” (2003): os planos-sequência, dando uma dimensão temporal plena e minuciosa da *mise-en-scène*, muitas vezes reduzindo o ritmo interno da cena a uma espécie de entorpecida morosidade; bem como a preferência pelos planos gerais, em que os personagens apareçam diminuídos e relegados aos cantos, ou a visões parciais (ou totalmente encobertas) de seus corpos, acentuados por uma desorganização

dos objetos cênicos, amontoados em cozinhas, salas, quartos de despejo ou minúsculos estabelecimentos comerciais repletos de prateleiras abarrotadas, de modo a obstruir a liberdade de movimento dos corpos em cena. Some-se a isso uma recusa quase sistemática por planos que sirvam para situar espacialmente os cômodos de uma casa – como, por exemplo, entradas e saídas de portas que permitam visualizar algo mais dos corredores ou planos que acompanhem os personagens movendo-se de um quarto a outro, o que resulta numa impossibilidade para o espectador em traçar mentalmente uma planta dos apartamentos e estabelecimentos comerciais (REHM et al, 1999) em que se concentram as ações de cada filme. Com isso, teríamos um layout físico dos espaços “marcado por uma pobreza de movimentos, significados e esperanças” (WANG, 2003).

Tal poética de obstruções e desconexões espaciais, como afirmamos anteriormente, está associada a uma visão “pós-melancólica” (WU, 2005), num diálogo cosmopolita entre ressacas distópicas afins no contexto da globalização (o que não deixa de ser também uma heterotopia de resistência ao não-reconhecimento mundial de Taiwan como nação soberana). E é na predileção de Tsai pelos espaços vazios e/ou em desuso, ao mesmo tempo em que desafia a nostalgia que estaria contida neles, que se dá a transmutação do corpo do personagem de Lee Kang-Sheng numa espécie de “anti-herói” (BRAESTER, 2003) do dia-a-dia, sem maiores eventos espetaculares (a não ser pelos imaginários contrapontos ao cotidiano, presentes nos números musicais de *O sabor da melancia*), condição bastante característica dos novos sujeitos urbanos que transitam pelos grandes centros urbanos contemporâneos.

Nesse sentido, todo um jogo de pequenas ironias entre Taipei e Paris se faz presente em

Que horas são aí?, ao lidar com o sentido de desconexão espacial que norteia as construções internas das cenas ambientadas nas duas cidades. Em primeiro lugar, reforço que tal condição, quando operando num âmbito intersequencial, faz com que nos seja quase impossível localizar a exata rota de cada personagem na cidade, algo já recorrente nos filmes de Tsai (REHM et al, 1999). Esse desnorteamento, ao mesmo tempo em que rompe com as já desgastadas referências visuais da paisagem urbana embalada para consumo turístico (no melhor estilo monumentalizador dos cartões-postais que, durante décadas, fomentaram um imaginário global acerca de uma cidade como Paris), permite-nos perceber insólitos paralelos entre eventos que se desenrolam na esfera banal e efêmera do cotidiano. Por exemplo, a atitude, deveras cômica, de Hsiao-Kang, ao obsessivamente acertar a hora dos relógios de Taipei com o fuso horário francês, numa tentativa apaixonada de reter alguma presença da cliente com a qual ele conversou brevemente em apenas duas ocasiões (mas que, de alguma forma, o afetara consideravelmente). Ou ainda, quando o jovem, recolhido em seu quarto, assiste a uma fita de vídeo com cenas do filme *Os incompreendidos*, de François Truffaut, cuja ação transcorre numa Paris dos anos 50, que já não é a mesma em que, na sequência seguinte, Shiang-Chyi tenta em vão driblar a insônia num solitário quarto de hotel, de ruidosa e desconfortável vizinhança.

Aliás, essa comunicação indireta entre os dois personagens se dá em diversas outras cenas, em seus momentos mais corriqueiros: ele se embesbeia numa cidade, ela tropeça em outra; ele assiste ao filme de Truffaut, ela encontra com o ator que interpreta o protagonista Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) num cemitério, que lhe dá seu número de telefone – o que (se levamos em consideração o paralelo entre os

personagens Hsiao-Kang e Doinel, como alter-egos semi-autobiográficos de seus criadores) acaba por se configurar numa bem-humorada brincadeira intertextual entre os filmes de Truffaut e Tsai. Contudo, se Doinel assume-se como um anti-herói inconformista, em forte sintonia com as utopias do cinema moderno, Hsiao-Kang traduz, com seu andar trôpego, desajeitado e quase sonâmbulo, uma vontade de se estabelecer novos diálogos, novos encontros a partir do que sobrou da experiência melancólica contemporânea.

A reescrita do corpo: de Hermila a Suely

Na casa de sua amiga Georgina, sentada em frente a uma geladeira aberta, para afugentar a temperatura insuportável de Iguatu, Hermila está cansada de tanto esperar. Não mais suporta aguardar um amado que jamais retornará, muito menos o sonho de construir um lar na grande metrópole, a venda (um a um, lentamente) dos bilhetes de uma rifa de uísque, ou a possibilidade de aceitar a proposta de João para embarcar num novo relacionamento, incapaz de reverter esse sentimento de um tempo que, de tão espesso, parece nunca passar. Ela está exaurida de toda essa “cenografia da espera” (BARTHES, 2000; 144), e sente-se plena de vontade de se mover, seguir seu rumo e deixar para trás essa angústia toda que a cerca.

Hermila retira uma pedra de gelo do congelador, e coloca-a na boca, para mais uma (talvez a derradeira) espera: até que o cubo derreta totalmente e alivie um pouco mais o calor e o cansaço de se imaginar tanto céu. Ali, como diz a capa da edição brasileira, em DVD, do filme de Karim Aïnouz, céu é qualquer lugar onde se possa ser feliz, seja ele saturado de azul-acrílico, como na lembrança de um dia feliz na praia, com Matheus, ou a vastidão sufocante e raramente nublada que paira sobre a cidade cearense de

Iguatu, esse lugar de passagem, híbrido, mestiço, à beira da rodovia, onde tudo é passageiro. Ou, quem sabe o paraíso, território projetado, imaginado, inatingível, mas ainda assim tão sonhado. Hermila decide tornar-se Suely, e passa a vender bilhetes para outra rifa, de seu próprio corpo: “Uma noite no paraíso com Suely”. E talvez, com isso, haja a possibilidade de aceitar a transitoriedade de sua condição e criar seu próprio céu, a partir de uma reinvenção de si mesma, o corpo flutuante em meio à paisagem.

É nessa disjuntura entre a aridez de uma espera que se arrasta sufocante e a ansiedade por um paraíso imaginado, que o brasileiro Karim Ainouz irá construir a narrativa de *O céu de Suely*. O filme inicia-se com uma sequência de imagens em super-8: cores saturadas, película arranhada e desgastada, câmera na mão, bastante inquieta, o que resulta em imagens trêmulas, desfocadas, inclusive com alguns borrões. Num dia ensolarado, sob o céu aberto, de um azul bem forte, vemos uma mulher, com cerca de vinte anos de idade, de costas para a câmera, correndo na areia da praia deserta. Ela olha para trás, sorrindo, como se percebesse que a câmera a segue, e torna a correr. Não há som ambiente, de modo que, nos dez segundos iniciais, temos um incômodo silêncio, parcialmente preenchido com a entrada da locução em *off* de Hermila, a protagonista: “*Eu fiquei grávida num domingo de manhã. Tinha um cobertor azul de lâ escura. Mateus me pegou pelo braço e falou que ia me fazer a pessoa mais feliz do mundo. Me deu um cd gravado com as músicas que eu mais gostava. Ele disse que queria casar comigo. Ou então morrer afogado.*” Um rapaz, provavelmente seu namorado, também entra em quadro, correndo, e a abraça, num momento de típica intimidade, suspenso no fluxo temporal, como fotografia antiga num álbum de família.

À medida que a locução se desenrola, a câ-

mera acompanha o casal, primeiro correndo atrás dele, depois se aproximando em círculos, até enquadrá-los em *close*. Inicia-se então uma música (“Tudo que eu tenho”, de Diana, versão de “*Everything I own*”, do Bread), extraída do cancionário popular brasileiro da década de 70. A letra, deslavadamente romântica, confessa: “*Tudo que eu tenho, amor, é você*”, e suplica pela volta do amado que está distante. Nisso, as imagens em super-8 do casal correndo e brincando na areia da praia se dissolvem na luz esbranquiçada do sol intenso, e temos um corte desse conjunto de imagens, pertencentes ao domínio da memória íntima, para um tempo presente, repleto de sons e imagens realistas, no qual a mesma Hermila está num ônibus, retornando a Iguatu, no interior do Ceará, depois de um período em que tentou viver o sonho da cidade grande. A cabeça recostada à janela, um bebê ao seu lado e uma série de ações banais e cotidianas, executadas silenciosamente (sempre sob o bastante presente ruído do motor do veículo): ela bebe água, amamenta o bebê, fuma um cigarro, anda pelo corredor do ônibus...

A placa de boas vindas, na entrada da cidade, demarca visivelmente a mudança de cronotopo:² se antes as tomadas em super-8, de colorido saturado, na praia, manifestavam

2 O conceito de cronotopo foi elaborado por Mikhail Bakhtin entre 1936 e 1938 e apresentado postumamente nos artigos “Formas do tempo e do cronotopo no romance” e “O romance de aprendizagem na história do realismo”. Inspirado na física einsteiniana, Bakhtin ressalta a indissolubilidade entre tempo e espaço, cujos índices, na literatura, estariam fundidos num todo inteligível e concreto, no qual “o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível, e o espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo e da história” (BAKHTIN, 1988: 211). Ainda segundo Bakhtin, o cronotopo permite ler o “tempo no espaço” e perceber “o preenchimento do espaço sob a forma de um todo em formação, de um acontecimento” (BAKHTIN, 1992: 232).

nitidamente um passado em que a utopia do lar imaginado na metrópole parecia possível, as ações que se desenvolvem em Iguatu, local de passagem, cidade à beira da estrada, apontam para um conjunto de ações situado numa pausa, um momento de retomada de fôlego, de reinvenção corporal de uma Hermila mergulhada o tempo todo num sentimento de não-pertencimento, de disjuntura, um “eu não (mais) sou daqui”. Sai de cena o azul vibrante do dia na praia, dando lugar à vastidão do céu azul sufocante e das paisagens ermas da Iguatu do presente. Em lugar da versão em português da canção romântica da década de 70, novas versões, em ritmo de forró, dos sucessos pop radiofônicos contemporâneos. Nesse território de sutis (porém perturbadoras) modulações, é que Hermila irá se transformar em Suely.

Em sua crítica ao filme de Karim Aïnouz, publicada na revista Cinética, Paulo Santos Lima ressalta o papel fundamental da relação que se estabelece entre o corpo da protagonista e a câmera: “Corpo valioso, o de Hermila (atriz/personagem), e por isso a câmera (na mão) sempre que enquadra dois personagens, mantém o foco fiel à sua mulher” (LIMA, 2006: 1). Daí o uso de planos-sequência que acompanham o flutuar desse corpo por entre os espaços da espera em Iguatu. Daí também o uso de elipses inter-sequenciais, como aquelas que são recorrentes nos filmes do taiwanês Hou Hsiao Hsien, de modo a nunca ficar muito claro quanto tempo decorre entre uma sequência e outra (mais uma vez, o tempo em série das narrativas dissensuais), e a ressaltar a presença dos corpos no espaço, muitas vezes flagrados em momentos banais e cotidianos: um cigarro dividido entre as amigas, uma depilação, o cubo de gelo refrescando uma tarde de calor insuportável...

E, nesses momentos, a mobilidade da câmera na mão permite uma exploração minuciosa do

detalhe, do corriqueiro, da multidimensionalidade de espaços e tempos simultâneos da experiência do cotidiano. Novamente, um realismo intimista e deveras melancólico. E a opção de Aïnouz, de recusar o cronotopo da estrada, tão característico de transformações nos romances clássicos, e preferir outros (como a casa de Georgina, a feira da cidade, o quarto de motel, as redondezas do posto de gasolina à noite) que retratem essa espera intolerável, porém necessária para a emergência da nova identidade da protagonista, reforça-se ainda mais com esse viés narrativo, calcado na exploração do cotidiano e na fluidez de um presente que desarticula todas as conexões com um passado, cada vez mais distante e deslocado, do universo em que vive a jovem Hermila/ Suely.

No filme de Aïnouz, temos a construção de espaços de espera que se ressignificam, tornando-se outros, por mais que sejam os mesmos locais em que Hermila sempre esteve acostumada a percorrer, antes de sua partida para o sul com Mateus. Agora, contudo, eles se apresentam como locais de passagem — seja para vender algum bilhete de rifa, seja para se matar o tempo, dançando forró na pista de dança ao ar livre (onde, aos 40 minutos de filme, a jovem rebatiza-se como Suely), seja nos quartos de motel em que Hermila tanto compartilha momentos com João (esse homem que a ama demais, embora tanto amor seja insuficiente para aplacar essa angústia) quanto concretiza a não-tão paradisíaca noite em que Suely é oferecida como prêmio ao portador do bilhete premiado (ao som de “*Careless Whispers*”, de George Michael). Como afirma Andréa França, esses espaços transitórios, anônimos, nômades “perderam seu sentido corrente de ‘morada’, de ‘casa’, de ‘lugar’ por que condicionam ‘multiplicidade’, ‘instabilidade’ e ‘laços frágeis’”. (FRANÇA, 2003: 138-139). Fragilidade essa, traduzida numa sen-

sação de deslocamento e não-pertencimento, na qual estão embebidas as perambulações de Hermila, em meio a essas paisagens de solidão (como, por exemplo, as ruas desertas, percorridas aos prantos, após a expulsão de casa por sua avó).

Aqui, as espacialidades que se constroem no filme a partir de Iguatu são, a todo tempo, atravessadas por signos de transitoriedade, que acabam por provocar um efeito curioso e paradoxalmente contrário – o de estender a espera rascunhada no corpo de Hermila ao limite do intolerável. Acredito que essa profusão de elementos transitórios, ao reforçarem essa contraditória condição de espera a que a jovem está submetida, acabam por acelerar a tomada de atitude, que culminará na sua transformação em Suely. Ou seja, desencadeia-se um processo de resignificação da relação do próprio corpo com o espaço em que ele está inserido, para enfim desembocar num novo processo de mobilidade/migração, que se concretizará ao final do filme – o que, a meu ver, é um processo totalmente heterotópico, aplicado a um contexto essencialmente micropolítico, ocorrido no âmbito do corpo.

E que signos de transitoriedade seriam esses? Pensemos nos pontos de luz desfocados dos faróis de carro, à beira da estrada, que vão e vêm, o posto de gasolina, chamado Veneza, as versões transnacionais dos sucessos do *hit parade* estrangeiro, vertidas para o ritmo contagiante do forró... Por sinal, índices de translocalidades, hibridismos e mestiçagens culturais, que encontram contraponto na sequência iniciada à beira da estrada, durante o sol-pôr, em que João, em sua moto, oferece carona a Hermila. Ao fundo, uma delicada composição eletrônica, cuja batida torna-se perceptível apenas alguns instantes depois, quando a câmera não mais enquadra o casal à distância, mas sim em *close*

up: uma célula rítmica que evoca batidas de um coração em franca aceleração, rumo à deliciosa taquicardia que antecede o primeiro beijo, potencializada pela variação sutil de intensidade dos raios de sol e dos desenhos de sombra no interior do enquadramento. Essa pulsação irá desembocar nos momentos de intimidade e nudez no quarto de motel, em que a presença das grades no suporte do aparelho de TV chega a ser discretamente sufocante – inclusive para nos fazer recordar que Hermila não mais pertence a esse universo, embora ela apenas esteja começando a tomar consciência disso a essa altura da narrativa.

“Fazer um filme para os sonhos e para o corpo. Fazer um filme em Iguatu?”: é o que diz um trecho da “Carta de Iguatu”, datada de 24 de agosto de 2005, escrita por Felipe Bragança, co-roteirista do filme e assistente de direção de *O céu de Suely* e publicada na revista eletrônica *Contracampo*. Esse texto é bastante ilustrativo da lógica inerente às heterotopias existentes no longa-metragem, bem como da condição de descentramento de sua protagonista e de seu desejo de resignificação e reterritorialização:

Iguatu não existe. É um nada e ao mesmo tempo é tudo o que existe no mundo. Um desejo imenso inacabado e uma sujeira de vontades atravessadas, ecoadas, como se sonhos do mundo todo encontrassem aqui o lugar de se perder... e de deixar as suas sombras. Iguatu é o deserto e o centro do mundo. E o absoluto e o imprevisível. Um abismo de cores e luzes frias, de néons que são como a resposta silenciosa ao chão seco em que se pisa, para o céu lavado ao qual se olha (BRANGANÇA, 2005: 1).

Essa dinâmica de reterritorialização se amplia pela adoção de uma câmera à flor da pele, cola-

da aos corpos, bem à moda do realismo sensório, numa flutuação bastante erótica, que se observa em diversos momentos do filme: mesmo quando o enquadramento (com o equipamento no ombro ou na mão) tenta se fixar no rosto de Hermila e Georgina, fumando e conversando, ou inalando um pote de acetona, ou ainda enquanto fazem uso dos cubos de gelo para se refrescarem. As cenas de dança, em sua maioria, enquadram obsessivamente os rostos em *close up*, potencializando ainda mais os afetos que atravessam esses corpos, para se comunicarem diretamente com o espectador, numa sucessão de intensidades efêmeras que se esvaziam ao final de cada sequência, abrindo espaço para outros deslocamentos possíveis em planos vindeiros.³

Dois planos-sequência se destacam, inclusive pelas semelhanças entre si (como se fossem *leitmotifs* invertidos, o que reforça o caráter de repetições de situações para demarcar as diferenças entre os diversos contextos do filme): trata-se das duas sequências em que Hermila percorre as ruas da cidade e é seguida por João, até ele se aproximar dela. Em ambos, o rapaz e sua motocicleta surgem no fundo do quadro e vão ganhando dimensão, até ocuparem o espaço nas mesmas dimensões que a amada, sendo que esta é acompanhada frontalmente pela câmera, dotada de mobilidade através do uso de *steady-cam*. No primeiro deles, que acontece decorridos vinte minutos de filme, Hermila, em

plano médio, perambula à noite pela rua deserta, após um exaustivo dia de vendas (quase sempre frustradas) de bilhetes para rifa de uma garrafa de uísque. João oferece carona, como possibilidade de ganhar a confiança da jovem, num flerte inicial, típico de quem está levemente enamorado. No segundo, após uma hora de filme, temos um dos momentos mais intensos da relação entre João e Hermila: é dia, e ela, agora em franca transição para o papel de Suely, é acompanhada pela câmera em plano bastante fechado, numa movimentação muito mais nervosa e oscilante do que antes. João novamente se aproxima com sua moto, até ser enquadrado também em *close up*.

