



Registros fotográficos do 33º Panorama da Arte Brasileira

Formas Únicas da Continuidade no Espaço, MAM-SP, 2013

Curadoria: Lisette Lagnado / Projeto expográfico: Alvaro Razuk

Registro: Ricardo Amado

ISSN1517-5677 - versão impressa

ISSN2177-8566 - versão on-line

CURADORIA

Editor: Viviane Matesco

Coeditor: Ivair Reinaldim

Ano 16 - Dezembro de 2015

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Universidade Federal Fluminense

Rua Tiradentes 148 – Ingá – Niterói – RJ|CEP 24.210-510

tel. (55+21) 2629-9672

Universidade Federal Fluminense
Instituto de Arte e Comunicação Social
Poiésis / Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Editor

Viviane Matesco

Coeditor

Ivair Reinaldim

Conselho Editorial

Luciano Vinhosa

Luiz Sérgio de Oliveira

Conselho Consultivo

Ana Beatriz Fernandes Cerbino (UFF/PPGCA)

Ana Cavalcanti (UFRJ/PPGAV)

Andrea Copeliovitch (UFF/PPGCA)

Andre Parente (UFRJ/ECO)

Carolina Araújo (UFRJ/IFCS-PPGCA)

Giuliano Obici

Jorge Vasconcellos (UFF/PPGCA)

Josette Trépanière (UQTR/Canadá)

Leandro Mendonça (UFF/PPGCA)

Ligia Dabul (UFF/PPGCA)

Luiz Guilherme Vergara (UFF/PPGCA)

Maria Luisa Távora (UFRJ-PPGAV)

Martha D'Angelo (UFF)

Martha Mello Ribeiro (UFF/PPGCA)

Pedro Hussak Van Velthen Ramos (UFRJ- UFF/PPGCA)

Sally Yard (Universty of San Diego, EUA)

Tania Rivera (UFF/PPGCA)

Tato Taborda (UFF/PPGCA)

Equipe de Produção

Estagiárias: Julia Arbex, Andíara Dee Dee, Rafael França, Rachel Azoubel

Projeto Gráfico: João Alt e Joana Lima

Designer Gráfico: Joana Lima

Web-designer: Cláudio Miklos

Tradução do texto de Françoise Parfait: Suzana da Costa Borges Longo

Revisão técnica da tradução: Analu Cunha

Revisão Linguística: Viviane Matesco

Responsável por versão on-line: Luiz Sérgio de Oliveira

Agradecimentos

Alessandro Patricio da Silva

Altermar Di Monteiro

Analu Cunha

Andíara Dee Dee

Daniela Labra

Daniela Name

Elisa de Magalhães

Felipe Scovino

Ivair Rinaldim

Joana Lima

Julia Arbex

Lisette Lagnado

Luciano Vinhosa

Luiz Camillo Osorio

Luiz Sergio de Oliveira

Luiza Crosman

Marisa Flório Cesar

Paula Kepler

Rachel Azoubel

Rafael França

Renato Resende

Ricardo Basbaum

Suzana da Costa Borges Longo

Vanessa Santos

Poiésis é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense.

Versão online: <http://www.poesis.uff.br/>

© 2015 by PPGCA – É permitida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação, desde que para fins não comerciais e que os créditos e referências à publicação sejam feitos.

Esta publicação foi parcialmente financiada com recursos da Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação da Universidade Federal Fluminense, através do Edital FOPESQ.

SUMÁRIO

09 EDITORIAL

DOSSIÊ: CURADORIA

ORGANIZADOR: IVAIR REINALDIM

13 INTRODUÇÃO

Ivair Reinaldim

15 TÓPICOS SOBRE CURADORIA

Ivair Reinaldim

29 UM PESQUISADOR CHAMADO CURADOR

Daniela Labra

35 SER CURADOR HOJE NO BRASIL

Felipe Scovino

41 TRABALHO DE ARTE / EVENTO CURATORIAL

Ricardo Basbaum

51 CURADORIA: DESLOCAMENTOS, IMPASSES, POSSIBILIDADES

Marisa Flório Cesar

65 VIRADA CURATORIAL: O PÔR-EM-OBRA DA EXPOSIÇÃO COMO POÉTICA RELACIONAL

Luiz Camillo Osorio

81 POR UMA REVISÃO DOS ESTUDOS CURATORIAIS

Lisette Lagnado

PÁGINA DO ARTISTA

101 CANTOS DO CÉU, 2005-2016, SÉRIE FOTOGRÁFICA (A PARTIR DO VÍDEO CANTOS DO CÉU, CANTOS DO CHÃO, 2005)

Analu Cunha

CONEXÃO INTERNACIONAL/CONNEXION INTERNATIONALE

113 HISTÓRIA, MEMÓRIA E DESAPARECIMENTO: O VÍDEO ENTRE ARQUIVO E CÁLCULO

Françoise Parfait

ARTIGOS

147 Do 'ROBIN HOOD ÀS AVESSAS' AO ARTISTA-FLÂNEUR: POR UM TEATRO IMANENTE NAS CIDADES

Altamar Di Monteiro

161 DANIEL SENISE: PINTURA COMO ABRIGO DA IMAGEM

Daniela Name

175 (O CORPO NA CAIXA): O GATO

[OU: DA CONDIÇÃO DE VER CONTEMPORÂNEA, DO VISÍVEL E DA CEGUEIRA]

Elisa de Magalhães

189 EU ESTAVA ESPIONANDO MEU VIZINHO QUANDO

Luiza Crosman

207 IDENTIDADE: SINGULARIDADE: CONCEITOS PRESENTES NA ARTE

Paula Ávila Kepler

221 JOIAS DE CRIOLA – OUTRAS INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS (OU MAIS SOBRE A BRASILIDADE DA ARTE BRASILEIRA)

Renato Rezende

235 NA PRESENÇA DO VAZIO HÁ ALGO QUE SE ESCREVE

Vanessa Santos

241 NORMAS PARA SUBMISSÃO

Editorial

A edição 26 da Poiésis revista do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense apresenta o dossiê Curadoria organizado por Ivair Reinaldim, curador independente, crítico e professor da Escola de Belas Artes da UFRJ. A partir do convite inicial da editoria, Reinaldim definiu parâmetros para escolha dos colaboradores e elaborou questões comuns que nortearam a reflexão. Além daquele do próprio coeditor, o dossiê agrega textos de autores de diferentes gerações e trajetórias com atuações múltiplas em curadoria, crítica, pesquisa e ensino, são eles: Daniela Labra, Felipe Scovino, Marisa Flórido, Lisette Lagnado, Luiz Camillo Osorio e Ricardo Basbaum. A escolha de Basbaum evidencia a preocupação com olhar do artista sobre a questão curatorial.

Na Conexão Internacional traduzimos 'História, memória e desaparecimento: o vídeo entre arquivo e cálculo', texto de Fraçoise Parfait que faz parte da sua publicação sobre videoarte, ainda inédita no Brasil. Em consonância com o texto de Parfait convidamos para seção Página do artista, Analu Cunha que mostra a série de fotografias *Cantos do céu*, 2005-2016, baseada no vídeo *Cantos do céu, cantos do chão*, de 2005.

Dois textos selecionados relacionam-se também ao meio vídeo; a resenha de Vanessa Santos sobre *O Inquilino*, trabalho de Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander e o artigo da artista Luiza Crosman em torno de *Eu estava espionando meu vizinho quando*, série de vídeos editados, capturados de madrugada, do vizinho. Altemar Di Monteiro pensa a noção do

artista-cidadão que se apropria do espaço público para a produção de diálogos com nas ruas das cidades fundamentando-se nas ideias Hélio Oiticica, Amir Haddad e do artista cearense Enrico Rocha. Daniela Name centra-se na obra de Daniel Senise para compreender como a arte egressa dos 1980 não se situa como um retorno conservador a pintura, mas sim como o reestabelecimento de uma relação mais íntima com a imagem. Elisa de Magalhães discute a cegueira, o ver tátil e a visibilidade do som como alteridades do ver visível a partir do pensamento de Jacques Derrida e Jean-François Lyotard. Paula Ávila Kepler focaliza como os conceitos de identidade e singularidade envolvem nuances e complexidades; o artigo levanta questões fora do campo institucionalizado da tradição artística, gerando uma reflexão sobre as diferenças, quase labirínticas, presentes na arte conceitual. Renato Rezende explora a ideia de uma especificidade da arte brasileira ao comparar a produção das joias de crioula na sociedade escravagista brasileira com as *Inserções em Circuitos Ideológicos*, trabalho de Cildo Meireles. Agradecemos a Ivair Reinaldim da pela organização do dossiê Curadoria, aos colaboradores, ao conselho editorial, consultivo e a equipe de produção pelo tempo e dedicação; graças ao esforço de todos, conseguimos concluir o número 26 da Revista Poiésis.

Viviane Matesco

dossiê

curadoria

(ivair reinaldim, org.)

Introdução ao dossiê – Curadoria

Ivair Reinaldim

Ao ter sido convidado por Viviane Matesco, editora de *Poiésis*, para organizar este dossiê sobre curadoria, algumas indagações logo me surgiram: seria possível constituir um *corpus* coerente de textos, partindo de um pequeno número de autores, frente à quantidade considerável de pessoas que atualmente desenvolvem curadoria no Brasil? Quais seriam afinal os critérios que norteariam a escolha dos nomes a serem convidados? Definida a seleção, como garantir que os ensaios apresentassem certa coesão, a partir da abordagem de aspectos comuns e urgentes relativos à prática curatorial, mantendo, contudo, as particularidades decorrentes dos diferentes enfoques e interesses dos autores? Seria possível minimizar a presença de temas excessivamente pontuais, que nem sempre permitem desdobramentos para além deles mesmos? Essas questões, enfim, marcaram o ponto de partida da organização do dossiê e contribuíram para a configuração que será encontrada nas próximas páginas.

Como premissa geral, estabeleceu-se que os autores iriam desenvolver reflexões a partir de cinco tópicos comuns sobre curadoria, previamente definidos e apresentados no momento do convite, a saber: 1. A curadoria de arte / A arte da curadoria; 2. Curadoria como função / Curadoria como profissão; 3. Perfil do curador: o que é necessário para atuar na área?; 4. Tarefas do curador: o que compete a quem trabalha com curadoria?; 5. Experiência prática e experiência teórica: qual a contribuição (ou não) do ensino de curadoria nos dias de hoje? Esses tópicos operaram a princípio como orientação para os autores e não necessitavam aparecer explicitamente nos textos – em verdade, agiram mais como “provocações”, com o objetivo de estimular reflexões e promover debate. Coube a cada um interpretar o enunciado dos tópicos e escolher a melhor maneira de abordá-los. O risco de repetições, a expectativa

de aproximações e distanciamentos, a existência e reconhecimento de consensos e dissensos, todos esses aspectos contribuíram para que este dossiê possa também ser entendido como um recorte atual da prática e do pensamento sobre curadoria no Brasil. Devido à grande quantidade de curadores atuantes no país, optou-se por privilegiar aqueles que vivem no Rio de Janeiro. Isso não significa que a metodologia escolhida não possa ser expandida para outras localizações, conjunturas e arranjos, constituindo ponto de partida para uma espécie de mapeamento *in progress* da prática curatorial no Brasil. Dos nomes aqui reunidos, procurou-se privilegiar um recorte plural, com membros de diferentes gerações, gêneros, trajetórias e perfis curatoriais, de modo a oferecer uma visão abrangente e multifacetada do tema. Além de curadoria, de modo geral, os autores também atuam como críticos de arte, historiadores, docentes e, em um caso particular, como artista. Os nomes são os seguintes (apresentados na sequência de textos do dossiê): Ivair Reinaldim, Daniela Labra, Felipe Scovino, Ricardo Basbaum, Marisa Flório, Luiz Camillo Osorio, Lisette Lagnado

Finalmente, agradeço o convite e oportunidade que me foi dada por Viviane Matesco, assim como a resposta afirmativa de todos os autores convidados, sua disponibilidade e interesse em contribuir com esse dossiê e alimentar a produção reflexiva sobre curadoria no país. Assim como algumas iniciativas anteriores, que o conjunto de textos aqui reunidos possa se desdobrar e gerar frutíferos debates.

Tópicos sobre curadoria

Ivair Reinaldim*

RESUMO: Este ensaio analisa alguns princípios referentes à curadoria, contextualizando-a historicamente ao mesmo tempo em que aborda aspectos relativos à sua prática no contexto contemporâneo: a natureza de seu ofício, sua condição intermediária entre profissão e função, os diferentes perfis, experiências e tarefas de quem a exerce. Por fim, colocam-se certas questões acerca do ensino e formação em curadoria, de modo a fomentar o debate e a tentar circunscrever o campo de ação de tal prática.

PALAVRAS-CHAVE: curadoria; crítica de arte; artes visuais.

ABSTRACT: This essay examines some principles about the practice of curatorship, contextualizing it historically at the same time that addresses aspects of their practice in the contemporary context: its nature as *metier*, their intermediate condition between profession and function, the different profiles, experiences and task who exercises it. Finally, puts up some questions about teaching and training curatorship in order to foster debate and trying to limit the action field of that practice.

KEYWORDS: curatorship; art criticism; visual arts

*Ivair Reinaldim é doutor em Artes Visuais, linha de pesquisa História e Crítica de Arte, pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Professor adjunto do Departamento de História e Teoria da Arte e do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ. Atua como pesquisador e curador independente. Desenvolve o projeto de pesquisa Estudos Curatoriais: perspectivas atuais e históricas. Foi membro da comissão de seleção e premiação da categoria “curadoria” na 5ª edição do Prêmio Marcantonio Vilaça (2014-2015), orientador do programa Aprofundamento em Curadoria da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (2014) e membro da comissão curatorial da Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos (2009-2013).

Embora o termo “curador” tenha surgido e adquirido proeminência em um período relativamente recente, considerando-se a configuração histórica do sistema de artes, a prática curatorial a cada ano vem ganhando maior visibilidade e reconhecimento social. Em um meio onde há número crescente de curadores atuantes, dos mais experientes aos em início de formação, dos vinculados a instituições aos ditos “independentes”, dos que a exercem de maneira regular àqueles que o fazem apenas ocasionalmente, entretanto, constata-se que ainda há pouca ciência em relação ao histórico da curadoria, seus princípios, abrangência e limites. A euforia e o desconhecimento contribuem para a constância de situações clichês acerca das práticas curatoriais e têm dificultado a problematização de um estado atual de coisas, sobretudo em relação ao processo de espetacularização no meio de artes visuais. Acompanhamos a profusão de bienais, centros culturais, feiras, galerias e editais de exposições e residências, muitas vezes, sintoma do vínculo cada vez maior da cultura com os interesses do mercado – período nomeado, a partir da segunda metade do século XX, como “capitalismo cognitivo” (convém reforçar que tal situação tende a favorecer o aumento de oportunidades de atuação para curadores). No entanto, se o crescimento de investimentos em cultura parece algo a se comemorar, isso não significa que museus, bibliotecas e mesmo acervos públicos tenham recebido a mesma atenção e investimentos por parte de governos, empresas e fundações – cabe-nos o alerta.

Poderíamos, isso posto, considerar a afluência e circulação de “enlatados de curadoria” – com maneiras e soluções padronizadas na escolha de títulos, definição dos temas, seleção de artistas, arranjo espacial das obras, divulgação (muitas dessas iniciativas tornam-se “imagens” amplamente difundidas, que documentam e ao mesmo tempo substituem a vivência direta com obras e espaços expositivos), etc. Nesse contexto quase tudo se resolve a partir dos interesses do marketing cultural e das assessorias de imprensa. Torna-se simples, enfim, apreender rapidamente fórmulas e modos standardizados de concepção e apresentação curatorial. Em linhas gerais falamos de exposições e projetos que, passado o estardalhaço em torno dos mesmos, pouco contribuem ou acrescentam às experiências que produzem, seja em termos de construção de sentidos para as obras, seja no que se refere à formação e trajetória, crescimento intelectual e artístico, ou mesmo vivência estética daqueles direta ou indiretamente neles envolvidos – artistas, profissionais variados, público em geral, instituições. Isso sem

mencionar as possíveis contribuições futuras à história da arte. Projetos que alimentam números, são produzidos para consumo instantâneo, promovem o entretenimento como regra e concretamente pouco agregam em termos qualitativos.

É preciso reforçar que não se trata de persistir em uma análise pessimista ou negar que qualquer contribuição, por menor que seja, não deixa de ser uma contribuição. Contudo, há muitas exposições que se afastam desse diagnóstico, apresentam novos modos de abordar e pensar velhos temas, problemáticas e obras, estimulam reflexão e debate sobre arte, cultura, política e sociedade, e há igualmente aquelas que, em meio à necessidade e à exigência do espetacular, conseguem reverter sua própria condição, curadorias cujo projeto às vezes reverbera mais *à posteriori* do que no momento de sua ocorrência, ou mesmo em contextos diferentes – vide a 24a Bienal de São Paulo, dita “Bienal da Antropofagia” (1998), e sua grande repercussão internacional.¹ A preocupação aqui é justamente reforçar uma conjuntura para, a partir dela, propor aproximações com aquilo que se tem como parâmetro qualitativo.

Se os processos de espetacularização e mercantilização da cultura são fenômenos recorrentes na esfera global, no contexto brasileiro, além dessas problemáticas, curadores que buscam o desenvolvimento e aprimoramento de sua prática também enfrentam dificuldades específicas, a saber: 1. a existência de poucas publicações em língua portuguesa sobre o tema curadoria (traduções e textos originais), em comparação à bibliografia em outros idiomas, sobretudo em língua inglesa, e a carência de muitos dos títulos (nacionais e internacionais) em acervos de bibliotecas; 2. formação autodidata ou por meio de cursos de curta e média duração, nem sempre vinculados a conhecimentos mais profundos de história e teoria da arte, o que atualmente, em certos contextos, vem sendo considerado desnecessário aos aspirantes a curador(a), com interesses voltados para uma formação de caráter interdisciplinar (embora, em muitos casos, de viés excessivamente generalista) e de capacitação técnica – desse modo, aprende-se o passo-a-passo e o repertório relativos ao processo, mas quase sempre falta estofo mais específico em relação ao objeto com o qual se trabalha; 3. a existência de poucos postos de trabalho para curadores em instituições museológicas, bem como de acervos públicos consistentes, o que obriga curadores a investirem energia e a se dedicarem a grande número de projetos de curta duração, quase sempre sem tempo hábil para pesquisa, reflexão e desenvolvimento consistente das propostas, tendendo a privilegiar acervos de

coleções particulares; 4. por fim, debates mais circunscritos, de modo geral, aos grupos de estudos, conferências promovidas por universidades, escolas, museus e centros culturais, situações de diálogo e contato direto entre curadores mais experientes e seus assistentes, sem que haja amplo estímulo para um debate público sobre a prática curatorial e os rumos que vem sendo seguidos por aqueles que exercem tal função.

Cabe reconhecer ainda que o termo “curadoria” extrapolou os limites das artes visuais, sendo empregado em outras áreas, sempre que presumir ideias como gestão, organização e seleção (vide sua recorrência na gastronomia, moda, televisão, música, em festivais de cinema, teatro e dança, etc.). O uso banalizado reforça o estatuto social da prática; no entanto, pouco contribui para definir seus sentidos e sua natureza. Parece mais inseri-lo em um estado de indeterminação, ao esgarçá-lo de tal modo que fica difícil compreender o que de fato significa, identifica ou abarca. Esse esgarçamento pode igualmente ser constatado no que tange a outras categorias do meio de artes visuais, como “artista”, “museu” e “crítica”, por exemplo, que acabam assumindo, mesmo no senso comum, feições excessivamente permissivas. Afinal, a que e a quem esse estado de coisas serve?

É preciso reforçar ainda que aquele que pratica a curadoria acaba visto de maneiras diversas no sistema de artes visuais: o artista Artur Barrio, por exemplo, refere-se ao curador como “uma necessidade desnecessária”, enquanto para outros profissionais trata-se de um colaborador ou mesmo um “agente” fomentador, que contribui para o diálogo entre artistas, instituições e público, ou ainda, um profissional autoritário, representante e detentor de poder simbólico, capaz de legitimar obras e artistas e agregar valor a instituições e coleções. Certamente, há depoimentos para todos os gostos e percepções.² O que importa nesses diferentes pontos de vista é a constatação da similaridade entre a condição outrora ocupada pelo crítico de arte – seja como quem emite juízo crítico (caricatamente, legitimando ou condenando obras e artistas), como mediador na construção de sentidos ou como parceiro, incentivador e colaborador de artistas – e a atividade exercida atualmente pelo curador, o que reforça uma relação simbiótica entre o que outrora se entendia como crítica de arte e o que atualmente compreende-se como curadoria. A prática curatorial atual, então, mais do que uma decorrência da conservação de acervos e da museologia, seria um desdobramento do exercício da crítica, passando de um veículo (sobretudo o jornal) para outros (exposição, catálogo, livro, etc.).

A curadoria de arte / A arte da curadoria

De modo mais específico, contrapor “curadoria de arte” à “arte da curadoria” é pensar no mínimo em duas possibilidades de interpretação: a primeira procura evocar a ideia de curadoria de artes visuais como uma prática “de bastidores”, onde o que prevalece são sempre obras e artistas – ou seja, a “arte” – e não o contrário, a noção do curador como criador, sobrepondo-se a tudo e a todos, fazendo da própria exposição sua grande obra (a estimável “arte da curadoria”). Essa tendência persiste, de modo geral, no meio de artes visuais, sempre que o tema de uma exposição ou projeto (e a figura do curador, é claro) torna-se assunto privilegiado de debate, mais que as obras expostas ou as relações que podem advir das mesmas. Para Hans Ulrich Obrist, um dos mais renomados (ou badalados) curadores da atualidade, “artistas e suas obras não devem ser usados para ilustrar uma proposta ou premissa curatorial à qual estão subordinados” (OBRIST, 2014, p. 47), sendo refratário à ideia de que o curador é uma figura criativa. Outro entendimento possível refere-se à noção da curadoria como uma “arte”, no sentido arcaico do termo, ou seja, como um ofício.³ A acepção evidenciaria que, mais do que uma vocação, o processo permanente de construir-se enquanto curador exige estudo, conhecimento, acúmulo de experiências, aprimoramento e alguma dose de autorreflexão, entre outras coisas.

Convém fazer uma breve arqueologia dessa prática e do termo que a nomeia, de modo a bem compreender de que se fala ao referir-se à palavra curadoria. Na língua portuguesa os dicionários assinalam que curador é quem administra bens alheios por encargo judicial. Sua raiz etimológica latina é *curare*, palavra originalmente utilizada no império romano para designar um oficial administrativo responsável pela supervisão de obras públicas. A acepção atual relacionada às artes visuais – “cuidar de” – surgiu a partir da emergência dos museus no século XVIII e, em linhas gerais, assinala tanto um funcionário responsável por um departamento específico de uma instituição quanto alguém que organiza exposições. O termo englobou o que na língua francesa costumava estar separado em duas terminologias: o *conservateur de musée* ou *du patrimoine* (conservador de museu ou do patrimônio), aquele que é responsável pelo inventário, estudo, documentação, conservação, difusão das coleções de um museu (ou do patrimônio), assumindo funções administrativas e organizando exposições permanentes e temporárias, com o objetivo de colocar em evidência a coleção sob sua salvaguarda, seja em

relação ao público em geral ou frente à comunidade científica; e o *commissaire des expositions* (comissário de exposições), ademais chamado *curateur* (em paralelo ao termo *curator*, em língua inglesa), aquele que concebe intelectualmente uma exposição temporária, ficando responsável pela deliberação do tema ou problemática abordada, escolha das peças a serem expostas, definição da disposição das mesmas no espaço e divulgação junto ao público (projeto educativo, textos, catálogo), podendo ou não estar vinculado a uma instituição – nesse caso, como um *conservateur des collections* (conservador de coleções).⁴ Com o advento do curador dito independente essa realidade mudou, mesmo na França, e as duas funções encontram-se geralmente confundidas. Mas como surgiu essa nova modalidade de atuação, que redefiniu o entendimento da prática curatorial?

A princípio, é importante manter-se no âmbito semântico. Hans Ulrich Obrist tende a preferir o uso da expressão curador *freelancer* para denotar aquele indivíduo que trabalha de modo livre, sem vinculação fixa com um museu, fundação ou coleção, uma vez que “independente” seria um termo questionável: o fato de não estar subordinado a uma instituição, não quer dizer que quem exerça curadoria não tenha outros vínculos e compromissos, explícitos ou mesmo subjacentes a sua prática – do mesmo modo, curadores institucionais devem resguardar sua autonomia frente a imposições ou contrassensos que possam advir de patrocinadores, conselhos consultivos ou mesmo diretores da entidade a qual estão vinculados. Considerando-se ou não a problemática ligada ao uso do termo, a noção de “curador independente” surgiu por volta de 1970 quando o suíço Harald Szeemann, então curador da Kunsthalle de Berna, organizou a emblemática mostra *When Attitudes Become Form: Works - Concepts - Processes - Situations - Information* (1969), uma das primeiras iniciativas de reconhecimento institucional da produção artística de caráter experimental da década de 1960. Após desacordos expressos pela diretoria da Kunsthalle frente às diversas polêmicas geradas pela mostra junto ao público e à municipalidade de Berna, Szeemann foi destituído de seu cargo. A partir de então, fundou sua *Agency for Intellectual Guest Labour* e passou a desenvolver projetos de modo autônomo, ora apresentando-os às instituições, ora sendo comissionado para elaborar e executar uma nova proposta.⁵ Como desdobramento, inúmeros outros curadores seguiriam seus passos, reconfigurando as linhas gerais de seu ofício.

No caso brasileiro, poucos profissionais conseguem exercer a prática de curadoria vinculados a uma instituição. Um dos pioneiros foi Walter Zanini, que ficou à frente do Museu de Arte Contemporânea da USP, entre 1963 e 1978, e assumiu o cargo de diretor artístico das 16a e

17ª Bienais de São Paulo (1981 e 1983). Se há uma tendência da historiografia em identificar na figura de Zanini a origem da curadoria no país, é preciso reforçar que no contexto carioca, na passagem dos anos 60 para os 70, havia Frederico Morais e Roberto Pontual – ambos assumindo cargos como coordenadores de cursos e de exposições, respectivamente, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Frederico Morais seria um caso a se considerar por sua natureza experimental, tanto no contexto institucional, com a proposição dos *Domingos da Criação* (1971) – eventos realizados na área externa do museu e que extrapolavam sua dimensão pedagógica –, quanto no contexto das exposições e projetos autônomos, como a mostra seminal *Do Corpo à Terra* (1970), realizada no Parque Municipal de Belo Horizonte. Se na época não havia a utilização do termo “curador”, não quer dizer que não seja possível observar nesses exemplos as primeiras evidências da prática no Brasil, sem contudo reivindicar qualquer pioneirismo por parte de um ou de outro.⁶

É preciso salientar que em um processo de investigação arqueológica, há sempre o risco de voltar-se mais e mais no tempo, deduzindo paralelos históricos com certas práticas contemporâneas. Entretanto, o ponto de vista historicista pouco se atém a certas especificidades dessas práticas e, embora haja possíveis similaridades entre a noção de curadoria e certas proposições de períodos longínquos da história, as diferenças acabam sendo consideráveis e pertinentes. Fato é que a curadoria passou a ser importante no momento em que museus e, sobretudo, exposições tornaram-se locais e situações referenciais para o sistema de arte e qualquer paralelo anterior apresenta-se mais como um conjunto de “antecedentes” do que ação curatorial propriamente dita.

Curadoria como função / Curadoria como profissão

Se a história da curadoria demarcou uma divisão inicial entre o conservador de museu e o comissário de exposições, essa mesma história – tendo Harald Szeemann como precursor, mas de modo mais acentuado, a partir da década de 1990 – apresenta a emergência do curador como um profissional liberal, um prestador de serviços, muitas vezes detentor de saber técnico especializado. Nesse sentido, torna-se importante verificar se a curadoria pode ser entendida como profissão, reconhecida na cadeia econômica da cultura, ou se seria de fato uma função exercida por profissionais provenientes de diversas áreas, em determinada conjuntura, o que minimizaria a importância da especialização.

Caso seja entendida como profissão, é preciso considerar a existência de cargos ligados à curadoria em certos departamentos de museus, concentrados em uma época, linguagem ou técnica e mesmo área geográfica – o que é comum em instituições na Europa e também nos Estados Unidos – ou mesmo a curadoria geral do museu (o equivalente ao *conservateur de musée*), como o que ocorre mais frequentemente no Brasil, em que uma única pessoa, muitas vezes acompanhada de assistentes, é responsável por todas as coleções abrigadas na instituição. Ao fazê-lo, fica evidente que o objetivo seria igualar o ofício da curadoria ao quadro das profissões reconhecidas e regulamentadas pela legislação, o que exige algumas considerações.

Uma profissão é uma ocupação especializada, em que a atividade individual possui autonomia relativa, organizada em torno de associações coletivas, que controlam o campo de atividade por meio de sistemas de regulamentação (código de ética, educação especial e qualificada, programas de formação e estágio profissional). Nesse sentido, sem a existência de um número considerável de cursos de graduação e pós-graduação na área e de estruturas de representação coletiva, torna-se difícil o reconhecimento da curadoria como profissão. Mesmo em países onde há cursos específicos (em geral, mestrados com viés profissionalizante), estes não provêm qualificação suficiente para o exercício da atividade, segundo argumento de Dominic Willsdon, professor do mestrado em curadoria do Royal College of Art, em Londres.⁷

No caso francês, a diversificação do campo, com a emergência do curador independente, tendeu a colocar em crise a profissão regulamentada do *conservateur de musée*. Para Nathalie Heinich e Michael Pollak, a partir dessa nova modalidade de atividade, o “curador-come-autor” passou a “performar uma função”, em contraposição ao profissional que ocupa um posto de trabalho fixo. O curador independente poderia ser compreendido, então, como modelo de antiprofissional, uma vez que seu estatuto seria sempre o do criador individual, cuja “assinatura” acaba influenciando a recepção de seus projetos, e não a de um profissional regulamentado por convenção social, cuja instituição em que trabalha tenderia a orientar certos posicionamentos, escolhas e ações.⁸

Assim, o entendimento da curadoria como função estaria associado à ideia de um prestador de serviços, atuando a partir da demanda de instituições e editais, ou mesmo de iniciativas próprias e de espaços independentes, tendendo a ser comum considerar que profissionais com diferentes formações e profissões possam desenvolver de modo esporádico (ou

contínuo) projetos de curadoria, desde teóricos em geral, docentes, museólogos e mesmo artistas. Nesse sentido, não haveria um sujeito exemplar, exclusivamente dedicado à prática curatorial – exceto nas situações em que há um vínculo institucional regular –, mas profissionais que em certas condições exercem tal função, o que tende a ser mais comum no caso de projetos de exposições temporárias, tanto em centros culturais, museus, galerias, feiras ou mesmo em espaços alternativos (ateliês, locais não institucionalizados ou projetos ao ar livre, etc.). Se essa diversidade é capaz de enriquecer as abordagens e feições da curadoria, no entanto, pode contribuir para torná-la bastante condescendente, dependendo das condições em que é praticada (de fato, quanto mais permissivo o meio, menos seus integrantes são questionados em relação a suas práticas, funções ou mesmo posições, o que vale para curadores, críticos, historiadores, diretores de instituições, galeristas, artistas, etc.).

Tornar-se curador: perfis e tarefas

A prática da curadoria coloca certas questões referentes ao perfil de quem atua nessa área, atividade em constante transformação, em consonância com as mudanças ocorridas no meio cultural e no sistema de arte. Como a princípio não haveria regras precisas para o exercício do que nem sempre se adequa ao formato de profissão regulamentada, é possível identificar visões divergentes sobre os requisitos necessários para se tornar curador. Algumas características identificadas em outras análises poderiam ser aqui enumeradas, das mais subjetivas às mais pragmáticas: curiosidade, imaginação, abertura para o mundo, flexibilidade, singularidade, sensibilidade, apuramento do olhar, saber ver e ouvir, ter algo a dizer, dedicação, senso de responsabilidade, atitude inquisitiva, tomada de posição, ousadia, formulação de pontos de vista fortes e pessoais, poder de negociação, diplomacia, domínio de idiomas, gosto por viagens, personalidade empreendedora, habilidades empresariais, consistente formação humanística interdisciplinar, experiência fundada em reflexão teórica, frequência em museus, galerias, feiras e bienais, contato constante com obras e artistas, etc. Concordando-se ou não com todos os atributos aqui listados, para além de estabelecer uma descrição idealizada ou mesmo estereotipada do curador, há duas noções de natureza mais conceitual que tendem a ser evocadas quando se fala na sua prática: de um lado, a importância (ou não) do conhecimento aprofundado em história e teoria da arte e, por outro, a relação mútua entre curadoria e crítica de arte.

Desde os anos 1990, há uma tendência em certas instituições que promovem cursos de curadoria a considerar que a formação em teoria e história da arte tenha sido uma condição identificável e essencial apenas para os primeiros curadores, sobretudo aqueles que, em sua maioria, assumiram cargos junto a museus. Em paralelo ao perfil mais experimental da arte produzida na segunda metade do século XX, essa obrigatoriedade passou a ser gradualmente substituída pelo interesse por campos variados do saber, como filosofia, semiologia, antropologia, etnografia, sociologia, ciência política, psicologia, psicanálise, comunicação, etc. Hoje, muitos cursos de formação amenizam tanto uma ênfase quanto outra, ao evidenciarem maior preocupação em capacitar o jovem curador por meio de um saber especializado e de ordem prática, a partir de conhecimentos em pesquisa, museologia, cenografia, montagem, iluminação, editoração, produção e gestão de projetos, captação de recursos, etc. Assim, a especialização técnica prepara mão-de-obra qualificada para trabalhar em variados postos, seja museus, centros culturais ou mesmo feiras e galerias de arte. No entanto, essa posição tende a ser questionada por alguns curadores.

Segundo Cauê Alves, por exemplo, “espera-se da curadoria”, em sentido amplo do termo, “que saiba compreender e relacionar o trabalho de arte, senão na história da arte, numa sequência de outros trabalhos ou no contexto de uma discussão atual”, defendendo que “há pouco ou nenhum sentido na curadoria e na crítica que não possui embasamento histórico e teórico” (RAMOS, 2010, p. 44). Se a prática curatorial não instrumentaliza explicitamente um saber histórico, deve-se ter em mente que este muitas vezes orienta a tomada de decisões e a abordagem do curador. A curadoria seria um modo de produzir-se história da arte (ou mesmo história da cultura) por meio das relações que podem ser estabelecidas entre objetos expostos (ou postos em evidência), constituindo-se importante mecanismo tanto de questionamento das narrativas engessadas quanto de proposição de visões renovadas sobre obras, artistas, períodos artísticos, etc. Fato é que muitas das recentes abordagens revisionistas da história da arte têm surgido em contextos de curadoria de exposições e produção ensaística de textos de catálogo, talvez por apresentarem maior liberdade em relação às publicações e pesquisas essencialmente teóricas, em que nem sempre há o enfrentamento direto das obras.

A prática curatorial pode igualmente ser compreendida como desdobramento da crítica de arte, atividade historicamente exercida por pessoas de diferentes formações (literatura, filosofia, jornalismo, direito, artes visuais, etc.). Uma vez que atitude reflexiva é algo esperado de todo curador, espera-se que suas avaliações sejam decorrentes da experiência direta com

obras e/ou artistas, mais do que em princípios teóricos tomados a priori e aplicados indiscriminadamente a seu objeto – o que em geral costuma ocorrer em curadorias cujas obras selecionadas submetem-se e ilustram teses de seus autores. O curador, sobretudo aquele que se dedica à produção contemporânea, tende a conviver com artistas e seus processos de trabalho, frequentando ateliês, relacionando-se e debatendo questões variadas de seu próprio tempo. Ou seja, a curadoria também pode ser entendida como uma modalidade de crítica, fruto das transformações que a figura tradicional do crítico de arte sofreu e vem sofrendo no contexto contemporâneo.

A afirmação de que o curador necessita apresentar capacidade de mediação reside em mais um aspecto que o aproximaria da experiência crítica. Toda curadoria é, em primeiro lugar, mediação entre a singularidade das obras e poéticas artísticas e os diálogos que podem ser construídos a partir delas, respeitando-se o sentido próprio que cada obra apresenta (seus aspectos intrínsecos e extrínsecos) e as novas possibilidades de significação decorrentes de uma análise em conjunto. É o que reforça Paulo Herhenhoff, ao afirmar que “curadoria é um campo do pensamento crítico, “relacionado diretamente” com a presença e a corporeidade da obra” (HERKENHOFF, 2008, p. 23). É importante lembrar ainda que o curador produz mediação das obras tanto em relação ao espaço por elas ocupado quanto ao público da exposição ou proposição, muitas vezes coordenando e fornecendo os parâmetros para o projeto educativo.

Essa predisposição mediadora abrange ainda a capacidade de negociação decorrente de todo projeto de caráter coletivo e colaborativo, o que inclui artistas, representantes de instituições, colecionadores, profissionais envolvidos diretamente com a produção (em todas as suas instâncias), etc. A relação entre curadores e artistas pode ser útil para exemplificar como o trabalho colaborativo é importante no que tange à concepção de uma exposição, tanto quanto os problemas que possam decorrer daí. O curador Olu Oguibe ressaltava a importância de “um relacionamento simbiótico de respeito e compreensão mútua, em que os artistas veem o curador como um catalisador útil, e não como um obstáculo; um colaborador, e não um interlocutor inconveniente; um sócio no empreendimento de construir, e não um mero empresário usurpador que fica no meio do caminho” (OGUIBE, 2004, p. 17). Trata-se, para ele, de uma relação de respeito e interdependência, mais do que de serventia e usufruto. A vontade de colaboração, de relacionamento horizontalizado com artistas e profissionais que cooperam na realização de um projeto, tende a ser o perfil mais indicado para aquele que se propõe curador.

Finalmente, seja através da importância da história da arte ou do caráter crítico necessário para sua prática, torna-se primordial que o curador seja em essência um pesquisador, aprofundando questões teóricas, investigando aspectos relacionados à arte, imagem, representação, estudos culturais, aliados a um interesse e conhecimento de pautas sociais, políticas, ambientais, etc. de seu tempo, confrontando-se permanentemente com obras e proposições de viés experimental, dialogando com artistas e seus processos, articulando e construindo sentidos renovados para o objeto ao qual se dedica.

A guisa de conclusão: para iniciar o debate

Em princípio, como já explicitado, a tarefa mais importante de um curador seria cuidar, zelar e defender os interesses de artistas e dos trabalhos de arte – e não compactuar e agir em prol de preferências pessoais, patrimonialistas ou mercadológicas. Paralelamente a essa dimensão zelosa, haveria uma série de outras demandas: investigar, organizar, inventariar, conservar obras e coleções; administrar acervos, instituições e projetos; organizar e supervisionar exposições permanentes e temporárias; conhecer e divulgar coleções, obras e artistas; produzir conhecimento e documentação por meio de exposições, ensaios, edição de livros e catálogos; organizar e participar de conferências, ciclos de ideias, cursos sobre arte e cultura; mediar e contribuir para a formação de público; etc. Em cada uma dessas atividades, o curador age, agencia, desempenha relações sociais, de modo a ampliar e compartilhar um conjunto de conteúdos simbólicos, a partir da dimensão e do alcance público de suas proposições.

No Brasil há curadores experientes, com formações plurais e experiências adquiridas na medida em que foram desenvolvendo suas ações: assumiram cargos institucionais, organizaram exposições temporárias, supervisionaram projetos, sem, no entanto, ter uma formação oficial em curadoria (embora alguns tenham frequentado cursos em outros países). Contrapondo-se a essa trajetória, atualmente, jovens curadores podem tanto recorrer a cursos de formação em museus, escolas livres, disciplinas de cursos de graduação e, mais especificamente, cursos de pós-graduação lato sensu, quanto a oportunidades práticas, seja fazendo estágios em museus, atuando em espaços independentes ou organizando seus próprios projetos de curadoria. A partir dessas diferenças geracionais e conjunturais de formação e aquisição de experiências, cabe uma série de indagações: É possível ensinar curadoria? Se sim, de que

modo isso pode ser feito? Cursos de formação em curadoria transmitem saberes específicos e habilidades técnicas, capacitando indivíduos para o trabalho, ou são capazes de desenvolver pensamento sobre arte, aliado a outros saberes, concebendo a prática curatorial como uma decorrência dessa atividade reflexiva? As opções atualmente disponíveis resumem-se a um sistema de reprodução de discursos e “programas de sucesso” ou constituem-se como iniciativas capazes de instigar em seus participantes a atitude crítica e a capacidade de desenvolver novos modos de perceber velhos problemas? Talvez resida aí a dimensão essencial do debate, pois só se pode ensinar algo a partir do entendimento daquilo que se quer instruir e orientar, daquilo que se deseja como desdobramento futuro de uma prática. Refletir sobre o que o curador faz e por que o faz é uma pauta de debate que apenas se inicia.

Notas

1 Cf. HERKENHOFF, Paulo. Bienal 1998: princípios e processos. In: *Marcelina*, Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, ano 1, vol. 1, pp. 20-36, 2008.

2 Cf.: O curador é dispensável? In: *Select*, Revista de Arte e Cultura Contemporânea, ano 5, ed. 22, p. 8, fev/mar 2015. Em outra publicação, a fala de Artur Barrio aparece contextualizada: “O pensamento é e sempre será eficaz, dependendo de quem o pensa e do que diz,..... principalmente do que diz. Quanto à curadoria em relação a meu trabalho, aí sim, posso dizer que o curador é uma necessidade desnecessária por justamente o perfil de meu trabalho não necessitar, não ter a necessidade de um curador.” No hemisfério sul. In: *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, ano XV, n. 17, p. 14, dez. 2008.

3 Essa ideia aparece na coletânea *Sobre o ofício do curador*, organizada por Alexandre Dias Ramos, para quem “a curadoria é um ofício antigo, mas uma profissão relativamente nova”. Cf.: RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 11.

4 O *commissaire des expositions* francês estaria próximo ao *Austerlungsmacher*, ou organizador de exposições, profissional assim nomeado em países de língua alemã, e que é visto por muitos autores como aquele que mais se aproxima do perfil atual da prática curatorial.

5 Cf.: DERIEUX, Florence (ed.). *Harald Szeemann: Individual Methodology*. Zurich: JRP/Ringier Kunstverlag AG; Grenoble: Le Magasin – Centre Nacional d’Art Contemporain; London: Royal College of Art, 2007.

6 Se for possível indicar pioneiros na prática curatorial, como Walter Zanini, Frederico Moraes e Roberto Pontual, é preciso salientar que ainda há muito a se investigar em relação a outras regiões do vasto território brasileiro, ou mesmo cruzar dados de pesquisas já realizadas com as informações aqui explicitadas.

7 WILLSDON, Dominic. Curating as a profession? In: *MJ – Manifesta Journal: Journal of Contemporary Curatorship*, Amsterdam, n. 4, pp. 62-67, autumn/winter 2004.

8 HEINRICH, Nathalie; POLLAK, Michael. From Museum Curator to Exhibition Auteur: Inventing a Singular Position (1989) apud WILLSDON, Dominic. Id., p. 66.

Referências

Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, ano XV, n. 17, dez. 2008.

DERIEUX, Florence (ed.). *Harald Szeemann: Individual Methodology*. Zurich: JRP/Ringier Kunstverlag AG; Grenoble: Le Magasin – Centre National d'Art Contemporain; London: Royal College of Art, 2007.

HERKENHOFF, Paulo. Bienal 1998: princípios e processos. In: *Marcelina*, Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, ano 1, vol. 1, pp. 20-36, 2008. [edição: Antropofágica]

MJ – Manifesta Journal: Journal of Contemporary Curatorship, Amsterdam, n. 4, autumn/winter 2004. [Teaching Curatorship]

OBRIST, Hans Ulrich. *Caminhos da curadoria*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

OGUIBE, Olu. O fardo da curadoria. In: *Concinnitas*, Revista do Instituto de Artes da Uerj, Rio de Janeiro, ano 5, n. 6, p. 17, julho 2004. [Dossiê sobre a função do curador]

RAMOS, Alexandre Dias (org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

Select, Revista de Arte e Cultura Contemporânea, ano 5, ed. 22, fev/mar 2015. [edição especial: Curadores]

Um pesquisador chamado curador

*Daniela Labra**

RESUMO: O texto tem linguagem próxima ao depoimento. Aborda questões referentes à atuação do curador, sua formação, relação com o sistema contemporâneo da arte e outros aspectos práticos e conceituais, especialmente tratando-se de Brasil. O curador é compreendido como um autor-pesquisador, que abraça espectros de ação amplos e desafiadores, para explorar o campo da arte contemporânea por diferentes prismas interdisciplinares. Sua autoralidade resulta de objetos de investigação continuados, que tornados práticas expositivas delineiam um perfil de ação e discurso curatorial.

PALAVRAS-CHAVE: curadoria, pesquisa, contemporaneidade

ABSTRACT: This text addresses issues related to the curator's role, their training, relationship with the contemporary art system and other practical and conceptual aspects, especially in the case of Brazil. The curator is understood as an author-researcher who's action spectra is as wide as challenging each different project. Is a professional committed to explore the field of contemporary art from different perspectives, with all its interdisciplinarity. His authorship can be understood as the ongoing research object that draws the curatorial discourse behind the exhibition.

KEYWORDS: curatorship, research, contemporaneity

*Daniela Labra é curadora e crítica de arte independente, doutora em História e Crítica da Arte pelo PPGAV/EBA/UFRJ, com pós-doutorado em Comunicação e Estéticas pela ECO/UFRJ. Professora da EAV Parque Lage, Rio de Janeiro..

Ainda que sem um olhar sensível sobre o objeto artístico seja impossível construir um bom projeto curatorial, capaz de articular um discurso crítico e poético coerente acerca de questões do mundo e da natureza da arte, não vejo o trabalho do curador análogo ao de artista. Percebo esse profissional como um ator do sistema cultural contemporâneo, responsável por organizar propostas de artistas em tramas que geram discussões, reflexões e narrativas, transfiguradas em situações expositivas temáticas, que funcionam socialmente como dispositivos culturais. Exposições, com suas atividades paralelas e colaterais, podem ser compreendidas como composições estético-críticas com potencial para despertar e instigar olhares sensíveis. O curador, seja ele funcionário de uma instituição ou autônomo, é, grosso modo, um propositor-mediador que desenvolve seus projetos de arte no diálogo entre artista, instituição e a sociedade, atento à comunicabilidade de sua proposta com o público receptor.

Desde um ponto de vista mais prático, para desenvolver sua *expertise*, esse profissional deve ter boa escrita, ser observador do mundo, ter densidade intelectual, conhecimentos gerais amplos, senso espacial, gostar de viajar, falar idiomas, saber coordenar e trabalhar em equipe, ter noções de produtor e, às vezes, tino de psicólogo. O curador pode ser responsável pelo perfil de programação de uma instituição e trabalhar para ela, ou ser independente, atuando no museu, em espaços autogeridos, galerias, centros culturais corporativos, feiras e outros. O curador pode ser um especialista em determinadas questões históricas e movimentos de arte do passado, atuar com mais ênfase na produção do agora, ou ambos. Em seu exercício, ele ainda precisa negociar com várias instâncias do poder, sejam elas públicas ou privadas.

Ao ter que lidar com projetos financiados por bancos, corporações, fundos de investimentos e outros símbolos do alto capitalismo, esse profissional, que para muitos é a imagem de uma vida de sofisticação e glamour, foi bastante acusado, nos anos 2000, de ser um agente vendido, cooptado pelo neoliberalismo, que especula e lucra negociando arte. Embora essa visão seja caricatural, de fato o curador está tão dentro do mecanismo de objetificação e mercadorização da arte e das sensibilidades, como qualquer outro ator do sistema das artes. No entanto, como o artista, ele tem a possibilidade de ampliar seu espectro de atuação e desenvolver projetos de alcance público, capazes de tocar pessoas de diferentes procedências socioculturais, intervindo nos debates do real, da sociedade, por meio de pesquisas estéticas de todo tipo.

Me parece impossível trabalhar hoje com arte e teorias contemporâneas, como curador, sem se posicionar politicamente no mundo, ainda que não se deseje exercer algum ativismo propriamente dito. Com relação a esse posicionamento, não me refiro em exercer um desacreditado partidarismo ou defender alguma empoeirada ideologia, mas ao exercício de uma presença e agir políticos: o curador precisa se perceber como um agente em prol da disseminação de posicionamentos e fricções críticos que encontram eco em propostas artísticas visuais menos interessadas na espetacularização e mais em experiências estéticas que colaborem na formação de um espírito crítico. Por outro lado, a onda de *selfies* que assola os espaços de arte demonstra que a fruição da arte, lenta e silenciosa, está em baixa, e entristece ver como o público desse nosso segmento é reduzido, acompanhando a frágil noção popular de que tudo aquilo que se refere às artes plásticas ou visuais ainda é pura diversão de elites. Não acredito que a arte contemporânea necessite de alguma “bula” para ser apreendida. A arte de hoje, com sua profusão de linguagens e experimentos, traz mil possibilidades de leitura e apreensão de seus signos, estando, portanto, ao alcance de qualquer ser humano sem, contudo, ser “universal”.

Creio que o curador é um autor crítico, analista de diversos aspectos da arte, da história, do mundo, que desenvolve propostas apoiadas nas investigações poéticas e estéticas de artistas, sejam estes vivos ou já falecidos. Fazer uma exposição é criar um texto, tecer uma trama narrativa sutil, a partir das obras. Ao lidar com artistas em atividade, cabe ao curador ser um interlocutor-propositor que apresenta temas e ideias instigantes à investigação do artista, ao mesmo tempo que estuda e sugere desenhos de exposição do projeto; no caso de autores mortos, a curadoria precisa lidar com sua memória e legado, e convém apresentar novas abordagens sobre a obra, menos cristalizadas em uma biografia histórica oficial, caso exista.

Compreendo ser fundamental pesquisa e embasamento conceitual para se articular um projeto curatorial de peso. No Brasil, projetos que possuem financiamento para a pesquisa preliminar de uma exposição, contudo, são difíceis, especialmente quando não se está vinculado a uma instituição. O sistema de editais, que cresceu no país nos últimos 10 anos, embora muito importante em diversos aspectos, em especial para o incentivo do profissional independente, estimula a elaboração de curadorias às pressas, que cumprem primeiro requisitos burocráticos e de marketing, antes de méritos conceituais e curriculares. Assim, vez por outra vemos a realização de propostas curatoriais medíocres, que reúnem artistas em um mesmo projeto

sob argumentos fajutos, e que, por oferecer certo gigantismo espetacular, funcionam para exaltar a marca de patrocinadores, mas não para gerar conteúdo historiográfico, artístico ou mesmo teórico, isto é: não deixam marcas para o futuro. Acredito menos nesse tipo de curador, dedicado a uma espécie de produção de eventos, do que naquele que se posiciona como um pensador e pesquisador de determinado objeto a fundo, que demonstra ser conhecedor da matéria com a qual lida (a arte) e do assunto sobre o qual deseja discutir por meio das obras e propostas artísticas selecionadas numa justificativa consistente.

Como sempre estive próxima da academia, consegui aliar em minha trajetória dois momentos acadêmicos cujas investigações formaram marcos teóricos para duas curadorias. A primeira foi "O Artista-Personagem", exposição que pensava performance arte e auto-representação em suportes como fotografia e vídeo, ocorrida no Centro Universitário Mariantonia/USP em 2005, oriunda da dissertação de mestrado homônima, defendida na Unicamp. Já a segunda, trata-se do projeto que venho trabalhando desde agosto de 2014, com bolsa CNPq, no pós-doutorado junto à ECO/UFRJ. A pesquisa se intitula "Depois do Futuro: ruínas e reinvenções da modernidade nas artes contemporâneas" e tem um desdobramento na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, para onde desenvolvi uma proposta expositiva e um curso teórico a partir dos estudos realizados durante essa pós-graduação. Neste caso, a curadoria põe em prática ideias e discussões suscitadas por teóricos diversos, de Milton Santos a David Harvey e Timothy Morton, que fazem refletir sobre a noção de futuro na atualidade. Assim, a exposição, adiada de novembro de 2015 para janeiro de 2016, devido à crise sem precedentes nos cofres do Estado do Rio de Janeiro, foi gestada em um processo longo, que envolveu também a realização de um seminário sobre o tema da pesquisa, em um auditório do MAR - Museu de Arte do Rio. Um dos objetivos da própria investigação acadêmica era criar uma articulação entre a universidade, a escola livre e o centro cultural, como espaços complementares para o ensino da arte e suas teorias, alvo que foi plenamente alcançado.

Por ser quase impossível um curador atuante no Brasil viver de projetos que privilegiem a etapa prévia de pesquisa, este termina também desenvolvendo atividades diversas, tais como ser professor da escola livre ou da universidade, articulista em periódicos, ensaísta crítico sob encomenda, *adviser* de coleções privadas e galerias, programador de museus e centros culturais, júri de editais e outros. Frente a nossa eterna instabilidade institucional, diversificar os campos de atuação torna-se, portanto, recurso de sobrevivência ao curador de arte. Por esse

Lia Chaia
Madrugada (chevette), 2002
Performance e registro fotográfico
62,5 x 88cm
Registro: Douglas Garcia
Trabalho incluído no projeto O Artista-Personagem



Franz Manata e Saulo Laudares
Bandeira, 1998
Serigrafia sobre tecido
102 x 104cm
Registro: Wilton Montenegro
Trabalho incluído no projeto Depois do Futuro



motivo, não acredito que um curso de curadoria possa de fato preparar alguém para um meio profissional cheio de zonas cinzentas, onde o sucesso do aspirante depende de uma verba incerta ou de um mercado agressivo para o qual é mais importante ler a *Artforum* e visitar as festas de *Art* Basel Miami do que conhecer a obra de Mário Pedrosa ou a proposta curatorial da última Documenta de Kassel. Apesar do curador poder atuar em distintos campos, a realidade é que são poucos os lugares onde há um “emprego” para ele. Me parece que tais cursos fazem mais sentido na Europa e nos Estados Unidos, onde há um circuito institucional e comercial consolidado, que absorve a mão de obra do jovem curador, posto em contato com diferentes networkings internacionais ainda na escola.

Por outro lado, um bom curso talvez possa dar a oportunidade de fazer assistência de alguém mais experiente, dentro de uma instituição. Há 13 anos, não havia vagas para aprendizes de curadores nos nossos combalidos museus e ser curador independente era uma questão de querer fazer, errando, mas conseguindo resultados surpreendentes também. Meu primeiro contato com a profissão, por exemplo, aconteceu na Espanha, em 2000, num momento em que São Paulo estava bem melhor que o Rio. O curador independente, por ser autônomo, e por vezes trabalhar como um prestador de serviços, não deve ser confundido com um organizador de eventos. Estimular pensamento crítico é da sua ordem, e para tanto impescinde cultivar objetos de estudos claros, que delinearão a sua trajetória, em termos conceituais e de ação. Compreendido como um pesquisador que fundamenta teoria e prática numa cena chamada exposição, o curador abraça espectros de ação tão amplos quanto desafiadores a cada projeto, para explorar o campo da arte contemporânea desde diferentes prismas, com toda a sua possibilidade interdisciplinar, seja dentro ou fora da academia, no cubo branco ou no barulho das ruas.

Ser curador hoje no Brasil

Felipe Scovino*

RESUMO: O texto aborda alguns problemas que são típicos da formação e da atuação do curador no Brasil, tais como a crise institucional, a falta de verba para os museus e as raras oportunidades de formação e de ampliação do acervo, as poucas escolas de formação para esse profissional, um mercado editorial ainda fraco, levando-se em conta a demanda e a urgência por publicações que discutam curadoria e história e crítica de arte. São apresentadas formas de diversificação da prática curatorial e é discutido como a formação do curador no país se dá na prática por conta do número inexpressivo, para não dizer ausente, das escolas ou cursos de formação para curadores. Dentro desse antagonismo, é levantada a questão se a formação do curador passa exclusivamente pela academia.

PALAVRAS-CHAVES: curadoria, Brasil, crise

ABSTRACT: The paper discusses some issues involving the formation and work of the curator in Brazil, such as the institutional crisis; the lack of funding for museums and rare opportunities for expansion of the collection; the few colleges

*Felipe Scovino é professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutor em artes visuais (UFRJ). Também atua como curador independente. É organizador dos livros *Arquivo Contemporâneo* (7Letras, 2009), *Cildo Meireles* (Azougue Editorial, 2009) e *Carlos Zilio* (Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2010). Escreveu ensaios sobre arte contemporânea para revistas como Art Review, Dardo Magazine, Flash Art, Third Text, Arte & Ensaios, Concinnitas e ZUM. Recebeu a Bolsa de Estímulo à Produção Crítica (Minc/Funarte) em 2008.

or universities for this professional; and, a scanty publishing market considering the demand and urgency for publications that discuss curatorship, art history and art criticism. Forms of diversification of curatorial practice are presented and the curator's formation is devaluated due to the inexpressive number, if not absent, of colleges or training courses for curators. Therefore, within this antagonism, it raised the question whether the formation of the curator elapses exclusively by the academy.

KEYWORDS: curatorship, Brazil, crisis

A prática da curadoria na América Latina e mais especialmente no Brasil difere em muitos aspectos da realizada no hemisfério norte. Em primeiro lugar, os meios de atuação do curador e sua própria formação estão aquém do que deveria existir. Presenciamos uma história (e historiografia) da arte fraturada no país. São poucos os livros que através de um largo intervalo de tempo e com um recorte denso e sério abordam a história da arte brasileira. Parece-me que a nossa historiografia da arte é constituída por ensaios, relatos, comunicações e artigos que, como um quebra-cabeças ou um mapa multifacetado e frágil, tenta construir uma rede de significações das práticas e teorias artísticas. Com o recente fechamento da Cosac Naify, uma das poucas editoras no país destinadas à publicação e tradução de livros de arte, e a grave situação financeira que as editoras universitárias passam, é preciso reinventar o modo de tornar públicas as pesquisas em história da arte no Brasil. A fratura que afirmo há pouco se dá por algumas situações *sui generis* que acabam dificultando a tarefa, o exercício e a formação do curador no país. Tendo o Rio de Janeiro como estudo de caso, não há uma rede integrada de informações sobre os acervos artísticos e bibliográficos dos museus que possa ser consultada *on-line* pelo pesquisador (são poucas as exceções no estado, como é o caso da biblioteca do MAC-Niterói, em contraponto aos vários museus paulistas que perceberam há tempos que educação, cultura e o fornecimento público de informações caminham juntos para a formação de um cidadão), o que torna um mistério o acervo dessas instituições para o público. Tomamos conhecimento do acervo através apenas do que está sendo exposto naquele momento ou mediante alguns catálogos que exibem parcialmente a coleção daquele museu. Outro ponto é que a produção bibliográfica sobre esses acervos, pelo curador da instituição

ou através de convites para que outros pesquisadores repensem aquela coleção, é descontínua: existem ou existiam séries de livros que ajuda(va)m o leitor/pesquisador a compreender o acervo, mas elas terminam sem ao menos tomarmos conhecimento da razão desse fim. Nossos museus também sofrem com uma fraca e defasada política de aquisição de acervos. Na dependência do governo, essas instituições precisam ingressar em editais públicos, concorrem entre si, para que ao final uma parcela ínfima delas possa receber uma verba que, por sua vez, não se adequa aos preços reais praticados por galerias e casas de leilão. O resultado é que os acervos para garantir sua formação e ampliação dependem, e muito, das doações, o que acaba gerando grandes vazios ou intervalos entre as obras que formam essas coleções. Este fato acaba culpabilizando o artista, porque quem não doa, como se coloca ou é visto? A pergunta que se coloca também acaba sendo: como formamos público, artista e curador, e interrogamos o lugar da cultura? E finalmente não há um programa desenvolvido por essas instituições para que um curador iniciante ou um estudante de curadoria possa desenvolver sua formação e estudo através de cursos, seminários, palestras ou convites para repensar o acervo da instituição. Como contraponto a esta última questão, o MAM-SP, por exemplo, investe nesse tipo de exercício e formação, oferecendo cursos de curadoria de média duração, além de convites para que curadores externos ou mesmos os alunos desses cursos possam refletir sobre o acervo do museu e realizar exposições.