À medida que o diálogo se desenvolve (é uma tentativa de rompimento entre os dois), cada um se aproxima mais da câmera que o outro nos momentos em que eles dominam a produção de intensidades com seus rostos: por vezes é Hermila/Suely quem se sobressai, ao pedir que ele não mais a procure; por outras, é o amante inconformado com a não-correspondência de seu tão intenso e incontido sentimento que toma as rédeas da situação, ao propor comprar todos os bilhetes da rifa que permite uma noite no paraíso com Suely. Nesse momento, contudo, em que ele tenta beijá-la, a câmera mantém seu posicionamento, de modo que, quando a jovem se desvencilha dos braços do amante, é seu rosto em prantos que faz transbordar os afetos para o espectador. Nesse momento, cabe a João afastar-se da jovem, que continua a ser seguida pela câmera, essa invasora irrecusável. A intensidade dessa cena, bem como da anteriormente analisada, deve muito à opção pela mobilidade de um plano-sequência sem cortes, com o foco oscilante, inquieto, a câmera tentando assumir para si o papel de uma caneta a interagir com as intensidades que capta, permitindo ao corpo dos personagens, através da ins-

3 Essa lógica espaço-temporal também se faz presente em planos essencialmente fixos, como o banho do bebê, quase no final do filme, em que vemos por longos instantes um *close* de Hermila observando o filho e ouvimos a voz da criança e seus sons brincando na água, antes de ser mostrado o menino na banheira, de modo que temos a impressão de uma longa duração do plano do rosto da atriz, proporcionando ao espectador embarcar intensamente na mesma experiência que sua personagem.

tabilidade e imprevisibilidade de sua *mise-en-scène*, mediam a construção espaço-temporal de uma série de afetos a serem compartilhados com o espectador.

Temos, por fim, na intensidade do plano que encerra o filme, uma última materialização do sentimento de espera interminável que atravessa toda sua narrativa esgarçada: após Hermila retornar ao interior de um ônibus (desta vez fazendo o trajeto inverso do início do filme), numa sucessão de planos fechados da jovem contemplando o azul do céu do sertão cearense pela última vez, temos um plano geral, fixo, da estrada emoldurada por esse mesmo céu quase cenográfico, bem como por uma placa com os (irônicos?) dizeres “Aqui começa a saudade de Iguatu”. Acompanhamos o ônibus se afastar, percorrendo a estrada, seguido pela moto de João, numa derradeira tentativa de reter a amada para perto de si. Durante vinte e oito segundos, vemos os dois veículos se afastando, até saírem completamente do quadro. Seguem-se mais quarenta segundos: a estrada vazia – o que nos remete a outro célebre plano final de um filme nacional, *O anjo nasceu* (1969), de Júlio Bressane – uma suspensão narrativa que instaura em nós, espectadores, a experiência da dúvida quanto ao possível desfecho, por mais que tenhamos consciência da impossibilidade dessa relação se manter.

Ouve-se novamente o motor da motocicleta, mas esta retorna apenas com seu condutor, em alta velocidade (totalizando assim um minuto e quarenta segundos de plano fixo, sem cortes), até cortar a tela, sair do enquadramento (novamente a moto surge mínima num ponto central do quadro e cresce até ocupar uma área considerável, como nos planos analisados há pouco) e ser substituída pelo fundo azul dos créditos finais. Afinal, não há como preencher o vazio que se instaura após a partida, e nós, ver-

dadeiros cúmplices desse choque de paisagens (as do filme e as nossas, tão íntimas e pessoais), sabemos o quão transitórios são os afetos que nos atravessam, por mais eternos que possam, a princípio, parecer. Afinal, aqui começa a saudade. Tanto para quem fica quanto para quem parte.

A experiência limítrofe do deserto

Gerry, filme realizado por Gus Van Sant em 2002, inicia-se com uma estrada, no final do trajeto empreendido por um carro através das paisagens ermas. Ao som de “*Spiegel im spiegel*”, do compositor estoniano Arvo Pärt, temos quatro planos longos, em que um carro com dois jovens de vinte e poucos anos (ambos denominados Gerry) aproxima-se de um parque natural no meio de uma região desértica. Logo de início, já percebemos que não se trata de um *road movie*, mas sim de sua inversão: em lugar dos personagens em constante movimento nômade, numa espécie de rito de passagem, temos uma experiência que pretende se esgotar em si – uma espécie de *trekking* selvagem, conduzido por ambos os Gerrys, até o limite da fadiga e desidratação, numa espécie de morte anunciada (e não necessariamente física) dos corpos exauridos. Talvez, aqui, a pergunta central, como propõe Daniel Lins, em sua análise do filme, seja (retomando e talvez ampliando Spinoza): “Que pode um corpo *que não aguenta mais*?” (LINS, 2009: 164).

Gerry é o primeiro episódio da chamada “Trilogia da Morte”, realizada por Gus Van Sant a partir de episódios reais: os dois filmes seguintes seriam *Elefante* (2003), baseado no massacre de Columbine, e *Últimos dias* (2005), livremente inspirado no suicídio do roqueiro Kurt Cobain. Aqui, temos uma releitura um tanto quanto livre do trágico episódio ocorrido em Rattlesnake Canon (New Mexico), no ano de 1999, quando

dois jovens, Raffi Kodikian e David Coughlin, melhores amigos desde a infância, perdem-se no deserto e caminham desorientadamente, até serem vencidos pela fadiga. O episódio culmina no (não totalmente esclarecido) assassinato de David por Raffi, a pedido da própria vítima, segundo Raffi, como forma de aliviar as terríveis dores que David sentia, acometido por um forte mal-estar decorrente da desidratação extrema-da.

Raríssimos são os momentos em que o filme faz uso de planos próximos. Van Sant opta por manter a câmera quase sempre à distância, de modo a incrustar o corpo dos atores Matt Damon e Casey Affleck na vastidão da paisagem amplificada pelo *scope* (1: 2,35), enquadrada quase sempre em plano geral e percorrida por lentos *travellings* ou panorâmicas. Três foram as locações utilizadas aqui: o Parque Nacional Valle de la Luna, no noroeste da Argentina; o Vale da Morte (Death Valley), na Califórnia, lugar onde se registram algumas das mais altas temperaturas do planeta; e o deserto de sal, em Utah (Utah Salt Flats).

A rarefação que permeia as paisagens desses três desertos (diegeticamente amalgamados em um) desdobra-se numa escassez de outros elementos no decorrer do filme: apenas dois personagens e quatro ou cinco figurantes, poucas falas, poucos gestos – o que remete ao corpo dos personagens beckettianos – e ações (quase sempre andar, descansar, observar a vastidão), raramente sublinhadas pela minimalista trilha sonora de Pärt. Apenas cem planos em aproximadamente noventa e oito minutos – alguns, como aquele em que acompanhamos o dilema de um dos personagens entre saltar ou não do alto do rochedo em que ele se encontra, estendem-se por mais de sete minutos.

Contudo, Van Sant permite que outras paisagens (principalmente midiáticas) sobrepo-

nam-se à quase sufocante pobreza da paisagem física: seja na menção verbal ao programa televisivo *Wheel of fortune*, ou no insólito diálogo entre os dois Gerrys, acerca da conquista de Tebas, empreendida por um deles na semana anterior – aqui, o que, a princípio, aparenta ser uma cena absurdamente beckettiana (no que se refere às peças da primeira fase do dramaturgo irlandês, como *Esperando Godot*), aos poucos se revela um banal relato sobre uma partida de videogame (talvez *Age of empires* ou *Civilization*), mas que se traduz num curioso estranhamento, dado o caráter surreal que o diálogo assume, junto a um espectador que não partilha da mesma intimidade que os dois protagonistas mantêm entre si, e que os permite conversar sem necessariamente fazer referências explícitas e autoexplicativas sobre cada assunto. Se tais paisagens midiáticas não se fazem visíveis (nem aos nossos olhos, nem aos dos personagens) como imagens, dada a ausência física dessas mídias na paisagem desértica, elas são constantemente evocadas como memórias experimentadas pelos corpos e sentidos, uma vez que sua intensa presença no dia-a-dia dos personagens dota-as de um caráter de realidade a ser lembrado em qualquer situação, mesmo onde esses meios estejam aparentemente ausentes.

Outra irrupção, desta vez no campo da paisagem sonora extra-diegética, é a da composição *Fur Alina*, (1976), de Arvo Part, que se constitui de uma melodia mínima, percutida ao piano, dentro do estilo *Tintinnabuli*, tão característico do compositor estoniano. Seu arranjo despojado (apenas um instrumento), as notas lentas, ecoando como badaladas de um sino seco, proporciona um clima introspectivo, a ampliar a constatação do personagem de Casey Affleck (enquadrado num raro plano próximo) de que, ao perceber-se perdido no deserto, resta apenas caminhar até esgotarem-se todas as forças,

ainda que não encontre mais nenhum rastro ou sinal que lhe permita retornar à estrada que lhe reconduziria ao seu próprio cotidiano.

Por fim, tão presentes quanto as memórias midiáticas ou a vastidão vista pelos olhos, são as miragens alucinatórias, causadas pelo calor, e aqui condensadas num belo plano-sequência, em que vemos os dois Gerrys sentados de costas, em primeiro plano, observando um indivíduo que se aproxima deles, pouco antes de se iniciar o clímax do filme, no deserto esbranquiçado de sal. A câmera acompanha a imagem do estranho andarilho a se formar, tornar-se nítida e aproximar-se dele (como se trouxesse um novo alento para os jovens desesperançados), para enfim reconhecê-lo não como um personagem novo, mas sim como o próprio Gerry, interpretado por Matt Damon. Ou seja, presenciamos a transição da imagem mental, desejada para uma imagem física imanente, a recordar a urgência da experiência que se desenrola sobre tais corpos.

E que experiência é essa? Se o cenário do Death Valley e o episódio de um assassinato entre amigos de infância nos remete ao épico de Eric Von Stroheim, *Ouro e maldição*, as semelhanças se encerram por aqui. Em lugar de um conto moralista sobre cobiça e vingança, em que o deserto seria o espaço de um acerto de contas para além das vontades pessoais, temos no filme de Gus Van Sant a investigação de uma experiência-limite, à qual os corpos são impelidos pelo devir que os motivou a empreender o périplo inicial do deserto. Trata-se de uma experiência soberana, num sentido batailleano, em que os excessos da energia corporal brotam sucessivamente, até seu esgotamento absoluto, sob um sol alaranjado que transborda pelo céu amarelo, captado pela câmera.

Gastar-se como o sol, que se dá sem jamais receber – daí ser ele um modelo de potência e

gasto para Bataille: eis a essência da soberania (conceito central no pensamento do filósofo), essa vontade de poder que intensifica a si própria, obtida nos limites do possível, através do que ele denomina ser a “experiência interior”. Trata-se de uma experiência que não tem outro fim senão em si mesma: esse estado daquilo que nos escapa, e ao mesmo tempo nos desnuda, “um não-saber essencial ao saber” (WARIN, 1994: 42), que suprime sujeito e objeto. Esse tipo de experiência vincular-se-ia ao gasto pródigo e desmedido de energia, numa concepção de poder e riqueza radicalmente oposta à acumulação capitalista. Ela se assume como uma recusa à conservação e ao limite, um transbordamento do ser que conduziria o homem a um “lugar de extravio” (BATAILLE, 1991: 11), uma cegueira dos sentidos, um desnortear que provocaria transformações profundas na imagem de si, e em suas significações – o estado de nudez, de “súplica sem resposta” (BATAILLE, 1991: 14), que o filósofo francês o tempo inteiro afirma em sua obra.

Assim, através do êxtase manifestado ao se chegar ao limite da experiência interior, ultrapassa-se o conhecimento como finalidade, além do limite (*dehors*) do pensamento: descarta-se a síntese, a negação do outro, chegando-se ao reconhecimento do diferente, a irrupção da alteridade. Na filosofia trágica batailleana, é nesse estado do “ser sem prazo” que se estabelece o paradoxo da irredutível afirmação do outro, no extremo de uma experiência movida pelo desejo de continuidade do ser, de supressão de limites: a recusa da Razão aponta para a soberania dessa experiência que não serve a nenhum fim, num movimento de “profunda descida na *noite* da existência” (BATAILLE, 1991: 42).

Noite interior, que se contrapõe à aurora física que presenciamos no deserto de sal, filmada de maneira quase alucinatória (a princípio soando

como outra miragem) pela câmera, a recortar as silhuetas dos jovens protagonistas no chão azulado e no céu alaranjado do final da madrugada. Aqui, o andar trôpego de Gerry/Affleck, visto em primeiro plano, de costas, seguindo o constante, porém indeciso caminhar de Gerry/Damon, no fundo do quadro, inicia-se numa visualidade quase abstrata, controlada pelas graduais aberturas do diafragma da câmera a tentar compen-sar as mudanças de luz no decorrer do plano (que dura quase sete minutos). Presenciamos, segundo Daniel Lins, uma involução dos corpos em tempo real – *invouluir*; aqui, seria empreender uma dissolução da própria forma do corpo para liberar tempos: “Com seus longos planos-sequência, e a marcha incessante no deserto, ele [*o filme*] leva o espectador para um fluxo temporal e espacial indefinido, que traduz visualmente o desperdício do corpo agonizando” (LINS, 2009: 169).

E depois dessa experiência-limite (que culmina com o estrangulamento de um dos personagens), a descoberta da proximidade da estrada não mais surge como alívio pelo corpo sobrevivente à jornada extrema. Vista da janela do carro, à distância, sem mais reconhecer-se (ou estar incrustado) nela, cabe apenas a este corpo esperar dissipar o estranhamento que o envolve, na retomada do cotidiano pós-experiência.

REFERÊNCIAS

- APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização**. Lisboa: Teorema, 2004.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. São Paulo: Hucitec, 1988.
- _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2000.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. São Paulo: Ática, 1991.

BOUQUET, Stephane. “**Plan contre flux**”. In: **Cahiers du Cinema**, n. 566, março de 2002. Paris: 2002, pp. 46-47.

BRAESTER, Yomi. “**If We Could Remember Everything, We could be able to Fly: Taipei’s Cinematic Poetics of Demolition**” in **Modern Chinese Literature and Cinema**, Vol. 15, n. 1, Primavera 2003, pp. 29-62.

BRAGANÇA, Felipe. “**Carta de Iguatu**”. In: **Revista Contracampo**, n.77. Rio de Janeiro, 2005. Disponível em <<http://www.contracampo.com.br/77/iguatu.htm>>, acesso em 10/12/2015.

FOUCAULT, Michel. “**Outros espaços**”. In: Manoel Barros da Motta (org.). **Ditos e Escritos, Vol. III**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

LIMA, Paulo Santos. “**O céu de Suely**”. In: **Revista Cinética**. São Paulo: 2006. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/suely.htm>>, acesso em 10/12/2015.

LINS, Daniel. “**Gerry: Dê-me um corpo**”. In: FURTADO, Beatriz (org.). **Imagens contemporâneas: Cinema, TV, documentário, fotografia, vídeoarte, games... Vol.1**. São Paulo: Hedra, 2009.

REHM, Jean Pierre; JOYARD, Olivier e RIVIERE, Daniele. **Tsai Ming-Liang**. Paris: Dis Voir, 1999.

SCHØLLHAMMER, Karl-Erik. “**O espetáculo e a demanda do real**”. In: FREIRE FILHO, João e HERSCHMANN, Micael. **Comunicação, cultura e consumo: A (des)construção do espetáculo contemporâneo**. Rio de Janeiro: E-papers, 2005.

VIEIRA Jr, Eryl. “**Por uma exploração sensorial e afetiva do real: Esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo**”. In:

Revista Famecos, v. 21, n.3, set-dez 2014. Porto Alegre: PUC-RS, 2014.

WANG, Ban. “**Black Holes of Globalization: Critique of the New Millenium in Taiwan Cinema**”. In: **Modern Chinese Literature and Cinema**, Vol. 15, n. 1, Primavera 2003, pp. 90-119.

WARIN, François. **Nietzsche et Bataille**. Paris: PUF, 1994.

WU, Meling. “**Postsadness Taiwan New Cinema**”. In: LU, Sheldon e YEH, Emilie (org.). **Chinese Language Film**. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005, pp. 76-95.

HISTÓRIAS DA ARTE HOJE. ALGUNS APONTAMENTOS A PARTIR DE ARQUIVOS DE ARTISTAS E DE HISTORIADORES¹

ART HISTORIES TODAY. SOME NOTES BASED ON ARTISTS' AND HISTORIANS' ARCHIVES²

Mônica Zielinsky
PPGAV-UFRGS

Mais particularmente após 1989 tornam-se cada vez mais imprecisas as fronteiras entre territórios culturais simultâneos, políticos e sociais, subjetivos ou econômicos, também epistemológicos e artísticos. Essas transformações, identificadas no campo cultural, são reconhecidas em discussões importantes sobre a constituição da história da arte contemporânea. Este estudo busca refletir, a partir deste contexto, sobre confluências e confrontos que emergem das conexões entre arquivos de artistas e de historiadores da arte, ao se apresentarem estas relações como possíveis caminhos para se pensar a história da arte na atualidade, em suas pesquisas transversais ou mesmo fora do campo da arte.