Do ponto de vista econômico, é difícil ser apenas curador na América Latina. Sua formação, especialmente no Brasil, ainda é débil e frágil. São poucos os postos para curador no país. Este profissional acaba atuando nas mais distintas áreas: história da arte, crítica, pesquisa universitária, jornalismo cultural, cargos administrativos ligados ao universo da arte. Muitas vezes, a discussão sobre curadoria na formação de um teórico em arte é uma disciplina, que dura 3 ou 4 meses, no seu curso universitário. Ainda há muito a se fazer. A formação desse profissional se dá na prática. É interessante perceber a formação, em torno da universidade, de pequenos coletivos, envolvendo estudantes das áreas práticas e teóricas do universo da arte, que organizam exposições, debates e, portanto, exercícios curatoriais, seja no espaço da universidade, seja em ambientes privados ou espaços *underground*.

Pensando na formação do curador, seja através do meio acadêmico ou por meio de escolas livres, o importante é fomentar um currículo mais interdisciplinar e que consiga aliar a discussão teórica a um fazer prático. Cada vez mais campos de estudo como política, geografia, religião, etnografia e meio ambiente fazem parte dos estudos curatoriais. É importante, neste caso, que nossos museus funcionem também como escolas, no sentido de permitir que seus acervos sejam pesquisados e estejam abertos a um olhar que possa contribuir para uma nova reflexão. Seria importante que parcerias entre os setores privado e público fossem implementadas para que o curador pudesse estudar, desenvolver sua formação, trabalhar e dividir seus projetos com o público. Reitero que o ensino da curadoria deve se dar passo a passo com uma experiência prática, daí a importância dessas parcerias ou que a universidade ou escola que abrigue o curso de curadoria tenha o intuito de abrigar uma coleção que possa servir como prática para o aluno. Essa foi a condição máxima para a criação dos museus universitários, que hoje em grande maioria se encontram em situação de abandono no país. É importante também a presença de laboratórios nessas instituições de ensino para que o aluno possa planejar exposições e projetos curatoriais. Porém, em um país no qual alguns centros culturais e museus, seus gerentes ou coisa que o valha, acreditam que a a qualidade das exposições passa pela roleta e o sucesso da exposição se mede pelos meios de entretenimento que são oferecidos ao público não me surpreende esse estado em que tudo ainda está por ser feito. Outra pergunta se coloca quando refletimos sobre o lugar da formação do curador: ele só é profissional quanto termina o curso? Gostaria de lembrar que, em se tratando da universidade, estamos ainda no terreno da ficção, porque cursos acadêmicos para a formação de curadores não existem, e os poucos cursos livres possuem uma carga horária pequena, se comparados com a academia. O que me parece determinar a formação do curador no Brasil é sua prática, a coerência de seus projetos, sua aptidão intelectual e conhecimento artístico e cultural, além de um dado fundamental: a proximidade com o ateliê ou o lugar da práxis do artista, sendo parceiro ou cúmplice do artista em seu processo de investigação e de amadurecimento do trabalho. É muito importante que haja a visita *in loco* a esse espaço e a troca entre eles – curador e artista – seja uma constante.

Da adversidade vivemos, diria Oiticica, e é portanto através também de esforços coletivos e práticas inovadoras que o ensino, a formação e a prática curatorial podem ser constituídos. Essas práticas podem se configurar através de coletivos, como relatei, ou através de meios que não sejam apenas mostras em museus ou galerias. É o caso de se pensar um processo curatorial através de um jornal ou de uma revista, ou mesmo o uso da internet e demais canais virtuais que tornem visíveis a produção e o pensamento do curador. São formatos que aliam baixo custo, novos modos de investigação e de formatação da pesquisa, além do exercício do trabalho coletivo que é preponderante para o trabalho do curador. Essa possibilidade de cenário é positiva porque o meio artístico, do ponto de vista de uma formação acadêmica, ainda está em formação no Brasil. Os cursos de história da arte e de conservação e restauro da UFRJ, por exemplo, possuem menos de 8 anos desde sua criação, o que evidencia que uma ou duas gerações de historiadores da arte, restauradores e conservadores foram formados por esta universidade. Foram anos de negligência do governo e das esferas educacionais no país para com profissões que há décadas têm seus espaços legitimados.

Uma das tarefas do curador é permitir novos olhares ou perspectivas sobre um conjunto de obras. Potencializar os significados que essas obras emanam e criar rizomas ou redes que entrecruzem diferentes disciplinas e leituras. Ofertar essas visões e promover reflexões e debates sobre esse conjunto. Percebe-se que nem sempre a seleção de obras expostas em uma determinada sala organizada por um curador é um sinônimo de diálogo ou de um perfeito encaixe plástico ou ideológico entre elas. É possível pensar a ideia de que o curador, ao selecionar as obras que farão parte de uma exposição e dispô-las no espaço, também é um gerador de atritos e confrontos, isto é, nem sempre as obras que estão próximas se encontram nessa posição porque dialogam de forma amistosa, mas ao contrário. Outro ponto importante é pensar que o trabalho do curador não se encerra quando a exposição é aberta à visitação. Esta é uma função tão difícil quanto elaborar o tema, escolher as obras, escrever o texto curatorial, gerenciar a planilha de custos ou trabalhar com os parceiros e colegas que estão envolvidos com a exposição. Publicação de catálogos e/ou *folders*, articular mesas-redondas, encontros com o público, *workshops*, *performances* ao longo da exposição, além de um trabalho próximo e articulado com o setor educativo são possibilidades que denotam o exercício contínuo

da curadoria após a abertura da mostra. O compromisso do curador com o público deve ser contínuo, pois seu trabalho tem uma premissa educacional, de permitir que os objetos em questão sejam entendidos ou articulados como uma experiência cultural e artística, exibidos de forma significativa para que o conjunto que os cerca na exposição, seja criando diálogos ou atritos, permita um entrecruzamento de informações, visões e disciplinas que construirão – e esse é o maior desejo do curador – outras perspectivas de mundo ou tornarão o olhar desse espectador mais sensível ao seu próprio entorno.

Trabalho de arte/Evento curatorial

Ricardo Basbaum*

RESUMO: Neste texto são discutidas algumas questões relacionadas à prática curatorial, tendo como referência a relação entre o gesto de construção da exposição enquanto evento-obra e o contato com obra de arte como dispositivo singular: na medida em que as fronteiras entre exposição e obra se tornam cada vez menos nítidas, como organizar a ativação da exposição enquanto ativação da obra e vice-versa? Em que medida a construção da exposição, ao colocar em movimento interesses diversos, intensifica ou não o contato do visitante com a obra, quando este é cada vez mais capturado pela intensidade do evento-exposição? Do mesmo modo, serão discutidos os limites entre os papéis do curador e do artista, em proximidade também com o crítico, o historiador e outros agentes do circuito da arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: curadoria, construção da exposição, circuito de arte

ABSTRACT: In this text some issues related to the curatorial practice will be discussed, having as reference the relation between the gesture of building the exhibition as a work-event and the contact with the artwork as a singular device: considering that the borderlines between exhibition and artwork have become progressively blurred, how to organize the activation of the exhibition as the activation of the artwork and vice-versa? Considering that the making of the exhibition brings forward diverse interests, and that the exhibition visitor is more and more

*Ricardo Basbaum é artista, escritor, crítico e curador, doutor em Artes pela Universidade de São Paulo (2008) e professor do IACS/UFF. Foi professor do Instituto de Artes da Uerj (1998-2016) e professor visitante da Universidade de Chicago (2013). Autor de *Manual do artista-etc* (Azougue, 2013), *Ouvido de corpo, ouvido de grupo* (Universidade Nacional de Córdoba, 2010). Participou da 20ª e 25ª Bienais de São Paulo (2002, 2012), Bienal de Kiev (2015) e da Documenta 12 (2007). Em 2014, realizou as exposições individuais *nbp-etc: escolher linhas de repetição* (Galeria Laura Alvim, Rio de Janeiro) e *The Production of the Artist as a Collective Conversation* (Audain Gallery, Vancouver).

captured by the intensity of the event-exhibition, in which way does he or she have or not the contact with the artwork intensified as well? Also, the limits between the roles of the curator and the artist will be discussed, in close contact with the roles of the critic, the historian and the other agents belonging to the contemporary art system or circuit.

KEYWORDS: curatorship, exhibition making, art system

Percebo o curador como o principal agente a quem se atribui, hoje, a responsabilidade pela construção do evento: ou seja, aquele que toma para si – ou sua equipe – principalmente o trabalho de concepção e decisão relacionado à arquitetura e à engenharia dos meios e modos de construção do acesso e contato direto com as obras e demais situações autorais que irão ser colocadas e propostas. Neste sentido, mais do que ser o responsável pela “escolha” de artistas e trabalhos (principal função em geral identificada com a prática curatorial), o curador se singulariza como aquele que irá estabelecer caminhos de “confrontação”; modular os modos de como se dará esse encontro, facilitar ou complicar a trama de deslocamento do visitante através do evento, organizar as partes interessadas diversas em sua complexidade própria. Tem-se assim o curador como peça-chave na mecânica de construção, regulação e administração da experiência com a obra de arte nas atuais condições de um circuito de arte hipertrofiado e hiperpresente, saturado em suas camadas de mediação e habitado por interesses múltiplos e conflitantes. Na medida em que esta condição da arte contemporânea (frente à qual não se deve recorrer a saudosismos) se naturaliza – isto é, ao se estabelecer e normatizar profissionalmente – acaba por se impor enquanto situação principal a ser desconstruída quando se quer, efetivamente, trabalhar na direção da singularidade de uma intervenção. Neste quadro, aqui rapidamente delineado, claramente estão em jogo diversas questões de importância decisiva para o que se quer fazer com a obra de arte e com sua vocação de objeto sensorial-conceitual produtor de diferença, ativador de regiões do comum e de compartilhamento na formação de coletivos sociais, articulador de memórias coletivas e portador de força instituinte.

Por um lado, é muito importante que a ação curatorial tenha a “forma exposição” como procedimento em aberto, sendo apenas uma de suas possibilidades: é preciso que esteja claro

que o evento a ser construído poderá ter muitos formatos, a serem descobertos e inventados, de acordo com as relações que se quer estabelecer com os meios e linguagens utilizados, com a arquitetura do local e com os públicos que se deseja ativar. Tal caminho não deixa de “questiona[r] e investiga[r] o próprio conceito de curadoria e todo o sistema subjacente à produção de exposições”¹, indicando o perfil do curador como o de um agente que idealmente se dedicaria ao livre enfrentamento dos modos de construção do evento-arte – isto é, o problema de como promover o contato entre sujeito fruidor e obra de arte, uma vez que este seria o limiar intensivo a ativar tal relação transformadora. É aqui que se deve reconhecer, frente ao evento curatorial em seus diversos formatos, a necessidade de se negociar continuamente os limites das diversas entidades que ali estão em encontro – principalmente, é claro, a territorialidade própria da obra de arte. Pois, por outro lado, ao mesmo tempo em que o evento ganha importância como elemento agregador construído pelo curador, a questão que se abre em toda sua força é aquela em torno dos contornos e limites da obra: onde esta se organiza, sem que se confunda com outras obras e com as linhas que definem o evento-obra? E mais, o que ali é de fato construção curatorial, expográfica, museográfica, influência do patrocinador corporativo ou estatal, em contraste (ou composição) com a ação contundente da proposição artística? Logo, por outro lado, é parte decisiva, hoje, do gesto curatorial o enfrentamento deste longo protocolo de negociações em que se regula um verdadeiro pacto de distribuição de territorialidades, frente ao qual devem sobreviver razoavelmente bem demarcados os contornos da obra de arte – ou o fetiche de sua presença – a promover as forças do encontro e do contato com o sujeito interessado. Não se trata de acordo simplório e é preciso que se reconheça o quão complexo se coloca este protocolo, no limiar do século XXI, quando se negocia com o campo da arte na plena potência esclarecida de suas relações com a macroeconomia e um amplo leque de interesses “participativos”, todos concorrendo na formação do conflituoso conjunto de forças que articulam seus desejos no evento. O chamado mercado de arte movimenta cifras consideráveis, prestando-se sem qualquer pudor aos serviços do mercado financeiro e da especulação; ao mesmo tempo em que ali também combatem interesses histórico-críticos, deslocando a produção de valor para regiões de enfrentamento intelectual e político. E também, é claro, os interesses e responsabilidades próprios do artista frente aos rumos de sua produção contribuem para que se intensifiquem e fortaleçam as áreas de contato direto com a sociedade em seus processos de subjetivação, cujo engajamento é decisivo para que

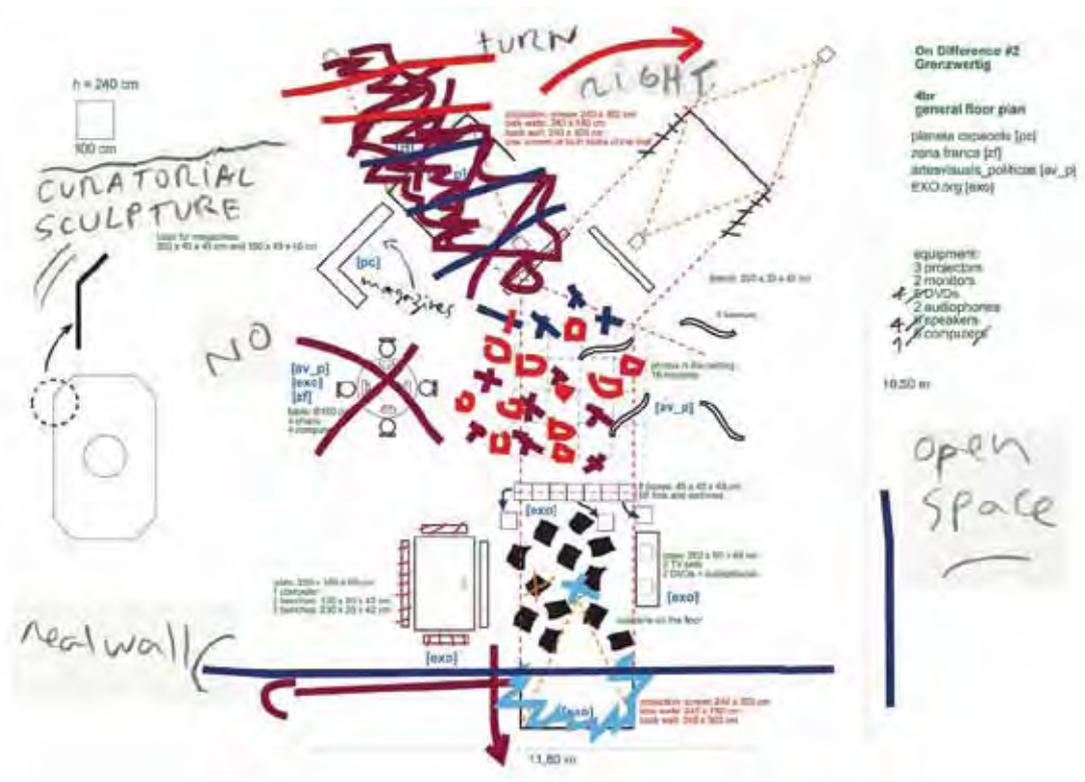
tenha na obra de arte um poderoso dispositivo de produção de problemas e de sensorialidade, articulando o pólo sensação-conceito em finas e precisas camadas desterritorializantes.

Quando se reconhece que na região de recepção da obra se trava uma forte batalha de interesses, percebe-se a mediação curatorial como papel que se foi construindo aos poucos², também na medida do desdobramento e da centralidade desta questão. É preciso lembrar como são decisivas as formulações do concretismo e neoconcretismo em relação à “abertura da obra” (questão em que ressoa também Umberto Eco)³ e as diversas modalidades participativas ali envolvidas, produzindo o reconhecimento do papel do espectador (e, um pouco mais tarde, do leitor) na ativação dos trabalhos. De certo modo, ainda resiste a noção de que o encontro efetivamente transformador é aquele entre sujeito fruidor e obra de arte – é ali, junto aos trabalhos, que são feitas as apostas significativas por parte daqueles agentes (artista, crítico, historiador, curador etc.) atentos ao risco e às mutações necessárias, apostando na obra como dispositivo principal. Entretanto, como vimos, cada vez mais ocorre que o público visitante se percebe em contato sobretudo com o evento expositivo, deixando de desenvolver atenção específica para com esta ou aquela obra. Nesse quadro, é o evento mesmo que é ativado – como um grande bloco – enquanto máquina que se quer “participativa”, mobilizando diversas camadas próprias de sua constituição em dispositivos que, ao mesmo tempo em que vão se apresentando sempre como elementos receptores do visitante (este, sobretudo nas instituições de grande porte, deve ser “bem acolhido” pela museografia, expografia, setores educativos, discursos curatoriais etc.), são também pólos onde se projetam os diversos interesses em jogo em cada caso particular (trazidos por curadores, funcionários da instituição, patrocinadores, mercado, além dos artistas). Quando se tem a obra de arte tomada como agregado de interesses diversos – tal qual “conglomerado” de alteridades⁴ – e a exposição ou similar (onde a obra se lança em evento público) enquanto conjunto de camadas de mediação a constituir o evento em que também se aglutinam vontades individuais, institucionais e corporativas (não necessariamente coincidentes), percebe-se o quão “central” se qualifica hoje o processo (necessariamente em conjunto, eventualmente em coletivo) de construção/ produção do evento – típico *hotspot* do estado atual da economia da cultura. Principalmente aí concorre o “curador” – ou agente similar – ao desempenhar seu papel de organizador desta (nem sempre gigantesca, mas frequentemente no limite do espetáculo) ativa estrutura de contato, a receber o visitante e o público como organismo sensível a ser ativado, eventualmente posto em deriva.

Como qualquer outra ação ligada à área artística, a curadoria funciona no limite entre o gesto de intervenção “sem recuperação possível pelo Espaço da Dominação onde se exerce”, que “confere à arte um poder negativo específico”, e a pragmática do circuito de arte (ou do mercado, em seu sentido amplo) que exige “compreensão da materialidade arte” para que “nela possa intervir com um cálculo de eficiência”⁵ – o estado da economia contemporânea da cultura parece impor a condição de uma ação necessariamente contraditória, oscilando – na medida de sua dificuldade e complexidade – entre “intervenção” e “cálculo”. Se tal dinâmica não se esgota nos limites de um estrito “profissionalismo”, a viger sob a normatividade da legislação jurídico-econômica, entretanto, é claro, a visibilidade crescente do personagem do curador é sintoma exatamente da progressiva profissionalização do circuito da arte contemporânea, em processo desde o final dos anos 1950 (condição visível na economia norte-americana a partir da arte Pop), em que as práticas da arte (mesmo em suas inflexões de vanguarda) se aproximam da indústria cultural; esse processo se consolida nos anos 1980, com o “capitalismo mundial integrado”⁶, que conduz à expansão do circuito de arte contemporânea através do planeta. Não é difícil perceber que tal processo de expansão não se completaria sem que se convocassem agentes organizadores e normatizadores, capazes de mediar a produção dos artistas junto à dinâmica voraz da ocupação de novos territórios pela nova dinâmica do capital – o curador está entre os personagens que são produzidos na velocidade destes desdobramentos: não simplesmente, é claro, enquanto funcionários da grande empresa transnacional da arte, mas sem dúvida se movimentando a partir do novo perfil profissional que vai se delineando e normatizando a partir de tais processos. É nesse sentido que se deve atentar sempre em relação à rigidez da divisão dos papéis para se perceber o que de fato está em jogo em cada ocasião em que são convocados os principais personagens que colocam em funcionamento o circuito de arte: afinal, se entre “obra” e “evento” as fronteiras são fluidas (onde a exposição é uma grande “obra” composta de trabalhos de arte), também as linhas que delimitam os perfis de curador, crítico, historiador e artista (entre outros papéis) entram em superposição, perdendo sua nitidez de fronteiras meramente segregadoras de práticas e territorialidades. Não é difícil reconhecer, nas tarefas de cada um destes “profissionais”, áreas comuns em que se pratica o jogo da produção de sensações e invenção de conceitos, em que se constroem discursos e se praticam metodologias para ir ao encontro do outro. Ao propor que se repensasse a imagem do artista contemporâneo, em atuação a partir do final

do século XX, enquanto “artista-etc”⁷, o que se quis foi indicar um movimento para além do “artista como funcionário do galerista” (ou seja, aquele artista que zela pelas fronteiras que dividem com clareza papéis e tarefas), de modo a enfatizar as zonas liminares de contato, onde personagens e papéis se hibridizam, mesclam e se superpõem uns aos outros.

Ao desempenhar suas tarefas junto ao evento de grande porte (bienais, trienais, documentas...), o curador pode estar a um passo de se perceber meramente como um grande gerente-geral, a organizar demandas tão distintas como comunicação e publicidade, patrocínio e financiamento, ao mesmo tempo em que as necessidades de cada obra presente são atendidas, em relação direta com a arquitetura da exposição e demandas museográficas e expográficas – sem esquecer da elaboração discursiva necessária, a mediar os tópicos acima em sua relação com narrativas históricas e críticas: percebe-se aí um conjunto de habilidades organizacionais e conceituais necessárias para o desempenho do papel. Entretanto, penso ser fundamental considerar as regiões em que as ações de curador e artista se misturam e se superpõem – no sentido de enfatizar a compreensão da construção do evento enquanto gesto de intensificação sensorial a privilegiar situações de contato com o visitante, em cada uma de suas camadas: é interessante que se considere o espectador como o agente que irá experimentar a exposição (por exemplo) camada por camada, atravessando membranas diversas até que se chegue de fato ao encontro da obra – sabendo-se que, frente à perda de nitidez das fronteiras entre obra e evento, não se pode afirmar a rigor onde aquela de fato se inicia e começa a funcionar. Nesse sentido, uma exposição se configuraria como imenso agregado vibratório em que suas diversas partes e camadas – seja obra de arte, seja elemento de mediação, desenho ou construção da exposição – tornam-se lugares de experiência sensível, regiões de encontro e deriva a serem ativadas. Deve-se conceber um funcionamento descentrado, é claro, em que a hierarquia da obra como dispositivo especial e mais importante é horizontalizada, de modo provocador, acreditando que a condição imersiva do visitante seria potencializada a todo instante no enfrentamento de cada camada ali desdobrada e construída – se os limites estão em permanente negociação, as obras e demais membranas se distribuem ao largo do espacialidade do evento, no percurso da visitação, remetendo sempre umas às outras, potencializando-se ou produzindo desvios e curto-circuitos. Percebe-se aí o quanto importante seria a mobilização de linguagens envolvidas na crítica institucional, conceitualismo, experimentalismo sensorial, performance e corpo, especificidade do lugar etc. – no



Ricardo Basbaum
Curatorial Sculpture (4br), 2006
 Inkjet sobre papel
 42 x 60cm
 Edição de 5

sentido de compreender a exposição como um lugar de envolvimento, conduzindo o visitante em um labirinto produtivo em que estaria em jogo a economia da experiência, em sentido amplo, enquanto produção de valor, e a compreensão dos mecanismos de construção do evento em sua materialidade, em contato com o “mundo lá fora”. Tudo isso, enfim (camadas e camadas em seu reviramento dentro-fora), para que se possa ativar as obras como parte do mesmo movimento de ativar a exposição: mobilizar efeitos indiretos, distribuídos entre as diversas áreas e tarefas do evento, ambicionando algum modo de funcionamento conjunto das diversas instâncias. Sem dúvida que tal personagem, no desenvolvimento de sua atuação, requereria competências múltiplas –principalmente habilidade no manejo da experiência sensorial, compreensão dos gestos de confronto da obra de arte e noção de articulação diagramática do funcionamento do sistema de arte – um cuidadoso manejo da difícil equação que combina “cálculo eficiente” e *negatividade da “intervenção”*. Este personagem híbrido curador-artista funcionaria como “agente regulador” principal frente aos fluxos colocados em movimento pelo evento-exposição.

Assim, quando se discute a questão da formação dos atores e agentes do campo da arte, considero cada vez mais importante que se tenham efetivamente espaços comuns de aprendizado e trocas para artistas, críticos, historiadores e curadores – e demais personagens. Mais do que explorar as especificidades de cada prática – as quais emergem a todo momento no calor da atividade concreta de trabalho – vejo como extremamente produtivo, nas condições atuais, uma ampla prática laboratorial formativa em que se poderia experimentar, de modo direto, o deslocamento entre os diversos papéis e o desenvolvimento de ações híbridas de problematização e investigação. Certamente que cada área se diferencia por metodologias e referências próprias, que devem ser potencializadas e inevitavelmente aprofundadas com o desenvolvimento do trabalho; entretanto, a condição experimental de deslocamento entre os papéis indica não apenas o quanto estes diferentes campos, hoje, se constituem a partir dos problemas comuns de um pensamento contemporâneo avançado – que produz ferramentas de intervenção e mobiliza a fabricação do sujeito enquanto construção de si – como também têm sua diferenciação banalizada por questões meramente normativas e convencionais da divisão do campo profissional de trabalho a partir de atribuições específicas de cada prática. Ocorre aí um interessante desafio de reinvenção de fazeres – já em curso – que tem colocado em deriva a mera divisão territorial de competências, apontando para formações onde os

campos se reorganizam uns em relação aos outros, a partir do mútuo contato, hibridizações e misturas. Esta é uma perspectiva que parece instigante, não apenas pela reinvenção de campos, metodologias e competências, mas principalmente por indicar outras configurações de circuito e perfis institucionais novos, possíveis. Acredito que tais processos já se encontrem em andamento.

Notas

1 HOFFMANN, Jens. A exposição como trabalho de arte. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, Instituto de Artes/Uerj, n. 6, jul. 2004.

2 Embora em geral se considere a ocorrência de um acirramento dos debates em torno da ação curatorial a partir dos anos 1970 – em aceleração crescente até o final do século XX –, parece ser muito interessante considerar esta forma de ação (ou seja, a construção do evento em suas camadas de mediação) como estando em elaboração contínua desde o momento em que se tem em conta as necessidades de negociar a aparição pública da obra de arte, em seu processo de constituição de autonomia junto à modernização das sociedades. O livro *The Avant-Garde in Exhibition – New Art in the 20th Century*, de Bruce Altshuler (University of California Press, 1998), é apenas uma das cada vez mais frequentes publicações que procuram investigar a construção de exposições – com destaque para a série *Exhibition Histories*, da editora Afterall (Cf. <http://www.afterall.org/books/exhibition.histories/exhibition-histories> acesso em 05/01/2016).

3 ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976 [1962].

4 Cf.: BASBAUM, Ricardo. Quem é que vê nossos trabalhos. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (orgs.). *Criação e crítica*. Vila Velha: Museu Vale; Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009. (Seminários Internacionais Museu Vale; 4)

5 Passagens extraídas de BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). In: *Arte Brasileira Contemporânea - Caderno de Textos 1*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

6 Cf.: GUATTARI, Félix. O capitalismo mundial integrado e a revolução molecular. In: ROLNIK, Suely (org.). *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Trata-se do impulso da economia neoliberal, também percebido como “capitalismo cognitivo”, “informacional” ou “afetivo”.

7 Cf.: BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

Referências

BASBAUM, Ricardo. Quem é que vê nossos trabalhos. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando (orgs.). *Criação e crítica*. Vila Velha: Museu Vale; Rio de Janeiro: Suzy Muniz Produções, 2009. (Seminários Internacionais Museu Vale; 4)

BASBAUM, Ricardo. Amo os artistas-etc. In: *Manual do artista-etc*. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo). In: *Arte Brasileira Contemporânea - Caderno de Textos 1*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

GUATTARI, Félix. O capitalismo mundial integrado e a revolução molecular. In: ROLNIK, Suely (org.). *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

HOFFMANN, Jens. A exposição como trabalho de arte. *Concinnitas*, Rio de Janeiro, Instituto de Artes/Uerj, n. 6, jul. 2004.

Curadoria: deslocamentos, impasses, possibilidades

*Marisa Flório Cesar**

RESUMO: Os anos sessenta e setenta testemunharam a ascensão de um personagem no sistema das artes, e a redefinição de sua função, lugar e poder: o curador. Sua ascensão é simultânea à expansão do campo de atuação e reflexão da arte, ao declínio da figura paradigmática do crítico de arte, e ao aumento considerável no número e na diversidade de exposições das últimas décadas. O texto trata das relações entre crítica e curadoria, dos deslocamentos, indefinições e contaminações que se operaram desde então, dos atuais impasses e possibilidades.

PALAVRAS-CHAVE: crítica de arte, curadoria, arte contemporânea.

ABSTRACT: The sixties and seventies have witnessed the rise of a character in the art system, as well as the redefinition of his role, position and power: the curator. This rise is simultaneous to the expansion field of action and reflection of art, the decline of paradigmatic figure of the art critic and the considerable increase in the number and diversity of exhibitions in recent decades. The text deals with the relationship between criticism and curatorship as well as displacement, uncertainties and contamination that have taken place since its origin, the current impasses and possibilities of curatorial practice.

KEYWORDS: art criticism, curatorship, contemporary art

*Marisa Flório Cesar é Professora adjunto do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, crítica de arte e curadora independente. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais pela Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na área de concentração de história e crítica de arte.

“Não poder voltar à época em que nenhum vocábulo paralisava os seres, ao laconismo da interjeição, ao paraíso do embotamento, ao estupor alegre anterior aos idiomas...”¹

Emil Cioran

Há muito as palavras não conseguem enunciar sem explicitar ambiguidades de fundo, como se incapazes de designar sem deixar de expor, na impossibilidade de uma transmissão completa, estilhaços e mudez. Perdemos a crença em um laço, na origem, que encerraria uma articulação inequívoca entre ver e falar, que nos prometia uma tradução perfeita dos signos, uma interpretação precisa das experiências de nossa existência neste mundo. Estamos condenados a vagar nos delírios das exegeses, das interpretações que não nos liberam da arbitrariedade que ata o signo àquilo que ele significa? Que não nos garantem a autenticidade dos discursos? Mas tais interrogações já não possuem respostas que não estejam atravessadas de incoerências, paradoxos, elipses.