Palavras-chave: Histórias da arte; arquivos de artistas; arquivos de historiadores; cultura contemporânea

Especially after 1989, the borders dividing simultaneous cultural territories, both political and social, subjective and economic, as well as epistemological and artistic, have become increasingly blurred. These transformations identified in the cultural field are acknowledged in important discussions about the constitution of contemporary art history. Based on this context, this paper aims at a reflection about confluences and divergences emerging from the connection between artists' and art historians' archives, as these relations are presented as possible ways to conceive art history at the present moment, in its transversal research or even outside the domain of art.

Keywords: Art histories; artists' archives; historians' archives, contemporary culture

¹ Este texto foi apresentado em 20 de julho de 2015, no Seminário Internacional de História da Arte Sérgio Milliet, na Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo, ocorrido, nesta instituição, por ocasião das comemorações dos 90 anos da mesma. É porém aqui publicado de modo inédito. Este texto foi apresentado em 20 de julho de 2015, no Seminário Internacional de História da Arte Sérgio Milliet, na Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo, ocorrido, nesta instituição, por ocasião das comemorações dos 90 anos da mesma. É porém aqui publicado de modo inédito.

² This text was presented on 20 July 2015 at the Sérgio Milliet International Art History Seminar, held at the Biblioteca Mário de Andrade in São Paulo during the 90 years celebration of that institution. This is its first publication

“O arquivo não é descritível em sua totalidade; mas é incontornável em sua atualidade.” Michel Foucault, 1969¹

Este estudo parte de um delineamento inicial sobre alguns caminhos possíveis a serem pensados em relação às transformações que as histórias da arte vêm requerendo na contemporaneidade. Estas emergem das profundas transformações reconhecíveis no campo cultural dos nossos tempos. Para isso, opto por me deter aqui, em um estudo comparativo prévio e a ser continuado, entre o trabalho de arquivos de artistas e de historiadores, em relação ao horizonte histórico que vem se desenhando mais especialmente desde duas décadas e meia, nas áreas da cultura. Este traz repercussões essenciais no âmbito da arte, assim como na constituição das histórias da arte. Essa escolha assume, como fonte principal, uma atenção à formação e ao emprego de arquivos, estes tanto constituintes em projetos de criação dos artistas, como nos dos historiadores, por poderem se tornar quem sabe fatores propiciadores de percepções dinâmicas e enriquecedoras sobre seus objetos em mutação – neles podem ser identificadas variadas histórias contidas, múltiplas geografias, culturas e tempos diferenciados, apontados por seus materiais armazenados e projetados entre suas tensões locais e globais. São os que propiciam, tal como lembra Georges Didi-Huberman a respeito da longínqua, mas sempre atual concepção de Warburg e de seu trabalho arquivístico do *Mnemosyne*², como um pensamento que abre e multiplica os objetos de análise, as vias de interpretação, as exigências de novos métodos de compreensão dos fatos do

mundo cultural, como o que é aberto a relações múltiplas, mesmo extraordinárias.³ A referência do historiador francês a Warburg se assemelha ao pensamento que desejamos imprimir ao nos referirmos a arquivos, pois compreendemos os mesmos como propiciadores de métodos de conhecimentos de toda a ordem - isto é, neles interessa particularmente o modo como podem ser trabalhados e como é possível oferecerem às operações historiográfica e artística táticas de pensamento, constituídas, tanto em meio à poética dos artistas como em projetos de compreensão histórica.

Nesse sentido cabe se pensar sobre alguns contornos da cultura contemporânea em suas ágeis transformações. Na sequência, retomarei duas perspectivas de trabalhos arquivísticos, uma referente a artistas, a outra sobre arquivos na pesquisa de historiadores, mesmo sem citar um estudo de caso específico, reflito porém, de modo comparativo, sobre a forma como ambos respondem a este contexto. Seriam estas reações visivelmente antagônicas? Ou, ao contrário, esses arquivos se conectam e se interpenetram? Enfim, o que seriam arquivos de historiadores e o que são os de artistas? O que os aproxima ou os distancia? Enfim, pergunta-se ainda, de que modo esses materiais podem ser compreendidos como propiciadores de possíveis caminhos para a constituição das histórias da arte em nossos tempos?

Reconhecem-se os trânsitos em todo o globo de novos assuntos entre as diferentes culturas hoje, entre seus desafios de tempo e espaço, em suas perspectivas demográficas, religiosas e linguísticas, na hibridização dos gêneros e etnias, voltados aos impactos políticos, assim como

1 Michel Foucault. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 2000, p. 150. Obra publicada pela primeira vez na França, pela editora Gallimard, em 1969.

2 *Mnemosyne* desenvolve-se a partir de 1923.

3 Cf. Georges Didi-Huberman. “Savoir-mouvement. (L’homme qui parlait aux papillons)”, Préface. In: Philippe-Alain Michaud. *Aby Warburg et l’image en mouvement*. Paris: Macula, 1998. Minha tradução e adaptação.

aos movimentos sociais e migratórios. É fato suficientemente conhecido o rompimento com as identidades fixas do passado, das tradições, da perspectiva monocultural e da concepção de uma história da arte única, como apontou Hans Belting⁴, a que durante séculos fundamentou a história da arte, tendo ele indagado, com precisão, “*por que deveria haver tantos tipos de arte, todos absorvidos por uma única teoria?*”

Mais particularmente após 1989 tornam-se cada vez mais imprecisas, na cultura contemporânea, as fronteiras entre esses tempos diversos, lugares e geografias, em uma crescente proliferação de territórios culturais simultâneos, políticos e sociais, subjetivos ou econômicos, também epistemológicos e artísticos. Estes fatos compõem muitos dos materiais de arquivos em constituição hoje. Trazem à luz a consciência sobre as posições vividas em meio à diversidade desses territórios, gerando, em especial, o discernimento sobre a constituição de um pensamento de borda ou de fronteira, em comunidades que se movimentam do local e regional aos contextos internacionais e globais. “*O pensamento de borda requer um deter-se na fronteira*”, sublinha Walter Mignolo, e considera ele que “*os estudos de fronteira se desligam da epistemologia hegemônica (conhecimento absoluto) e da monocultura do pensamento em meio à sua diversidade ocidental*”.⁵ Segundo este estudioso, a monocultura provém da ontologia das essências, é monotópica e homogênea; tem a verdade como meta e é territorial. Ao contrário, o pensamento de fronteira é geopolítico e pertence ao mundo das relações ontológicas, é um

“pensamento em ação”⁶. Este autor evidencia nessas suas ponderações conceituais sua crítica ao colonialismo e à retórica da modernidade, os que durante logo tempo abafaram os conhecimentos subordinados, restituindo-lhes agora o seu lugar, ao propiciarem hoje diversas outras perspectivas da vida, em um pensar e em um fazer não mais colonizado. Este ponto de vista é mencionado por diversos estudiosos sobre a história da arte na atualidade e fazem referências, nessa perspectiva, aos arquivos historiográficos, como abordaram nesse sentido Serge Guilbaut⁷, Sanjay Subrahmanyam⁸, Roger Chartier⁹, Georges Didi-Huberman¹⁰, entre diversos outros. Marcam a importância política do trabalho com arquivos, em sua árdua luta contra exclusões entre as histórias da arte conhecidas, o esquecimento de diversas outras, submersas entre as camadas dos fatos e nomes consagrados. Pois, como lembra Jacques Rancière,

uma história é também a narrativa de séries de acontecimentos atribuídas a nomes próprios. E a narrativa se caracteriza comumente por sua incerteza quanto à verdade dos aconte-

6 Ibid, p. XVIII.

7 Serge Guilbaut. “Factory of facts: research as obsession with the scent of history”. In: Michael Ann Holly and Marquard Smith (ed.). *What is research in the visual arts?* Obsession, archive, encounter. Sterling and Francine Clark Art Institute, New Haven and London: Yale University Press, 2008. Este texto está no prelo, a ser publicado com brevidade em língua portuguesa e integra a obra organizada por Mônica Zielinsky (org.). *Arquivos abertos*. Lugares da arte contemporânea. Porto Alegre: UFRGS, neste momento ainda s/d.

8 Sanjay Subrahmanyam. *Aux origines de l'histoire globale*. Paris: Collège de France / Fayard, 2014.

9 Roger Chartier. *Au bord de La falaise*. L'histoire entre certitudes et inquietude. Paris: Albin Michel, 1998.

10 Georges Didi-Huberman. *Diante do tempo*. História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015, assim como em *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

4 Hans Belting. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 30

5 Walter D. Mignolo. *Local histories / Global designs*. Coloniality, subaltern knowledges and border thinking. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2012, p. XVI e XVII. Minha tradução.

*tecimentos relatados e à realidade dos sujeitos aos quais eles são atribuídos.*¹¹

Diante de tantas indagações a respeito de uma disciplina que não mais corresponde às exigências de seu objeto, emergem profundos questionamentos sobre as configurações dos territórios (e das fronteiras) nos quais se constitui este objeto, assim como sobre o modo como eles expõem seus fluxos estendidos, diversos e interpenetrados, também sua fluidez recíproca e seus contrastes. Pergunta-se, assim, sobre que outros modos de tratar o fenômeno da história da arte hoje seriam possíveis, ao se levar em conta as reflexões de Mignolo e a concepção de disciplina diante de uma epistemologia nova, a que se vê envolvida em territórios que projetam inovadoras áreas de conhecimentos e saberes, neles amalgamados com progressiva rapidez.

Como via fundamental para o desenvolvimento de um pensamento a respeito das histórias da arte em transformação, uma atenção cuidadosa merece ser concedida às condutas que a própria arte apresenta na atualidade, porém esta consciência não se mostra suficiente. Os diversos territórios apontados pela arte, inerentes à sua constituição mais recente, acabam por requerer uma atitude epistemológica crítica diante dos novos desenhos dos contextos culturais e artísticos, agora projetados cada vez mais em um alargado e crescente espaço internacional.

De acordo com o pensamento do historiador cubano Gerardo Mosquera, a diferença passa a ser construída através de modos plurais de criação artística em meio a idiomas e práticas internacionais, transformadas no decorrer do

processo e não mais por meio de significados oriundos de representações culturais ou históricas fixas e oriundas de contextos particulares.¹² Ocorre, ao contrário, uma produção constituída por outras opções teóricas e metodológicas, ao se buscar agora examinar o modo como a arte e os artistas expõem suas relações com os diversos territórios, o lugar que neles ocupam diante desta nova geografia, por meio de suas aspirações afetivas, políticas, identitárias - as que são sempre, cabe não esquecer, fundamentalmente históricas.

A partir dessas observações, caberia nos determos no modo como alguns artistas organizam, em suas poéticas, seus materiais de arquivos e o emprego que deles fazem diante deste contexto artístico entre as metamorfoses culturais apontadas. Nossa escolha recai em artistas que vivem e produzem no Rio Grande do Sul, que se movem porém desde suas expansões locais e regionais às globais. Tenho acompanhado suas trajetórias desde longo tempo, em especial ao identificar o modo peculiar como cada uma delas concebe o emprego de arquivos no contexto artístico da contemporaneidade, a partir do Brasil. Interessa compreender suas valiosas contribuições ao tema em questão, sendo artistas que, cada uma a seu modo, estimulam uma nova energia em seus trabalhos, ao produzirem a arte contemporânea em assuntos e lugares antes não abordados e ao trazerem, como lembra Mosquera¹³, novos temas culturais, saberes e conexões entre as emergentes informações contidas em seus registros armazenados.

Esses arquivos são compostos de documentos ou de materiais de variadas naturezas,

¹¹ Jacques Rancière. *Os nomes da história*. Ensaio de poética do saber. São Paulo: UNESP, 2014, pp. 1-2.

¹² Gerardo Mosquera. "Beyond anthropophagy: art, internationalization, and cultural dynamics". In: Hans Belting and al (ed.). *The global contemporary and the rise of new art worlds*. Berlim, London: ZKM and the MIT Press, 2013.

¹³ Gerardo Mosquera. Op. cit.



Figura 01: Romy Pocztaruk. Aparatos Naturais, 2013, 130x85cm, impressão jato de tinta sobre papel algodão

comumente acumulados em sistemas de identificação, organizados e classificados em ordenações e catalogações específicas. Tornam-se materiais de registro, de memória de dados do passado, do presente vivo ou voltados a possíveis projeções do futuro. Possibilitam que se compreenda os significados históricos e culturais de seus objetos, entre os trânsitos de indivíduos, coletividades, organizações ou instituições. No entanto, desde o fim das grandes narrativas, o descrédito na fé cega da razão e em sua incapacidade de revelar a verdade, faz eclodir um novo modo de pensar e de agir em relação à concepção arquivística, quando ela aponta novas formas de percepção e de configuração em relação aos distintos horizontes culturais da contemporaneidade. Os artistas, ao inverso da tradição dos arquivos de outrora, embaralham seus materiais, indagam sobre as fronteiras dos saberes neles resguardados, abalam as estruturas de poder que neles se entranham, explodem as idéias de verdade, as antigas dicotomias e projetam audaciosas e novas

conexões epistemológicas, voltadas aos trânsitos entre as suas expansões locais e as globais. Os materiais neles contidos emergem com significados plurais, na variedade de assuntos, experiências e ações. Consideram serem hoje os tempos dos deslocamentos físicos e culturais, das migrações e do nomadismo, também dos registros de descobertas dos espaços esquecidos e das culturas abandonadas.

Nesse sentido, a obra de Romy Pocztaruk (Porto Alegre, 1983) é fruto da sua produção como pesquisadora obstinada, distante sempre de qualquer perspectiva linear em sua percepção e interpretação dos fatos do mundo - ao contrário, seu trabalho se configura na diversidade de seus projetos, em sua permanente mobilidade, deslocamentos e inaturalidade, na suspensão temporal encontrada por meio de seus trânsitos culturais pelo globo. Situa-se ela, em suas *flâneries*, como uma artista nômade, fato referido por Hal Foster¹⁴, ao pensar o artista

14 Hal Foster. "O artista como etnógrafo". *Arte & Ensaios*,

Figura 02: Romy Pocztaruk. A Última Aventura, Fordlândia. 2011, 70x50cm, 170x120cm, impressão jato de tinta sobre papel algodão



como etnógrafo. A circulação de Romy se abre em fluxos a diversos lugares do Brasil e América Latina, mais recentemente da Alemanha, Espanha, à China ou a Nova York e se inscreve em modelos relacionais de tempos, lugares, cultu-

Figura 03: Romy Pocztaruk. A Última Aventura, Rurópolis, 2011, 70x50cm, 170x120cm, impressão jato de tinta sobre papel algodão



ras e indivíduos.

Entre diversos documentos armazenados, alguns arquivos de Romy Pocztaruk se compõem de registros fotográficos captados em diversos museus de ciências do globo, em especial de seus dioramas. Ela os coleta presencialmente nesses espaços e os fotografa. No entanto, chama a atenção que o emprego desses materiais arquivísticos se dá no mencionado embaralhamento dessas fontes resguardadas. O situar-se na fronteira de tantas referências mescladas e inverossímeis confunde a identificação da

origem geográfica referida por essas imagens - convida a percepções sempre relacionais, pelas quais se descobre sua impossibilidade em relação ao real, ao expor a falsidade dessas representações institucionais, construídas pelos museus de ciências. Sem poder se identificar linearmente as referências geográficas dos locais de origem em um mesmo diorama, este traz à luz fluxos estendidos de fontes culturais diversificadas de vários outros dioramas entrelaçados, ao borrarem eles os limites entre os lugares e as culturas das suas próprias representações.

Além disso, em diversas obras, Romy busca com obsessão descobrir vestígios de fatos históricos esquecidos. Em 2011, desenvolve uma intensa pesquisa no norte do Brasil, à beira do Tapajós, intitulada *A Última Aventura* e posteriormente, na sequência, denominada *Lost Utopia*. Entrevista, como busca de resgate de uma memória viva, um significativo número de pessoas que se viram desamparadas após o dramático aniquilamento do sonho prometido de uma vida promissora, uma das maiores aventuras de Henry Ford no Brasil, a Fordlândia¹⁵, constituindo-se estas entrevistas como preciosos documentos de arquivos. A captação fotográfica de Romy, como arquivos, detém-se nas ruínas destes sonhos desmanchados, con-

¹⁵ Nos anos 20, Henry Ford colonizou a região e construiu, não apenas uma fábrica de borracha, mas também uma cidade para acolher esta fábrica, contendo playgrounds, piscinas, campos de golfe, praças e ruas pavimentadas. Todos esperavam naquele lugar ocorrer o grande milagre econômico para a região, que rapidamente se esvaneceu. Os empregados brasileiros não conseguiram se adaptar às rígidas condições de trabalho impostas pelo colonialismo norte-americano e as seringueiras se destroçaram por carências de planejamento. Diante de um fato histórico como esse, a artista coleta diversos depoimentos locais em cadeia, de uma pessoa para outra. Este trabalho registra um momento em que se revive, via relatos, o lamento esquecido das pessoas, seus anseios aniquilados, anteriormente esperançosos por uma vida melhor.



Figura 04: Marina Camargo. *Alpenprojekt I*. Stills de vídeo. 2012

cretizadas por ruas e parques desertos, mas também no interior melancólico das moradas. Ali se fundem aparelhos e utensílios adquiridos na época, ao representarem a viva expectativa de conforto pelo consumo esperado; no entanto, também estão presentes móveis, fotografias e objetos que expõem as origens sociais desta comunidade, suas condições culturais, também consideradas parte essencial dessas histórias olvidadas.

Por outro lado, Marina Camargo (Maceió, 1980) desde a infância, reside e trabalha no Rio Grande do Sul. Sua prática artística, do mesmo modo que a de Romy Pocztauruk, é igualmente fruto de intensa pesquisa. Entreabre focos valiosos em relação ao emprego de arquivos, dados fundamentais para o estudo aqui delineado. Neste momento, opta-se por abordar dois veios

dentro da vasta produção da artista, mas eles se mostram exemplares no tema em questão.