Vejamos duas palavras: crise e crítica. Ambas possuem a raiz “kr-”, ambas vêm do verbo grego *Krino*: separar, escolher, discernir, julgar. Quando a palavra “crítica” surge no vocabulário da filosofia ocidental (lembremo-nos de Kant e sua crítica do juízo), ‘crítica’ significa, sobretudo, questionamento da razão sobre seus limites, ou, como diz Giorgio Agamben no prefácio de *Estâncias/ a palavra e o fantasma na cultura ocidental*², significa investigação sobre os limites do conhecimento, sobre aquilo que não é possível colocar nem apreender.

Sabemos que a consolidação da crítica de arte, há mais de dois séculos, na figura de um especialista como intermediador entre arte e público, vincula-se pelo menos a duas ocorrências principais: a primeira, mais evidente, à ampliação do público de arte pela transferência do mecenato da arte da Aristocracia e da Igreja para a burguesia. A segunda, à especialização das esferas do conhecimento, da ação e da sensibilidade (ou seja, as esferas cognitiva, ético-política e estética) que, fechando-se em campos autônomos, buscariam respostas que lhes fossem próprias, construindo grandes narrativas críticas a legitimar sua autonomia.

Apesar dessa separação, a crítica de arte se consolida com escritores e poetas, como Diderot e Baudelaire. O que nos aponta essa aparente incongruência? Ora, a cisão entre sentir e

pensar, ou antes, entre “palavra poética e palavra pensante”, como diz Agamben, está enraizada em tradição ocidental, basta pensarmos na expulsão do poeta da República por Platão. Na modernidade, entretanto, essa cisão radicaliza-se. A palavra poética, “palavra inconsciente”, como fala Agamben, “goza do objeto sem conhecê-lo porque o representa na forma; a palavra filosófica, palavra consciente, conhece mas não goza do objeto porque não consegue representá-lo”. E a crítica “nasce no momento em que essa cisão alcança o seu ponto extremo. Ela situa-se no deslocamento da palavra ocidental e sinaliza (..) um estatuto unitário do dizer. (...) Ela não representa nem conhece, mas conhece a representação”³. “À apropriação sem consciência (arte) e à consciência sem gozo (pensamento), a crítica contrapõe o gozo daquilo que não pode ser possuído e a posse daquilo que não pode ser gozado. O que fica fechado na estância da crítica é nada, mas esse nada contém a inapreensibilidade como o seu bem mais precioso”. É desse modo que Agamben defende o pensamento crítico como um exercício que responde à impossível tarefa de se apropriar daquilo que ainda assim continua inapreensível.

Mas, apesar da histórica cisão entre pensamento e sensibilidade, razão e afeto, ação e contemplação, toda obra de arte que mereça tal denominação é também um ato do pensamento, assim como toda reflexão crítica que se digne como tal está atravessada de júbilo e potência poéticos. Do mesmo modo, toda atividade comporta uma posição de espectador (do mundo, da arte) e toda posição de espectador é também ativa, pois mais que intérprete é um coautor que desvia de modo imprevisto os sentidos das obras. Em seus ensaios críticos sobre o fantasma e a palavra, Agamben conclui belamente: “toda autêntica intenção poética ou artística se volta para o conhecimento, assim como todo verdadeiro filosofar está voltado para a alegria”.

Poderíamos conjecturar a crítica de arte como o exercício de um pensamento que se vê, sem cessar, confrontado com seus próprios limites, com sua impotência. Como uma resposta – sempre incompleta e hesitante – a esse incessante colocar em crise, pela arte, o pensamento e a sensibilidade. Não é a emissão de um juízo depreciativo, como alardeia o senso comum. O encontro com a “obra de arte” (denominação cada vez mais insuficiente) é o contato com uma alteridade, com um ponto cego. A crítica é uma reflexão imprecisa, insuficiente e um tanto arbitrária sobre o que se vê, pensa e sente.

Se certa tradição da crítica de arte, nessa especialização moderna, construiria sua narrativa definindo uma “verdade” da arte (“um estatuto unitário do dizer”, diria Agamben), ela o fez – entendamos com um pouco mais de complexidade – ao mesmo tempo em que lançava o pensamento sobre o que permanecia obstinadamente impreciso. Por isso certas concepções formalistas da arte viveriam nos anos sessenta uma contradição irreconciliável: pois cada categoria artística se definia *a priori* a partir de sua especificidade, ao mesmo tempo argumentando que se formulava a partir da investigação crítica de sua natureza enquanto arte, interrogando-se e respondendo-se: - O que é arte? Arte.

Por suas inconsistências internas, pelo esgotamento das narrativas históricas ou dos discursos teóricos, os anos sessenta seriam prósperos pela diversidade da produção artística. A *Pop*, a *Minimal*, a Arte conceitual, o *Fluxus*, o neoconcretismo no Brasil, as instalações, os trabalhos em *site-specific* ou *in situ*, a *Land Art*, entre outras manifestações, já não identificam uma verdade da arte, sequer distinguem qualquer verdade. Como os idiomas distintos que se formam após o fracasso da Torre de Babel, nenhuma tradução pode se asseverar como legítima, nem esse “algo” tem limites ou constitui-se precisamente, nenhum signo possui apenas uma interpretação, nenhuma palavra se esgota em uma única designação, nenhum silêncio garante sua transparência.

A arte, desalojada desses discursos, perderia o privilégio de qualquer unidade residual em sua produção ou o conforto de uma distinção evidente: ou todos os meios são aceitáveis, ou nada pode mais se constituir, nem a própria arte. Invadindo-se pelas exterioridades, deslocando-se para os lugares do mundo e para as contradições da vida, introjetando o tempo, atravessando-se pela palavra escrita e falada, a arte exploraria suas ambiguidades e perversões – ampliaria sua própria questão, refletiria sua existência e a do mundo, encararia seus conflitos, suas ausências, suas impossibilidades.

Nesse período, não se esgotariam os anúncios das dissoluções e mortes na arte. Uma fratura não apenas em relação aos postulados formalistas do modernismo como também à própria História da arte. Se as teorias pós-estruturalistas questionariam a autoria e as categorias formais, teóricos como Hans Belting e Arthur Danto denominariam aquele momento de “pós-histórico”, uma vez que o fim das grandes narrativas (que legitimavam a arte na História, na

afirmação de uma “verdade visual”) fez desaparecer a consciência fechada e unívoca que a arte tinha sobre si mesma. A arte, sem uma determinação precisa de si mesma, poderia ser qualquer coisa ou não ser. A própria historiografia da arte confrontava-se com seus limites e esgotamentos, era necessário abrir seu campo a outros saberes e experiências, inclusive a outras temporalidades além da linear e teleológica que determinou o projeto moderno.

Uma ciranda de nomeações se instauraria então: “criação”, palavra do vocabulário artístico, pareceria banida. “Produção, confecção, fabricação, ação”, entre outras, às vezes, a substituíram. O termo “obra de arte”, por sua alusão a um objeto finalizado e autônomo, eventualmente se transformaria em “trabalho”, “situação”, “acontecimento”, “produto”, “processo”, etc. O “espectador” em “participante” ou “coautor” da ação. Sobreviveria estranhamente, nessa ciranda de esquecimentos, a palavra “artista”. Nem por isso a definição de seu estatuto é menos problemática: o que é um artista? Estamos longe do tradutor de desígnios, do gênio divino ou inato, do demiurgo e sua missão de revelar arte e mundo. Não recuperamos, todavia, o artesanato grego ou aquele do medievo. A denominação “trabalho de arte” também não nos devolve à mera fabricação de objetos, à habilidade manual sem um saber teórico. Afinal, a “criação artística” que teve como modelo a criação cristã — aparição do nada —, ou a criação grega — “matéria como substrato passivo atualizado por uma forma, segundo Aristóteles”⁴ —, como percebeu Gilles Thiberghian, soaria cada vez mais como uma quimera. O artista, esse sobrevivente das “de-nominações” artísticas, era exposto muitas vezes como uma ilusão nostálgica.

Sistemas *a priori* discursivos, perceptivos, culturais, ideológicos, políticos, quaisquer que fossem, são explicitados. A excursão dos artistas para fora dos meios artísticos e dos locais convencionais de exposição teve como efeito perscrutar o campo nos quais se inscreviam e os dados culturais pelos quais se dava essa inscrição. Dados que estavam hibernados na autorreferência da obra de arte e na neutralidade exigida a seu lugar de apresentação, como o célebre cubo branco.

A obra autônoma resplandecendo em si mesma para além de qualquer condição da experiência, nas coordenadas abstratas e ideais do espaço e do tempo — onde o cubo branco é a figura paradigmática —, soaria cada vez mais improvável. Não porque as obras que reivindicam sua autorreferência desapareceram, mas porque os discursos que as legitimavam já não encontram onde ancorar suas verdades.

O cubo branco, receptáculo indiferenciado cuja arquitetura deveria preservar a neutralidade máxima para que apenas a obra de arte tivesse existência e se revelasse, se mostraria cada vez mais como “uma ilusão ideológica”. O famoso cubo branco sempre esteve impregnado da ideologia que o concebeu e a qual deveria velar: os valores que legitimavam e garantiam um juízo seguro para a arte.

O que ficava evidente então é que toda obra está referida e é relativa a uma rede de relações que a ultrapassa: a uma trama de afetos, fenômenos, concepções e poderes exteriores, inclusive ao conjunto de valores para a qual se dirige, à vizinhança ao lado da qual ela se coloca, às singularidades daquele para quem ela se endereça. Os diversos modos de aparição das obras considerariam, nessas relações, o que, como, de que lugar, com que meios, com que gama de valores, as obras se inserem e se engendram. Lição de Duchamp: está-se sempre no interior de alguma circunstância. E uma vez que essas circunstâncias mudam, a percepção da obra também se dá em relação a cada situação, infinitos sentidos surgirão e desaparecerão nesse movimento: toda obra está a um só tempo situada e deslocada, são suas geografias circunstanciais.

Em resumo, a distinção entre objeto e prática, produção e recepção, conduziria a algumas dissipações e deslocamentos: a fluidez de fronteiras, o comércio entre as categorias artísticas, entre vários saberes e campos da experiência; entre a obra, o artista e o espectador; entre a arte e o mundo. Uma imprecisão que tanto expandiria o campo de atuação e reflexão da arte, quanto colocaria a própria arte nos limites de sua indefinição. O crítico não escaparia dessas incertezas. As trepidações e expansões na prática e na reflexão artísticas, a desconfiança na neutralidade expositiva e no solipsismo da arte, o esgotamento das metanarrativas de legitimação da arte, tanto arrastariam a figura do crítico nesses sismos, como permitiriam a emergência de um novo papel e função no sistema das artes: o curador.

Podemos apontar algumas exposições que marcam essa transição: *Information*, de Kynaston McShine, no MoMA, uma apresentação experimental de arte conceitual e arte processual em 1970; *When Attitudes Become Form* de Harald Szeemann, geralmente visto como um dos primeiros curadores independentes, ao ver-se obrigado a sair da Kunsthalle de Berna, em 1969, por conta da reação polêmica na cidade (a exposição reuniu uma geração de artistas com

práticas afins como arte processual, arte *povera* e similares). Na Documenta 5, *Questions of Reality: The Image-World Today*, em 1972, também organizada por Harald Szeemann, a tensão se explicitaria justamente com os artistas. Naquela Documenta, Szeemann não apenas reuniu obras de arte, mas as confrontou com o campo da cultura (expondo ao lado de imagens de ficção científica, por exemplo) por meio de três recortes temáticos, entre os quais “Mitologias Individuais”.

Curiosa contradição se colocaria desde ali: muitas das práticas artísticas dos anos 60 e 70 guardariam em comum a diversidade de linguagem, a expansão da arte para além de suas categorias específicas e de sua autorreferência, a desconfiança nas noções de autoria e de originalidade como valor de verdade, e o questionamento da arte como expressão do Eu privado. “Mitologias Individuais” trazia mais de 70 artistas trabalhando com performance, instalação e arte processual. Para Szeemann, toda ação artística relacionava-se à formação de uma mitologia interior, o que causou reação dos artistas que buscavam se opor à mítica do artista, à sua interioridade ou à expressão manifesta no objeto artístico. Ao mesmo tempo, os artistas se ressentiriam dessa apropriação autoral realizada pelo curador. Daniel Buren, por exemplo, (expondo em outra seção), o acusaria de não expor obras, mas expor a exposição, não respeitando a especificidade e autonomia das práticas artísticas e encapsulando a autoria dos artistas sob uma ideia curatorial em que o curador se torna um autor (surgia no horizonte da arte a “mitologia individual” do curador).

No mesmo período, de modo similar, Frederico de Moraes organizava o evento *Do Corpo à Terra* em abril de 1970, no Parque Municipal de Belo Horizonte, em Minas Gerais. Moraes afirmava que os trabalhos de arte não poderiam mais ser realizados para contemplação, eram antes proposições em que o artista deixava de ser um autor de obras para ser um proponente de situações ou um apropriador de objetos ou eventos. Numa espécie de “contra-história”, “a arte de guerrilha”, tal como definida por ele, postulava a ruptura com a arte de museus e salões, a confrontação aos contextos político-sociais (estávamos em plena ditadura militar), a execução da obra no local de sua apresentação, a exposição da arte em locais alternativos, a ocorrência de vários trabalhos (como *happenings* e instalações efêmeras) simultaneamente em locais diferentes, e o questionamento do objeto como categoria artística, da estrutura formal e do uso de materiais nobres. Em seu texto *Contra a arte afluyente*, ele questionaria o lugar

e a função delimitada e específica de cada participante do campo artístico, em evidência, o do próprio crítico: “não há mais obra. Não é mais possível qualquer julgamento. O crítico é hoje um profissional inútil. Sobra talvez o teórico”. Por isso, para Moraes, era urgente doravante que se fizesse uma crítica aberta e criadora: “o artista, o público e o crítico mudam continuamente suas posições no acontecimento e o próprio artista pode ser vítima da emboscada tramada pelo espectador”⁵.

Talvez, mais fundamental do que discutir a pertinência e/ou os limites da autoria artística e curatorial, seja compreender os deslocamentos e indeterminações que jazem sob esses novos personagens e papéis no sistema da arte, e quais suas contradições mais evidentes.

A articulação entre as formas visuais e as palavras que as colocam em relação

Ao ficar evidenciado que qualquer paradigma ou verdade sobre a arte era insustentável, o crítico não poderia mais assumir o lugar de um especialista determinando os destinos históricos da arte e codificando regras do seu exterior, a análise crítica necessitaria abdicar de modelos apriorísticos para confrontar uma miríade de tramas complexas, sobrepostas ou interligadas, tão estranhas quanto imprevisíveis e obscuras. Talvez como uma espécie de escrita que se propõe a não mais enunciar grandes verdades para a arte, mas, quando muito, pequenas hipóteses sobre os sentidos de algo que continua inapreensível. Uma escrita na qual as incoerências e as arbitrariedades não se resolvem e vêm nela ter lugar. É ficção, não no sentido de um logro, de uma falsidade, mas como experimentação do pensamento sempre aberta e incompleta. É então que se projeta a figura do curador em contrapartida ao declínio da autoridade carismática do crítico. No lugar do legislador, daquele que determina *a priori* os destinos da arte, entra em cena, supostamente, o propositor de hipóteses infinitas de exposição.

O curador é aquele que, no momento em que a arte é descontextualizada das grandes narrativas que a legitimavam em verdade, toma a obra e a inscreve em uma determinada situação expositiva. Mas isso foi precedido pela própria prática artística e não o contrário. Ou seja, foram as inúmeras experimentações artísticas que deslocaram a ênfase na obra ensimesmada e autossuficiente para seu caráter relativo e para as relações que estabelece além de si. Por isso, qualquer recorte curatorial é fruto de uma escolha que não exclui o caráter arbitrário

dessa seleção. É quando muito a apresentação de certa situação, a ocasião para que se dêem alguns encontros e algumas relações (entre obras, artistas, espectadores, ocasiões, contextos etc.). Parafraseando Duchamp, que afirmou que a arte é a “figuração de um possível”, um recorte curatorial é a apresentação de um possível. Uma possibilidade entre muitas.

No lugar de grandes verdades, o curador pretende criar molduras de inscrição efêmera para a obra, lançar em sua direção pequenas hipóteses de aproximação e acesso. Abre campos provisórios de significação. Pois temos, doravante, que conviver com o fato de que uma obra está perpassada de silêncios como produz uma miríade de pequenas narrativas e outros sentidos dos quais não temos o acesso absoluto, a chave de uma decifração completa. A obra de arte encerra e exhibe seu hermetismo.

Algumas vezes, a curadoria se coloca como uma proposição ensaística ou uma reflexão que abraça obras diversas, inscrevendo-as sob um mesmo tópico temático, histórico, geracional ou geográfico. Em outras, o curador é um proponente de atuações ou experimentações, em que os artistas têm de elaborar projetos e realizar trabalhos específicos. Muitas vezes, tem a sensibilidade de perceber manifestações artísticas muito próximas que, se desconhecendo, começam a surgir em locais distintos, mas que sintomatizam urgências comuns. Ou então, com o propósito de realizar uma revisão da história da arte, reapresenta as obras do passado, fazendo emergir os sentidos recalcados pelos grandes discursos ou por uma suposta neutralidade da montagem e do lugar de exposição. Ele assume, desse modo, o compromisso de desestabilizar as leituras autorizadas, projetando sobre a obra, novas abordagens, outras vizinhanças.

Se o curador é aquele que, no momento em que a arte é descontextualizada das grandes narrativas, toma a obra e a inscreve em uma determinada situação expositiva, poderíamos dizer que há, portanto, um deslocamento do poder da palavra monopolizada para a situação expositiva, ou seja, para visibilidade, para a imagem. Mas isso decorre também de uma mudança no regime de conexão entre as formas visuais e as palavras que as colocam em relação. Há um colapso e um rearranjo entre imagens e relatos, entre o “expor e o significar”. O que não significa que a arte não demande cada vez mais a escrita crítica, mas que ela está também passando por intensas transformações: explodem cursos e pós-graduações de arte, escreve-se sobre arte em blogs, sites, revistas especializadas, catálogos, periódicos...

Tal fenômeno não se restringe às artes visuais, basta pensarmos no impacto das tecnologias, da montagem do cinema à internet e a profusão de dispositivos portáteis de captação e difusão de imagens (como câmaras e celulares), geradoras tanto de outras temporalidades, como de fragmentação das narrativas, ou de choque entre estas e as imagens, e de novas articulações entre o visível e o dizível. Não por acaso, alguns vão associar a prática curatorial à direção de um filme, ou a própria escrita da história da arte à montagem. Podemos deduzir inclusive porque a obra de Aby Warburg vem sendo resgatada e tão estudada: seu *Atlas Mnemosyne* e a transdisciplinaridade de sua “ciência sem nome” colocam questões e reflexões bastante pertinentes à atualidade. E de modo próximo a Warburg, Walter Benjamin, que, avesso ao historicismo linear, articulava o pensamento por imagens e constelações (ambos referências importantes a teóricos como Georges Didi-Huberman.).

Benjamin dizia que “o escrito é como uma cidade, para a qual as palavras são mil portas”. É preciso escrever por trovões, por fulgurações. Por isso o pensamento nele se articula menos por conceitos, e mais por imagens, como acesso a outras formas de conhecimento. Benjamin sequestrava a imagem de seu contexto, da clausura do encadeamento temporal da história linear, para, como uma mônada, dar o salto no insólito. Por isso o presente não seria para ele algo entre um passado ou um futuro que lhe dá sentido, mas um lampejo, uma intensidade desencadeadora de outras reminiscências, de novos saberes. A montagem (literária ou cinematográfica) que ele lançava, deslocava conteúdos temporais e espaciais cristalizados como verdades. Implodia-se a forma do passado em elementos fragmentários, constelações em mobilidade em que o passado se junta como um relâmpago ao agora. Era preciso deslocar o saber para revelar a potencialidade do que é incompleto, as alegorias como conexões arbitrárias, a escrita como estilhaços de uma língua original em queda, cheia de possibilidades e redenções.

Estas são as questões colocadas frente ao colapso e às rearticulações entre imagens, entre imagens e relatos, entre o expor e o significar: é possível pensar por imagens? É possível converter o *pathos* emocional relacionado à imagem ao *logos* dos conceitos e das palavras? A resposta sem-resposta talvez esteja na escuta da frase de Giordano Bruno que teima em ecoar pelos séculos: «*Pensar é especular com imagens*».

Do museu histórico à exposição global e ao marketing cultural

Como já dito, a emergência da figura do curador tem relação com a crise de uma narrativa dominante nas artes e do papel centralizador do crítico. Vinculada a esse deslocamento, estava a desconfiança na neutralidade do espaço expositivo. Na medida em que se diversificam as práticas artísticas, em que estas se deslocam para se inserir em campos discursivos, institucionais, culturais e sociais muito mais amplos, desafios são colocados também à curadoria e ao pensamento. Mas as experiências curatoriais não podem se desvincular da reflexão teórica rigorosa, ou seja, da exigência de um pensamento que se expõe tanto na escrita como na visualidade. Essa proposição infinita de pequenas hipóteses de exposição, em que o curador torna-se muitas vezes uma espécie de mediador social (papel que se estende aos artistas) é, simultaneamente, cheia de possibilidades e esquizofrenias. É tanto radical como conservadora, iconoclasta como cooptável, como, aliás, é a arte contemporânea e tudo o mais no mundo atual.

Nathalie Heinich e Michael Pollak levantam algumas hipóteses sobre a transformação das funções de um curador. Se outrora, sua competência resumia-se a “assegurar a herança, enriquecer coleções, pesquisar e exibir”, nas gerações que se seguiram, sua figura despersonalizada ganharia um status único e singular, assim como sua função se expandiria e passaria a mediar a exibição de obras para um público cada vez maior. A consolidação da profissão do curador como “autor de exposições” relaciona-se também, segundo os autores, a este fato: ao *boom* das exposições que ocorreu nas últimas décadas ao aumento no número de exposições em museus e instituições culturais, à diversificação das exposições (de assuntos e objetos mais diversos, como história natural, a feiras de arte). Uma expansão que demandaria novas funções e outros colaboradores, como o arquiteto responsável pela expografia, ou as equipes de confecção dos catálogos. Como outros, para Heinich e Pollak, o papel singular do curador se assemelha ao diretor de cinema: ambos se inserem na economia de produtos culturais destinados à massa de espectadores/consumidores; ambos demandam e coordenam uma equipe de profissionais.⁶

Ou seja, acrescentaríamos, o curador consolida seu status e profissionalização também pela hiperinflação das exposições de arte e na expansão do *marketing* cultural a elas associados. Cada vez mais circulariam os signos, as obras, os artistas, os curadores, as exposições, as

hipóteses e os sentidos. Circulam as imagens e as informações pelas redes eletrônicas, circulam as mercadorias e os fluxos do capital global. E “o mercado global é uma comunidade em total interioridade, mas cujo interior é vazio ou anônimo” ⁷, como dirá Jean-Luc Nancy.

Deparamo-nos, portanto, com os impasses da arte: preservar-se do mercado das visibilidades (no qual a arte é moeda de troca do marketing cultural); interrogar e demandar sentidos sobre o que não é possível apreender. O curador, ao ter o poder de introduzir artistas e obras na circulação expositiva, de inseri-los no mundo da visibilidade (espetacular e midiática) da arte, abandona sua posição de propositor ocasional para reassumir o papel de legitimador. Um legitimador que não autoriza mais a verdade única da arte, mas a inserção do artista na exposição global. Todavia, o que supõe ter visibilidade hoje? O que supõe dar visibilidade? E que tipo de visibilidade a arte empresta? E não importa se dá visibilidade a um artista, a um governo, a uma empresa privada, ou a um movimento social. Inserido na economia global de mercado, o Brasil, como o restante do mundo ocidental, assiste à midiatização de sua vida social. A arte arrisca-se a ser signo manipulável de prestígio e *marketing*. Algo como o signo de uma publicidade, como signo-mercadoria. A própria exibição, sua “publicação” perversa na publicidade do consumo, torna-se mercadoria, torna-se fetiche.

Como viver entre a confiança do espectador e a onipotência daquele que exhibe? É uma relação, que não nos cabe aqui analisar dada sua complexidade, que articula ver e crer, existir, desejo e poder, e que faz a pulsão escópica do Ocidente, a pulsão de ver, confundir-se cada vez mais com a pulsão de exhibir. É a partilha do indeterminado, a partilha do visível, se convertendo cada vez mais naquilo que Marie-José Mondzain chama de “mercado das visibilidades”.

Em relações de resistência e inelutável convivência, a arte responde de modo diverso a seus impasses. E não apenas porque ela alimenta o *marketing* cultural (e dele também se sustenta), conferindo visibilidade a empresas, governos ou causas sociais. Mas porque as potências (como o mercado e as religiões, o espetáculo e a mídia) não são exteriores, moldam a vida e as subjetividades, investem naquilo que nomeamos “arte” de modo intrínseco. A resistência da arte (e de seus agentes como artistas, críticos ou curadores) é, portanto, também uma resistência a si mesma e uma resistência ao que somos. São guerras e querelas consigo

mesma, eis o paradoxo. Entretanto, de certa forma, é nessa contradição que a arte parece hoje sustentar o seu mais fecundo exercício. Ou seja, na tensão entre o anseio de não se deixar instrumentalizar e sua inevitável dependência aos sistemas, poderes, afetos, que circulam entre nós.

Essas indagações não obterão jamais respostas fáceis e desprovidas de dúvidas. É como se cada gesto carregasse seus crepúsculos a exigir um cuidado redobrado, uma atenção incansável. E, enquanto o pensamento penetra suas nuvens e confronta sua esquivo, cabe-nos interrogar, sem trégua, nossa responsabilidade (aqui inseridos crítico, curadores, artistas) nestes processos.

Notas

- 1 CIORAN, Emil. A atrofia do verbo. In: *Silogismos da Amargura*. Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: Rocco, 1991, p.14.
- 2 AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias/ a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- 3 *Idem ibidem*, p. 13. (Agamben cita, como exemplo dessa cisão e das tentativas de transgredi-la, o grupo de lena, que propunha uma crítica que incluísse a própria negação, como exercício de negatividade e cujo conteúdo fosse o que nela não se encontrava).
- 4 TIBERGHIAN, Gilles A. A arte da Natureza. In: *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/ UFRJ, Rio de Janeiro: ano VII, n. 7, p. 171, 2000.
- 5 MORAES, Frederico de. *O corpo é o motor da obra*, 1970. [Publicado originalmente com o título “Contra a arte afluyente” pela revista Vozes, janeiro-fevereiro – 1970. In: *Artes plásticas, a crise da hora atual*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1975, p24-34. Disponível em: <http://arteref.com/gente-de-arte/o-corpo-e-o-motor-da-obra/>
- 6 HEINICH, Nathalie; POLLACK, Michael. Du conservateur de musée à l’auteur d’expositions: l’invention d’une position singulière. In: *Sociologie du travail*, vol. 31, n° 1, pp. 29-49, 1989.
- 7 NANCY, Jean-Luc. Jean-Luc Nancy / Chantal Pontbriand, uma conversa. In: *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, Rio de Janeiro: ano VIII, n. 8, 2001.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias/ a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- CIORAN, Emil. A atrofia do verbo. In: *Silogismos da Amargura*. Tradução de José Thomaz Brum. Porto Alegre: Rocco, 1991.

HEINICH, Nathalie; POLLACK, Michael. Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions: l'invention d'une position singulière. In: *Sociologie du travail*, vol. 31, n° 1, 1989.

NANCY, Jean-Luc. Jean-Luc Nancy / Chantal Pontbriand, uma conversa. In: *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, Rio de Janeiro: ano VIII, n. 8, 2001.

TIBERGHIAN, Gilles A. A arte da Natureza. In: *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, Rio de Janeiro: ano VII n. 7, 2000.

Virada Curatorial: o pôr-em-obra da exposição como poética relacional

*Luiz Camillo Osorio**

RESUMO: Começo assumindo que optarei por um tom mais pessoal – em função de se tratar de uma prática em que fui me envolvendo paralela e complementarmente a minha atividade na universidade. Depois de tratar da relação entre crítica e curadoria, abordarei a genealogia do que viria a se denominar virada curatorial da arte contemporânea. Ao fim, tratarei brevemente do Reina Sofia que me parece o melhor exemplo de um museu que soube incorporar a dimensão crítica ao partido curatorial assumido pela instituição, terminando com duas exposições no MAM-Rio durante o período de minha gestão como curador que me parecem ajudar no esclarecimento dos desafios inerentes à referida virada.

PALAVRAS-CHAVE: curadoria, crítica de arte, estética

ABSTRACT: I start by assuming that I will give a more personal tone in the writing of this article. My practice as curator developed in parallel to my activity at the university. I will discuss the relationship between criticism and curatorial practice before advancing in what is considered to be the curatorial turn in contemporary art. I will briefly consider the case of Reina Sofia for its capacity to equate institutionality and criticism and will end with two exhibitions held at MAM while I was the curator there.

KEYWORDS: curatorial activity, criticism, aesthetics

*Luiz Camillo Osorio é professor adjunto do Departamento de Filosofia da PUC-Rio, curador do MAM-Rio (2009-2015) e curador do pavilhão brasileiro na Bienal de Veneza (2015).

Parece-me importante começar discutindo as relações entre crítica e curadoria. O modo como enxergo a função da crítica tem muito a ver com o que penso ser importante na atividade curatorial. Vejo a crítica mais como um diálogo junto às obras do que um veredito sobre elas. Esta caracterização talvez retire da crítica uma pegada atritiva e polêmica, muitas vezes importante. Entretanto não se trata de uma escolha, mas de uma forma de ser convocado pela arte e pelo texto: forma essa que leva a um exercício reflexivo e hesitante. Seguindo de certa maneira o ensinamento benjaminiano, em que escrever sobre uma obra já é ajuizar sobre sua pertinência e qualidade, a escrita já fica de saída afetada pela experiência das obras, buscando traduzir sensações em sentidos. Em alguma medida, é possível afirmar que a crítica enquanto desdobramento de um afeto é o exercício de deslocamento da subjetividade no contato com o desconhecido da experiência estética e/ou artística. Deslocamento esse que faz a subjetividade sentir-se a si mesma sentindo algo que não sabe como sentir, ou seja, a faz sentir alguma coisa que não lhe é própria, ao mesmo tempo em que assume esse sentir impróprio como podendo ser de qualquer um. Isso é o que Kant denomina de “universalidade subjetiva” do juízo estético que nada mais é do que a pretensão de compartilhamento do que se sente sem saber exatamente o que se está sentindo. Há simultaneamente intensidade – não se trata de um sentir qualquer – e disponibilidade relacional – um sentir que vai se constituindo junto aos outros.

A crítica é tanto uma atividade profissional como uma resposta ativa ao modo de sentir inespecífico diante das obras que nos mobilizam. O que interessa nesta reflexão sobre a crítica é apontar um tipo de compromisso na lida com a arte que se desdobra no modo como enxergo a curadoria. Sendo bem sucinto: fazer da crítica e da curadoria uma forma de “pensar junto” às obras e não sobre elas. Para muitos, este “pensar junto” da crítica retiraria dela a sua dimensão genuína de combate e de ajuizamento. Restariam condescendência e docilidade, impondo ao texto crítico (e conseqüentemente à curadoria em seguida) uma submissão acrítica ao mundo da arte – e mais perigosamente ainda ao mercado. Não nego que riscos existem, mas o ponto principal é requalificar a relação entre crítica e juízo e o estatuto do juízo no desdobramento de sentido da arte, no modo pelo qual as obras vão se legitimando historicamente e produzindo novas formas de sentir e novos dispositivos judicativos. O que quero enfatizar é que ajuizar não implica uma deliberação hierárquica, devendo ser visto como um “pôr em relação” que sublinha diferenças.

Façamos um rápido desvio para explicar melhor este ponto que quero apresentar em relação ao juízo. O filósofo francês Jacques Rancière, em seu livro *O mestre ignorante*, tratando do educador Joseph Jacotot na Bélgica do começo do século XIX, propõe caminhos para pensarmos não só a emancipação pela requalificação dos processos de aprendizado, mas também, indiretamente, a emancipação do espectador e, conseqüentemente, da atividade judicativa¹. Para Jacotot, o processo pedagógico constitui-se a partir do abandono da tradicional perspectiva de uma transmissão vertical do saber – onde se ensinaria apenas aquilo que já é sabido para aqueles que nada sabem – para se tornar um tipo de saber horizontal e relacional. Para além da viabilidade operacional desse novo processo, o que sobressai é a redefinição de novos modelos de aprendizagem, mais participativos e focados nas experiências adquiridas de modo a trabalhar partilhas e diferenças entre sujeitos e grupos sociais. Desdobrando em seguida essa discussão na repotencialização do lugar (ativo) do espectador na experiência estética, Jacques Rancière, a meu ver, pode nos ajudar a entender os caminhos percorridos pelo juízo reflexionante kantiano, tão importante para o que veio a ser entendido como exercício crítico². Segundo ele, o caminho da emancipação intelectual do aluno e do espectador (ou do juízo como quero entendê-lo) “é simplesmente o caminho que vai daquilo que ele já sabe àquilo que ele ignora, mas pode aprender como aprendeu o resto, que pode aprender não para ocupar a posição do intelectual, mas para praticar melhor a arte de traduzir, de pôr suas experiências em palavras e suas palavras à prova, de traduzir suas aventuras intelectuais para uso dos outros e de contratraduzir as traduções que eles lhe apresentam de suas próprias aventuras” (RANCIÈRE, 2014, p. 19)³. Este jogo entre saber e não-saber, entre sentir e procurar traduções, entre traduzir e inventar, abre uma nova perspectiva para o processo judicativo. O juízo aí não é algo que procura determinar o sentido de algo percebido (uma obra ou uma paisagem), mas que vai procurando conferir a uma experiência singular um sentido que vai se constituindo em ato e que se desdobra na procura de compartilhamento com outros espectadores. Nesta troca com outros espectadores e modos de ajuizamento vamos nos confrontando continuamente com o fenômeno que de início disparou em nós à experiência e o juízo e ambos vão se refazendo continuamente em um processo potencialmente infinito. O juízo compreendido nesta perspectiva não quer normatizar, ditar a lei, mas, na ausência desta, buscar formas de experienciar, ou melhor, de traduzir experiências produzidas no embate com a arte que desloquem a subjetividade de seu domínio assentado no si-mesmo para o espaço

de uma experiência em comum, de um sentido que não é só meu, que se mostra conflituoso neste contato com os outros, com quem ele negocia e atrita.

O importante nesta tentativa de requalificar a dimensão judicativa da crítica não é estabelecer qualquer princípio de autoridade. Mas antes perceber que é na dimensão do pensar junto às obras que a crítica se assume enquanto juízo e criação de sentido. Não há oposição na atividade crítica entre o que seria uma dimensão judicativa e outra criativa. Há complementariedade entre os termos, desdobramento de uma função na outra. Nesta dialética, sem síntese, entre juízo e criação, a crítica foi acompanhando os movimentos artísticos e se reinventando a partir de uma tradição mais experimental do modernismo – aponto aqui para a relação de Leiris com os surrealistas, Picasso e Bacon; de Duchamp com os dadaístas e surrealistas; de Ferreira Gullar com os neoconcretos, de Ronaldo Brito com a geração conceitual dos anos 1970 e, mais recentemente, de Nicolas Bourriaud com os artistas da estética relacional. Independentemente de gostarmos mais de uns que de outros, de percebermos uma maior ou menor articulação entre uma crítica de arte e uma arte crítica, o que cabe ressaltar é o quanto esta combinação foi gerando solos de germinação para formas artísticas contra-hegemônicas que, em grande parte, se legitimaram, se tornaram viáveis e exemplares por terem tido sustentação discursiva e balizamento histórico. Neste aspecto, a arte conceitual foi decisiva, enfatizando materialidades poéticas que se desdobraram na apropriação e no atravessamento institucional, na recuperação de arquivos, na articulação da arte e da não-arte, do documento e do monumento. Cabe ressaltar, entre parênteses, a relação existente entre esta prática crítica que se aproxima das obras e opera junto a elas, e a necessidade complementar dos próprios artistas, que começam a produzir seus próprios textos e a desdobrar suas práticas criativas em invenção conceitual e proliferação textual.

Ao mesmo tempo em que a crítica se aproximava das obras e desdobrava seu sentido a partir de uma interlocução/disseminação criativa, as obras iam assumindo novos processos de materialização, problematizando mais e mais os meios expressivos tradicionais. Na verdade, para além da negação da pintura ou da escultura, o que é sempre algo improdutivo e cansativo, o que vimos acontecer na melhor arte influenciada por Duchamp foi a multiplicação de possibilidades de arte, misturando gêneros e linguagens, redimensionando o fenômeno artístico e seus modos de recepção e validação – para além do estético, o que não significa que a arte se torne antiestética. Da teoria do não-objeto à anti-forma, da poética conceitual à estética relacional, os

modos de ser da arte foram se deslocando e, conseqüentemente, vimos transformarem-se as formas de pensar a exposição e as coleções museológicas. No interior deste contexto vimos surgir o que normalmente se denomina como uma virada curatorial, que se mistura a duas outras: a virada educacional (Irit Rogoff) e a virada experiencial (Dorothea van Hantelmann).

Não cabe aqui descrever cada uma dessas viradas, mas focar no modo como a curadoria ganha força a partir do final dos anos 1960, como esse fato respondia a transformações não só da arte, mas da economia e sociedade contemporâneas, e o quanto isso implicava novas políticas institucionais, incluindo aí uma interessante incorporação institucional da crítica e uma atuação mais radical e propositiva da dimensão educativa nas práticas curatoriais. De certo modo, o que interessa discutir a partir daqui é o que mudou quando os museus incorporaram em suas coleções obras (ou anti-obras) das vanguardas históricas e da neo-vanguarda e o quanto isso os forçou a rever seus programas expositivos, suas estratégias museográficas e sua relação com a sociedade. O museu deixa de se configurar a partir de uma narrativa histórica hegemônica e teleológica, cuja aquisição seria parte da formação estética e política do sujeito moderno ocidental, para se tornar um espaço catalisador de trocas experienciais e de traduções culturais, constituindo suas coleções e exposições dentro de um mundo globalizado que “não pode mais ser estruturado apenas em termos de centro e periferia” e onde “coexistem inúmeros centros interessantes, que se relacionam entre si não obstante suas diferenças” (HALL, 2001, p. 21).

Essa redefinição da prática curatorial, sua inserção efetiva enquanto modo de se pensar o pôr-se em obra das exposições, vem junto com o surgimento das instalações, com a disseminação do acontecimento artístico no próprio espaço expositivo. Como enfatizou a historiadora Claire Bishop “a história das instalações e das curadorias estão claramente cruzadas (...) as instalações trazem consigo uma alteração no papel das curadorias, com um conseqüente deslocamento da interpretação curatorial para o próprio ambiente expositivo e seus dispositivos” (BISHOP, 2007, p. 1). Um exemplo importante trabalhado pela historiadora britânica para explicitar a virada curatorial e o paralelo com a entrada em cena das instalações foi a DOCUMENTA 5 de 1972, curada por Harald Szeemann. Este talvez tenha sido o primeiro acontecimento curatorial em grande escala da história da arte e das exposições. Tendo em vista a relação desta entrada em cena da autoria curatorial com a disseminação das instalações, além da sua sincronia com as viradas educacional e experiencial, devemos lembrar a presença

nesta Documenta de obras e aspectos relevantes para percebermos tais convergências. Duas propostas parecem-me exemplares. Primeiramente, a obra-performance-instalação de Beuys “Organization for Direct Democracy by Referendum” realizado ao longo dos 100 dias da Documenta, assim como o “Musée d’Art Moderne, Département des Aigles, Section des Figures”, de Marcel Broodthaers. Na primeira vemos o artista-educador provocando o debate e deslocando o problema e função da arte que deixava de lado a obra e sua objectualidade para assumir sua processualidade dialógica e participativa. Na segunda, o artista enquanto curador assume o fazer da exposição enquanto função poética e política, cuja preocupação é inserir a discursividade institucional da arte na sua dinâmica crítica e criativa. Duas características da Documenta 5 vêm à tona nestas propostas – e que serão determinantes para o próprio futuro da virada curatorial – a saber: 1- a hibridação constante e a penetração significativa da arte com a não-arte; 2- a afirmação da exposição como obra de arte, assumindo para si uma espécie de estado de arte sem arte⁴.



Joseph Beuys

Organization for Direct Democracy by Referendum, 1972

Projeto desenvolvido para Documenta 5
Museum Fridericianum, Kassel
Curadoria: Harald Szeemann
Registro: documenta Archiv Stadt Kassel

Sem me estender em cada uma destas características, diria que a primeira interessa pela dimensão pedagógica, pela ampliação das formas significantes postas em obra pela exposição. Isso se dá à medida que a curadoria traz para o embate poético com as obras, elementos cenográficos, textos, objetos, documentos que não se pretendem arte, mas cuja presença produz novas e outras leituras potencializadoras da experiência e do(s) partido(s) conceitual(ais) proposto(s) pela exposição. O segundo ponto, que diz respeito a assumir a dimensão artística da própria exposição, apontaria para a virada experiencial. Neste aspecto, tentando explicitar melhor os termos desta questão experiencial posta em cena pela “mão forte” da curadoria, lembraria outra exposição, desta vez curada pelo filósofo francês Jean-François Lyotard, intitulada “Les Immatériaux” e realizada no Centro Georges Pompidou de Paris em 1985.



Registro fotográfico de *Les Immatériaux*, MNAM, Centre Pompidou, 1985

Curadoria: Jean-François Lyotard

Registro: Jean-Claude Planchet

Trago este exemplo por se tratar de uma exposição que procurava desdobrar aspectos da discussão teórica iniciada pelo filósofo francês no final dos anos 1970 sobre a condição pós-moderna, que teria sido desencadeada pelo atravessamento da tecnologia nos processos de conhecimento científico e na própria vida cotidiana. “Parece-me que essas tecnologias são interessantes e ao mesmo tempo perturbadoras, na medida em que nos forçam a reconsiderar a posição do ser humano em relação ao universo, em relação a si mesmo e a seus propósitos tradicionais, suas habilidades reconhecidas, enfim, sua identidade” (LYOTARD, 1985, p. 33). Para Lyotard, a realização da exposição implicava também um pôr em questão o modo pelo qual nossa identidade como sujeitos fragmentados pela perda das grandes narrativas unificadoras, transformava-se pela penetração radical da tecnologia. Pensar essa nova identidade “destotalizada” e em contato dinâmico com a realidade exterior, implicava pensar de forma espacializada, exteriorizada, nossa relação com as coisas, misturando obras e tecnologias, processos criativos multidisciplinares conectados em redes. Enfim, tratava-se de pensar espacialmente, atuar no espaço expositivo, fazer deste um dispositivo filosófico.

Em vez de paredes tínhamos um sistema de teias (redes) que se estendiam do teto ao chão, cuja iluminação permitia produzir distâncias que os olhos atingiriam e modular as indicações a serem seguidas. (...) As gravações a que os visitantes teriam acesso através de walkman que eles podiam usar cobririam vários ambientes e me permitiam criar uma trilha sonora que não seriam exatamente comentários, com os textos incluídos na exposição tendo uma presença mais efetiva que de costume (...) Estou particularmente interessado em fazer da exposição uma *obra de arte* (...) apesar de não estar preocupado em me perguntar se tenho o direito de me declarar artista. Simplesmente sinto que há coisas que podem ser feitas a partir da articulação física de uma exposição e, por isso, resolvemos tentar. Outra coisa, é que deve haver compatibilidade entre as obras e os elementos expositivos com os quais elas se relacionam. (LYOTARD, 1985, p. 35)

A exposição deve ser tomada como uma experiência, ao mesmo tempo intelectual, sensorial, tecnológica e assumida como um conjunto expositivo. Sobressai aí uma visão afirmativa da “mão forte” da curadoria, que contrasta com qualquer acusação de sufocamento das obras que, em uma leitura negativa, estariam submetidas e a serviço de arbitrariedades conceituais e da manipulação cenográfica e experiencial. Não que não haja riscos deste tipo nesta virada curatorial, que excessos não sejam recorrentes nivelando sensorialmente toda e qualquer

proposição artística. Uma primeira visada crítica a este estado de coisas foi elaborada por Rosalind Krauss (1990) em um texto já canônico intitulado “A lógica cultural do museu no capitalismo tardio”. Para a historiadora americana, contrariamente à visão de Lyotard, o que surgia nesta expansão experiencial das curadorias – que ela relaciona com a espetacularização dos museus em detrimento da experiência da arte – era um esvaziamento da vinculação histórica da arte, que retiraria dela qualquer tipo de resistência à dinâmica alienante do capital e do consumo. Segundo Krauss, nestas exposições marcadas pelo apelo instalativo da museografia, a expansão fenomenológica proposta pelo minimalismo, que está na genealogia das instalações e no conseqüente deslocamento da percepção do objeto para o espaço (arquitetônico e institucional), desdobrar-se-ia, sem oferecer qualquer resistência, a partir do final dos anos 1980, em uma experiência museológica ampliada e aderida ao *status quo* do capitalismo pós-industrial. As exposições buscariam, através desta dilatação cenográfica, constituir uma experiência “não a partir do que se denominaria arte, mas no meio de um espaço estranhamente vazio e grandiloquente, no qual o próprio museu – enquanto edifício – é de algum modo o objeto” (KRAUSS, 1990, p. 4). Prosseguindo sua análise das transformações advindas desta lógica espetacularizante dos museus, Krauss aponta ainda para a mudança de uma dimensão diacrônica das narrativas expositivas para uma outra sincrônica. “O museu enciclopédico buscava narrar uma história apresentando aos visitantes uma versão particular da história da arte. O museu sincrônico – se pudermos chamá-lo assim – abriria mão da história em nome da intensificação da experiência, com um apelo estético que deixaria de ser constituído temporalmente (histórico) para se fazer radicalmente no espaço (...)” (KRAUSS, 1990, p. 7).

O que interessa pensar então é esta oposição apresentada por Krauss entre o que seria uma virada experiencial da arte – contemporânea da virada curatorial – e o esvaziamento da sua dimensão histórica com a espetacularização das exposições. Em outros termos, cabe perguntar em que medida a opção das curadorias por exposições enquanto um efetivo pôr-em-obra implicaria um atropelo das obras de arte individuais. Por outro lado, caberia também interrogar até que ponto podemos associar uma exposição curatorialmente forte à afetação esteticista/consumista/espetacular. Será que a opção seria apenas, como parece apontar Krauss, entre uma diacronia teleológica moderna e uma sincronia espetacularizada pós-moderna? A teórica Dorothea Van Hantelmann, discutindo a virada experiencial, em um artigo com esse título, tenta responder a estas indagações, perguntando-se como “uma experiência poderia



Registros fotográficos de *Genealogias do Contemporâneo*, MAM-Rio, desde 2009

Coleção Gilberto Chateaubriand e Coleção MAM

Curadoria: Luiz Camillo Osorio

Registro: Artsy

ser atravessada por significado, sentido, conteúdo (...) e como ela pode manter o vínculo com suas origens históricas, contextuais e epistemológicas” (VON HANTELMANN, 2014, p. 12).

Buscando justamente ir além dessas disjuntivas redutoras entre as perspectivas modernistas e pós-modernistas, ao discutir novas concepções críticas para os museus e o papel das curadorias na reconfiguração dos programas públicos e das narrativas históricas através das coleções, Claire Bishop dará destaque ao *Reina Sofia* de Madri e sua capacidade de incorporar uma institucionalidade crítica. Segundo a historiadora britânica, “para o museu moderno, cujo modelo é o MoMA, a narrativa mestra baseia-se em uma concepção linear do tempo histórico, que avança em direção ao futuro cujo horizonte é ocidental; seu dispositivo é o cubo branco, destinado à noção moderna de público. No museu pós-moderno, exemplificados pela Tate Modern e pelo Pompidou, o *apparatus* é o multiculturalismo, equacionando contemporaneidade com diversidade global; sua estrutura de mediação é o marketing endereçado a uma audiência economicamente quantificável e demograficamente múltipla” (BISHOP, 2013, p. 43). Contra esses dois modelos, Bishop propõe uma noção de museu contemporâneo, cuja especificidade não é tratar apenas da arte do presente, mas de abordá-la a partir de uma reconfiguração institucional que multiplica as abordagens temporais, mistura obras e documentos, requalifica a participação do espectador, problematizando os parâmetros de legitimação sem abrir mão da construção discursiva, crítica e judicativa própria a sua função. Tratando mais diretamente do *Reina Sofia* e suas estratégias na remontagem da exposição permanente, Bishop descreve o que seria a sua contemporaneidade radical tendo em vista a releitura de uma narrativa linear da modernidade. “O ponto de partida para esse museu é a assimilação de múltiplas modernidades: uma história da arte não mais concebida em termos de vanguardas originais e periferias derivativas, uma vez que há nessa concepção uma valorização do centro europeu e uma desatenção para o modo como poéticas ‘atrasadas’ interessam a partir de contextos próprios.” Seguindo na argumentação sobre a singularidade da montagem da exposição permanente do *Reina Sofia*, enfatizando a forma de endereçamento público pretendida, ela acrescenta que “o museu não se destina às audiências múltiplas de uma demografia marqueteira, mas assume uma perspectiva radical de educação. A obra de arte deixa de ser tomada como um tesouro armazenado e passa a ser mobilizada enquanto objeto relacional (para usar o termo de Lygia Clark) com o intuito de prover ao participante liberdade psicológica, física, social e política” (BISHOP, 2013, p. 43)⁵.

O que vemos nessa opção pela exposição do *Reina Sofia* é o modo como uma curadoria pode combinar, na apresentação de sua coleção permanente, potência crítica, interesse em novas práticas educacionais e arrojo expográfico, oferecendo ao público uma articulação entre historicidade e experiência, diacronia e sincronia. Guardadas as proporções e os limites institucionais, foi algo dessa natureza que propus na montagem da exposição permanente com as coleções do MAM – intitulada *Genealogias do Contemporâneo*. O primeiro ponto assumido nesta curadoria foi quebrar o eixo cronológico com que normalmente se trata nos museus de arte moderna a história da arte brasileira do modernismo dos anos 20 até a arte contemporânea. Esta opção partia de uma visão da modernidade brasileira na qual culturas e temporalidades distintas embaralhavam-se na constituição de nossa sociabilidade. Em vez da visada linear, as obras articulavam-se a partir de quatro seções temáticas que permitem relacionar o momento moderno e o contemporâneo, além de ressaltar elementos específicos de nossa formação cultural. A abordagem do que seria nossa identidade cultural miscigenada e mutante, os conflitos intrínsecos à sociabilidade brasileira, o lugar político do corpo e a herança de nossa vontade construtiva constituíram os quatro núcleos temáticos. Em meu entender a arte brasileira problematiza a tensão entre moderno e pós-moderno, combinando em seus momentos mais significativos a preocupação plástica inerente à constituição crítica e diacrônica da forma com a contaminação sincrônica de uma materialidade cultural. Os processos de formalização, para além de dialogarem com linguagens internacionais – aspecto absolutamente relevante –, foram também assumindo um compromisso, mesmo que não intencional, com a singularidade de uma cultura local.

O que se pretendeu com a curadoria da exposição *Genealogias do Contemporâneo* no MAM-Rio foi sugerir outras narrativas históricas que problematizem a passagem linear do modernismo para a contemporaneidade, usando como eixo o desenvolvimento singular da arte brasileira dos anos 1920 até a virada da década de 1970 (momento constitutivo do contemporâneo). É evidente que ao optar por essa atitude curatorial para lidar com a arte brasileira, acaba-se produzindo algumas exclusões indesejadas – o caso mais evidente foi o de Iberê Camargo – o que só evidencia que toda escolha traz consigo problemas e insuficiências, a serem minimizados pela realização de exposições temporárias⁶.

Para terminar, gostaria de mencionar uma exposição que a meu ver equacionou aspectos da virada curatorial com a perspectiva experiencial e o agenciamento crítico e histórico, passando ao largo do que se poderia associar a uma afetação espetacular. Trata-se da exposição da artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster. Intitulada *Temporama*, foi realizada entre junho e agosto de 2015 também no MAM-Rio, com curadoria de Pablo Leon de la Barra. Em estreito diálogo com a artista, a curadoria pensou a exposição combinando aspectos da história do museu, da trajetória da artista, referências da cultura brasileira e do universo de citações que alimentam sua poética – assumindo deliberadamente o aspecto instalativo do conjunto. O elemento essencial foi a articulação entre a construção, a paisagem e a cidade realizada através de filtros vermelhos e azuis aplicados aos vidros do museu que se estendiam pelas duas laterais da sala. Este dispositivo ampliava a relação entre as obras e produzia um agenciamento único com o exterior. Um exterior, entretanto, ficcionalizado pelas cores dos filtros, reverberando na superfície reflexiva do piso escuro da sala expositiva e da grande piscina de tecido instalada no centro. Aliada a esta apropriação da arquitetura, houve também uma operação apropriativa em relação ao cinema (Marilyn, Herzog, Antonioni), à literatura (através da ficção científica, de Vila Matas, dos objetos-livros) e evidentemente às artes visuais através de suas próprias obras de início de carreira nos anos 1980 além de outros artistas e movimentos contemporâneos da artista. Todo o conjunto obrigava-nos a deslocar o olhar dos objetos para o espaço e do espaço para seu contorno, urbano e natural. A potência da obra estava fundada nas relações que ela produzia e no modo como convocava o espectador para dentro dessa teia relacional. Estratégia similar ao que caracteriza o “pôr em obra” da exposição que nasceu com a virada curatorial. Só que neste caso, a experiência produzida pela instalação não carregava qualquer afeto espetacular. Muito pelo contrário. Toda uma experiência descentralizada, relacionada à multiplicação de temporalidades convivendo no presente, aparecia como sinal de uma época destituída de narrativas mestras que se constitui na construção de micronarrativas em conflito e em trânsito.

Nesta perspectiva, as exposições contemporâneas marcadas curatorialmente – como esta de Dominique que me parece um caso exemplar – quando realizadas a contento assumem-se mais abertas, experimentais, especulativas ou, como diria Manuel Borja-Villel, mais ensaísticas. “Uma exposição-ensaio será composta por obras dissimilares em aparência, que adquiram sentido quando percebidas em conjunto. Seu significado nunca se esgota e implica uma



Registro fotográfico de *Temporama*, individual de Dominique Gonzalez-Foerster, MAM-Rio, 2015

Curadoria: Pablo Leon de la Barra

Registro: Pat Kilgore

possibilidade de inúmeras escolhas posto que as relações entre os objetos que compõem a exposição podem multiplicar-se indefinidamente” (BORJA-VILLEL, 2015, p. 290). O pôr em obra da exposição é sempre um exercício relacional que se volta para o conjunto e para o embate aberto com o espectador. Cada exposição se pretende apenas um relato provisório e inacabado. A virada curatorial remete, portanto, à experimentalidade inerente à quebra das grandes narrativas progressistas ou enciclopédicas, e à procura constante por outras narrativas heterogêneas que ampliem nossas possibilidades de, através de exposições-ensaios, com a “mão forte”, mas não arbitrária da curadoria, imaginar outros passados esquecidos e inventar futuros inimagináveis no presente. No mínimo, essa virada curatorial visa provocar experiências que resistam às expectativas impostas pelos afetos e discursos hegemônicos.

Notas

1 Este livro de Rancière investiga a prática pedagógica revolucionária deste professor que transformava o aprendizado em um processo de troca, adaptações e apropriações em que o aluno era convidado a pensar e aprender junto com quem lhes ensinava.

2 No artigo e depois no livro *O Espectador Emancipado* (2014), Rancière aponta de forma original este desdobramento da discussão presente na avaliação do processo pedagógico de Jacotot para os domínios da arte (mais especificamente do teatro) e do papel do espectador na produção de sentido e na disseminação política de potências transformadoras.

3 Todas as traduções, quando não há versão em português publicada, foram feitas por mim e apresentadas as páginas dos textos originais.

4 Aproprio-me aqui livremente desta expressão de Lygia Clark – “estado de arte sem arte” – referindo-se ao desdobramento participativo e posteriormente terapêutico de sua poética em que haveria um estado indeterminado de arte sem a presença da obra enquanto substrato desse estado. Da mesma forma, a expansão curatorial vai na mesma direção com o gesto criativo-relacional do curador assumindo uma condição artística sem com isso reivindicar o status de artista ou de obra para a exposição. Abaixo esta discussão é mais bem tematizada por Lyotard.

5 Ao falar de uma demografia marqueteira, Bishop faz uma crítica à penetração de uma perspectiva multiculturalista nos departamentos de marketing dos museus pós-modernos criando exposições a partir de identidades minoritárias tendo em vista seduzir públicos específicos. Como se estes públicos só se interessassem por questões de afirmação identitária.

6 Felizmente pude realizar uma retrospectiva de Iberê Camargo em 2015 que espero evidencie que sua ausência da exposição permanente – assim como de outros artistas – não tem nada a ver com o apreço que tenho por sua obra e da certeza de seu lugar determinante na história da arte brasileira do século XX. Ficando claro, que a curadoria da exposição permanente quis focar em certo recorte da arte brasileira que singularize o nosso processo de formação cultural. Aí dentro, as escolhas tentam ser criteriosas e subjetivas, optando pelo que considero as melhores obras e artistas da coleção.

Referências

BISHOP, Claire. What is a curator? In: *IDEA*, issue #26, 2007. Disponível em: <http://idea.ro/revista>.

_____. *Radical Museology*. London: Koenig Books, 2013.

EXPÓSITO, Marcelo. *Conversación com Manuel Borja-Villel*. Madrid: Ediciones Turpial, 2015.

HALL, Stuart. Museums of Modern Art and the End of History. In: HALL, Stuart and MAHARAJ, Sarat. *Modernity and Difference*. London: INIVA, 2001.

KRAUSS, Rosalind. The cultural logic of late capitalism museum. In: *October*, Vol 54, MIT Press, pp. 3-17, 1990.

LYOTARD, Jean-François. A conversation with Jean François Lyotard by Bernard Blistène. In: *Flash Art*, nº 121, pp. 32-29, March 1985.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

VON HANTELMANN, Dorothea. The Experiential Turn. In: CARPENTER, Elizabeth. *On Performativity*. Minneapolis: Walker Art Center, 2014.

Por uma revisão dos estudos curatoriais

Lisette Lagnado*

RESUMO: Este artigo procura rastrear a recepção crítica dos primeiros gestos curatoriais no Brasil e propor a necessidade de pesquisas voltadas para a curadoria de arte contemporânea em âmbito acadêmico. Pretende mostrar a importância de um campo específico e complexo, que requer um domínio em várias disciplinas correlatas, abrangendo a história das exposições e das instituições. Num segundo momento, o artigo faz uma revisão da implantação dos programas de especialização inspirados nos *curatorial studies*, difundidos na Europa nos anos 1990, e conclui que o modelo deveria contemplar uma formação conjunta de artistas e curadores para permitir relações de troca sem reproduzir a separação ocidental entre consciência e sensibilidade, filosofia e poesia.

PALAVRAS-CHAVE: curadoria, exposições, instituições

ABSTRACT: This article intends to track down the critical response to the first curatorial gestures in Brazil and to propose the need for research focused on contemporary art curating in academia. It aims to show the importance of a specific and complex field that requires proficiency in several related disciplines, encompassing the history of exhibitions and institutions. Secondly, the article reviews the implementation of specialization programs taken from the curatorial studies, widespread in Europe in the 1990s, and concludes that the model should include joint training of artists and curators to allow exchanges without reproducing the Western separation of awareness and sensitivity, philosophy and poetry.

KEYWORDS: curatorship, exhibitions, institutions.