Ambos eixos do trabalho de Marina destacam sua visível preocupação com os lugares, desde seus primeiros mapas de outrora, sinalizados sobre os espaços das cidades, sua própria inscrição no mundo, como refere. Desterritorializações e territórios culturais simultâneos, o nomadismo, assim como o pensamento de borda mencionado por Mignolo emergem desses arquivos. Na Alemanha (2010-2011)¹⁶, Marina desenvolve uma série de fotografias e vídeos que registram a geografia dos Alpes alemães. Essas imagens se desdobram em múltiplos documentos, percebendo-se a artista permanentemente movida pela idéia de que “os lugares podem

¹⁶ Nessa estadia na Alemanha Marina Camargo desenvolveu estudos artísticos como bolsista do DAAD, na ADBK.

Figura 05:
Marina Camargo.
Tacuarembó, no
Uruguai. Tratado
de Limites,
apresentado na 8ª
Bienal do Mercosul,
Porto Alegre,
Brasil, 2011. (à dir)



ativar pensamentos sobre a nossa presença, nossa memória e o nosso lugar na história”.¹⁷ Os arquivos que compõem este trabalho se constituem dessas imagens repetitivas na temática, porém não são idênticas. São acrescidas por sua coleta obstinada por fotografias, inúmeros postais que coleciona da região alpina alemã, assim como por meio de acervos de documentos da região relativos a memórias abandonadas. Esses materiais evocam, ao serem colocados lado a lado, dados importantes da história, porém sob uma visível perspectiva relacional. Eles não interessam para Marina enquanto representações de paisagens, mas discutem significados culturais distintos em suas fronteiras culturais - são simultaneamente evocações da

memória histórica dos lugares (residência de férias de Hitler e Eva Braun) e, ao mesmo tempo e anacronicamente, revelam-se como imagens evocativas do turismo contemporâneo, ambos enfoques portadores de sua forte carga política própria. Esses arquivos são retomados posteriormente em obras de dimensões avantajadas em 2013 e expostas em Porto Alegre em uma exposição artística em espaço reconhecido¹⁸, trabalhos sendo porém localmente percebidos como referentes a paisagens. No entanto, estas são obras elaboradas a partir de uma experiência que ultrapassa os lugares de constituição desses distintos arquivos, desviados no tempo e sob referências culturais contrastantes: o drama da 2ª guerra e a exploração turística que ocorre

¹⁷ Marina Camargo. “Os lugares e as coisas (ou notas sobre o esquecimento)”. Porto Alegre: Urbe. *Cultura visual urbana e contemporaneidade*. Ideograf, SESC, IEAVi, 2011, p. 20.

¹⁸ Exposição na Bolsa de Arte de Porto Alegre, intitulada *Reflexos de Arte*, 2013.

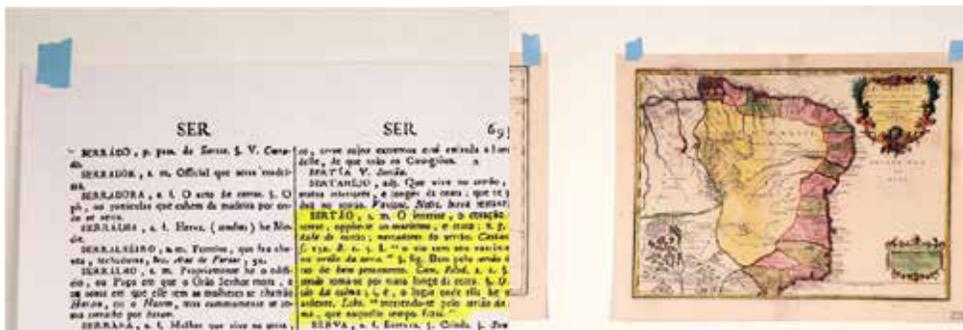


Figura 06: Marina Camargo. (à esq) *Como se faz um deserto*. *Dicionário da língua portuguesa*, por Antonio Moraes Silva (1813), 2013. (à dir) *Como se faz um deserto*, 2013.

precisamente a respeito dos mesmos lugares.

Outro veio do trabalho da artista se refere a deslocamentos geográficos, tanto em *Tratado de Limites* (2011)¹⁹, como em *Como se faz um deserto* (2013)²⁰. Em ambas produções, a ideia de nomadismo é um fio condutor, as viagens e os percursos para trazerem à luz o olvido cultural. A primeira, envolve a ideia de deslocamentos dos sentidos originais, a percepção de fronteiras e limites da geografia, também de ordem política entre os estados e países da região sul do Brasil e Uruguai e sugere pensar na posição de borda, mencionada por Mignolo. A diferença reside mais na ação que na representação, lembra nesta direção o estudioso cubano Mosquera²¹, um princípio adotado no processo poético desta artista e revelado no emprego dos materiais de arquivos – nos deslocamentos territoriais sua ação predomina sobre as representações. A documentação arquivística é essencial como elemento do trabalho: inúmeros mapas de diversas datações, estudos geográficos das regiões, a captação fotográfica de diversos letreiros nas entradas das cidades brasileiras. Quase todos contêm nomes desconhecidos, construídos em parcos letreiros de concreto e indicam também os lócus esqueci-

dos e nunca referidos no interior dos pampas e no norte do Uruguai. São numerosos lugares que trazem suas histórias particulares mas são inteiramente desconhecidas. Em um mesmo sentido, *Como se faz um deserto* constitui-se como um arquivo em aberto, pois foi concebido como “um processo aberto de documentação e pesquisa”.²² Todos os arquivos que lhe correspondem, entre textos, livros científicos de geografia e cartografia, periódicos estrangeiros sobre o Brasil, mapas de diversas fontes históricas de tempos diversos e fotografias, compõem a verídica anatomia do trabalho. Os arquivos são o próprio trabalho, o que emerge com ousadia para trazer à luz muitos destes lugares abandonados no devastado nordeste brasileiro, em seu mais profundo e íntimo mergulho sobre suas origens omitidas.²³

Os dois casos exemplares das poéticas artísticas apresentadas²⁴, mesmo formadas por propostas diferenciadas, são estruturadas por meio de seus arquivos e pelo modo específico de empregá-los em seus processos poéticos. Eles se tornam o cerne dessas produções. Evi-

22 Marina Camargo. *Como se faz um deserto*. Porto Alegre: Edição do autor, 2013.

23 Cf. Janaína Amado. In: Marina Camargo. *Como se faz um deserto*, op. cit., p. 5.

24 As duas artistas são trazidas neste texto a título de casos exemplares, entre numerosos outros que auxiliariam no desenvolvimento deste tipo de reflexão. Por esta razão, a pesquisa tende a prosseguir e ampliar-se, ao se analisar no futuro outros casos elucidativos da questão.

19 Este trabalho foi desenvolvido para a 8ª Bienal do Mercosul, exposto no Museu de Arte do RS em Porto Alegre.

20 A obra foi premiada e subvencionada pela Bolsa Funarte de Estímulo à Produção em Artes Visuais, 2013.

21 Gerardo Mosquera. Op. cit., p. 237.

denciam que, mesmo ao se constituírem como práticas artísticas, sugerem aflorar valiosas leituras históricas da arte, empreendidas inicialmente pelas artistas em meio aos desenhos da cultura contemporânea, mas passíveis de ricos desdobramentos pela recepção pública. Esses arquivos, como parte fundamental da elaboração dos trabalhos destacam interesse a fatos relativos às histórias contemporâneas da arte. Citam-se, a partir desses estudos de casos a presença do artista nômade, a busca obsessiva de histórias esquecidas, obras, moradias e coleções de objetos originários em culturas abandonadas (Fordlândia), assim como a presença de inverdades institucionais e o poder dos museus de ciências. Também referem às fusões de fronteiras em representações geográficas, os mesmos lugares em situações culturais contrastantes (signos da guerra e turismo), lugarejos sem memória e excluídos dos mapas, assim como das histórias culturais conhecidas, igualmente o pensamento de borda presente entre limites territoriais, entre tantos outros.

No entanto, pergunta-se quais seriam os contornos de uma produção do historiador, a partir de seus arquivos, diante de produções artísticas que já indicam elas mesmas muitas das questões históricas dos nossos tempos e nelas mencionadas. Indaga-se sobre o que difere o trabalho arquivístico do historiador em relação ao dos artistas nos contextos culturais de hoje?

Os arquivos de historiadores não poderiam, em nosso ponto de vista, afastarem-se daqueles dos artistas. Eles se fundem, interpenetram-se, enriquecem-se mutuamente e podem ocasionar frutíferas ampliações e extensões. Foram-se os tempos das indelévels segregações entre o caráter reflexivo dos artistas em relação aos dos historiadores, merecendo se repensar sobre o modo como estes últimos operam com o material arquivístico – suas escolhas em relação

ao emprego desses materiais para suas leituras do mundo e da arte, em meio ao vertiginoso fluxo de transformações históricas em tempos de tanta diversidade cultural. Neste contexto, ao mesmo modo que para os artistas e diante dos contornos culturais do presente, a escolha de métodos relacionais certamente mostra-se fundamental. Possibilita o estabelecimento de novas conexões entre arquivos essenciais diante de uma epistemologia nascente, ao trazerem estas à luz novos saberes que emergem, assuntos culturais diversificados e originários de todas as partes e territórios do mundo. Dentro desta perspectiva, Walter Mignolo enfatiza a importância do emprego de um “pensamento em ação”²⁵, o que rejeita a submissão aos poderes hegemônicos, em particular aos de origem colonialista.

Os artistas, por sua vez, também reconhecem os mesmos novos desafios do saber artístico contemporâneo, mas os materializam por meio de sua inventividade, em particular, pelo caráter estético que fundamenta o emprego de seus arquivos. As relações múltiplas que estabelecem com seus objetos, mesmo alicerçadas em práticas críticas, mostram-se através do veio sensível, até mesmo extraordinário, como lembrou Didi-Huberman sobre o trabalho arquivístico de Warburg.

Reconheço ser esta a diferença primordial entre os dois tipos de arquivos. Enquanto artistas e historiadores se assumem hoje ambos como pesquisadores, através dos trabalhos com seus arquivos peculiares, obsessivos por suas descobertas e buscas a partir do desconhecido, compreendem ambos a arte como uma “via de conhecimento”²⁶, como aponta Canclíni. No entanto, enquanto o trabalho arquivístico dos

25 Walter Mignolo, op. cit., p. XVIII.

26 Néstor García Canclíni. *A sociedade sem relato*. Antropologia e estética da iminência. São Paulo: Edusp, 2012, p. 49.

artistas parte do próprio ato inventivo, cabe aos historiadores transformar nosso entendimento sobre o que está em jogo em meio aos arquivos e para além deles. A sua abordagem fundamental pode desestabilizar certezas e levar à compreensão de que os documentos com os quais trabalham podem não ser inocentes, ao exporem sua permanente luta “contra a perspectiva imposta pelas fontes”²⁷. A esse mesmo respeito, reforça Lynn Hunt, ao se referir-se às idéias de Chartier, ao considerar que “os historiadores sempre foram críticos em relação aos seus documentos – e nisso residem os fundamentos do método histórico”.²⁸

Se por um lado os artistas evidenciam seus questionamentos institucionais, culturais e históricos no emprego de seus arquivos artísticos, os pesquisadores-historiadores, através do exercício de seus materiais, também colocam em xeque, com frequência, as estruturas de poder da arte e das histórias da arte e consideram sua própria atividade como uma prática ética e política. Compreendem ainda que **suas práticas são para hoje**, como declara Serge Guilbaut, mesmo que o passado seja revisto e retomado através de seus arquivos, no entanto estes são sempre fundamentais à luz das necessidades e compreensões do presente.²⁹

Nesse sentido, retoma-se o pensamento de Foucault apresentado neste texto como epígrafe, ao lembrar ele, com absoluta propriedade, que arquivos são incontornáveis em sua atualidade, um fato norteador para se pensar histórias da arte nos dias atuais e no valioso lugar que esses arquivos artísticos ocupam neste contexto.

27 Serge Guilbaut, op. cit., p

28 Lynn Hunt. Apresentação. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

29 Serge Guilbaut. Op. cit., p. 23.

Bibliografia

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

CAMARGO, Marina. “Os lugares e as coisas (ou notas sobre o esquecimento)”. Porto Alegre: Urbe. *Cultura visual urbana e contemporaneidade*. Ideograf, SESC, IEAVI, 2011

_____. *Como se faz um deserto*. Porto Alegre: Edição do autor, 2013.

CANCLINI, Néstor García. *A sociedade sem relato*. Antropologia e estética da iminência. São Paulo: Edusp, 2012.

CHARTIER, Roger. *Au bord de La falaise*. L’histoire entre certitudes et inquiétude. Paris: Albin Michel, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Savoir-mouvement. (L’homme qui parlait aux papillons)”, Préface. In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg et l’image en mouvement*. Paris: Macula, 1998.

_____. *Diante do tempo*. História da arte e anacronismo das imagens. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2015.

_____. *Imagens malgré tout*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2003.

FOSTER, Hal. “O artista como etnógrafo”. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ, ano XII, n. 12, 2005.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

GUILBAUT, Serge. “Factory of facts: research as obsession with the scent of history”. In: HOLLY, Michael Ann and SMITH, Marquard (ed.). *What is research in the visual arts?* Obsession, archive, encounter. Sterling and Francine Clark Art Institute, New Haven and London: Yale University Press, 2008.

HUNT, Lynn. *A nova história cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MIGNOLO, Walter D.. *Local histories / Global*

designs. Coloniality, subaltern knowledges and border thinking. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2012.

MOSQUERA, Gerardo. "Beyond anthropophagy: art, internationalization, and cultural dynamics". In: BELTING, Hans and al (ed.). *The global contemporary and the rise of new art worlds*. Berlin, London: ZKM and the MIT Press, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *Os nomes da história*. Ensaio de poética do saber. São Paulo: UNESP, 2014.

SUBRAHMANYAM, Sanjay. *Aux origines de l'histoire globale*. Paris: Collège de France / Fayard, 2014.

A EXPERIÊNCIA DE INTERVENÇÃO DO GRUPO PPARALELO EM TERRITÓRIO COLOMBIANO

THE EXPERIENCE OF PPARALELO'S GROUP INTERVENTION IN
COLOMBIAN TERRITORY

Sylvia Furegatti
Instituto de Artes – Unicamp

Este estudo apresenta a intervenção artística “Receta de Intenciones. N.5”, realizada pelo Grupo Pparalelo de Arte Contemporânea, sediado em Campinas/SP, em residência artística no Lugar A Dudas em Cali, Colômbia, 2011. Por meio dessa experiência, pontuam-se alguns dos elementos para discutir a relação das tensões institucionais, presentes no encontro com o Território e o Outro, que pautam parte das proposições da arte extramuros contemporânea.

Palavras-Chave: Receta de Intenciones, Pparalelo, Lugar A Dudas, Território.

This study presents the artistic intervention “Letter of Intentions. N.5” performed by Pparalelo Contemporary Art Group, based in Campinas/SP, during their residency at Lugar A Dudas in Cali, Colombia, 2011. Through this experience, places up some elements to discuss the relationship of institutional tensions brought by the encounter with the Territory and the Other that guides part of the propositions from extramural contemporary art.

Key words: Letter of Intentions, Pparalelo, Lugar a Dudas, Territory

Introdução:

Acesso e distância podem ser lidos como vetores importantes, usualmente suscitados por projetos de intervenção artística em espaços urbanos da contemporaneidade. Carregam, em si, o dado da espacialidade, tão caro para a criação artística atual, pulverizada em formulações cada vez mais efêmeras, instauradas dentro, fora e ao redor dos museus, de modo individual, em coletivos ou por meio de grupos de artistas. Formula-se, assim, nesse cenário, um feixe de ações paralelas que coadunam esses agentes do circuito artístico sob o mesmo interesse originário, sem que compartilhem, contudo, os mesmos métodos e objetivos finais. Nesse contexto de ações, que hoje multiplica os caminhos e processos da Arte, encontramos alguns pontos instigantes sobre a relação da criação artística e seu relacionamento institucional.

O campo de estudos da Arte Extramuros contemporânea perfila dentre as vertentes artísticas que constroem essa citada multiplicidade de caminhos. Em sua atual configuração, convoca seus interlocutores à necessidade de uma revisão da relação estabelecida nas seis últimas décadas entre o objeto da arte e a instituição museológica. Seus estudiosos mais atentos deixam de adotar um olhar de confronto e afastamento dentre os agentes do sistema artístico para estabelecer um campo de análise que prefere o processo e a interdependência entre proposição de arte, artista, instituição e público. Nessa direção, esse estudo busca levantar aspectos histórico-artísticos e estéticos constitutivos do conceito da territorialidade e do espectador-ativador do trabalho de arte, vislumbrados e efetivados pelo projeto *Receta de Intenciones N.5*, do Grupo Pparalelo de Arte Contemporânea, realizado na Colômbia. Além da bibliografia referente às vertentes artísticas da atualidade, contextualizadas por sua instaura-

ção no meio urbano, foram recuperados apontamentos derivados das reuniões sistemáticas de trabalho do Grupo, antes e depois do projeto. Assim, ao buscar a postura crítica, pertinente ao contexto criativo das ações da arte extramuros e da própria arte contemporânea, pretende-se igualmente ampliar o caráter de revisão, conhecido no campo acadêmico, para avaliar sua possível condição dialógica quando aplicado ao processo de construção do trabalho de arte hoje.

1. Invocação para o grupal: fundação do Pparalelo de Arte Contemporânea

O Pparalelo de Arte Contemporânea nasce, no início do ano de 2008, com a reunião de um grupo de artistas visuais que compartilham ideias sobre arte e contemporaneidade e atuam a partir da cidade de Campinas, distante 100 km de São Paulo. Dentro de suas vocações, o Pparalelo anuncia, em seu site oficial (paralelo.art.br), originar-se por certa “desconfiança dos coletivos de Artistas que tomam a cena artística desse momento em nosso país”. O formato adotado pelo Grupo justifica-se por meio de seus projetos: “micro-ações-de-arte sugeridas por forças alternadas dentro do grupo que age de modo colaborativo”. Suas proposições são essencialmente voltadas para centros urbanos e públicos, que não o das grandes capitais urbanas, nas quais se acredita ocorrer certo acotovelamento dos representantes do circuito artístico que, via de regra, não priorizam em suas ações a ampliação dos públicos e demais agentes que constroem o sistema da arte contemporânea fora dos grandes centros urbanos. Assim, o Pparalelo sai em busca de realizar projetos que possam reforçar novas rotas, construir novos corredores culturais, ativar artistas e suscitar audiências em cidades cuja latência para

a arte contemporânea se faz presente, porém, ainda não completamente estabelecida, devido ao descompasso na constituição de seu circuito artístico-cultural. Esses lugares mapeados são cidades que possuem museus, ateliês de artistas, grupos organizados, escolas de ensino superior com cursos de bacharelado em arte, projetos políticos para a arte e cultura, cuja atividade oscilante deve-se também à ausência de um mercado de arte formalizado ou permanente. Assim, o Pparalelo parte de uma ideia de ativação da arte pela presença do observador, que não deve ser só de artistas, mas também formado por outros novos públicos interlocutores dos valores artístico culturais da contemporaneidade. Firmam ações artísticas em espaços urbanos dentro e fora do Estado de São Paulo, participam de Salões de Arte, projetos expositivos em Museus de Arte, subvencionados ou não pelas agências conhecidas nesse campo, mas trabalham, fundamentalmente, a partir das intervenções artísticas que combinam workshops ao plano de ação no espaço aberto e urbano.

2. Bula de Intenções

A partir da carta de intenções que funda e fundamenta o Grupo, o Pparalelo elabora seu primeiro projeto de intervenção artística para a cidade de Campinas, em abril de 2008. O projeto, intitulado “Bula de Intenções”, é formado por um pequeno cortejo de carros de som adesivados com o nome do Grupo, que seguem um percurso entre centro e periferia e proferem um único texto, em três línguas: português, espanhol e inglês. Na intervenção, os carros seguem em passeata e mantêm seus alto-falantes ligados de modo randômico. Um após o outro, por vezes os três sons/línguas são ligados ao mesmo tempo, em alto volume, durante o percurso pelas ruas da cidade. O texto desse discurso, criado pelo grupo a partir de axiomas artísticos

que lhes parecem caros, evoca ideias tais como as transcritas pelo recorte abaixo:

Hoje, aqui, nesta forma de Arte Pública, trazemos uma Arte que é som, que não dura para sempre, vai direto para sua cabeça e não para os olhos. Não se pode visualizá-la, nem comprá-la. Cuidado! Quando reduzimos a obra de arte ao seu valor mercantil [anunciamos] a morte da arte. (Pierre Restany). Cuidado! Isso não impede que alguns ainda tenham a Arte na forma de objetos. Isso significa que, talvez estejamos vivenciando não o fim das galerias ou dos museus de arte, mas o fim da arte feita no ateliê. (Jan Dibbets). (...) “Queremos produzir um tipo de Arte que faça outra coisa além de sentar seu traseiro num museu (C. Oldenburg). Uma Arte que possa combinar paisagem e arquitetura, que se estabeleça num campo ampliado (Rosalind Krauss), que te alcance no seu caminho para o trabalho ou para a escola, que não fique te esperando dentro de um cubo branco, mas que te leve, um dia, até ele para que você deseje voltar mais vezes e sempre... (PPARALELO, 2008)

As referências autorais são apresentadas no panfleto impresso, distribuído amplamente pelo Grupo enquanto o discurso proferido em áudio divulga apenas o texto corrido.

Distinta da visualidade imperativa do circuito das artes visuais, a “Bula de Intenções” é uma proposta mais sonora que visual, é um projeto seriado, realizado pelo Grupo em diferentes edições e cidades, de modo a alcançar as três línguas que o contextualizam. No Brasil, realizaram-se quatro edições: em Campinas/SP (2008 e 2009), Salvador/BA (2008) e São José dos Campos/SP (2009). Em todas essas passagens, o projeto pode coletar a instigante resposta do público transeunte urbano, tomado de surpresa pelas frases e ruídos combinados dentre os três textos emitidos pelos carros de som.

A busca de interlocução com esse público urbano desavisado leva seus integrantes a coletar dados sobre a reação das pessoas que estranham o tom algo premonitório daquele discurso, que ocupa o lugar do usual comercial publicitário, caracterizador deste tipo de veículos com alto-falantes. Uma rápida pesquisa na internet e nas redes sociais de comunicação faz verificar que esse serviço é assim reconhecido por toda a América Latina, é proibido em algumas localidades, permitido em outras e plenamente explorado em quase todas elas.

A reação de estranhamento e curiosidade combina-se à dificuldade do registro fotográfico da ação, o que torna os relatos dos participantes de cada ação/edição informação bastante importante. Ao longo do trajeto realizam-se também paradas por escolas públicas para uma conversa mais delongada sobre arte e apresentação do projeto. Em paradas curtas, faz-se a entrega de folhetos e uma breve conversação com a população em trânsito nas praças, passeios públicos e áreas urbanas de convívio comum. As reuniões posteriores às quatro primeiras edições do projeto trazem aos artistas do grupo a garantia de algum alcance efetivo, além da demonstração pontual de simpatia pelo modelo de abordagem que a experiência cria, reiterada pela contínua reação participativa dos motoristas e da empresa de carros de som, contratados para realizar o cortejo, que tem sempre a duração de um dia. Essa condição favorável impulsiona a insistência do grupo em levar a “Bula de Intenções” para outros países de modo a cumprir as três línguas do continente americano que criam a babel presumida pelo Projeto.

3. Receta de Intenciones

Em outubro de 2011, na Colômbia, o Pparalelo experimenta a primeira versão internacio-

nal do projeto, por meio da residência artística realizada no espaço de arte Lugar A Dudas, em Cali. Este centro de residências, pesquisa e exposições artísticas, que é um importante polo fomentador da prática artística contemporânea, foi criado e é dirigido pelo reconhecido artista Oscar Munhoz que já representou a Colômbia em diversas Bienais Internacionais, bem como tem trabalhos de sua autoria adquiridos por Museus mundo afora. Munhoz concede uma entrevista ao Grupo Pparalelo, quando dessa experiência. Provocado pelas questões que buscam compreender as semelhanças entre os valores local e global, praticados por artistas da atualidade, Munhoz é solicitado a responder sobre a dúvida desse que é um lugar batizado pela Dúvida (*Lugar A Dudas*). Em sua resposta, ele coloca que, ao analisar sua permanência na cidade em que nasceu, local onde estabelece essa plataforma experimental em arte, percebe a coexistência entre um conflito pessoal daquele que fica e é imantado por determinado lócus, e uma postura de resistência necessária para aquele que busca a valorização do lugar (MUNHOZ, 2008).

Assim, o projeto do Pparalelo toma forma a partir desta sede, onde encontra apoio para o contato com artistas locais e outras instituições, as quais viriam a participar da ação programada para o dia 14 de outubro.

Depois de um primeiro encontro com artistas locais convidados para a ação urbana, no qual o Grupo Pparalelo discute elementos da organização sociocultural urbana da cidade de Cali, constrói-se o trajeto a ser seguido. O mapa final segue-se por: 1- Saída do Lugar A Dudas; 2- Centro Deportivo Panamericano; 3- Hormiguero; 4- Universidades (Valle, Javeriana e ICESI); 5- Parque de las Banderas; 6- Parques Perros y Alamedas; 7- Siloe; 8- Museo de Arte Contemporâneo; 9- Mercado Municipal; 10- Lugar A Dudas.

Envolvidos pela proposta, artistas colombianos e do grupo Pparalelo, concordam com a sugestão de se iniciar a primeira parada mais delongada do trajeto do Projeto ao alcançar o distante bairro de Hormiguero, local conhecido por ser um ponto de extração de areia por uma população economicamente desfavorecida e que já participara de outros projetos educativos e artísticos. Na direção de Hormiguero, o comboio, composto por três carros de modelo furgão, faz algumas paradas estratégicas para conversar com o público transeunte urbano. Folhetos com o texto em espanhol são distribuídos para essas pessoas que recebem, de bom grado, esse material gráfico e a abordagem, justificados pela arte.

Nas demais paradas, este será o tom da receptividade do projeto. Na Universidad Valle, onde trabalha outro artista destacado da arte contemporânea colombiana, Rosemberg Sandoval, igualmente entrevistado pelo grupo, o encontro com os estudantes carrega novos adeptos, que fazem parte do trajeto, tanto quanto voltam, dias depois, para a conversa aberta com o público organizada no Lugar A Dudas.

A simpatia pela proposta é mais uma vez atestada por um dos motoristas que trabalha nesse dia, que dirige um dos veículos e que declara aos membros do grupo seu contentamento em participar daquele tipo de atividade. Estudante de Psicologia no período noturno, ele depõe que o que realmente o move a atuar profissionalmente no campo de seus estudos são propostas como a experiência “*Receta de Intenciones*”. Até então, a questão da aderência da proposição artística por meio da intervenção urbana, bem como a anuência conquistada por parte da comunidade envolvida, correspondem ao contexto formulador das práticas da arte extramuros contemporânea e revela, conseqüentemente, que o formato de edições sucessivas reflete

parte significativa da consistência do projeto, por permitir sua revisão continuada, na qual os públicos envolvidos podem interagir de modo a provocar uma rede de respostas, que valorizam o processo.

Em seus estudos sobre Arte Pública Contemporânea, Suzanne Lacy discute a questão da interação dos muitos públicos envolvidos pelas ações artísticas extramuros. Em sua análise sobre a natureza do público nas formas do novo gênero de Arte Pública, ela destaca a questão dos muitos tipos de territórios de interlocução, construídos pelo artista para alcançar o grupo social ou comunidade a quem se destinam suas proposições artísticas. Ao advertir seu leitor sobre a permeabilidade dos papéis no quadro esquemático que desenvolve para localizar as variadas posturas artísticas assumidas, ela descreve o caminho do campo Privado para o Público, no qual se assentam as formulações de arte e habilidades do artista ao longo do tempo. Os perfis dos artistas são apresentados neste quadro esquemático a partir dos seguintes códigos: o artista como experimentador, o artista como repórter, o artista como um analista e o artista como um ativista. Tais códigos correspondem, respectivamente, à extremidade do quadro que remete àqueles voltados para o espaço Privado (o experimentador) e na outra, àqueles mais voltados à esfera Pública (o ativista). (LACY: 1995, 174)

Subjetividade e empatia são elementos destacados pela autora para a figura do artista experimentador. Ela entende que esse perfil adotado por alguns coloca:

o artista como um antropólogo da subjetividade que adentra o território do Outro e apresenta observações sobre as pessoas e os lugares por meio de um relato de sua própria interioridade. (LACY, 1995: 174)

É na experiência de contato com as pessoas de Hormiguero que o curto-circuito do Projeto se dá e posiciona suas questões no ponto do Artista Experimentador do quadro esquemático de Lacy. Pelos relatos das reuniões do Grupo, realizadas semanalmente depois da intervenção, podemos entender a composição geral da cena encontrada. A chegada do comboio por ruas de terra com casas muito simples é tomada por manifestações de alegria, intermediadas por um grito que ecoa de dentro de uma dessas casas. Uma voz masculina dispara: “*Feliz Navidad!*”, referindo-se ao típico tratamento aplicado por políticos locais que, em seus carros confortáveis, dirigem-se, em campanha, aos bairros pobres da cidade como aquele. O período em que a ação do Grupo se efetiva anunciava eleições locais, além de demarcar, naquela exata semana, uma greve geral dos estudantes, que mobilizaria a população por completo.

Os três carros brancos, iguais, preparados com uma programação visual adesivada, são tão estranhos à paisagem quanto às pessoas que se dirigem aos habitantes do lugar, a vestir camisetas brancas e estabelecer a oralidade de um espanhol algo limitado.

Nos relatos do Grupo, anuncia-se outro desses encontros catalisadores: um menino, com cerca de 12 anos, que aparentemente trabalha numa das casas como ajudante de pedreiro, ouve com o máximo de atenção as colocações feitas por membros do grupo sobre a necessidade de nos apoderarmos da cultura para uma vida plena, do interesse daquelas pessoas em conversar sobre arte, gosto, vida e cidade. Sua reação às propostas inscritas no texto do folheto, que pautam a conversa estabelecida nesse encontro, é igualmente instigante: “*¿Hablas ingles?*”. O menino não espera pela resposta. Ele corre para dentro da casa e deixa a questão

para ser, mais tarde, melhor compreendida pelos artistas.

Poucos dias depois, ocorre a reunião aberta à participação geral de interessados em conhecer a experiência dessa residência do Grupo no Lugar A Dudas. Nela são feitas colocações por parte dos artistas do Pparalelo, em debate com os artistas locais, que participaram da ação, além de outros artistas em Residência no A Dudas e estudantes da Universidad Valle, de cursos distintos, instigados pelo contato estabelecido no dia da intervenção. O tom adotado para o diálogo com este público é relatado mais tarde nas reuniões do Grupo, já de volta ao Brasil, como o da crítica que evidencia a utopia da proposta e a ponderação de quanto real pode ou deve ser um projeto de arte, mesmo que vinculado a questões do meio urbano e de suas comunidades.

A análise posterior à série de relatos, imagens disponíveis e textos produzidos para o projeto, nos conduz, assim, a compreender esses aspectos da “Bula de Intenções” como melhor localizado a partir do valor da empatia precipitada na experiência em Cali. Suzanne Lacy nos ajuda nessa direção:

Nesse sentido, [o artista como experimentador] o artista se torna um conduto para a experiência dos outros e o trabalho uma metáfora para o relacionamento. (...) Fazer de alguém um conduto para a expressão social de todo um grupo pode ser um ato de profunda empatia. (LACY,1995:174)

Para além da utopia do Projeto, igualmente reconhecida pelos integrantes do grupo, é a empatia por este Outro da Arte Contemporânea, que melhor define a autocrítica ou a revisão que direciona cada edição. Para incorporar a resposta deste Outro, minuciosamente mapeado pelo Projeto, é preciso horizontalizar o

questionamento sobre o acesso e a distância que motivam o trabalho. É preciso compreender a dimensão circular da ativação do trabalho como arte que se efetiva pelo encontro com o outro, cuja participação desejada traz novas perguntas, tão densas quanto a energia criativa do projeto.

4. Territórios e Tensionamentos da Arte Atual

Podemos entender que, a partir do apelo da pertença, implícito à sua configuração originária, todo Território estabelece em si uma noção de tensionamento. Como relata Roland Barthes, os sinais visuais, táteis, sonoros ou simbólicos identificam e criam relações de pertença entre o homem e esses espaços ocupados por ele e, assim, delineiam-se seus territórios (BARTHES, 2003).

Uma intervenção artística contemporânea qualifica o território urbano ou outros distantes dele, nos desertos, florestas ou demais paisagens selecionadas pelo artista, como lócus que passa a pertencer à proposição de arte que ali se instaura, geralmente estabelecida de modo efêmero. Desse modo, dá continuidade e desdobra as heranças volitivas do *Flâneur*, as metodologias da Deambulação e da Deriva, tanto quanto colabora para a formulação do caminhar como atividade artística, por seus valores de fluxo constante e passagem do artista pelo lugar eleito. Nessa perspectiva, temos que a deflagração de um território, dada por uma ação de arte que busca escapar do espaço interno e bem definido do museu, este talvez seu território mais bem explorado e reconhecido, investe-se do poder estetizador do cotidiano eborra os limites entre Arte e Meio. Esses artistas e seus projetos pretendem constituir um espaço imantado, reconhecido normalmente pela teoria da especificidade do lugar (KWON, 2004). Contudo, ao mesmo tempo em que os projetos assim es-

pacializados demonstram seus limites e fronteiras ao recortar uma área para sua formulação, também requerem, desse terreno delimitado, a continuidade da energia de seu cotidiano, sem a qual não se efetiva essa operação artística.

A complexa tarefa de estabelecer esse recorte territorial proporciona o zigue-zague oportuno e oportunista da Arte Extramuros que, apesar de dirigir-se para o espaço aberto, em fluxo, ao mesmo tempo revisa os distanciamentos praticados internacionalmente, nas décadas de 1960 e 70, de modo a reconhecer a porosidade do muro que origina essa vertente da arte atual, seleciona e emprega, da lógica institucional e do circuito, os elementos que lhe convém.

Assim, a ideia de fronteira a ser vencida perde o sentido antitético e em seu lugar os elementos variantes da relação institucional artista/museu, artista/sociedade, artista/objeto da arte, funcionam como irradiadores de novas vertentes artísticas, estabelecidas no interim da espacialidade original da instituição cultural. Por essa lógica, talvez possamos melhor compreender o axioma de Jan Dibbets (que integra o texto do Projeto Bula de Intenções, do Grupo Pparalelo) quando se anuncia não o fim das galerias ou dos museus de arte, mas o fim da arte feita no ateliê. O artista sai do ateliê para fazer suas incisões no mundo (MORAES: 1999, 40).

A aproximação dos contextos do trabalho artístico, realizado no ateliê e, mais recentemente, no *chantier* ou canteiro de operações da cidade, paisagem do campo ou deserto, vasculariza ao invés separar em definitivo as relações entre esses agentes.

Conclusão

A anunciada vascularização dos elementos da relação entre artista, proposição artística, lócus, público e instituição, indica a pulverização das próprias forças que configuram a Arte

em nosso tempo e tornam os papéis de cada um desses agentes mais abertos e complexos. É assim, estratégico e heterogêneo, tanto quanto nos sugere o termo “Contemporâneo” nos estudos de Agamben. O ajuste da distância que mantemos dos valores de nosso tempo é igualmente preocupação desse filósofo, que busca localizar o dado do estranhamento e da dissociação como pontos a serem observados por aqueles que pretendem apreender a contemporaneidade pela elaboração de propostas artísticas, estéticas, sociais, políticas que possam se valer de índices do contemporâneo (AGAMBEN, 2009).

Parte da “discronia”, anunciada por ele, toma forma na figura do Outro da contemporaneidade artística. Ao admitir esse Outro não mais como um visitante que escolhe o caminho até o museu e obedece certa regra de conduta, o sujeito, tomado de surpresa em seu percurso urbano cotidiano pelos projetos de intervenção artística, torna-se mais bem localizado como público quando é capturado em seu papel de usuário urbano ou transeunte. Como nos adverte Kesler, o interlocutor dos projetos de intervenção artística e demais formas extramuros distingue-se do *contemporary gallery goer* por viabilizar, com maior frequência, uma atitude responsiva ao projeto artístico (KESLER, 2011; 165).