*Lisette Lagnado é Doutora em Filosofia pela Universidade de São Paulo. Curadora da 27ª Bienal de São Paulo (2006), “Desvíos de la deriva” (MNCARS, Madri, 2010) e do 33º Panorama de Arte Brasileira (MAM-SP, 2013), entre outras mostras. Fundou e coordenou o Projeto Leonilson. Editou a plataforma digital do Programa Hélio Oiticica para o Itaú Cultural. Autora de Cultural Antropophagy. The 24th Bienal de São Paulo (Afterall, 2015) e O que é uma escola livre? (Oca Lage, Cobogó, 2015). Desde 2014, dirige a Escola de Artes Visuais do Parque Lage (Rio de Janeiro).

Em março de 2008, o mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina (FASM) abriu o I Seminário Internacional de Curadoria fazendo uma revisão crítica dos 10 anos da curadoria de Paulo Herkenhoff para a XXIV Bienal de São Paulo (1998). O momento serviu para estudar uma condição contemporânea tão irreversível quanto a globalização da arte: a autoridade curatorial.¹ À pergunta que norteou o Seminário da FASM (por que dar um lastro acadêmico a uma atividade aparentemente “menor”; isto é, “sem qualidade”), sucedeu um debate que deu tónus ao conceito de “contaminação”, amplamente reiterado por Herkenhoff, e teve desdobramentos que permitiram examinar o saldo reflexivo da “antropofagia” como “estratégia cultural”.

Esse programa semestral de encontros durou apenas quatro anos, mas foi fundamental para abrigar um debate até então mal urdido, em mesas de bar ou entre doutores sem experiência em curadoria. De modo geral no Brasil, a análise estrutural da lógica das exposições não tinha voz dentro de escolas de arte, não representava um campo de estudos, uma disciplina autônoma. Quando mencionados, os argumentos da curadoria eram invariavelmente relegados à esfera do mundano, identificados a uma excrescência da indústria cultural – não que a tese careça de fundamento, nem que tal característica tenha desaparecido, mas imperava o senso comum de que uma exposição é apenas fruto de escolhas “pessoais”, arbitrárias ou artificiais.

A chave interpretativa então vigente revelava ranços do “tradicional personalismo”, que Sérgio Buarque de Holanda denunciou em 1936 como consequência de uma política de privilégios herdada da colonização. Refém desta forma de pensamento, certo discurso habituou-se a imputar relações de interesses ao trabalho curatorial, em vez de ressaltar sua vocação para sedimentar perspectivas institucionais – donde a falta de continuidade em políticas públicas mesmo quando coroadas de resultados positivos. Ainda que a crítica pós-colonial agregue vozes importantes na academia, a tônica personalista se acumula nas filigranas do inconsciente.

Hoje, entretanto, que contribuições ainda esperar (ou refutar) de uma formação especializada em curadoria de exposições de arte contemporânea? Em que medida interessa formar turmas de curadores? Um breve histórico se impõe.

Por um campo de estudos curatoriais

No Brasil, o termo “curadoria” começa a circular no início dos anos 1980 e coincide com a retomada do prestígio internacional da Bienal de São Paulo, após uma década sombria de

ditadura militar e repressão às liberdades civis. Em 1978, a historiadora Aracy Amaral, envolvida na organização da I Bienal Latino-Americana em São Paulo, que teve curadoria de Juan Acha, teórico da arte de origem peruana, denuncia a posição “servil” do evento em relação à crítica europeia:

Nós, os latino-americanos, ficávamos meio que ‘de pingentes’, por assim dizer..., não nos olhando muito e vendo-nos sempre como um reflexo nativo em versão subdesenvolvida das correntes europeias ou norte-americanas. Sempre foi assim. Observávamos sempre o que acontecia na Europa, depois nos Estados Unidos, e nunca a nós mesmos, como possíveis pontos de partida ou de revisão crítica das metrópoles. [...] No início da década de 1970, [...] as queixas que sempre ouvíamos na América Latina eram as de que a Bienal de São Paulo, servilmente ligada à crítica europeia, desconhecia a arte latino-americana, traindo sua vocação que deveria ser, por sua própria localização, a de divulgar, estudar e projetar internacionalmente a arte dos países do nosso continente.²

Aracy Amaral tenta orientar a bienal a refletir uma condição latino-americana, mas sua hipótese de trabalho não consegue adesão.³ A derrota dessa vertente acaba conduzindo o nome de Walter Zanini (1925-2013), que estivera na direção do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) desde sua fundação em 1963, a ser o curador escolhido para as edições de 1981 e 1983.

O regulamento da Bienal de São Paulo, herança de seu fundador, o empresário e colecionador Francisco (Ciccillo) Matarazzo Sobrinho, obedecia a interesses diplomáticos e comerciais de um Brasil desenvolvimentista, peça-chave na política exterior norte-americana dominada pela Guerra Fria. Sob o comando de Zanini – que atuou ainda dentro de um contexto local desprovido de eleições livres – a mostra adota uma montagem por “analogia de linguagens” como artifício para diminuir o impacto das decisões políticas sobre as participações dos países.⁴ É evidente que as nações mais ricas sempre se beneficiaram dos melhores espaços dentro do pavilhão, mas com esta medida o curador consegue aproximar artistas de diversas regiões em um ambiente comum. Em termos históricos, esse gesto inaugura dois momentos importantes para as narrativas críticas: o questionamento das “representações nacionais” e o papel da curadoria na construção de novas bases de interpretação da arte.

A crítica de arte Sheila Leirner assume as duas edições seguintes (1985 e 1987) e leva a Fundação Bienal a integrar os sufixos “pós” e “neo” para acompanhar a agenda contemporânea

do cenário mundial. As bienais de Leirner exerceram uma função necessária para impedir o envelhecimento precoce de uma instituição nascida sob a égide da modernidade dos anos 1950. Porém, os estudos que mencionam sua curadoria se atém à discussão levantada com a expografia da “Grande Tela” – arquitetura assinada por Haron Cohen e Felipe Crescenti que foi recebida como “corredor da morte”, por ter alinhado as pinturas da transvanguarda italiana, do neoexpressionismo alemão e da chamada “pintura matérica” do grupo Casa 7.⁵ Foi a primeira vez que o meio artístico local invocou limites éticos para a atividade curatorial; a primeira vez também que a curadoria foi identificada a um gesto artístico. Prato cheio para a crítica e a imprensa, que conseguiram sequestrar a visibilidade de um debate maior, perpetuando a doutrina do “cubo branco” e a crença no funcionamento de bienais como extensão da lógica de um museu – um museu ocidental, bem entendido.

Constituída de vários núcleos (incluindo os programas públicos, que variam de publicações, seminários a residências artísticas), a proposta de uma bienal internacional transcende os limites da exposição. Com o passar do tempo, onde ficam os destaques que Leirner conferiu à música (e à vinda de John Cage), à vídeo-arte (com curadoria de Jorge Glusberg) e à performance da dupla Ulay e Marina Abramovic, para ficar apenas com algumas estrelas da Bienal de 1985? Nunca li, por exemplo, um artigo que articulasse três eixos que estavam presentes na 18ª BSP: a sala “Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades” (curadoria de Stella Teixeira de Barros e Ivo Mesquita), Xilogravuras Contemporâneas na Literatura de Cordel e a “Grande Tela”.

Não teriam este conjunto de considerações contribuído para os “estudos curatoriais” se tivessem emergido para além de uma análise fragmentada, sala por sala? Segundo Pablo Lafuente, professor visitante na Universidade Federal do Sul da Bahia (UFSB), não se trata de construir uma disciplina: “o importante é ajudar a entender melhor uma exposição; criar entendimento, conhecimento e perspectiva – a disciplina seria um instrumento, não um objetivo.”⁶

Curadoria: expografia + pesquisa

A arquitetura de exposições é uma dimensão inextricável do verdadeiro exercício da curadoria. O partido curatorial de Zanini e Leirner ganhou visibilidade por meio da expografia adotada, isto é, de um enunciado espacial. Ambos testemunharam o questionamento de seu

projeto com argumentos que estabeleceram uma competição entre arte e curadoria, quando a maior cumplicidade existente entre artista e crítico se dá em prol da exposição. A exposição constitui seu território comum, e não de disputa. Nesse sentido, a curadoria transborda as margens reservadas à redação de um texto. Há muitas ferramentas em comum, porém toda curadoria se permite inventar seu próprio método. Trata-se de uma produção outra, com critérios distintos. Por exemplo, até que ponto a teoria estética é válida para definir a qualidade de uma exposição?

Parece-me sintomático observar que as críticas mais agudas e recorrentes se concentraram, inicialmente, na arquitetura expográfica (ou *display*). Seria o caso de denunciar a carência de um “pensamento espacial”, logo no país que protagonizou a arquitetura moderna da mostra “Brazil Builds”? Seria o caso de sugerir que os arquitetos demoraram em se apropriar desse campo de atuação? De fato, sabemos que a relação entre arte e arquitetura é pontuada de disputas quando convidados a trabalhar em colaboração.⁷ Realizadas no imponente Pavilhão Ciccillo Matarazzo, a montagem das bienais de São Paulo se estende sobre mais de trinta mil metros quadrados. Outra hipótese a ser avaliada reside na intimidação que representa trabalhar dentro de uma obra de Oscar Niemeyer (1907-2012), que assina os edifícios do Parque Ibirapuera, complexo entregue à cidade como marco de seu IV centenário. Hoje em dia, a divulgação do nome do escritório escalado na equipe curatorial costuma acompanhar o anúncio de outros cargos importantes. Ou seja: a valorização do arquiteto de exposições não gerou uma fortuna crítica correspondente, deixando a prática do *display* descoberta.

Até as bienais de Zanini e Leirner, não se tem registro de grandes alardes em matéria de expografia. Com uma única e ilustre exceção, em 1959, quando Lina Bo Bardi (1914-1992), convidada por Ciccillo a participar da V Bienal, declina do Pavilhão da Bienal e escolhe o pequeno anexo (hoje sede do MAM-SP) para realizar, junto com o dramaturgo Martim Gonçalves, a exposição “Bahia no Ibirapuera”. O *display* criado tinha um caráter ambiental, subvertendo a assepsia do espaço artístico. Nas palavras da crítica e pesquisadora Ana Maria Maia:

“Bahia no Ibirapuera” inseriu no histórico do pavilhão e no imaginário daquela V Bienal a experiência vernacular e o despojamento capazes de subverter a ‘etiqueta’ de uso do espaço expositivo. Na noite de abertura, baianas e capoeiristas abriam rodas para apresentarem-se entre as obras e os convidados. Muitos deles, dentre os quais o presidente Juscelino Kubitschek, comiam acarajé enquanto assistiam à atração.⁸



Registro fotográfico da mostra *Bahia no Ibirapuera*

V Bienal de São Paulo, Ibirapuera, 1959

Conceito e projeto expográfico: Lina Bo Bardi

Registro: Instituto Bardi

Ou seja, vale afirmar que o prestígio da arquitetura moderna brasileira alcançado com uma agenda de grandes mostras internacionais (“Latin American Architecture since 1945”, Museum of Modern Art, Nova York) não se traduziu em um pensamento analítico da exposição. Lina Bo Bardi foi singular. Notabilizada internacionalmente com seu consagrado cavalete de vidro, concebido para mostrar as obras da coleção do Museu de Arte de São Paulo (MASP), a marca da arquiteta impregna também o ambiente do Museu de Arte Moderna da Bahia e do SESC Pompéia, exemplos concretos do alerta lançado acerca do impasse do *design* brasileiro.⁹ Sua contribuição como arquiteta, longe de ser formalista, integra um entendimento maior do fenômeno da cultura e do papel educativo dos museus.

Sabemos que a situação muda de figura nos anos 1980, mas é sem dúvida na XXIV Bienal de São Paulo que o *display* ganha um estatuto curatorial de alta voltagem ao articular obras de diferentes períodos históricos e origens geográficas.¹⁰ Esse anacronismo, que o historiador da arte Aby Warburg teria aplaudido, constitui um traço autoral em todas as curadorias que Herkenhoff vem desenvolvendo à frente do Museu de Arte do Rio (MAR).

Até meados dos anos 1990, a ideia de uma curadoria como vocação profissional chegava para uma classe reduzida de viajantes brasileiros que tinham os meios de deslocar-se até o centro da Alemanha a fim de conhecer os epítomes da arte contemporânea. Se a documenta de Kassel (criada em 1955) consagrou-se como a mais prestigiada exposição de arte, é preciso sinalizar que antes da curadoria de Catherine David (documenta X, 1997), esse destino cultural era praticamente incomum nos países do hemisfério sul, ficando reservado a poucos especialistas da arte do Primeiro Mundo. Há uma correlação direta entre a inclusão dos países ditos periféricos em Kassel com o aumento de popularidade da documenta.

No Brasil, embora o termo seja creditado em um ou outro catálogo nos anos 1990, a curadoria estava ainda longe de fornecer um horizonte profissional. É urgente incluir, na história das exposições, o trabalho de Frederico Morais com “Do corpo à terra” (1970) e “Domingos da criação” (1971).¹¹ Escrever a trajetória da curadoria no Brasil sem estes dois marcos revela o quanto o meio artístico carece de perspectiva histórica, reiterando apenas as iniciativas do presente, como se não houvesse pensamento curatorial antes da globalização desta atividade.

Quanto ao debate, o nível intelectual ainda oscila entre juízos estéticos formalistas e uma falta total de ousadia (ou autoria). Ao levantar, por exemplo, a ausência de um artista X na lista dos



Registros fotográficos da XXIV Bienal de São Paulo, Ibirapuera, 1998

Curadoria: Paulo Herkenhoff / Projeto expográfico: Paulo Mendes da Rocha

1. Vista geral do Pavilhão

2. Obras de Albert Eckhout no Núcleo Histórico

3. Obra de Arthur Omar, da série Antropologia da face gloriosa - A grande muralha, 1973-1998

Registro: Gal Oppido

participantes, ou a escolha de uma obra Y, a discussão escamoteia uma série de considerações, tais como o orçamento da mostra ou as qualidades físicas do edifício, para citar apenas duas condições básicas de produção que exercem uma influência capaz de, muitas vezes, comprometer a realização de um projeto expositivo.

Na realidade, a reputação de um (a) curador (a) se deve muito mais à multiplicação de mostras de arte contemporânea (sobretudo grandes exposições temporárias, como as bienais) que às mostras de cunho histórico.¹² O acompanhamento sistemático da produção contemporânea e a troca contínua com artistas em atividade, até mesmo em processo de formação, constitui o ponto divisor entre a formação do crítico de arte e a formação do curador. Enquanto o primeiro analisa objetos de arte, o segundo consegue trabalhar a partir de esboços, projetos ainda não realizados. Por conta dessa característica (uma capacidade de dialogar com o artista no processo de confecção de uma peça inédita), a figura do curador vigorou, em alguns momentos da história, como um sujeito à margem de uma consistência crítica e mais próximo da figura de um “produtor”.

Ora, a curadoria é um enunciado ancorado em uma ramificação de empenhos de diversas ordens: artísticas, econômicas, sociais, éticas e políticas. Se uma exposição de grande porte pretende difundir o legado de Lina Bo Bardi, presume-se que a instituição-sede entrará em contato com os respectivos herdeiros ou uma fundação que porta seu nome, a fim de iniciar uma pesquisa e solicitar eventuais empréstimos. No Brasil, pedir obras e documentos para preparar uma exposição é um expediente que acelerou a constituição de acervos (ainda que privados), dada a ausência de uma vigorosa política pública de preservação. Foi o caso do Projeto Leonilson, que surge em 1995, graças à iniciativa de amigos e familiares do artista, para sistematizar sua produção e conseguir, simultaneamente, fazer frente a demandas de divulgação e exibição.

Portanto, o escopo de competências básicas atribuídas à curadoria deriva das metodologias de pesquisa: investigar acervos públicos e privados, conhecer a história da instituição-sede (esse panorama pode implicar desdobramentos de cunho antropológico e social do bairro em que está localizado, da cidade e da população local, da arquitetura do prédio etc.), saber elaborar uma lista com fichas técnicas padronizadas dentro de critérios museológicos, localizar obras raras ou menos conhecidas, prever substituições em caso de impossibilidade de empréstimo, atender assessores de imprensa e outras tantas demandas. Não por acaso, as

escolas de comunicação e jornalismo têm fornecido uma formação alternativa ao jovem curador brasileiro e em países ainda sem currículo específico para esse profissional.

O aparato expositivo considera etapas preliminares referentes a uma pré-produção (conceito, pesquisa, localização de obras-chave, estudo da circulação no espaço) e uma pós-produção (programação e sinalização visual, textos de parede, educativo e editorial). Na falta de um departamento de pesquisa, a curadoria pode ser solicitada a fornecer todas as informações biográficas dos artistas convidados e acompanhar as peças gráficas que serão produzidas (folheto, cartaz ou catálogo). São poucos os profissionais que entendem que a responsabilidade da curadoria continua depois da inauguração: o acompanhamento das ações educativas confere uma aura inconfundível às visitas públicas. Mas a lista de tarefas traz também variações em virtude de cada orçamento. É comum ser solicitado a fazer a revisão do conteúdo impresso e auxiliar na divulgação. Quanto mais precária for a instituição-sede, maior será o grau de compromisso e a complexidade de demandas que recaem sobre o chamado “curador independente” (leia-se: não vinculado à instituição). É importante que se saiba, contudo, que a figura do curador funciona como tampão de proteção entre artista e instituição, cabendo-lhe uma defesa que muitas vezes esbarra em responsabilidades ambíguas – donde a valorização de qualidades diplomáticas (cordialidade, prudência, discrição etc.).

Gostaria, contudo, de trazer um diferencial que mereceria uma reflexão a parte: no Brasil, como poucas instituições têm um corpo de curadoria, o nome do curador convidado consta na ficha técnica das exposições realizadas em museus. O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), por exemplo, menciona o nome do curador de exposições monográficas (de Guignard a Rivane Neuenschwander) ou coletivas, ao passo que os créditos de parede de uma exposição no MNCARS ou Stedelijk, são, em sua maioria, assinados pela instituição, independente do curador organizar mostras com nomes consagrados (seja Mike Kelley, Alejandra Riera ou Otobong Ntkanga).

Contra os estudos curatoriais

No cenário europeu, a queda do Muro de Berlim em 1989 reforçou a necessidade de tecer leituras cruzadas entre o contexto político e a produção artística. Em 1996 inaugura a Manifesta, bienal europeia de arte contemporânea, com o compromisso de fomentar intercâmbios culturais depois da reunificação. Dentro da realidade latino-americano, as ditaduras já haviam feito

a “lição de casa” nesse sentido – com exceção do Brasil. Uma breve cronologia ideológica permite localizar questões referentes às transformações da esfera pública (Jürgen Habermas para a democracia liberal europeia, Ernesto Laclau no que tange à promessa populista dos países latino-americanos) e, mais precisamente, à urgência de formar pensadores aptos a articular cultura, exposições e instituições.¹³

É importante sinalizar que artistas como Dominique Gonzalez-Foerster compreenderam desde os anos 1990 sua contribuição no sentido de “produzir” (conceber e realizar) exposições no lugar de objetos. Phillipe Parreno, seu colega de turma na École du Magasin, em Grenoble, justifica dizendo que a exposição é um meio, “a format, just like a novel or a film, or a piece of philosophical writing.”¹⁴

À guisa de bibliografia, a editora inglesa Afterall vem publicando uma coleção voltada para a “História das Exposições”, dedicada a “mostras de arte contemporânea que, desde a primeira documenta de Kassel, na Alemanha, em 1955, deram forma à experiência da arte e ao modo como é feita e discutida”. Os volumes disponíveis abrangem os seguintes títulos: “Op Losse Schroeven” e “When Attitudes Become Form” (1969), as mostras com números de Lucy Lippard (1969-74), a 3ª Bienal de Havana (1989), “Magiciens de la Terre” (1989), “Culture in Action” (1993) e a 24ª Bienal de São Paulo (1998).

As linhas introdutórias do artigo “Mapping international exhibitions” não deixam dúvidas quanto à era da ‘bienalização’ da arte:

Há uma importante questão política na localização de uma exposição. No caso especial de exposições internacionais estabelecidas como a Bienal de Veneza ou a Documenta, ambas de grande escala -o lugar onde acontecem determina tanto quem será incluído, participante e espectador, como sua tomada de posição e leitura. Por definição, a localização de uma exposição internacional constrói um mapa do mundo a partir tanto da perspectiva da cidade como do país que a patrocina, ressaltando qualquer noção de igualdade de nações.¹⁵ No Brasil, embora fóruns reunindo jovens curadores tenham se multiplicado, a massa crítica produzida continua insuficiente para historicizar exposições.¹⁶ Mas antes mesmo da regulação de um programa de estudos curatoriais, assegurar uma parceria entre escolas de arte e acervos e coleções poderia garantir um campo para fomentar novas pesquisas. A trajetória da profissionalização do curador, iniciada com a École du Magasin (Grenoble, 1982), conheceu picos de euforia a



Registros fotográficos do 33o Panorama da Arte Brasileira

P33 Formas Únicas da Continuidade no Espaço, MAM-SP, 2013

Curadoria: Lisette Lagnado / Projeto expográfico: Alvaro Razuk

Registro: Ricardo Amado



partir de 1992 com o programa do Royal College of Art de Londres, seguido em 1994 pelo de *Apple arts* centre em Amsterdã, entre diversos outros.

Se, por um lado, é necessário introduzir um tónus histórico-teórico às práticas curatoriais, estabelecendo uma diferenciação entre as categorias estéticas que regem a crítica de arte e os critérios que balizam uma curadoria, verifica-se, por outro lado, que a formação de curadores coloca em risco um de seus requisitos mais valiosos com a implantação dos *Curatorial Studies* (termo anglo-saxão para os “estudos curatoriais”): a convivência entre jovens artistas e seus futuros interlocutores, envolvidos no mesmo processo de aprendizagem e trocas, dispostos a escrever a respeito de suas primeiras experiências expositivas ou lançar proposições coletivas.¹⁷ Em outras palavras, embora seja necessário entender a especificidade do trabalho curatorial, não se pode continuar sustentando uma separação entre disciplinas teóricas, reservadas à formação de curadores, e disciplinas práticas para os artistas. As escolas de arte perpetuam uma fronteira entre teoria e prática, como se ao artista apenas coubessem aptidões técnicas, e ao curador a responsabilidade de elaborar o trabalho de reflexão.

Ora, a história mostra que o diálogo geracional tem uma forte incidência sobre a evolução do gosto, influenciando, portanto na sua capacidade de criar formações sociais de solidariedade que irão constituir um novo horizonte institucional.

A ideia de uma formação especializada que separa o jovem artista do jovem curador reproduz a separação ocidental entre poesia e filosofia. Não seria mais estimulante imaginar um curador desenvolvendo seu poder de olhar e escuta perante uma geração de artistas, com quem estabelecerá novos patamares para uma percepção e um juízo estético? A vocação de um *crítico de arte* não deveria permitir uma das possibilidades de realização de um artista-escritor?

Gostaria de pensar a curadoria como um território que aproxima poesia e filosofia. Giorgio Agamben explica que nenhuma delas “cai do céu”; e que de ambas emana uma autoconsciência.¹⁸ Desde a tradição platonicista, “a separação entre poesia e filosofia, entre palavra poética e palavra pensante” é um assunto caro à cultura ocidental. O problema de posse do objeto de conhecimento é um problema de linguagem (certamente de gozo, também). Aplicando esse raciocínio para entender como se estrutura uma exposição, chega-se a uma bela encruzilhada: a tarefa da curadoria se vale simultaneamente da liberdade do gesto artístico e de um projeto crítico, pois não há dúvida que a curadoria se configura como tentativa de criar espaços de leitura.

Temos a obrigação de explicitar aos jovens entusiastas que ingressam nos programas de “artes visuais” que a curadoria já não é a mesma profissão “independente” que Harald Szeemann (1933-2005) legou ao mundo da arte; que a responsabilidade do *fund raising* hoje consta em muitos contratos internacionais; que a censura dominou uma atividade que parecia livre até dos entraves acadêmicos. Ignoradas (de forma consciente ou não) pela crítica especializada que visita exposições, as mazelas cotidianas das negociações curatoriais para conseguir erguer um conjunto coeso de obras não deveriam permanecer na zona confidencial do não dito, uma vez que carregam a potência de iluminar a porção perversa da engrenagem do circuito da arte.

A esfera do silêncio (ou segredo profissional) exige um balanço entre argumentos corporativos *versus* sensacionalismo, fragilidade *versus* transparência das instituições públicas. Não é tarefa fácil discernir quais informações têm valor e função para integrar a análise de uma exposição, a ponto de transformar a percepção que teremos dela, podendo até mesmo mudar o sentido das obras. Um dos tópicos mais controversos da atualidade sem dúvida reside no problema da censura institucional, ameaçando a liberdade de expressão de curadores cada vez mais acuados por um departamento jurídico que passou da defesa para a ofensiva.¹⁹

Em 2006, a pesquisa de Chin-tao Wu²⁰ afirmou claramente que, com o processo mundial de privatização da cultura, a formação em curadoria está incorporando requisitos em administração empresarial. O que fazer diante da tenebrosa ameaça de deslocar os “estudos curatoriais” para o campo de gestão de eventos e “empreendedorismo”? Este desafio, deixo à próxima geração.

Notas

1 Entre 2008 e 2011, organizei oito seminários (abertos ao público) voltados para diversas modalidades de práticas curatoriais, trazendo os seguintes convidados para a Faculdade Santa Marcelina: Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa, Ricardo Basbaum, Denise Mattar, Ferrán Barenblit, Rodrigo Moura com Maria Inés Rodrigues, e, por último, Pablo Lafuente. Uma das sessões contou com a projeção do filme *O que vocês fazem quando fazem ou esperam fazer curadoria?*, da videoinstalação com o mesmo título de Pablo Lobato e Yuri Firmeza. Sob orientação minha e da Profª Mirtes Marins de Oliveira, esses estudos de exposição funcionaram na Escola São Paulo de 2012 a 2013.

2 AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983, pp. 297 e 299.

3 Cf. documento doado por A. Amaral ao Arquivo da Fundação Bienal.

4 LAGNADO, Lisette; LAFUENTE, Pablo (ed.). *Cultural Anthropophagy. The 24th Bienal de São Paulo 1998*. Londres: Afterall Books e Center for Cultural Studies, Bard College, Exhibition Histories, 2015.

5 18ª Bienal de São Paulo, "O Homem e a Vida": 4/10 a 15/12/1985. "Em três corredores de 100 metros de extensão por 6 metros de largura e 5 metros de altura, Leirner enfileirou dezenas de quadros, com uma distância de apenas 30 centímetros entre cada um, a compor o que chamou de a 'Grande Tela'". Cf. <http://entretenimento.uol.com.br/arte/bienal/1985/>

6 Em correspondência com a autora, 10/12/2015. Pablo Lafuente foi co-curador da 31ª Bienal de São Paulo, editor da coleção Exhibition Histories (Afterall) e professor na Central Saint Martins, University of the Arts London.

7 Frank Gehry influenciou uma geração de artistas e arquitetos em Los Angeles. Houve uma inflação de projetos para o espaço público a partir dos anos 1980 com a arquitetura pós-moderna, sendo Hal Foster seu crítico mais interessante. Entre as colaborações notáveis, cabe lembrar-se de Herzog & de Meuron com Thomas Ruff (Eberswalde Library, Alemanha) e a instalação de Pipilotti Rist para a Embaixada Suíça em Berlim.

8 Cf. MAIA, Ana Maria. Museu de Cera, Pavilhão da Marquise, Pavilhão Bahia, Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: *33º Panorama da Arte Brasileira. P33. Formas únicas da continuidade no espaço*. Catálogo, São Paulo, 5 de outubro a 15 de dezembro de 2013, p. 31.

9 Cf. BO BARDI, Lina. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

10 Paulo Mendes da Rocha foi o arquiteto responsável pela XXIV BSP. Em São Paulo, a expografia como forma de pensamento vem ganhando destaque com diversos escritórios: Álvaro Razuk, Vinicius de Andrade e Marcelo Morettin (Andrade Morettin), Álvaro Puntoni e João Sodré (gruposp), Angelo Bucci (spbr), Marta Bogéa, Martin Corullon e Gustavo Cedroni (Metro), Pedro Mendes da Rocha (Arquitetos Associados), Rodrigo Cerviño Lopez e Fernando Falcon (Tacoa), Estúdio Risco, entre outros. Em Inhotim (MG), os Arquitetos Associados têm assinado vários pavilhões.

11 Cf. https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/20/18-entrevista_fredrico_morais.pdf

12 Uma das primeiras obras de referência a se tornar clássica no Brasil foi: *Thinking about Exhibitions* (ed. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson e Sandy Nairne). Londres e Nova York: Routledge, 1996. O cenário mudou e uma ampla bibliografia passou a ser traduzida e circular em âmbito acadêmico. Nos últimos dez anos, a multiplicação de programas independentes para novos curadores atraiu jovens com talentos diferenciados: Marcelo Campos, Marisa Flórido, Marcio Harum, Cristiana Tejo, Marisa Mokarzel, Daniela Labra, Fernando Oliva, Marta Mestre, Fernanda Lopes, Julia Rebouças, Luisa Duarte, Clarissa Diniz, Ana Maria Maia,, Daniela Castro, Cauê Alves, Felipe Scovino, Bernardo Mosqueira e Bernardo de Souza, entre outros.

13 O Centro de Pesquisa e Formação do SESC São Paulo acolheu este ano investigações no campo dos Estudos das Exposições, com orientação das Profª Mirtes Marins de Oliveira e Ana Maria Maia. Este programa articula a análise de exposições atuais e históricas, demonstrando a inserção de projetos ideológicos na materialidade das mostras, e a idealização ou enquadramento dos visitantes em modelos pré-determinados. Os cursos de curta duração (vinte horas) têm recebido profissionais interessados nessa linha de fundamentação como bagagem teórica necessária na formação do curador de arte e cultura contemporâneas.

14 A coleção "Exhibition Histories" é um projeto de pesquisa abrigado na Central Saint Martins e conta com o apoio do Center for Curatorial Studies, Bard College (EUA). O professor de História da Arte Vinicius P. Spricigo vem desenvolvido um trabalho similar na UNIFESP, porém dentro da área de Arqueologia das Exposições.