Por não portar o ar *blasé*, costumeiro ao circuito, pode ser alcançado por, ou mesmo alcançar por si, uma sugestão estética, à qual reage como sujeito cidadão ou como cidadão em passagem, atento mínima ou maximamente ao seu entorno. Assim, ainda envoltos pela análise de Kester, podemos entender que a sugestão de aproximação entre o expectador de arte e o transeunte urbano pode ser dada pelo caráter de empatia, construído pelo e no trabalho artístico.

Há se perceber as gradações desses novos públicos da arte contemporânea a partir de sua condição de fluxo. O que se revela como poderoso no caso das perguntas trazidas pelo Grupo Pparalelo, após a experiência no subúrbio de Cali, é que elas não advêm necessariamente de transeuntes urbanos, mas sim de habitantes locais, interpelados pelo Projeto em seu cotidiano mais doméstico ou de trabalho; circunstância que indica um passo anterior à condição investigativa daquele que se desloca por determinada localidade, aquele que passeia pelo bairro ou dirige-se a determinado lugar em trânsito pela cidade. Esses iteradores do Projeto, que suscitam a presente análise encontram-se um passo prévio à condição de espectador comum da arte. Mas, a despeito da aparente limitação dessa condição anunciada, esses sujeitos parecem pular as categorias formativas dos usuais interlocutores do objeto da arte ao longo de sua História para qualificarem-se como expectadores ativos, tal qual proclama Rancière (2010). Assemelham-se aos trabalhadores do século XIX, analisados por ele a partir da troca de correspondências, nas quais essas pessoas relatam a experiência de um final de semana. A leitura da narrativa dos trabalhadores surpreende o pesquisador Rancière pelo forte senso estético paradigmático do lazer dos estetas, dos filósofos ou de apóstolos:

Estes trabalhadores que supostamente deviam fornecer-me informações sobre as condições do trabalho e as formas de consciência de classe ofereciam-me uma coisa completamente diferente: o sentimento de uma parecença, uma demonstração de igualdade. Também eles eram espectadores e visitantes no seio de sua própria classe. (...) A simples crônica dos seus ócios obrigava a reformular as relações estabelecidas entre o ver, fazer e falar. Tornando-se especta-

res e visitantes alteravam completamente a partilha do sensível que pretende que os que trabalham não dispõem de tempo para deixar correr ao acaso os seus passos e seus olhares (...) É esse o significado da palavra emancipação: dismantelar a fronteira entre os que agem e os que veem, entre os indivíduos e membros de um corpo colectivo.

(RANCIÈRE, 2010: 30)

Assim, entende-se que a qualidade de empatia não se limita, contudo, à exposição de ideias, imagens ou situações nas quais é o artista o único propositor ou um pretenso provedor de demandas não cumpridas no campo próprio da arte ou demais campos sociais; circunstância já bastante revisada nos rebatimentos críticos sobre aspectos de transformação e efetividade das proposições da Arte Pública Contemporânea.

No caso do Projeto “Bula de Intenções”, como em tantos outros, nota-se que os artistas do Grupo almejam a conquista de novos públicos para a arte por meio de suas ações, seja pela localidade geográfica, pelas territorialidades que se contaminam no encontro com o habitante ou transeunte urbano, seja pelo *status* de acesso restrito à arte atual, que evidencia as lacunas do circuito local/global do campo artístico. A empatia não está no dado do sofrimento do Outro, na qualidade do Ativismo anteriormente anunciado por Suzanne Lacy, mas sim no desejo de compartilhamento de valores comuns sobre o que seja Arte e sobre a necessidade de expansão do trabalho do artista visual para fora do seu campo originário e ou da mera subjetividade de suas criações.

Como já nos advertia Allan Kaprow no fechamento de seu texto seminal intitulado “A Educação do A-Artista”, originalmente publicado pela Revista *Art News*, em 1971, e difundido no Brasil pela tradução parcial promovida pela Revista Malasartes, em 1976: “artistas do mundo: caiam

fora! Nada têm a perder, senão suas profissões.” (KAPROW, 1976:36).

Referências

AGAMBÉN, Giorgio. **O que é o Contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. 2ª reimpressão. Chapecó: Ed. Argus, 2010.

BARTHES, R. **Como viver junto**. Simulações romanescas de alguns espaços cotidianos. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BULA de Intenções nº 5 em Cali, Colômbia. Intervenção. Site oficial do Grupo PPARALELO de Arte Contemporânea. **Ações**. Disponível em: www.pparalelo.art.br acesso em: 06/06/2014.

KAPROW, Allan. A educação do a-artista. **Revista Malasartes**. Nº 3, RJ, 1976, págs.34 a 36.

KESTER, Grant H. **The one and the many**. Contemporary collaborative art in a global context. Durham: Duke University Press, 2011.

KWON, Miwon. **One place after another**. Site-specific art and locational identity. Cambridge: MIT Press, 2004.

LACY, Suzanne. (ed.) **Mapping the Terrain**. New Genry Public Art. Seattle: Bay Press, 1995.

MORAES, Frederico. **Panorama das Artes Plásticas – secs XIX e XX**, 1992, p. 40.

MUÑHOZ, Oscar. **Entrevista concedida à Sylvia Furegatti/Grupo Pparalelo**. Biblioteca do Lugar A Dudas, Cali, 13/10/2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. J Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

A PAISAGEM EM LINHAS/LINES

THE LANDSCAPE IN LINES/LINHAS

Maristela Salvatori

Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

A representação, a paisagem e a fotografia povoam meu imaginário artístico já de longa data. Ao utilizar essencialmente processos de gravura e de técnicas afins, meu interesse pela representação de amplas perspectivas se direcionou, aos poucos, à construção de espaços urbanos. A fotografia perpassa todas as criações como ponto de partida, imagem de referência. Mais recentemente a fotografia, sobretudo, de tecnologia digital, tem sido incorporada às imagens elaboradas e introduzido novas questões.

Palavras-chave: Paisagem, representação, fotografia, monotipia

The representation, the landscape and the photography, they populate my artistic imaginary there is long time already. Using essentially engraving processes and related techniques, my interest in the representation of broad perspectives was directed gradually to the construction of urban spaces. The photography permeates my every creation as a starting point and reference image. More recently the photography, especially digital technology, has been incorporated into elaborate images and introduced new issues.

Keywords: Landscape, representation, photography, monotype

A representação de paisagens é recorrente em minha poética. Este interesse manifestou-se primeiramente na elaboração de vastos espaços. Logo, as paisagens urbanas impuseram-se.

Nesse percurso, a fotografia foi uma presença constante. Embora o emprego de recursos fotomecânicos não seja uma de suas características, há muito tomo fotografias como referência, ponto de partida, para o trabalho; utilizo cortes e granulações que podem ser identificados com a linguagem da fotografia. Há uma especial atenção aos ângulos, planos e contrastes que rapidamente podem ser “captados” pelo registro fotográfico.

As imagens que são utilizadas como referência são, geralmente, imagens banais, mas, ao mesmo tempo, também são singulares, posto que seja comum a ideia de lugar de passagem, de mudança, de transição - imagens em espera. Por ter sempre vivido em cidades portuárias, tenho um fascínio especial pelo universo das plantas industriais, nas quais pode-se encontrar amplos e sedutores volumes. Estas construções configuram espaços que, com frequência, expressam uma ideia de solidão e transparecem certa impessoalidade, característica dos não-lugares próprios da “supermodernidade”, conforme conceito do antropólogo francês Marc Auge.

Tenho como hábito fotografar lugares onde passo, também colete recortes de jornal e fotografias alheias, que constituem um acervo pessoal, o qual é ao mesmo tempo comum e anônimo. Esta tipologia industrial que me atrai é encontrada em muitos pontos do globo e posso pensar que, nos diferentes lugares onde vivi, procurei as mesmas referências, como se, ao longo dos anos e lugares, eu perseguisse as mesmas imagens, como a buscar sensações e imagens há muito fixadas em meu imaginário pessoal-urbano.

Jean Baudrillard coloca que: “O que se procura numa viagem não é a descoberta nem o intercâmbio, mas uma desterritorialização suave, da viagem pela viagem, logo, de uma ausência.”

Partir, mudar de ares, é sempre relativo, conforme Baudrillard, se antes viajar “seria o meio de estar em outro lugar ou em lugar algum”, hoje, transforma-se na “sensação de estar em algum lugar”. Ainda segundo o autor:

Na minha casa, com todas as informações, de todos os monitores, eu não estou mais em lugar nenhum, eu estou em todo o mundo, estou na banalidade do universo. Isto ocorre em todos os países. Chegar em uma terra estrangeira, com outra língua, é me encontrar subitamente aqui e em lugar algum. O corpo encontra seu olhar. Livre das imagens, encontra a imaginação.

O silêncio como tema

Os grandes espaços, os ângulos, a repetição de formas, o aspecto de abandono e, sobretudo, o silêncio, que encontramos em torno desses edifícios industriais, apresentam-se como uma forte fonte de inspiração. Esse universo não é novidade no campo artístico, pelo menos desde que Charles Sheeler o destacou nos Estados Unidos, no início de 1920.

Ao considerar as máquinas como metáforas da arte e da sociedade moderna, Charles Sheeler fotografou e pintou a paisagem americana urbana de forma, ao mesmo tempo, um pouco realista, um pouco ilusionista e um pouco abstrata. Ao utilizar muitas vezes fotografias como referência para a criação de pinturas, Scheeler também construiu imagens profundamente poéticas da “idade da máquina”, mesmo em trabalhos publicitários, como a série de fotos feitas na planta da Red River (Ford). De acordo com Theodore E. Stebbins Jr. e Norman Keyes, Jr., “ele deu uma profunda expressão para os valores da era

das máquinas, e, ao fazê-lo, afetou a maneira como fotógrafos e pintores veriam a Indústria Americana nas duas gerações subsequentes.”.

Carregada de poesia e significados, esta tipologia industrial, que me tem sido tão cara, cativou muitos artistas, entre os mais destacados estão Bernd e Hilla Becher, cujas obras são, para mim, particularmente fascinantes.

O casal de artistas alemães, desde longo tempo fotografou incessantemente caixas d’água e outras formas, especialmente, da arquitetura industrial alemã. Fascinados pelas configurações encontradas em algumas construções e seus elementos profusamente repetidos, as imagens - inventários, fotografadas em condições específicas, agrupadas por semelhanças, comumente eram expostas lado a lado em pequeno formato, como que classificadas e a constituir coleções, como um silencioso testemunho de seu processo de desaparecimento.

Outro artista, contemporâneo à Sheeler, cuja obra provoca minha imensa admiração, Edward Hopper, trabalhou a pintura e a gravura influenciado pelas linguagens da fotografia e do cinema. Em cenas de um universo estático, quase deserto, Hopper representou de forma admirável a extensa e solitária paisagem americana, com seus grandes planos horizontais e uma incrível qualidade de silêncio. Em Hopper, encontramos uma noção de “humana inútil” e “um sentido de silêncio e de desapego, como se observando a cena através de uma placa de vidro.”.

Lugares que parecem estar em toda parte ou em nenhuma, momentos que parecem paralisados no tempo, retêm mais e mais a minha atenção. Ao longo dos anos, em meus trabalhos, os lugares têm tornado-se cada vez mais desertos ou “abandonados”. De acordo com Eliane Chiron, minhas imagens fazem sentir “não o caos deserto, mas desertado de toda presença hu-

mana.”. Representações, como a do solo, tornam-se importantes. Às vezes elementos tais quais os prédios são “colocados” em uma área de paisagem, como a flutuar nesse espaço fictício, criado pelo uso da perspectiva; esmagados sobre essas manchas escuras, que, muitas vezes, ocupam metade ou mais da superfície da imagem, como um desejo de se aproximar dessas superfícies e de seus segredos. Um desejo de ir a essas fontes subterrâneas?

Na configuração dos espaços perspectivos que elaboro, o trabalho é ancorado nas linhas e, especialmente, no tratamento da luz. Este elemento constitutivo primordial é de visceral importância na obra de numerosos artistas.

Destaco a obra do artista francês Pierre Soulages. Não sem razão, foi dito que sua pintura está como que “enraizada na experiência arcaica do preto e da luz, aquela que encontra a criança em suas primeiras semanas de vida: a escuridão, ausência de vida, mas também anúncio de sua chegada”. Sua pintura atravessa o negro “para ir, do mais obscuro de si mesmo ao eu profundo daquele que a olha.”.

Em 1979, Soulages chegaria

àquilo que ele procurava sem saber, o que ele chama de “o outro negro”: um negro que, não deixando de sê-lo, torna-se um emissor de claridade, de luz secreta. [...] o quadro não recebe luz externa, ele contém sua própria luz que emana da sua materialidade profunda e irradia o espectador.

Não obstante, Soulages, o pintor do escuro, não hesitou em usar a brancura do vidro translúcido na criação de vitrais para a Abadia de Sainte-Foy, em Conques. Ao deixar apenas as linhas pretas, que se movem e cruzam os planos, ele optou por formas “que são como um sopro”. Um vento que “se desenrola como uma onda, a



Figura 1. Fotografia (analógica) usada como imagem de referência, 10 x 15 cm

partir do painel para o painel”, que “se levanta e sobe, curva-se e se acalma, levantando-se novamente,” que “serve e chama o silêncio”.

De forma diferenciada, mas não menos interessante, o americano James Turrell, autor de obras muito instigantes, “comprou” um vulcão localizado no Estado do Arizona e, neste univer-

so deserto, ele cria salões e paisagem que constituem espaços de profunda solidão e silêncio.

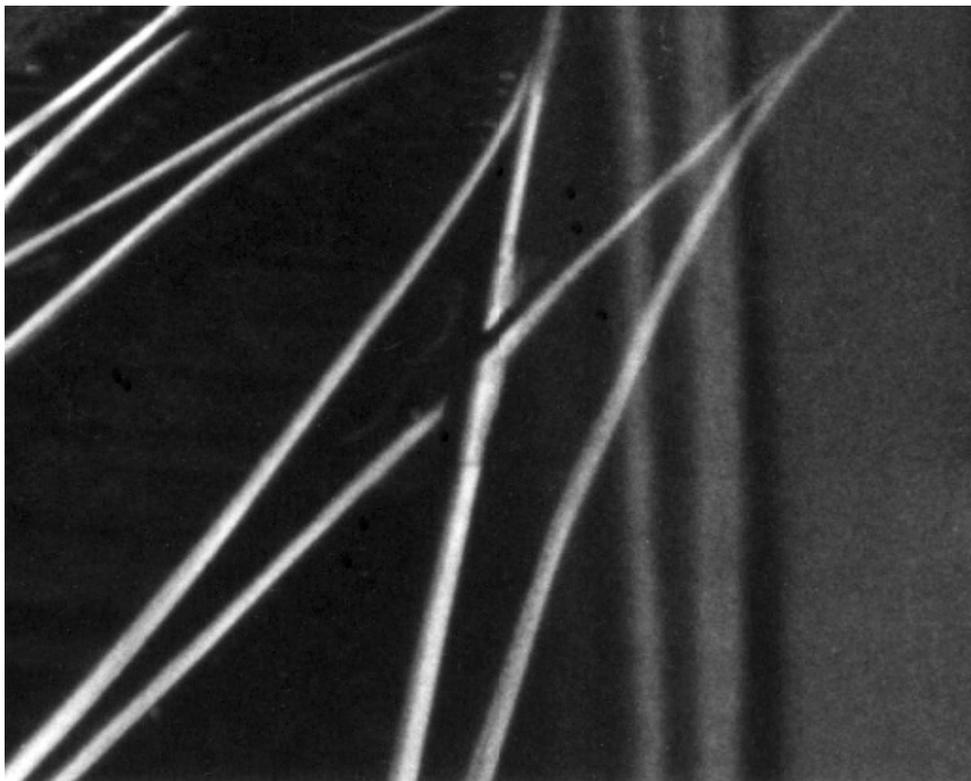
Apropriação e desdobramentos

Nos últimos anos comecei a incorporar recursos digitais à prática de atelier. Esses recursos, primeiro, configuraram um instrumento para



Figura 2. Estudo (digital)

Figura 3. Detalhe da fotografia de referência, tratada e impressa digitalmente, 42,5 x 52,5 cm, 2009



elaboração de estudos iniciais. E, se a fotografia sempre esteve presente em meu processo, apenas mais recentemente comecei a incorporar fragmentos das imagens fotográficas de referência na própria composição das imagens. Dessa forma, o que antes era apenas referencial, foi trazido para a imagem e passou a fazer parte da constituição da mesma. Trabalhos mais recentes mesclam e justapõem recursos técnicos da monotipia e da fotografia.

Nos trabalhos da *Linhas/Lines* (2009), a paisagem urbana releva-se na profusão de linhas, ofertada por ferrovias. Para a construção do terceiro conjunto da série, usei como referência uma imagem tomada em uma estação de ferro parisiense. Trata-se de uma fotografia analógica em cores (fig. 1), 10 x 15 cm, esmaecida, com pouco foco, com interferência de muitos refle-

xos e, aparentemente, sem maiores atrativos. Uma observação mais acurada revela que esta fotografia foi obtida através da janela do vagão de trem, que sai ou chega ao cais e que apresenta uma rica profusão de linhas, linhas dos trilhos, dos fios elétricos, dos trens, dos prédios do entorno. São linhas especialmente convergentes, mas também perpendiculares e cruzadas.

Digitalizada em monocromia, a fotografia de referência foi espelhada, cortada e impressa em papel ampliado (fig. 2), em um formato ampliado.

De um lado, a imagem digital foi tratada digitalmente. A resolução foi ampliada, os contrastes alterados e a imagem sofreu novos cortes – mutilações. Alguns destes recortes foram impressos e ampliados (fig. 3) em *plotter* para impressões fotográficas e em papel semelhante



Figura 4. Módulo em monotipia, 42,5 x 52,5 cm, 2009

ao utilizado para gravuras de entalhe. De outro lado, a impressão em papel, agora destituída das cores originais, foi tomada como guia para novas transformações. Organizado através de uma grade de corte, o retângulo impresso foi subdividido em módulos menores. Esses módulos foram recriados em monotipia sobre metal, de forma bastante livre, e tratados como imagens independentes (fig. 4), o que originou, ainda, alguns fragmentos esmaecidos pelo recurso de uma segunda impressão (fig. 5).

Pela autonomia e característica modular das imagens resultantes, estas poderiam ser combinadas e montadas de diferentes maneiras, assim como os módulos poderiam ser apresentados isoladamente.

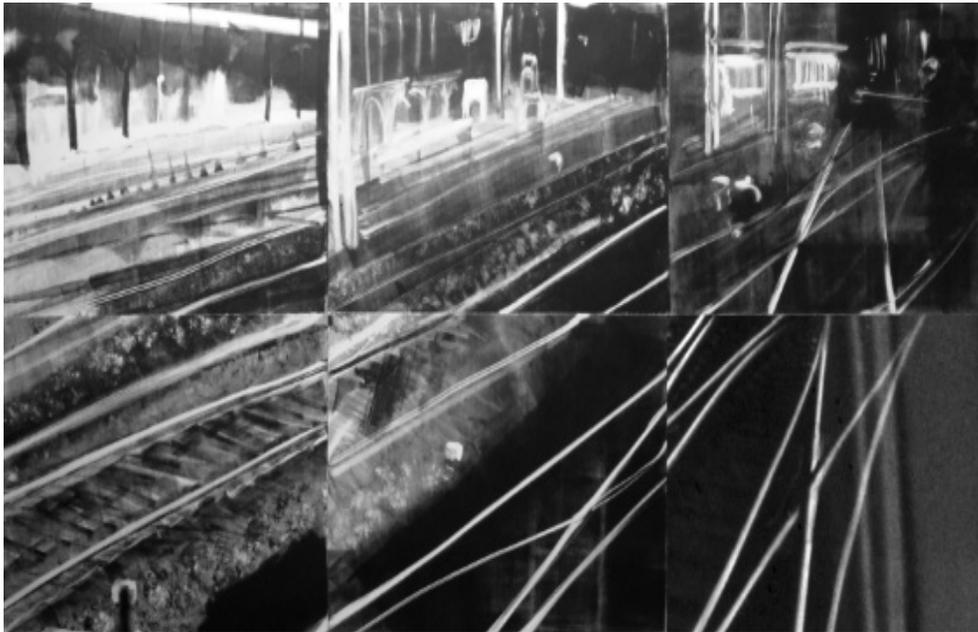
Dentro do projeto Pontos de Contato/Points of Contact, o terceiro conjunto da série Lines/

Linhas conjugou peças em monotipia e um módulo de fotografia impresso digitalmente, que foram justapostos de forma a configurar um painel que reconstrói alguns traços do primeiro estudo (fig. 6).

Neste conjunto de imagens, assim como em outros trabalhos que realizei, ao longo do processo de criação, observamos que estes “espaços perspectivos” são recriados com redução e simplificação de elementos, o que resultou em composições de linhas, de certa forma, bastante toscas. As composições são desalinhadas, ocorrem distorções perspectivas e um exame mais cuidadoso permite verificar a existência de múltiplos pontos de fuga.

Diferentemente do tratamento da linha, que se identifica mais com a linguagem do desenho, outros recursos visuais, como o tratamento da

Figura 5. Sem título, série Linhas/ Lines, Monotípia e fotografia em impressão digital, 86 x 163 cm (políptico), 2009



luz, exploram granulações, contrastes e sutis passagens de tons que, assim como os “recortes” de cenas, encontram mais identificação e remetem à fotografia.

Esta contaminação pela linguagem fotográfica, desde sua origem, e a utilização de recursos visuais identificados com a fotografia, induzem o olhar que, primeiramente, tende a identificar a imagem com uma reprodução fotográfica. E nisso toda uma situação de jogo com o referente se instala. Conforme Rosalind Krauss, a qualidade de “transferência” do mundo natural que se imprime sobre a emulsão fotográfica e, em consequência, sobre a prova fotográfica, dá à foto seu *status* de documentário, sua verdade inegável.

No entanto, o resultado é fragmentado, tanto na composição que permite e gera espaços vazios entre os diferentes módulos, quanto na junção entre as partes, com suas inúmeras linhas desencontradas.

Ao comentar sobre alguns trabalhos que realizei anteriormente, Eliane Chiron destacou que os mesmos apresentariam um “tempo indeciso

entre o que não é mais e o que ainda não existe”. Este tempo, que teria origem em algumas características que se fazem presentes na série aqui abordada, como “O tremido das superfícies e das formas e a descontinuação das linhas da paisagem” e “A divisão da imagem pela grade ortogonal”, instalaria “um efeito de pulsação petrificada.” Ou, ainda, o afastamento entre os módulos, que permitiria visualizar a parede de montagem. Conforme Chiron:

A grade, sendo formada de intervalos entre as folhas de papel, permite à parede real aparecer na imagem figurada, lá onde representação se anula em proveito da materialidade da tinta e do papel. Nosso olhar então, querendo preservar ao mesmo tempo a aspereza da parede e do papel, se apegando a flutuar entre estas duas realidades, a ilusória e a real, tanto que cada efeito anula instantaneamente o precedente, enquanto que cada matéria é a destruição da outra.

Apesar da visível fragmentação, o olho, cul-

turalmente “educado”, corrige as distorções e descontinuidades e lê verossimilhanças, mesmo que estas sejam sustentadas em poucos elementos. Se, ao primeiro olhar, as imagens podem ser tomadas como fotográficas, ao aproximar-se, é possível identificar as características gráficas da maior parte de suas peças constituintes, com manchas aleatórias, linhas tortas, - traços da manufatura da imagem. Porém, misturado às monotípias, encontramos, agora, um fragmento de fotografia inserido no painel. Devido às suas características formais, à sua impressão em papel fosco e ao fato de se encontrar justaposto, colocado em meio às monotípias, esse fragmento de fotografia parece não ser imediatamente reconhecido como uma imagem fotográfica, mas constitui um fator de estranhamento e ambiguidade.

Estas imagens fotográficas, paulatinamente incorporadas ao trabalho propriamente dito, tratadas e impressas em tecnologia digital, e misturadas, sobrepostas e/ou justapostas às imagens geradas por recursos como os da monotípia sobre metal, acrescentam novos elementos nesses cenários esvaziados, desertificados, nos quais a representação se apresenta como um jogo com diferentes desdobramentos.

REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. **La transparence du mal**. Paris: Galilée, 1990.

CHIRON, Éliane et alii. **Maristela Salvatori**. Catálogo de exposição. Paris: Gal. Michèle Broutta, 20 junho – 22 julho 2000.

COUCHOT, Edmond. **La technologique dans l'art**. Paris: Jacqueline Chambon, 1998.

DEBECQUE-MICHEL, Laurence. **Hopper**. Les chefs d'œuvres. Paris: Hazan, 1992.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'Empreinte**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1997.

DUBOIS, Philippe. **El acto fotográfico**: de la representación a la recepción. Barcelona: Paidós, 1986.

HECK, Christian. **Conques**. Les vitraux de Soulages. Paris: Seuil, 1994.

KRAUSS, Rosalind. **L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes**. Paris: Macula, 1993.

LISIECKI-BOURETZ, Sylvie. Pierre Soulages et la traversée du noir. **Chroniques de la Bibliothèque nationale de France**, Paris (15), 8, 2001.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**. Perda e permanência. São Paulo: SENAC, 2010.

STEBBINS Jr., Theodore E. e KEYES Jr., Norman. **Charles Sheeler, The photographs**. Catálogo de exposição, Boston, Museum of Fine Arts, 13 outubro 1987 – 3 janeiro 1988.

A RECEPÇÃO DA ARTE NA ERA DA PÓS-ARTE

Dominique Chateau

Professor da Université Paris 1 (Panthéon Sorbonne). É autor de *Philosophie d'un art moderne: le cinéma*. L'Harmattan, coll. "Champs visuels", 2009; *Philosophies du Cinéma*. Armand Collin, 2010; *L'expérience esthétique : intuition et expertise*. Presses Universitaires de Rennes, 2010, entre outros.

Tradução: Gaspar Paz, Ângela Grando e Cristina Moura

Que valores artísticos persistem na era da pós-arte? Podemos substituí-los definitivamente pelos “valores da pós-arte”? Mas a palavra pós-arte designa, em seu prefixo, um momento depois da arte que ainda não está completamente emancipado da arte. O distanciamento da pós-arte em relação à arte é um distanciamento a partir da arte. Simultaneamente, se os valores da pós-arte ainda são os valores da arte, eles o são em um contexto ideológico, onde o valor da arte em geral é doravante tido como desusado, e até mesmo alienante.

Não podemos crer nem na ideia de uma substituição radical de valores, que encontramos em certos discursos, nem tampouco na ideia contrária que indica que esta substituição é apenas uma ilusão do discurso. A passagem à pós-arte é real, para o melhor e para o pior, como foi a arte... Ao mesmo tempo, esse real é ainda inalcançado, latente, de tal maneira que na sistemática de seu “*dysfonctionnement*”¹, os valores da arte e os da pós-arte estão em constante tensão, formando uma espécie de “imagem dialética”, no sentido de Benjamin.

Interesso-me aqui pelos valores artísticos, não pelos valores estéticos, sabendo que as obras aparentemente inestéticas podem ter tanto valor artístico como aquelas por assim dizer estéticas. A arte é uma noção complexa, cuja definição comporta ao menos três registros: o artista, a obra (ou aquilo que está em seu lugar) e sua recepção. Pode-se resumir assim o sistema de referência dos valores da arte: o artista se apropria de um material ao qual ele dá, através da objetivação de sua singularidade, uma forma distinta, mais ou menos inovadora, e destina quase que imediatamente esse objeto

à apresentação num quadro *ad hoc*, cuja singularidade é suscetível de lhe conferir um estatuto de exemplaridade cultural.

Esses valores específicos da arte se manifestam por objetos destinados a uma pulsão individual, pela assinatura, pela diferenciação do habitual, pela integração ao patrimônio, e sobretudo pela correlação desses diferentes aspectos. Em particular, a singularidade que marca a obra enquanto objeto de apropriação seria – por outro ângulo do processo, pela recepção –, um signo de reconhecimento que motiva a inscrição patrimonial. Hannah Arendt avança que a obra artística é menos caracterizada pela sua singularidade do que pelo fato de que sua hostilidade para com a cultura faz com que seja assimilada por ela como sua mais alta expressão.² Contudo, essa reintegração paradoxal seria inexplicável sem o reconhecimento possível de uma metamorfose “singularizante” do dado cultural.

Essa síntese de valores da arte constitui uma referência paradigmática que se formou progressivamente até o século XIX e quase se estabilizou. Num quadro mais refinado, encontraríamos muitas razões para discernir os paradigmas mais sutis correspondentes aos períodos posteriores – por exemplo, o romantismo e a vanguarda. Tratando ainda do paradigma sintético, a questão que me coloco é a de sua eventual mutação desde que se deu a abertura do período dito da pós-arte.

No contexto em que a hierarquia baseada no estatuto do artista dominava, um *habitus* dominante impelia o criador a ocupar uma função de fonte do processo artístico e da mesma forma se apropriar do resultado à luz de sua individualidade. E isso concernia quer ao processo

1 *Dys-*: *en souffrance*... Com esse prefixo, o autor enfatiza a ação de suspensão (como uma mercadoria retida no correio ou um negócio suspenso). *Dysfonctionnement* significa ainda “mal funcionamento” (nota dos tradutores).

2 *La Crise de la culture* (*Between Past and Future*, 1954), trad. sous la dir. de Patrick Lévy, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 1972, pp. 257-258.

de criação, cujo resultado era marcado como propriedade da fonte, quer ao processo de recepção onde a obra era identificável como sinal de singularidade. O *habitus* do artista se expandia num contexto onde o próprio receptor era determinado por esse *habitus*. A troca entre os polos da criação e da recepção dependia de um sistema estável (historicamente estabilizado a partir do século XIX) segundo o qual a espera do receptor era fundamentada sobre a interiorização da singularidade do artista manifestada no seu papel social e na sua produção de obras críticas (no sentido em que elas criticavam a cultura). Ora, se esse sistema está agora desestabilizado, isso não significa que estejamos radicalmente desembaraçados do *habitus* que fundamentava o valor geral da arte. É principalmente por ainda estarmos assombrados por ele que o recalamos.

Um aspecto essencial do novo paradigma constitutivo do pós-arte reside em três características relacionadas respectivamente aos três componentes que são a obra, o artista e o mundo da arte. A primeira característica é a ambiguidade da obra, não apenas em seu conteúdo (a polissemia), mas em sua forma e em seu condicionamento. A segunda, o abandono pelo artista de uma postura dominante diante do receptor e, por conseguinte, de seu poder sobre a obra. A terceira, o afastamento progressivo da fronteira que separava o mundo da arte do mundo da cultura, marcado tanto pela denominação de um objeto banal como arte, quanto pela contaminação das obras por representações culturais, assimiladas pelo que são. Ora, retomando mais detalhadamente esses três componentes, constatamos que falando da ambiguidade da obra nos referimos ainda a ela. Que ao evocar o abandono pelo artista de sua posição dominante, designamos ainda o artista e, que evocando a perturbação do mundo da

arte, supomos que ela persiste.

W.J.T. Mitchell escreveu:

o fato que alguns especialistas queiram abrir o campo de imagens a fim de considerar ao mesmo tempo as imagens artísticas e não-artísticas não abole necessariamente a diferença entre esses campos. Poderíamos facilmente inferir que, de fato, os limites entre arte e não arte tornam-se claros quando se observa os dois lados dessa fronteira, sem cessar mutante, e se estabelece as transações e translações entre elas.³

Uma constatação de bom senso tem por corolário essa proposição: não se pode dizer que duas coisas estejam se misturando, sem antes poder distingui-las. Mais especificamente, isso significa que o destino da pós-arte é a impossibilidade de se definir e a necessidade de evitar o olhar de soslaio, sempre à espreita da arte – ainda que reste uma mancha de sangue no tapete –, balizar sob seus critérios, acrescentar suas referências, sem qualquer reverência. O crescimento da arte contemporânea foi concomitante à difusão turística da Grande Arte, longe de tê-la abolido.

Retomo a frase: para poder dizer que duas coisas estão misturadas, é preciso antes poder distingui-las; cabe sublinhar que poder aqui é capacidade, que designa uma posição quando essa capacidade está para ser exercida. Não somente o poder em potência, mas o poder que confere a potência. Sintomaticamente, se colocarmos de lado os ingênuos que afirmam sem hesitação que a arte acabou, os “especialistas” evocados por Mitchell são todos aqueles que têm o poder intelectual, cultural e institucional de observar os dois lados da fronteira entre arte

3 W. J. T. Mitchell, «Showing seeing: a critique of visual culture», *Journal of Visual Culture*, 1, 2, 2002, p. 173.

e não-arte: os artistas que praticam a disseminação do artístico no nível cultural, os estetas que integram essa disseminação em seus referenciais, os críticos que a comentam e os teóricos que interpretam esta situação. Pensar que esta interpretação, porque remete, por exemplo, a Nietzsche ou a Heidegger, escapa ao julgamento histórico, é experimentar outra forma de ingenuidade, o intelectualismo. A teoria mais abstrata deve fazer jus a configurações históricas, das quais ela aparentemente trata, e até mesmo finge se abstrair.

Do ponto de vista histórico, a não-arte absoluta não é mais pertinente como era a arte absoluta. A não-arte absoluta corre o risco de se juntar à arte absoluta, como para Hegel, o ser puro se junta ao nada. A não-arte é muito mais um negativo relativo, já que foi mediatizada por outra arte que de início nada mais é que um positivo relativo, quer dizer um positivo trabalhado no seio da sua própria negação – sob o conceito adorniano de *Entkunstung* (desartialização)⁴. Ora, isso não é um processo puramente lógico ou teórico: a arte é trabalhada pela sua negação sob a ameaça concreta da *Kunstindustrie* (indústria cultural) e porque esta a impregna, a penetra, a transforma, e mesmo a absorve⁵. Esta *Kunstindustrie* é uma positividade, que segundo argumentos recorrentes dos comentaristas, que o processo provoca, ofereceria uma reconciliação com o real, com o social. Mas ela só consegue minar a arte, isto é, esvaziando seu próprio conteúdo, conteúdo este anteriormente negativo voltado, segundo Adorno, contra o tipo de alienação que agora encarna, no plano

cultural, a *Kunstindustrie*.

A ideia de absorção, entretanto, parece ir longe demais. Tal como a total confusão da arte e do *divertissement*. Não há apaziguamento algum na positividade pura. Há também algo de negativo na *Kunstindustrie*, particularmente quando ela comercializa a arte: ela não pode fazê-lo sem considerar um pouco que seja de seu valor específico, e sem admitir nisso a negatividade que define esse ato, que faz parte dela mesma. O *kitsch* quando promovido ao *ranking* da arte não é mais o *kitsch* primário e turístico, mas um *kitsch* crítico que associa às representações do *kitsch* primário ou a suas paródias, a distância do *double bind* (dupla conotação), um dilema tal, que o receptor recebe de uma só vez a mensagem e seu contrário – não se trata de resolver, mas de aceitar na sua própria instabilidade como exemplificação de uma atitude estética sofisticada. Com a *Lagosta no palácio de Versalhes* de Jeff Koons essa situação se multiplicou, pois o *double bind* pesou ao mesmo tempo sobre o objeto e sobre sua relação no contexto do castelo real: qual é o mais kitsch dos dois?

Dessa maneira, os valores da pós-arte são marcados pela indeterminação da era da *pós*, e traduzem não somente no plano axiológico, mas são também impregnados por esses valores. Daí sua disseminação que, numa versão otimista, abre uma multiplicidade inventiva e, numa versão pessimista, atesta que tais valores são enfraquecidos pela indeterminação que os domina e que pesa sobre cada um dos registros da axiologia especificamente artística.