15 Tradução livre da autora para a presente edição. Parece, entretanto ter havido um erro de impressão: onde lê-se "underlining", na última frase, faria mais sentido se fosse "undermining". Na impossibilidade de verificar a veracidade dessa inferência, a verbo "underline" foi mantido. "There is an important politics in the locality of an exhibition. Where an exhibition is staged, particularly one of the perennial large-scale international exhibitions like the Venice Biennial or Documenta, determines who is included, both as participants and viewers, as well as how that exhibition is positioned and read. By definition, the location of an international exhibition constructs

a map of the world from the perspective of both the city and the country that sponsor it, underlining any notion of an equality of nations.” Ensaio de Bruce W. Ferguson, Reesa Greenberg e Sandy Nairne, publicado em 1993. Reimpresso em: VANDERLINDEN, Barbara; FILIPOVIC, Elena (ed.). *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge: Roomade e MIT Press, 2005, p. 47.

16 Os estudos em curadoria no Brasil permanecem pouco explorados, embora a demanda seja imensa, conforme verificado nos cursos de curta duração. Além de uma Graduação em Arte: História, Crítica e Curadoria, a PUC-SP tem uma Especialização em Arte: Crítica e Curadoria. O SENAC também oferece uma Especialização em Arte e Curadoria. No portal do Ministério da Educação (MEC), dentro dos programas *strictu sensu* existentes, Artes (ou História da Arte) aparece como área, não aparecendo a Curadoria como subárea, proposta de concentração ou de linha de pesquisa. O Centro Universitário Belas Artes de São Paulo possui a opção Museologia, Colecionismo e Curadoria. Já os cursos de gestão para o mercado de arte têm se tornado um nicho (a FGV abriu esta opção em 2015), com aulas de teoria da arte visando atender colecionadores, executivos, empresários e funcionários de galerias.

17 Para maiores informações, recomendo aqui o trabalho feito pela crítica e curadora argentina Inés Katzenstein na Universidad Torcuato Di Tella. Cf. http://www.utdt.edu/ver_contenido.php?id_contenido=3519&id_item_menu=7139

18 AGAMBEN, Giorgio. *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*. Traduzido do italiano por Yves Hersant. Paris: Payot & Rivages, 1994.

19 A exposição “The Beast is the Sovereign” (coprodução do Museu d’Art Contemporani de Barcelona, MACBA e do Württembergischer Kunstverein Stuttgart, WKV), é o mais recente caso a ocupar a mídia especializada. A celeuma teria sido uma escultura de Ines Doujak, *Not Dressed for Conquering/ HC 04 Transport*. Acarretou em março de 2015 a demissão dos curadores do MACBA, Valentin Roma e Paul B. Preciado, por “deslealdade à instituição”. As consequências ainda se fazem sentir com a renúncia de três membros do Conselho do CIMAM, em novembro de 2015. Para maiores informações, há vários links na internet. <http://conversations.e-flux.com/t/the-socialist-and-the-sovereign-censored-show-opens-at-wuerttembergischer-kunstverein/2696>

20 WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2006.

Referências

AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burguer (1961-1981)*. São Paulo: Nobel, 1983.

BO BARDI, Lina. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.

GREENBERG, Reesa; FERGUSON, Bruce W.; NAIRNE, Sandy (Ed.). *Thinking about Exhibitions*. Londres e Nova York: Routledge, 1996.

LAGNADO, Lisette; LAFUENTE, Pablo (Ed.). *Cultural Anthropophagy. The 24th Bienal de São Paulo 1998*. Londres: Afterall Books e Center for Cultural Studies, Bard College, Exhibition Histories, 2015).

MAIA, Ana Maria. Museu de Cera, Pavilhão da Marquise, Pavilhão Bahia, Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: *33ª Panorama da Arte Brasileira. P33. Formas únicas da continuidade no espaço*. Catálogo, São Paulo, 5 de outubro a 15 de dezembro de 2013.

STEEDS, Lucy. *Exhibition*. Documents of Contemporary Art. Londres, Cambridge Mass.: Whitechapel Gallery, the MIT Press, 2014.

VANDERLINDEN, Barbara; FILIPOVIC, Elena (Ed.). *The Manifesta Decade. Debates on Contemporary Art Exhibitions and Biennials in Post-Wall Europe*. Cambridge: Roomade e MIT Press, 2005.

WU, Chin-tao. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980*. Tradução de Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo, 2006.

Página do Artista

Analu Cunha*

Cantos do céu, 2005-2016, série fotográfica
A partir do vídeo *Cantos do céu, cantos do chão, 2005*

*Analu Cunha é artista, curadora e professora do Instituto de Artes/UERJ e da EAV/Parque Lage. Doutora em Linguagens Visuais PPGAV/UFRJ, desenvolve trabalhos e pesquisas em videoarte.















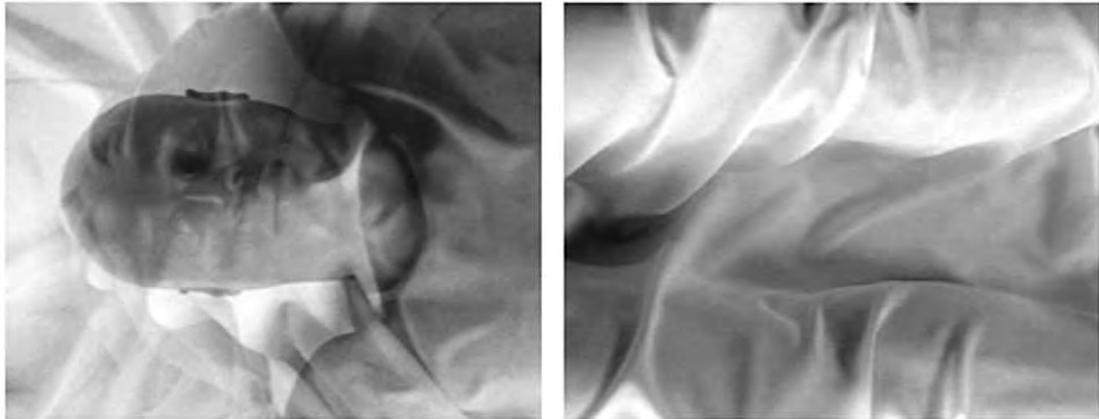
CONEXÃO INTERNACIONAL
CONNECTION INTERNATIONAL

História, memória e desaparecimento: o vídeo entre arquivo e cálculo

Françoise Parfait*

Thierry Kuntzel *Inverno (A morte de Robert Walser)*, 1990

Instalação, ciclos de 5 minutos 30 segundos.



*Françoise Parfait é doutora em Artes e professora da Universidade Sorbonne Paris 1. Suas pesquisas concernem à questão das imagens no campo da arte contemporânea. Publicou *Vídeo: um art contemporain*. Paris: editions du regard, 2001, o catálogo *Collection Nouveaux Médias/Installations*, Centre Pompidou, 2006; catálogo *David Claerbout - The Shape of Time*, 2008). É membro do coletivo 'Suspended spaces' (2007) plataforma de pesquisa em artes.

Silêncio.

Uma tela bastante comprida para uma imagem muito precisa, à beira do desaparecimento, mas apenas à beira. Três projeções lado a lado, configurando um tríptico, mostram ao centro uma imagem que representa um corpo deitado, capturado em um movimento da câmera; à direita e à esquerda desta imagem móvel, evoluindo em simetria, dois monocromos variam de intensidade e de cor, passando do branco azulado ao preto pelas nuances de azul mais ou menos saturado. Enquanto o tempo transcorre pelas laterais que possuem a única cor do vídeo, “o azul do céu”, mas também o azul da televisão, da incrustação², da imagem eletrônica, a imagem do centro permanece em preto e branco, e descreve o corpo de um homem negro, parcialmente recoberto por um véu de tecido branco. A impressão do preto e branco é tão presente que ela confunde a natureza de negativo ou positivo da imagem; essa incerteza é acentuada pelos movimentos de varredura sobre o corpo deitado, que parecem sondar, pelas aproximações sucessivas, o interior de um túmulo. O corpo, filmado de muito perto, permanece imóvel. Simplesmente, em um determinado momento em que o movimento da câmera para sobre o rosto, podemos ver o abrir e o fechar dos olhos do modelo. Este único acontecimento confirma a suspeita sobre o estado do corpo: vivo. Liberto de um drama que estaria relacionado ao realismo ontológico da imagem, o espectador pode concentrar-se em outro drama que a imagem coloca em cena: o próprio desaparecimento no centro do seu tema, um corpo mudo, porém sereno, alongado, pousando todo seu peso, “re-pousado”, “de-pousado”, já dentro de um lençol, comprimido pelo enquadramento, contido pelo movimento lateral. Essa varredura repetida, porém a cada passagem diferente, recorda o trabalho de um scanner: programação do ponto de vista e corte do corpo em lâminas, em cortes horizontais que se referem às profundidades sucessivas da carne. O acesso à visibilidade do corpo muda a cada passagem; de uma visão direta sobre a pele, superfície exterior, passamos ao jogo de transparência e opacidade que faz com que o corpo se perca nas pregas do tecido, ainda que este último “cole-se à sua pele”, aspirado que é pelas inspirações do modelo. Corpo de carne, triunfante e esplêndido, ou corpo fantasma, redobrado pela brancura da morte ou do lençol, esse corpo é um corpo rememorado, trabalhado através do modelo de um imaginário médico com o qual estamos familiarizados, mas que reconduz, com ele, a todos os túmulos da literatura, a neve da noite fatal de Robert Walser³, a ausência da imagem da *vera-icona*, no princípio da fotografia, do cinema, do vídeo. Este cântico videográfico – uma divisória, um ritmo, uma

cor, uma tonalidade – toma-se à beira da linguagem, à beira do abismo, à beira do perigo iminente. A imagem toma corpo e se dispersa, aparece no sopro do movimento, depois desaparece no branco do tecido, do suporte, da tela. A matéria afeta a precisão da lâmina e se confunde com a estrutura em flocos. Como a história, o homem se realiza sob nossos olhos e, sobretudo, em nosso espírito, nossa memória e dessa forma “damos imagem humana ao abismo, chamando-o nascer e morrer”⁴.

Visão histórica de uma mídia

Esta peça de Thierry Kuntzel (1948, França) inscreve-se dentro de uma história: uma história das técnicas e das imagens. De certa maneira, ela faz a síntese entre uma história ancestral das imagens e uma tecnologia de ponta, visto que a câmera é controlada por computador. Com efeito, a imagem aqui é considerada como traço de um referente, de uma realidade, é análoga ao corpo de Ken Moody, mas ao mesmo tempo ela o consome em ausência e em diferença. A imagem não é a coisa, mas atesta sua ausência. A esta consideração ontológica banal, porém muito teórica, Thierry Kuntzel acrescenta uma dimensão física e material, tornando visível a passagem da presença à ausência, no próprio corpo da imagem. Ele o obtém pelos meios de uma técnica em um dado momento de sua história: o vídeo e a informática, meios técnicos mantidos pela herança da pintura, da fotografia e do cinema. Toda a história das origens da representação da figura humana na pintura (do ícone à máscara mortuária) e na fotografia (do santo sudário ao véu de Verônica) está inscrita silenciosamente nessa peça, até a homenagem ao fotógrafo Robert Mapplethorpe, evocado pelo seu modelo Ken Moody. *Inverno* é, de certa maneira, a metáfora do que é toda fotografia, um túmulo, ode poética à memória de um “isso foi”, do qual Barthes definitivamente traçou os contornos. Para produzir esta sensação de afastamento, Thierry Kuntzel utiliza o vídeo, como faz desde seus primeiros trabalhos, porque ele é desaparecimento, em sua materialidade e em seu destino; a fragilidade do suporte e de sua conservação fez do vídeo um meio falho e inconstante, em vias de desaparecimento inevitável, em trabalho de apagamento contínuo, numa perda permanente dele mesmo. Não se deve esquecer que o número de fitas cassete dos anos 1960 e 1970, que não foram bem conservadas ou restauradas a tempo, caíram no esquecimento por conta do desaparecimento da imagem e do som. Em *Inverno*, a imagem não foi alterada

pelo tempo, mas é a própria representação que figura seu desaparecimento. A dramatização plástica (a brancura que envolve a figura, a transparência dos véus, a postura cadavérica do corpo), a matéria videográfica (o chuveiro do próprio material de que é feita a imagem), e os movimentos tão lentos, lisos e implacáveis, participam da construção de uma representação mental que acentua e confirma a sensação de desaparecimento. O artista-escrivão, ou o artista-poeta já descrevera em fins dos anos 1970 o que se passou entre ele e o vídeo: “Para ele, que conhecia da imagem seus congelamentos da representação – pintura, fotografia, cinema, televisão –, o vídeo foi um choque: choque na medida em que ele se encontrou, de repente alienado. E por trás de todo reconhecível, de toda designação, de toda captura, algo de obscuro que se buscava por intermédio dos filmes – outra circulação, uma capacidade desconhecida, um espaço de deslizamento, de transformações, de rastros, um tempo liberado dos constrangimentos narrativos cronológicos – então era isso: um vai-e-vem luminoso, uma varredura, uma pulsação de tramas, uma superfície pulsante.”⁵ Os “congelamentos da representação”, como nomeou Thierry Kuntzel, derretem como o gelo e cantam o espaço das transformações. Eles derretem também como um bloco de cera, pois “só na cera, a memória guarda vestígio de seus rastros aparentes, enterrados, vindos, repartidos e desaparecidos”.

Vemos desenhar-se nesta proposta mais do que a descrição de uma especificidade técnica, o contorno de uma estética que não tarda a ultrapassar o dispositivo vídeo *stricto sensu* para designar toda prática da imagem que esteja relacionada aos processos mentais da lembrança ao esquecimento e a todos os avatares da memória. O *Wunderblock*⁶ descrito por Freud servirá para comparar uma superfície eletrônica que deixa aflorar, por camadas e traços sucessivos, imagens que se apresentam ou desaparecem, ao cérebro quando quer se lembrar e recordar de uma sensação ou um evento no presente da consciência. Como o vídeo, a memória tem uma história da qual Frances Yates traçou as grandes etapas em *A arte da memória*⁷: a memória sempre precisou de técnicas para se exercer e, do grego Simonide ao vídeo, as técnicas de memória foram florescendo desde a História das histórias dos homens. A mais recente, que parece ter resolvido o problema do armazenamento e da conservação, de toda e todas as memórias é a informática, com todo o crédito que lhe concedemos ou a suspeita que lhe atribuímos como fazemos a cada vez que uma solução é apresentada como definitiva a esta ou aquela questão que inquieta uma cultura.

O vídeo apareceu à margem da informática, mas prefigura certos traços dela, em particular no modo de inscrição da informação luminosa sobre as telas tramadas de pixels. É o que permite associar rapidamente o trabalho vinculado às imagens analógicas – captura, enquadramento, movimento, iluminação – àquele relacionado ao cálculo e à digitalização: os sintetizadores e outros processadores de efeito mais ou menos sofisticados permitiram manipular a imagem, e os programas de captura auxiliados por computador permitiram dar ao enquadramento da imagem formas e ritmos absolutamente inéditos; Garry Hill e Thierry Kuntzel, entre outros, utilizaram rapidamente esses meios. O trabalho “em tempo real”, que é uma particularidade do dispositivo digital, já encontrou seus modelos empíricos na restauração ao vivo da imagem (realidade?) captada em vídeo, e da ‘tele-visão’, depois do ‘tele-fone’. Se o vídeo é predestinado a ser absorvido pelo grande todo digital (e isso é não somente inevitável como já realizado), o videográfico – enquanto estabelecimento das condições materiais de uma estética –, lhe sobreviverá ou, antes, seus traços serão eles mesmos integrados aos modos de pensamento e às possibilidades técnicas da informática; isso já é visto nas configurações das câmeras de vídeo digitais do início do século e seus efeitos de vídeo pré-programados. Deslocando-se para o campo digital, o vídeo fecha um domínio conceitual para abrir outro. De “homem memorável” proveniente de uma história e da imperfeição de seus esquecimentos, passamos então ao “homem calculável”⁸, do qual a informática não é mais do que um dos instrumentos de medida e de avaliação, sendo a genética, por exemplo, um outro instrumento.

Se o vídeo, em sua própria estrutura, tem capacidade de tratar dos movimentos psíquicos da mesma maneira que faz o cérebro – armazenar informação, fazê-la aparecer, tratar do passado no presente, a atualidade ao vivo... – então não é de se espantar que ele seja particularmente inclinado para o modo pelo qual a história se constrói a partir dos arquivos que produz, em particular, evidentemente, dos arquivos de imagens. E que ele se interesse, por intermédio dos artistas, pela maneira como a memória é elaborada a partir das imagens do mundo tal como elas são difundidas pela televisão, e pela maneira como essas imagens constituem os arquivos de uma sociedade e de uma cultura em um dado momento da história, o da segunda metade do século XX. A televisão produz o essencial dos arquivos contemporâneos, além de produzir os modelos de comportamento. Qual é a relação que se estabelece entre o trabalho de elaboração da memória que cada um faz por sua própria conta, e aquela da história tal qual é escrita a partir das mídias? De que modo os artistas colocam essas questões quando trabalham

com as tecnologias eletrônicas e informáticas? Como o *médium* vídeo, esse intermediário sempre frágil e efêmero, participou da elaboração de uma estética do desaparecimento que o cinema já havia desenvolvido graças a suas qualidades fenomenológicas? Em que os arquivos midiáticos podem constituir documentos (etimologicamente “o que serve para educar”)? E a partir de quando uma imagem constitui-se como documento? Está dentro da competência da arte concorrer, como lugar de discurso, com o arquivo, o “domínio das coisas ditas” como o denomina Michel Foucault? A arte pode ter valor de documento, ela pode ser documental? Como essa estética do desaparecimento e o regime de rastros que a acompanha são tratados no início do século XXI pelas novas gerações de artistas que adotam, por vezes em relação às questões da memória e da história em geral, algumas posturas amnésicas ou no mínimo negligentes? Atravancados pelos “deveres de memória”⁹ que frequentemente são substituídos por ações envolvidas e responsáveis, e escaldados pelas falsificações midiáticas que lançam pesadas suspeitas sobre a relação da informação com a verdade, os artistas preferem, por vezes, suspender ingenuamente os problemas e esquecê-los. Indiferença.

O contorno das problemáticas artísticas contemporâneas desenhado por essas numerosas questões não encontra necessariamente as respostas nas obras; ao menos essas interrogações estão submetidas à experimentação dentro de dispositivos muito diferentes uns dos outros (dos gestos técnicos e conceituais mais simples aos mais sofisticados). Se o presente se constrói em torno do encontro entre “os lençóis¹⁰ de passado e as camadas de realidade”, para citar Gilles Deleuze, é impossível fazer a economia de uma memória que não se compromete necessariamente com o dever e a devoção, mas antes com a atribuição de significado a um presente que resiste por vezes com todas as forças a se comprometer com tal empreitada. Se o vídeo tem qualquer relação com a história, a memória, o arquivo e a reminiscência, é o interior mesmo de uma lógica paradoxal que o define: preocupado essencialmente com o presente, confinado ao esquecimento em sua acepção televisiva, evanescente por natureza. Assim, “o eterno presente do eletrônico tende a obstruir toda atividade de percepção suscetível de alimentar a memória”¹¹. Ou, dita de outra maneira por Dominique Avron: “Imagens e sons da televisão não se conservam; eles se desejam e se rejeitam, eles se envolvem e se caçam uns aos outros como palavras fúteis. As questões da conservação dos fatos ou da aquisição do saber pela televisão, da relação com a história, da passagem dos arquivos escritos para os bancos audiovisuais, são comandadas e como se corrompidas por essa qualidade

física da mídia”¹². Como então restituir, sem recuo e sem pensamento histórico, a densidade temporal e mnemônica nas imagens que apareceram no presente mesmo de sua atualidade?

O vídeo, o arquivo e a história

Sobre o título epônimo *Art of Memory*, Woody Vasulka (1937, República Checa/EUA) realiza em 1987 um vídeo complexo, feito a partir de imagens de arquivos, imagens filmadas pelo artista e manipulações informáticas sofisticadas. Os temas tratados por Vasulka são as guerras do século XX tais como os documentários e imagens de arquivos testemunharam: a Guerra Civil Espanhola, a Revolução Russa, a Segunda Guerra Mundial, a Bomba Atômica. O filme, com uma duração de 36 minutos, trata essas imagens de arquivo em preto e branco como objetos esculturais (as imagens animam por seus deslocamentos e ao desposar suas formas, espécies de padrões com volume), postos na extensão de uma paisagem desértica (o Novo-México, mito de origem e local da *land art*, identidade de uma lembrança e de um lugar, tal como o chama Frances Yates a propósito de Simonide); mas trata-se também de um lugar sem lugar e sem duração, um não-lugar, de certa maneira, a-histórico, aonde vão se jogar justamente as imagens da história. A esses elementos, vem juntar-se a silhueta de uma espécie de anjo sentado, figura mítica pendurada em um precipício. Um homem de face enrugada tenta prender a atenção em quem ele acaba atirando pedras. As imagens deslizam umas sobre as outras, reconfigurando permanentemente um espaço metamórfico no qual as camadas de cor e as imagens de arquivo *en abîme*¹³ varrem e cobrem a paisagem real e, no entanto, abstrata do Oeste americano. Esta última confunde-se com a abstração de uma paisagem eletrônica; paisagem sem história, ou cuja história é passada fora dela, ela suporta nesse vídeo o peso das histórias trágicas do mundo, cujo som e fúria são percebidos na trilha sonora. Realidade e artifício disputam a superfície de uma imagem que se queria consciente de uma história e memória do medo. As imagens dos arquivos em preto e branco que vestem os “monumentos” postos sobre a paisagem desértica desfilam muito rápido, são muito pequenas para serem percebidas em seus detalhes e examinadas em seu conteúdo narrativo; elas têm função de ícone ou são imagens genéricas e se referem, de forma abrangente, a seu próprio tema. De certo ponto de vista, todas as imagens de arquivo se parecem, sobretudo quando o preto e o branco vêm justamente datar tudo o que se passou antes dos anos 1950.

E mesmo posteriormente, já que as notícias continuaram sendo rodadas em preto e branco até o fim dos anos 1970. Woody Vasulka mistura, em uma imagem comum, em um só um lugar comum, as imagens de cinema e de seu documentário, em uma relação de indiscernibilidade (como uma lembrança que não consegue se fixar ou tomar, de fato, forma) com as imagens videográficas tratadas pela informática: trabalho difícil de descrever na medida em que a imagem só é apreendida lá como nas turbulências de suas metáforas informáticas. Como sintetiza Raymond Bellour, que realizou uma análise muito completa deste vídeo, o espectador é submetido à “tensão que se produz entre corpo ‘real’ e ‘corpo da trama’, e deve “tentar delimitar em dois níveis o diálogo circular que amarra cinema e vídeo, como o que amarra o analógico e o digital¹⁴”. Esse vídeo recicla as imagens de eventos do século XX através de um tratamento que lhes faz passar de um estado de documento a um estado de monumento; tornando essa passagem visualmente perceptível, Woody Vasulka realiza uma história que tende à arqueologia, como havia pontuado Foucault, o que significa que tende à ‘descrição intrínseca do monumento¹⁵’.

Todavia, o trabalho do artista não consiste em comentar a história com as ferramentas do historiador, mas antes, em criar novas visões, de pôr em perspectiva para além dos discursos que subentendem pesquisas específicas, que recorrem a métodos de abordagem que incluem a arte e suas descontinuidades. Vera Frenkel (Checoslováquia / Canadá) realizou com *Body Missing* (1994) uma instalação que permite justamente estabelecer relações inéditas entre restos e fragmentos de documentos históricos e os objetos e elementos dispostos ao redor e para as imagens, que são assim reprocessadas. Seu tema, cujo título indica a dimensão trágica, refere-se ao projeto que Hitler tinha de criar uma coleção de obras de arte para alimentar o museu de Linz, construído para glorificar o império que levava seu nome. Projeto de construção de um corpo simbólico (a transcendência da arte a serviço de uma ideologia) enquanto que, paralelamente, era conduzida, com uma obstinação igualmente louca, a empreitada de extermínio do corpo judeu, corpo que será devolvido à história amplamente dilacerado e assassinado. Para realizar este trabalho em seis partes, Vera Frenkel reuniu uma grande quantidade de arquivos documentais – fotografias, filmes, maquetes, discursos, entrevistas, listagens... – demonstrando a que ponto a elaboração da coleção, resultado de roubos, saques e espoliações, foi objeto de uma atenção extrema e registrada nos mínimos detalhes

de sua implementação. Ela se propõe a associar diferentes documentos (abre caminhos, concentra-se num detalhe), nas fitas de vídeo exibidas nos monitores ordenados sobre pilhas de caixas para transporte de obras, caixas de luz grosseiramente construídas com madeira reciclada, e cadeiras que convidam o espectador a se sentar, por ser necessário mobilizar uma atenção toda particular para acessar esse trabalho. Cada vídeo corresponde a uma instalação que é uma etapa do percurso com seis estações. Os vídeos mostram fragmentos e visões parciais das obras primas confiscadas. Os documentos nunca são focalizados ou filmados em sua totalidade, o que sublinharia o efeito de eternidade das obras do passado, mas antes enfatiza a incompletude de um olhar atual sobre esses arquivos tratados em negativo (radiografia), varridos do olhar, repetidos, e misturados às imagens de ficção e de investigações. A essa profusão de imagens corresponde um comentário sempre deslocado em relação ao que é visto (deixando a encargo do espectador o cuidado de costurar momentaneamente os fragmentos de significação), no interior de cada instalação ou entre uma instalação e outra – posto que certos elementos são repetidos e recontextualizados de um vídeo a outro. A artista insiste sobre o fato de que um documento bruto não fala, ou antes, que ele fala por diferentes vozes e que é preciso testá-las para avaliar seu potencial de “verdade.” Ela mostra (e aponta com o dedo) a imagem documentária para dizer que, na leitura e na interpretação, há um corpo, um sujeito e uma história. Ela insiste também sobre a forma como a arte pode, por sua vez, ser instrumentalizada para fins externos aos propósitos intrínsecos à obra (Hitler se utiliza da arte para valorizar emblematicamente sua política); é armar a arte de intenções (neste caso, prefigurando o modelo nazi) que não estão nela, mas cuja interpretação mal intencionada pode forçar-lhe o sentido. O trabalho de Vera Frenkel nos faz lembrar também que Hitler é talvez, antes de tudo, um artista fracassado, de qualquer modo frustrado, mas que não cessou de perseguir na realidade, e não sobre o plano simbólico, seu sonho mórbido de criação de um mundo à sua imagem.

Para além de um dever de memória, com seu cortejo de obrigações que carecem, por vezes, de explicações e de motivações – os rituais que comemoram os acontecimentos que a História quer homenagear são frequentemente vazios de seus conteúdos – é realmente para um trabalho de memória que estes artistas operam. A arte que, em si, não é nem boa nem má em termos morais, pode, em contrapartida, reunir as condições da revelação, não no sentido

transcendental, mas simplesmente factual, de um desaparecimento e de um corpo desaparecido, e superar assim o *medo do passado*, do qual fala Virílio¹⁶. O melhor meio para se chegar a esse ponto é agarrar os vestígios desse passado a unhas e dentes, de reposicioná-los na cena do presente e de não dissimulá-los atrás de propósitos ideológicos excessivamente partidários, que consagrariam forçosa e definitivamente o luto de uma história gloriosa ou nem tanto. É o que fazem os artistas que se interessam por avaliar o estado pós-colonial das culturas ocidentais interrogando sobretudo seus modos de representação; dentre esses, os belgas, como Johan Grimonprez (1962, Bélgica). Ele inicia por considerar como as mídias orquestram nossa relação com as catástrofes, retomando a metáfora do poder e da fragilidade das nações ocidentais – que Wolf Vostell havia destilado em seus primeiros vídeos e, em particular, no *Sun in your head*, o avião e seu avatar helicóptero –, e a ideia anunciada por Virílio que cada tecnologia traz com ela seu acidente, ou seja, os meios de sua perda ou de sua catástrofe. Como se constitui uma “cultura da catástrofe”? *Kobarweng or Where is your Helicopter?* É um vídeo realizado em 1992 em que Johan Grimonprez evoca a maneira como foi percebida, em 1959, a chegada dos cientistas ocidentais em uma cidade distante de Nova Guiné, cujo acesso se dava apenas por via aérea. O medo, ligado a uma percepção particularmente aguda dos sons nessa cultura de floresta tropical úmida, foi a reação provocada por essas coisas vindas do céu que os aldeões jamais haviam visto antes. Acompanhados por uma trilha sonora particularmente presente (uivos de pássaros tropicais, pesados silêncios, barulho de avião), imagens de arquivo misturadas à imagens produzidas pelo artista tornam perceptível a estranheza desta situação onde duas culturas tão diferentes se interpenetram. Arquivos sobre a Nova Guiné, imagens simbólicas (queda de um objeto, água que pinga de uma torneira, chaleira), imagens vistas do avião, paraquedas, processamento em vídeo das imagens de arquivo (colorização, estroboscopia)... e um importante texto instala uma atmosfera que, ainda que sedutora, não perde sua dimensão crítica. Numa outra película, *Dial H.I.S.T.O.R.Y* (1997), Grimonprez convida ironicamente seus interlocutores para telefonar à História e saber notícias dela; é dos arquivos da televisão que ele toma emprestadas as imagens de sequestros de avião, atentados e ataques terroristas, tal como as informações foram difundidas a partir do fim dos anos 1960. A História é feita pelas mídias, é o que as imagens e seus comentários afirmam claramente. Com um tom menos pedagógico que aquele de Harun Farocki quando esgota as estruturas ideológicas dos discursos que as mídias realizam com as imagens, Grimonprez deixa que

as próprias imagens comentem a si mesmas e, pelas justaposições que organiza ou pelos contrastes imagem/som, ele realiza uma montagem especializada de 68 minutos. Mistura as imagens de choque (explosões, batidas, corpos cravejados de balas, banhos de sangue), cujo poder de impacto é desarmado pela repetição e pelo excesso, às imagens de ditadores e figuras políticas (Lênin, Stálin, Mao, Castro, Malcom X, militantes palestinos, Leila Khaled, Adel Abdel-Majid, etc.), e às entrevistas de sobreviventes e de documentos sobre a formação da tripulação das companhias aéreas. Todas essas imagens de arquivos são frequentemente acompanhadas por pastiches de músicas de aeroporto, calmantes e comerciais (compostas por David Shea), que recordam que é a própria história o que as mídias vendem; isso tudo entrecortado por publicidades verdadeiras que tornam confusa a diferença entre o que é real e a propaganda. “Em breve, nós tomaremos a realidade por um intervalo publicitário^{17!}”, declara Johan Grimonprez; é apenas uma provocação, a observação da televisão comercial o confirma. A narrativa da construção da história pela televisão (nada de terrorismo sem mídia, nada de informação sem acontecimentos) é acompanhada de um comentário inspirado em um romance de Don DeLillo (*Mao II* e *White Noise*) que compara especialmente o destino de um escritor com o de um terrorista, com imagens que evocam uma intimidade autobiográfica. É entre esse vai e vem entre a narrativa da intimidade, as representações de felicidade e de despreocupação (tais como o *american way of life* as difunde), e a perspectiva vertiginosa das imagens de mortes violentas – que nos remetem ao *ex-time*¹⁸, ao de fora, ao outro, ao responsável, ao estrangeiro em sofrimento¹⁹ –, que se realiza, no espírito do espectador, a consciência de uma história construída pelas mídias como uma avalanche de catástrofes provocadas pelo outro, pelo campo adversário, pelo estrangeiro. A construção maniqueísta desta história (Estados Unidos/União Soviética) salta aos olhos ainda que rompida por essas imagens tão estereotipadas.