Inicialmente, a intrusão na esfera da arte daquilo que Harold Rosenberg chama de *objeto ansioso*, a partir do advento do *readymade*, é um objeto inquietante, em virtude de sua ambiguidade ontológica, já que ele “persiste mas sem

4 Cf. *Théorie esthétique* (1970), trad. Marc Jimenez et Éliane Kaufholtz, Paris, Klincksieck, Coll. « Esthétique », 1995.

5 Outre la *Théorie esthétique*, voir : Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La Dialectique de la raison. Fragments philosophiques* (1944-47), trad. Éliane Kaufholz, Paris, Gallimard, Coll. « Tel », 1974.

identidade fixa”⁶. Inquietante pode significar que se está simplesmente intrigado ou angustiado.⁷ Prefiro falar de *objeto indeciso* como se fala de uma vitória não decidida para qualificar o fluxo e o refluxo de dois exércitos em Guerra, mas também no sentido em que “indecidido” qualifica não somente a coisa, mas a atitude do sujeito diante da coisa, quando ele tem dificuldade em decidir. Como na expressão francesa: é toucinho ou porco? No que diz respeito, por exemplo, a alguém que tenha um humor particular. Este exemplo é ainda mais pertinente que a indecisão que assola o objeto da pós-arte e induz correlativamente à questão ontológica – será que este objeto pertence à categoria da arte a despeito de sua aparência? – uma questão cognitiva – será que a exposição desse objeto é uma piada, um embuste?

A primeira questão, com efeito, remete à convicção do receptor quanto ao *habitus* que interiorizou, considerando aí se a concordância ou a discordância do objeto indecيدido com a ontologia (os mundos possíveis) é aceita por este *habitus*. A segunda questão alude a um julgamento objetivo, cognitivo, quanto à proposição que designada ao receptor de suprimir a indecisão que pesa sobre o objeto e de conservá-la na categoria desejada. O julgamento pode confirmar ou invalidar o *habitus*. A pós-arte é uma série ininterrupta de provocações que levaram irresistivelmente à modificação do *habitus* referencial – é o processo de *de-definition* que fala Rosenberg. Paul Valéry explicava antecipadamente este processo quando notou que o valor estável do Belo tendia a ser suplantado por valores de instabilidade, “valores de choque”.⁸

6 *The Anxious Object, Art Today and Its Audience*, New York, Collier Books, 1964-1966, p. 17.

7 Fico no primeiro sentido que evita a questão psicológica (a qual tem pertinência, mas me afastaria de meu assunto).

8 Paul Valéry, « Léonard et les philosophes. Lettre à Léo

Ao *choque* emocional do visitante da exposição acrescenta-se o choque do *habitus* em crise. A indecisão que macula o objeto força o receptor a tomar uma decisão de imediato, mas está bem claro que as decisões individuais não tem grande peso diante da decisão coletiva que, no contexto da pós-arte, se forma ao longo da aparição crescente de objetos indecisos nos lugares de exposição reconhecidos. Nossas rejeições espontâneas se apagam inelutavelmente sob o efeito da habilitação e habituação culturais.

Entretanto, em correlação estreita com o objeto indecيدido, o mundo da arte hoje em dia nos oferece dispositivos particulares – que podem nos conferir a sensação de sermos levados pela hesitação – dispositivos de participação, de interatividade, de coautoria. Ao passo que a indecisão do primeiro contato incita uma decisão individual ou pressupõe unir-se à decisão coletiva, a participação do receptor na obra significa sua implicação no processo da obra – numa obra que só é concluída por ele – e, desse modo, como uma espécie de cumplicidade com ela, de comprometimento, mesmo que os valores que ela propõe sejam contrários a um *habitus* outrora sustentado “mesmo sob tortura”...

Provavelmente não há melhor maneira de se ganhar o apoio de alguém, que atraí-lo para seu jogo – ainda que não se goste de tal jogo, gosta-se de jogar... Esse componente lúdico da pós-arte é muito importante, na medida em que manifesta sintomaticamente a influência da cultura sobre a arte, de uma cultura na qual o jogo tornou-se a principal terapia dos traumatismos sociais, além de ser lucrativo. É assim que a estetização tão cara a Benjamin pode ser aplicada à arte como se aplica aos jogos coletivos nos quais a massa reconhece sua própria imagem idealizada. O valor lúdico recobre, assim, o valor

Ferrero », *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936, pp. 150-151.

crítico da arte. A estranheza do objeto jogado sobre o tapete verde do mundo da arte está ao mesmo tempo enfraquecida. O jogo pelo jogo é mais forte que a arte pela arte.

Mas, ao mesmo tempo em que ocorre esse enfraquecimento, outro valor atribuído à arte entra em crise: a singularidade. Permanece, obviamente, o gesto singular da proposta inaugural introduzida no mundo da arte. É por exemplo a apropriação do *readymade* por um artista. Duchamp afirmava que a pintura é *readymade* porque ela utiliza tubos de tinta comprados. Mas expor um tubo de tinta não é a mesma coisa que pintá-lo. O que desaparece entre a pintura e o *readymade* é a apropriação por um trabalho de objetivação do subjetivo, de inscrição de sinais de singularidade no objeto fabricado. Como sugerir o contrato com o receptor, no caso da arte, acarreta o reconhecimento dessa apropriação pela obra, da singularidade assim manifestada e da exemplaridade de seu resultado. Esse contrato é rompido desde o momento em que a apropriação pela obra é reduzida a nada ou a quase nada (à bricolage da instalação), e ainda o receptor é solicitado a entrar no jogo de uma partilha da apropriação. Além disso, há a possibilidade de se retomar continuamente o jogo por novos receptores.

Evidentemente, a coautoria tem limites. O receptor joga como o autor, exceto que este permanece como iniciador do jogo e seu árbitro. Ademais acontece uma dissociação entre autor e artista. Alguém é reconhecido socialmente como artista – visto que essa figura parece ter adquirido a notoriedade que não tinha anteriormente, a considerar, como certo sociólogo, que a figura do artista tornou-se o modelo do trabalhador pós-moderno –, mas é parcialmente desprovido da qualidade de autor. A única situação clara é a da arte na Internet, quando o autor, disfarçado ou desconhecido, reivindica

um *copyleft*. Tão logo ele se revelasse, a duplicidade dessa reivindicação apareceria à luz do dia. Atualmente, não se pode deixar de ficar impressionado pela multiplicação exponencial do número de artistas em todo o mundo, num contexto em que essa postura é considerada em regressão, e até mesmo em vias de desaparecer. A disseminação da obra, a indeterminação que a macula associa-se à denegação do artista que parece recusar a etiqueta que, entretanto, toda sua atividade demanda.

Ao defender a ideia de que não se pode apreciar os valores da pós-arte sem se referir aos valores da arte, tomei um caminho definitivamente negativo. Há, de fato, algo que se assemelha ao trabalho do negativo no estatuto da pós-arte, e que dá a esperança de uma *aufhebung* (suspensão/anulação), no sentido de um suprimido-conservado estabilizado como na tensão dos contrários da imagem dialética, ainda que o processo propicie novas retomadas. Ao longo da descrição detalhada dos valores, parece ser de preferência a instabilidade de um momento indecído, o qual foi conservado na recente figura do que outrora se denominava arte, isto é, o teor da arte é também o objeto de uma denegação. Onde a figura do pós-artista cuja produção requer que ali se reconheça a arte, mas que afirma que ele não faz arte ou que ele não é um artista.

Ora, qualquer que seja o processo considerado, sua face negativa não pode existir sem uma face positiva. A denegação da arte não somente não funciona sem uma referência (negativa) à arte, mas também sem uma referência a uma vertente positiva que se descobre ao se ampliar a esfera da arte à da cultura, no sentido que essa palavra abrange tanto objetos ditos culturais (dentre os quais os objetos artísticos são uma subcategoria), quanto o conjunto de práticas e conteúdos que constituem as dimen-

sões ideológicas, políticas e filosóficas da cultura. Isso permite comparar a arte à cultura, e ao mesmo tempo a cultura à arte, num vaivém no qual suas diferenças devem aparecer, ao invés de serem apagadas.

Refiro-me aqui a algumas teorias sociológicas ou “estudos culturais” que reduzem unilateralmente a arte à cultura. É verdade que isso simplifica favoravelmente o problema. Não haveria mais pós-arte, mas sim cultura, cultural... Esconde-se a problemática ao invés de encará-la. Nosso desafio consiste antes em confrontar os valores da arte com os da cultura, o que se torna difícil se não pudermos distingui-los mais. Do mesmo modo, se todo debate epistemológico é evitado, relega-se a estética ao calabouço. A proposição que me parece mais pertinente a esse respeito emana do trabalho no qual se pode reconhecer a pertinência tanto em relação à cultura, quanto à arte, aos estudos culturais e à estética. Trata-se do trabalho de Edouard Glissant sobre a criouliização⁹. Essa proposição de um insular, provavelmente porque a própria ilha lhe confere o poder de uma espécie de laboratório, ao mesmo tempo ético, cultural e intelectual, pode nos interessar não apenas em seu próprio conteúdo (que eu apenas evocaréi), mas também em sua implicação extrínseca e, sobretudo em relação ao esquema de pensamento que ele nos oferece. Glissant restitui a altivez ao mundo crioulo, ao caracterizar a criouliidade como uma antecipação e um modelo possível do multiculturalismo planetário. O mesmo processo de mistura, mestiçagem, hibridismo que pode nos parecer negativo quando se considera a mundialização neoliberal, torna-se positivo, quando se leva em consideração o processo cultural especificamente insular.

⁹ *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996. *Traité du Tout-Monde*, Paris, Gallimard, 1997.

Intriga-me, portanto, se a indeterminação que pesa sobre a obra e o artista no contexto da pós-arte também não poderia ser vista como referência desse esquema de pensamento positivo. Não se trata de retornar ao fantasma da reconciliação, de apagar toda negatividade, mas de melhor enquadrar a denegação da arte, no sentido freudiano desse mecanismo de defesa pelo qual se rejeita o que se revela. A denegação afirma uma renúncia verbal à arte autônoma, em razão da inércia do contexto multicultural, mas permanece a necessidade de reativar esse contexto no sentido da criatividade artística. O que estaria em jogo na pós-arte não é somente o comprometimento lúdico com a *Kunsindustrie* (indústria cultural), como também a necessidade exercida por alguns indivíduos, observada por outros, de prolongar os valores da arte, a começar pela singularização, num contexto no qual a cultura entrou num processo de mestiçagem, incluindo a arte e afetando sua integridade.

Há uma diferença entre mestiçagem e criouliização, conforme Glissant: o primeiro é passivo; já o segundo, ativo. A mestiçagem é um pluralismo ao qual se é submetido e não há nada a fazer; a criouliização é uma mestiçagem ativa, desejada na origem para superar a alienação colonial. Glissant afirma também que a criouliização produz configurações imprevisíveis *vis-à-vis* ao que a cultura pós-moderna oferece *a priori*. Como prolongamento do valor da arte, a criouliização consistiria em transformar a mestiçagem *a priori* para produzir misturas improváveis, e é nessa maneira de fazer mundos sobre a base do mundo efetivo que a singularização encontraria também um lugar de exercício.

A analogia da criouliidade com o multiculturalismo é certamente reversível. Na versão otimista que representa a criouliização do mundo opõe-se uma versão pessimista segundo a

qual é a multiculturalização que torna possível a criouliização; esta, longe de fundamentar aquela, apenas a embelezaria, e seu “trunfo” se limitaria a um valor puramente simbólico. Mas a explicação por meio do simbólico atinge seu limite se ela negligencia a própria eficácia do simbólico; se ele se assemelha a uma espécie de causalidade paralela que indeniza apenas o fantasma é conveniente não desconhecer seu efeito na realidade, sobretudo quando se trata de uma relação com a realidade que visa estabelecer aí um mundo paralelo, um mundo possível. A autonomia da arte reside nessa instauração – aí de novo, a ideia da mistura supõe que se possa distinguir aquilo do qual se nutre. A autonomia da arte resiste pela criação de mundos possíveis, imprevisíveis, improváveis, como acontece nos sonhos, mas onde os mundos na realidade não se realizam.

A autonomia da instauração permanece como o principal instrumento da singularização artística, da afirmação continuada da postura do artista. Não se é artista porque se faz uma obra; faz-se uma obra porque se é artista, porque se sente a necessidade de exteriorizar artisticamente sua singularidade. A arte é uma necessidade ontológica antes de ser uma necessidade social. A razão da persistência do valor da arte reside no fato de que os indivíduos sentem sempre a necessidade de introduzir no mundo a diferença imprevisível de uma representação singularizada do mundo, o que a ideia de criouliização, de criatividade criouliizada permite vislumbrar ainda no contexto de disseminação em que navega a pós-arte.

NORMAS DE PUBLICAÇÃO

1. A revista FAROL recebe artigos, entrevistas, traduções e resenhas em português, inglês ou espanhol.
2. Os textos em português e espanhol devem ser inéditos.
3. As resenhas, além de inéditas, devem referir-se a evento finalizado no máximo seis meses (uma exposição, por exemplo) ou, no caso de livro, lançado até um ano antes do envio da resenha.
4. Os artigos e as entrevistas devem ter em torno de 40.000 a 60.000 caracteres com espaço, estar editados em Word, sem hifenação, sem tabulação de parágrafo, sem imagens anexadas e com entrelinha em espaço 1,5.
5. As resenhas devem ter em torno de 20.000 caracteres com espaço, estar editadas em Word, sem hifenação, sem tabulação de parágrafo, sem imagens anexadas e com entrelinha 1,5.
6. As notas devem estar no rodapé da página, numeradas em algarismos arábicos.
7. Podem ser enviadas até cinco imagens, ficando a cargo dos editores a decisão a respeito de quantas serão publicadas com o texto. Elas devem estar em formato jpg / RGB ou grayscale / 150dpi / tamanho mínimo 12 x 18cm.
8. O autor deve possuir direito de publicação das imagens enviadas, cabendo a ele a total responsabilidade por seu uso.
9. As imagens devem ser indicadas ao longo do texto, entre parêntesis, em numeração arábica (figura.1). Ao final do texto, elas devem ser listadas e as legendas devem ser indicadas da seguinte maneira: autor, título, data, técnica, localização/fonte (museu, coleção, etc., cidade).
10. O texto será submetido à avaliação do tipo arbitragem cega por consultores membros do conselho editorial e/ou científico ou de consultores ad-hoc e poderá ser: aprovado, aprovado com

observações ou recusado.

- 11) Para garantir a arbitragem cega, a submissão do artigo o mesmo deve ser enviado exclusivamente por e-mail farolufes@gmail.com, contendo dois anexos com o mesmo título, porém com terminação diferente (_a e _b) sendo que: titulo_a deverá trazer o título do trabalho, o autor (es) filiação institucionais e todas as informações pessoais necessárias; e titulo_b deverá trazer apenas o título, resumo em português/espanhol e abstract, seguidos do texto completo com as especificações listadas nestas normas.
11. O autor será responsável pelo conteúdo do texto e deve garantir exclusividade até o recebimento do parecer.
12. Tendo publicado na Revista Farol, o autor deve cumprir período de dois anos para nova submissão de proposta, salvo em caso de convite dos editores ou indicação do Conselho Editorial.
13. Ao submeter seu texto, o autor transfere os direitos autorais para a revista Farol.
14. O texto aprovado e publicado não poderá ser republicado em periódico durante pelo menos dois anos. Caso seja publicado em livro, deverá citar em referência a publicação original na Revista Farol .
15. As referências bibliográficas devem aparecer de acordo com as seguintes normas:

LIVRO

SOBRENOME, NOME abreviado, Título: subtítulo (se houver) em itálico. Edição (se houver). Local de publicação: Editora, data de publicação da obra.

CAPÍTULO DE LIVRO

SOBRENOME, NOME abreviado do autor do capítulo, título: subtítulo (se houver) do capítulo

entre aspas. In: AUTOR DO LIVRO (Org., Ed., etc. se houver), Título do livro: subtítulo do livro (se houver). Local de publicação: editora, data de publicação. Volume. Paginação referente ao capítulo. Coleção.

ARTIGO

SOBRENOME, Nome (abreviado), “Título do artigo entre aspas”. Título do periódico em itálico. Local de publicação, volume, número do periódico, mês (abreviado) e ano de publicação, número ou fascículo, página citada.

TRABALHO EM ANAIS DE CONGRESSO

Elementos essenciais: autor(es), título do trabalho apresentado, subtítulo (se houver), seguido da expressão In: título do evento, numeração do evento, ano e local de realização, título do documento (Anais, Atas, Tópicos temáticos) local, editora, data de publicação, página inicial e final da parte.

DISSERTAÇÃO OU TESE

SOBRENOME, Nome (abreviado), Título e subtítulo do trabalho em itálico. (tipo de trabalho: tese, dissertação ou monografia) Vinculação acadêmica: local e data da apresentação ou defesa.

CATÁLOGO DE EXPOSIÇÃO

SOBRENOME, Nome (abreviado), Título em itálico. Catálogo de (nome da exposição em redondo). Local: editora, data.

RESENHA

SOBRENOME, Nome (abreviado), Título da resenha. Local: editora e data. Resenha de (Dados da publicação original segundo sua natureza: artigo, livro, capítulo de livro etc.)

DOCUMENTO DIGITAL

SOBRENOME, Nome (abreviado), Título. Disponí-

vel em: Endereço eletrônico. Acessado em: Data de acesso.

CITAÇÕES

A citação até quatro linhas aparecerá inserida no corpo de texto entre aspas duplas.

Quando esta tiver cinco linhas ou mais deve aparecer com recuo de 4 cm da margem esquerda, com letra menor que a do texto (Times New Roman 11) e sem a utilização de aspas.

A referência da citação (autor, data, página, por exemplo, GOMES, 2005, p. 21) deverá aparecer nas notas de rodapé, e não no corpo do texto.

Títulos de obras, expressões estrangeiras e termos em destaque aparecerão em itálico.--

ISSN 1517-7858



9 771517 785001