A catástrofe e o terror como espetáculo, o desastre como objeto do desejo, a encenação apoiada no horror, podem constituir uma história dos povos que seja válida? As imagens do mundo desviadas de sua história, a atualidade tratada como um clipe, e aí está o “nascimento da indiferença”²⁰. Os artistas trabalham para dar uma nova chance à História quando propõem um tratamento diferente do arquivo em relação ao conduzido pela propaganda do Estado ou pelo marketing midiático; eles o fazem sem “edificar a moral” e, inversamente, deixam o espectador construir seu próprio campo crítico.

À margem desses reprocessamentos de arquivos fotográficos, cinematográficos ou televisuais, alguns artistas escolhem resolutamente inscrever-se em uma prática de vídeo documentário, propondo uma alternativa à história escrita pelos centros do poder. É essa história paralela que constrói os grupos militantes dos anos 1970 que, por sua vez, fabricam os arquivos que podem ajudar a reconstruir um olhar realmente informado sobre os acontecimentos ou sobre as situações significativas de uma história; foi o que fizeram mais recentemente Harun Farocki e Andrei Ujica, no *Videogramas de uma revolução* (1992), em que mostram diversas fontes de imagens relatando a revolução romena e o fim do império Ceausescu.

Essa prática documentária, retomando por sua conta a história do cinema documental (mas sem querer, como ele, propor uma visão de mundo elaborada com, por vezes, o desejo não dissimulado de construir a História), e as práticas da televisão investigativa (ainda mais em contato com a atualidade e com os dispositivos mais simples e mais visíveis), vem encontrando cada vez mais lugar no espaço da arte. Não seria necessário reinjetar, no campo da arte, as doses de realidade cuja existência ela, por vezes, esqueceu (confinada que estava em posturas narcisistas e individualistas), e permitir que reencontre as energias e as motivações relacionadas à urgência de tornar as coisas do mundo perceptíveis e menos confusas? A escola documentária é igualmente uma escola do olhar e da atenção, da preocupação com o outro quando a preocupação consigo passa também por esse outro; ela permite regenerar as fórmulas e as redundâncias gastas. Assim, uma artista como Ursula Biemann, realiza um vídeo documentário, *Performing the border* (1999), que confirma essa função informativa que o vídeo pode adquirir, assim que ponha seu “olhar” sobre as coisas. Pode ser que este seja um efeito da queda do muro de Berlim e do Império Soviético e a necessidade de imagens e de representação que esses acontecimentos excepcionais do fim dos anos 1980 tenham gerado. Em todo caso, o tema de Biemann é também a fronteira, aquilo que separa os homens e as economias entre México e Estados Unidos em Juarez, fronteira norte-sul, onde a violência econômica não compete com a do Leste-Oeste simbolizado pelo muro²¹. Separação essa considerada a partir do ponto de vista das mulheres mexicanas, que sofrem de uma dupla separação, a da economia geral do México em relação aos Estados Unidos, e aquela da economia doméstica na qual têm um papel inferior (em sua dignidade) e fundamental (elas são o pilar da família). É sobre o terreno da sexualidade que se dá a separação e o limite nos quais a prostituição e o assassinato se instalam e cristalizam a diferença econômica; a mão de

obra barata mexicana é explorada pelas indústrias americanas instaladas ao longo da fronteira. Ursula Biemann questiona esse espaço específico que é o da fronteira, tanto sob o plano real quanto sob o plano simbólico.

Palavras, testemunhos, comentários são igualmente aspectos característicos do trabalho de Chris Marker, Robert Wiseman ou Robert Kramer, autorizados a partir do aparecimento do som direto sincrônico dos anos 1960; é então uma história que prossegue, à margem do cinema e à margem das artes plásticas, que vai ao encontro da realidade de comunidades e de geografias abandonadas pelas representações dominantes. Dar visibilidade àquilo que não a tem e que está ameaçado, de fato, de desaparecer. Resistir ao desaparecimento conferindo à imagem a possibilidade de futuro, porque, como escreveu Jacques Rancière, “Nosso presente está aprisionado não tanto pelo ceticismo, como se diz muito frequentemente, mas sim pela negação²²”.

Da reciclagem à fabricação de arquivos, os artistas participam da constituição e da reconstituição da memória dos povos e das pessoas; o vídeo é uma ferramenta privilegiada para este trabalho notavelmente temporal, pois permite a anamnese e atualiza o desaparecimento.

Uma mídia da anamnese

A fotografia, e depois o cinema, serviram de prolongamento da memória, isso quando não são inteiramente substituídos por ela. Chris Marker se pergunta em seu filme *Sans Soleil* como é possível se lembrar de tudo que vivemos sem que se fotografe, filme ou registre. As imagens que ele filma são sua memória. É também o que Jonas Mekas diz de outra maneira: “Eu filmo porque não tenho memória, só posso me lembrar do que filmo, e as lembranças me vêm quando revejo as imagens. Talvez seja por isso no fundo que comecei a filmar, porque não consigo me lembrar das coisas”²³. O vídeo, nesse sentido, desempenha a mesma função, e os vídeos de família são a melhor prova disso; é até mesmo possível se descarregar de sua memória e confiá-la ao suporte eletrônico, onde ela pode permanecer por muito tempo, latente, sem ser solicitada: o que importa é saber que as lembranças estão lá, e que basta acionar (passar a faixa do vídeo) para se recordar, como lembrar de uma recordação da memória quando a necessidade se faz sentir. Nesse sentido, a memória informática desempenha, por sua vez, o mesmo papel, o de uma descarga da memória, com um sistema de armazenagem que leva

em consideração a importância ou o frescor da informação que é depositada – memória RAM, memória cache e memória de vídeo designam as capacidades técnicas dos computadores.

Em seguida aos seus parentes mais próximos em saís de prata (a fotografia e o cinema) e em dupla com a informática, o vídeo, como mídia e como dispositivo espacial, é utilizado muito frequentemente como ferramenta de anamnese. Porque, ao contrário da fotografia e do cinema que atualizam, no momento em que aparecem, algo que aconteceu, a imagem de vídeo está sempre potencialmente no presente do seu registro ou da sua difusão. Da mesma maneira que a consciência do presente se faz no cérebro pela lembrança constante de recordações a curto ou longo prazo, o vídeo “desarmazena” suas reservas ou camadas potenciais de imagens, às quais a matéria “pixelizada” dá momentaneamente forma. A partir desta potencialidade, o vídeo joga todos os jogos, dos mais clássicos aos mais sofisticados tecnicamente, interrogando o arquivo como o cinema pode fazê-lo, colocando em cena os modos de aparecimento da imagem como nas rememorações (indecisão ou precisão da imagem), organizando um espaço propício à recordação, a todas as recordações. Numerosos artistas exploraram e continuam explorando essa proximidade entre vídeo e processo da memória. Thierry Kuntzel (a série de *Nostos I, II e III, Still*), Slobodan Pajic e o conjunto da obra de Bill Viola bem como Christian Chatel e Régis Contentin vindos de uma geração mais jovem (essa precisão visa confirmar que a questão da memória preocupa ainda as práticas mais recentes) trabalharam e ainda trabalham nesse sentido. Os dois últimos criam imagens e dispositivos que tornam visíveis na obra a recordação e o sonho, sob a forma de imagens filtradas, projetadas, parciais, sombrias, quase irreconhecíveis; teatros da memória, o espectador nele projeta suas próprias histórias íntimas ou fantasmáticas e, fazendo um verdadeiro esforço de rememoração, não seriam apenas aquelas imagens que ele tem sob seus olhos. Régis Contentin procura, em seu último vídeo *Subjectile 2001*, dar forma a corpos ausentes – irmãs desaparecidas na infância – que ele procura nas imagens consideradas como buracos, fendas abertas, restos de uma memória impossível de costurar. Todos estes artistas exploram a qualidade do meio. É necessário lembrar que, por sua natureza tecnológica, seus componentes plásticos (formais), seu suporte efêmero, sua natureza paradoxal de ser a um só tempo moderno (no sentido atual) e arcaico (por sua técnica de registro primitiva), o vídeo propõe modos de funcionamento (aparecimentos, pontos, camadas, deslizamentos) próximos daqueles verificados na memória em ação. Ele se apresenta sob a forma de um fluxo ininterrupto que capta permanentemente

a imagem do cérebro. A imagem eletrônica está sempre em movimento, e esse movimento condiciona a percepção que podemos ter dela. Ela produz uma imagem evanescente, propícia para dar conta de movimentos sutis de desaparecimento da forma e do pensamento. A escassa fisicalidade deste meio torna possível um tipo de suspensão da matéria favorável à expressão de uma forma de pensamento²⁴. A instabilidade e a incompletude de sua imagem requerem, da parte do observador, a mobilização de sua memória e que mantenha em alerta permanente seu sistema perceptivo. A própria percepção é modificada frente à tela eletrônica: a impressão deixada pelos corpos luminosos é tratada de tal modo (em relação ao modelo das imagens mecânicas tradicionais da fotografia e da cinematografia) que os limiares do reconhecimento se encontram deslocados de maneira mais ou menos sensível segundo as manipulações operadas sobre os sinais, diminuindo assim a identificação mimética dos objetos de referência. O vídeo, em seu próprio meio, propõe uma nova paisagem de percepção na qual o espaço e o tempo dão conta de um pensamento em imagem.

Já com Victor Burgin (1941, Grã-Bretanha), é com outra forma de trabalho mnemônico que lidamos. Suas preocupações referem-se à história da arte, ao cinema e à psicanálise, tendendo a solicitar as regiões profundas da intimidade psíquica dos visitantes. Em duas peças de faturas muito diferentes em aspecto, o artista coloca em tensão categorias de imagens bem afastadas em forma e em conteúdo, criando “uma justaposição geográfica de lugares distantes no ‘espaço psíquico’;”²⁵ como ele mesmo afirma, para engajar o espectador em um estado em que a própria obra lhe apareça como uma lembrança pessoal. *Remembering, repeating* (1995), é uma instalação com duas videoprojeções que ficam uma em frente à outra, e um loop de imagens de 3 minutos que dá o ritmo da peça. Sobre uma das telas, às imagens noturnas do metrô aéreo de Paris se alternam imagens de pessoas circulando sobre a esteira rolante do metrô de Montparnasse: toda uma humanidade desfila em forma de multidão solitária. Sobre outra tela, as imagens em preto e branco extraídas de *Pépé le moko* (Julien Duvivier), mostram Jean Gabin correndo em um canto da Casbah²⁶ em Alger, tropeçando e caindo enquanto uma mulher de véu se levanta: a queda se repete, assim, ao infinito. Reconhecendo-se ou não o filme, o contexto (o cenário) do plano isolado é exótico, colonial, dramático e ficcional; a imagem de outra tela, por efeito reativo, parece comum, urbana, abandonada, imigrante, contemporânea. E lembramos que Pépé corre atrás de sua bela, e que essa corrida o levará à morte fora da Casbah que ele tanto conhece. A queda mostrada

aqui é a metáfora do destino da personagem na ficção. Essa história, essa ficção antiga, essa lembrança do cinema representa uma memória em relação à imagem atual, e é isso que sentimos quando imergimos na peça, para além da anterioridade objetiva de uma em relação a outra, e para além da relação ficção/realidade que as distingue. Alguma coisa torna as duas imagens familiares uma à outra, e é provavelmente a gênese do trabalho que esclarece essa familiaridade: Victor Burgin realizou esse projeto enquanto os atentados islâmicos assolavam Paris. Para ele, a história colonial francesa está inscrita na diversidade geográfica da origem das pessoas que passam sobre a esteira rolante do metrô de Montparnasse. E é então que compreendemos como esses rostos impassíveis e reservados elaboram o retrato de uma cidade certamente carregada de história, mas de uma história que não é feita de sucesso e leveza; seus rostos nos fazem pensar e projetar sobre eles a ficção que está à sua frente, e o processo mnemônico e reflexivo é então ativado.

Em uma de suas últimas realizações, já citada a propósito da visão panóptica, Burgin utiliza novamente essa figura de tela-lembrança tal como Freud designava as recordações que impedem o acesso àquelas memórias cuja rememoração será muito dolorosa, mas em outra configuração. *Nietzsche's Paris* (2000), é uma fita de vídeo de 10 minutos projetada sobre uma parede. As imagens mostram filmagens panorâmicas da Bibliothèque de France em Paris a partir de pontos de vista diferentes. Rapidamente surge a estranheza dessas imagens: elas são filmadas em preto e branco, nenhum vestígio de vida aparece, tudo ali está congelado. Será um vídeo panorâmico realizado a partir de uma fotografia panorâmica? Pontuada por uma trilha sonora que nos deixa ouvir trechos de *Alcina*, e de *Ariodante* de Haendel, e de silêncios muito marcados, surge outra imagem em completa oposição aos panoramas: um plano fixo, em cores, representando uma mulher de vestido escuro do final do século 19, sentada em um banco, em um vale de vegetação que se agita sob a brisa leve, olhar dirigido para a câmera, à distância. Em um momento, as caixas de texto aparecem: “Eu vi um escritório de trabalho muito agradável, repleto de livros e flores. Havia duas salas adjacentes e, indo e vindo em torno de nós, os colegas em plena reflexão formavam um círculo intelectual ao mesmo tempo alegre e sério”. Este texto identifica uma escritura e uma personagem, uma ficção consagrada nesses planos – descritivos, mas sem projeto – de uma Paris petrificada sob o olhar de uma medusa panóptica e, portanto, fascinante. Novamente, Victor Burgin coloca as condições de uma rememoração “em tempo real”, proporcionando os desvios entre os diferentes registros

da imagem, e utilizando a música como prática do pensamento. O panorama realizado no interior desta arquitetura lembra o fantasma – inconsciente? – de *Plan Voisin* (1925) de Le Corbusier, projeto megalomaniaco de beleza assustadora que consistia em derrubar Paris para edificar as cidades-torres monumentais. Ele dá uma imagem congelada e inviável da cidade moderna, na qual o corpo é capturado pela armadilha de sua posição central, sem possibilidade de intercâmbio com o que vê. Além disso, a relação entre movimento e imobilidade confere um estatuto muito estranho à imagem: *What is this?* É a grande questão que a linguagem coloca à imagem. De fato, Victor Burgin transformou a sequência filmada em imagens fixas, modificou-as e depois as reanimou digitalmente para produzir o movimento panorâmico. O plano da mulher de outra época alivia o espectador dessa visão sintética sem o verdadeiro olhar, porque apesar de sua fixidez, ele exprime o estremeamento do ser vivo. Entretanto, não há aqui ponto de melancolia ou de ressentimento – trata-se de Nietzsche, o título já havia advertido o visitante – e não de um mausoléu erguido ao filósofo da modernidade, mas de uma homenagem a uma história de amor, tão breve quanto fulgurante, aquela de Lou Salomé, Nietzsche e do amigo Paul Rée, que sustentaram durante um tempo o projeto de fazer um *ménage à trois* em Paris. O projeto não se realizou, e o amor acabou, mas Lou Salomé teve um sonho, que é narrado por ela na fita de vídeo. Não é indispensável conhecer toda a história para apreciar a proposição estética de Victor Burgin, na qual sentimento e modernidade se confrontam, e de alcançar esse estado de disponibilidade de espírito que permite organizar as sensações em uma construção mental em que sua própria bagagem, afetiva e conceitual, alimenta a percepção do trabalho.

Se as lembranças se inscrevem em um lugar, como o prova Simonide, sua rememoração deve mobilizar imaginário e imaginação, como o demonstra Victor Burgin, por meio de uma memória que não abranja diretamente sua vivência pessoal, mas sua experiência intelectual e imaginária. Em todo caso, escreve Clément Rosset²⁷: “A memória não se deixa enganar, porque ela procura um objeto singular que, como não pode ser confundido com nenhum outro, é, de algum modo, inesquecível por natureza”, e ele esclarece sua tese: “como a memória, a imaginação é tensionada em direção a um determinado objeto [...] que ela tenta dotar de uma quase-presença, ao sugerir-lhe uma ‘representação’ (ou um retorno da ausência ao aqui e agora). Mas esse esforço da imaginação só pode se realizar perfeitamente pelos atributos do real, quer dizer, pela aparição, em pessoa, do objeto imaginado”. É com um tipo de dom

do real que o jovem artista Anri Sala (1974, Albânia) tem que negociar quando reencontra um velho cinejornal no qual sua mãe é entrevistada por ocasião de um congresso da juventude comunista: esse filme mudo vai servir de eixo mnemônico para o vídeo *Intervista* (1998), no qual ele procura conhecer, encontrar e compreender os traços de sua própria história por meio de sua mãe, relacionada à história da Albânia comunista – ainda carregada de silêncio. E é justamente pela decodificação do silêncio do filme encontrado que começa o trabalho do vídeo, com a leitura dos lábios dos protagonistas realizada por pessoas surdas: as palavras em linguagem clara recitavam versos de uma utopia que sabemos o quanto foi manipulada por um interesse que estava longe de ser partilhado. Anri Sala, com ternura e atenção, pede esclarecimentos à mãe, que as dá serenamente. Porque nada é simples, o trajeto de uma vida passa por compromissos, por esperanças, crenças e atos que podem parecer anacrônicos ou contraditórios. Este trabalho é fascinante porque, às perguntas teóricas e morais colocadas e deixadas um pouco de lado (sem, no entanto as excluir), a mãe responde com argumentos baseados em uma pulsão de vida e de generosidade por um país e por seus próprios filhos. A forma escolhida pelo artista é também múltipla, ela toma emprestada da história do documentário, comenta e interroga, mas a mistura à ficção, cita suportes diversos, do cinema à televisão: tudo é adequado para usar nessa pesquisa conduzida com urgência (esse trabalho se dá durante uma situação turbulenta na Albânia), que sabe que o tempo da inocência terminou há tempos. Anri Sala prossegue com esse trabalho de confrontação entre discurso e realidade, procurando sublinhar as feridas que habitam os homens cuja história ele evoca, que é sempre mais ou menos a nossa.

Um médium “entre”

O vídeo é um sistema de imagens tecnológicas que se beneficia, ou se beneficiou de um estatuto particular, tanto do ponto de vista histórico quanto do estético. Esse estatuto particular ocupa uma posição entremeio, de intermediário, de “intermédio” como diz Philippe Dubois, entre o cinema (que de uma “invenção sem futuro” de seus primórdios, acabou por adquirir seus títulos de nobreza e a pertencer, em seus melhores momentos, à grande arte) e a informática (que sem ter produzido uma estética real como meio, parece abrir perspectivas de absorção generalizada, assim como difunde os modos de pensamento que ultrapassam

largamente o campo da arte – e aquele das imagens em particular). “Como se o vídeo só tivesse sido um parêntese, frágil e transitório, marginal, entre dois universos de imagens fortes e decisivas sob qualquer ponto de vista²⁸”, ele também se beneficiou da impunidade. Não pertencendo às grandes categorias artísticas, ele pode permitir-se impertinências ou inconsequências, audácias tanto conceituais quanto formais, hoje já inclusas nos hábitos e práticas artísticas num sentido amplo. Sua posição é, portanto, de estar “entre”: entre a imagem e a ausência de imagem, entre o analógico e o digital, entre o cinema e ele mesmo, entre objeto e processo, entre visível e invisível, entre o ao vivo e o pré-gravado, entre o móvel e o imóvel, entre o fora e o dentro, entre o acima e o abaixo, entre a vigília e o sono... Essa posição lhe permite passar discretamente por todos os lugares e absorver as coisas insignificantes, sem importância, menores (Michel Blazy filma os insetos circulando no mato ou sobre as paredes), mesmo que eles não sejam mais do que pequenos gestos artísticos (Boris Achour registra suas *Action-peau* com uma câmera de mão, rápida, sem formalismos; Franck David filma situações muito simples em visões imperfeitas e ambíguas) que podem, por vezes, resultar em uma imagem um tanto indiferente, até mesmo preguiçosa, mas sem gravidade. Porque a preguiça também é uma postura que pode conduzir a esta atenção distraída, que permite captar aquilo que uma atenção concentrada e um dispositivo técnico muito pesado teriam deixado escapar. A leveza da falta do saber-fazer e da atividade profissional, leveza da proposta, leveza do dispositivo: essa leveza tem, por vezes, um caráter regressivo, que já foi citado aqui, e que reivindica o ponto de vista do idiota, quer dizer, daquele que é ignorante, que não é conhecedor. Os sacos plásticos inflados pelo vento ou pelas saídas de ar do metrô de Boris Achour²⁹ são uma maneira de fazer, com o quase nada do real, um objeto poético próximo do *Haïku* japonês: a forma, a técnica, os gestos, estão em “fase econômica” e podem, portanto, produzir um objeto artístico equilibrado, livre como o ar que entra no saco.

Bill Viola foi um videasta do entremeio por excelência e, em seu trabalho, o vídeo é a ferramenta ideal para traduzir os estados mentais intermediários entre a vigília e o sono, a vida e a morte, a realidade e a ilusão: o conjunto de sua obra se situa nesse entremeio, nessa zona de indecidibilidade entre a consciência e a inconsciência, o controle e o abandono. Instalações como *Room for St. John of the Cross* (1983), *Threshold* (1992) ou *Tiny Death* (1993) são dispositivos nos quais “opera-se o intercâmbio entre um espaço mental e uma realidade material”;

como definiu Anne-Marie Duguet. Esta estética do entremeio se aplica ao corpo na peça *The Messenger* de 1996 (que é associada à *The Crossing*, tríptico de *Trilogy*); que apresenta um movimento na imagem que conduz da desfiguração ao desaparecimento de um corpo para, em seguida, partir na direção da reconfiguração deste corpo. Para isso, Bill Viola utiliza um meio com o qual é familiarizado, a água, dentro da qual se afunda um corpo no cujo invólucro visível parece se dissolver no redemoinho da superfície, até perder toda a aparência humana. A integridade dessa aparência não se realiza até que o corpo venha respirar na superfície da água onde ele retoma forma e cor. É na duração de uma respiração, de uma apneia, que Viola torna visível a passagem da forma ao informe, da vida à morte, da fusão à dispersão. É também entre os interstícios entre visibilidade e audibilidade, fisicalidade e evanescência, aparição e desaparecimento, memória e presença, que se situa uma boa parte do trabalho videográfico de Gary Hill. E em seguida, há também os artistas que inscreveram formal e estruturalmente o entremeio em suas imagens: Stan Douglas, por exemplo, em sua peça *Nu-tka* (1996), e Marcel Dinahet, no núcleo de seu trabalho nos últimos anos. Como se a imagem hesitasse em escolher um ponto de vista, como se tivesse perdido a segurança do cinema – e é certamente o caso – ela busca entre duas direções, a direita e a esquerda, o alto e o baixo, a emergência ou a imersão, ela se desata do corpo e do olhar físico. Nesta peça tanto notável quanto enigmática, Stan Douglas sobrepõe dois filmes, que são duas panorâmicas, animadas por um movimento oposto, descrevendo uma paisagem da Ilha Nootka, no Canadá, onde aconteceram os primeiros massacres entre índios e europeus. Duas vezes a cada rotação de 360°, as panorâmicas se sobrepõem exatamente e oferecem uma imagem legível, prevista, porém fugaz da paisagem, enquanto que os dois discursos do mesmo modo sobrepostos falam de uma única voz. Entre a visibilidade e a interferência se situa a memória de uma história trágica: nenhuma plenitude para uma imagem cuja serenidade e total visibilidade não fariam sentido. As imagens de Stan Douglas correspondem a uma elaboração mental, e não técnica (defasagem entre duas instâncias incompatíveis: a terra e os homens, o poder e sua violência), e a um projeto conceitual que se atualiza em duas panorâmicas contraditórias.

Marcel Dinahet situa sua posição sobre as bordas do litoral e sobre a linha de flutuação dos grandes portos atlânticos, em seus bem nomeados trabalhos *Flottaisons*.³⁰ Filmados a partir de uma caixa de mergulho, as imagens incorporam a respiração, de onde sentimos toda a

energia que ela empenha, e a dificuldade que dela decorre. No mesmo espírito, mas em outras águas, o trabalho realizado em Chipre no ano de 2000 produz um tipo de imagem “interface”, entre acima e abaixo, a terra e uma zona industrial, a terra e sua exploração, a natureza e a máquina. Essa imagem dupla corresponde a uma visão impossível, afetada pela ubiquidade, cortada ao meio pela superfície da água, lâmina afiada que recorta o limite entre o visível e o invisível, o mundo de dentro e o mundo de fora, separados, radicalmente separados. O real e seu reflexo se confundem dentro do movimento caótico e jamais estável do enquadramento, onde a horizontalidade parece salientiar outro mundo. Flutuar como uma rolha é deixar-se levar pelas correntes e pelas forças, sem que se possa controlá-las, e ver o que isso produz: às vezes, beira o risco de desaparecer e de se afogar, às vezes, sentimos uma intensa alegria, aquela de ser levantado, arrebatado, arrancado da força da gravidade pela potência da água, como exprime o vídeo de Maria Friberg, *Blown Out*, de 1999.

O entremeio não é um lugar de fato; sem lugar e sem espaço, o vídeo não tem limites, não está nem cá nem lá. Ele pode cometer excessos ao escolher a discrição do *infrafino*³¹ ou, inversamente, a pretensão da grandiloquência. Como a rã que quer fazer-se maior que o boi, o vídeo enfatiza, por vezes em excesso, a visibilidade de seu aparecer para compensar a ameaça de seu desaparecimento, que sempre o acompanha. Mas é também graças a essa falta de lugar e de definição que o vídeo pode constituir uma ferramenta particularmente adaptada à diversidade das práticas artísticas contemporâneas. E se o vídeo levou tanto tempo para ser reconhecido, é justamente porque não tinha seu próprio lugar; ele o tem agora, e de maneira ampla, pelas mesmas razões. Entre aparecimento e desaparecimento, é o entremeio ontológico do vídeo que os artistas sentiram desde o início; os grandes pioneiros (Paik, Vostell, Campus, Viola, Hill, Kuntzel...) inscreveram o desaparecimento em seu trabalho videográfico, mas podemos dizer igualmente que é em função dessa preocupação, que atravessava todo o campo da arte, que o vídeo, por suas características evanescentes, foi tão usado e considerado como a ferramenta mais apta para traduzir o espírito do tempo. É em razão de o vídeo atravessar e ser atravessado por campos de influência diferentes e heterogêneos a ele mesmo, que ele não está em parte alguma, e que está em toda parte onde se produz um evento artístico, portanto, em todos os campos críticos. Ele goza realmente de um não lugar no processo do formalismo modernista, e é isso que faz dele uma ferramenta tão efetiva ainda hoje.

Estética do desaparecimento

O século XX é simultaneamente o século das tecnologias e da indústria da velocidade, e o século onde, como nunca antes, os corpos foram submetidos a uma indústria do aniquilamento, ou seja, a uma programação em grande escala de seu real desaparecimento. Esses dois polos foram colocados em relação por Paul Virilio que, com um tom claramente pessimista, vê também, no aumento exponencial da velocidade, as condições mesmas do esquecimento da consciência de si: "O desenvolvimento das altas velocidades tecnológicas levaria ao desaparecimento da consciência como percepção direta dos fenômenos que nos informam sobre nossa própria existência³²". O vídeo não somente ecoa esse problema, como era, no início, o produto dessa relação íntima entre velocidade e desaparecimento. É seu caráter evanescente, sua ontológica evanescência que inscreve o videográfico entre desapareção e desvanecimento, ou seja, entre a aparição como traço de um objeto ausente que, entretanto, existe, mas é abstraído da visão, e a aparição desse objeto como estando em vias de desaparecer, de perder consciência, de se evanescer da consciência e de tornar-se fantasma. Jacques Derrida descreve bem esse tornar-se fantasma da imagem eletrônica quando relata sua experiência de 'televisão' para as entrevistas filmadas que realizou com Bernard Stiegler: "Desde que fomos captados por instrumentos ópticos que não temos nem mesmo necessidade da luz do dia, nós já somos os espectros de uma 'transmissão televisiva'. Nosso desaparecimento já estava lá. Já estávamos entorpecidos por um desaparecimento que promete e antecipadamente rouba outra 'aparição' mágica, uma 're-aparição' fantasmática, na verdade absolutamente *miraculosa* [...] De antemão somos espectralizados pelo disparo da máquina, agarrados pela espectralidade³³". E o espectro é "um rastro que marca previamente o presente de sua ausência"; este espectro assombra numerosas obras videográficas, pois elas são capazes de dar a ver a experiência do desaparecimento no aparecimento da imagem. *Midnight Crossing*, instalação de Gary Hill realizada em 1997, propõe ao visitante uma experiência de visão no centro de um ofuscamento: um fluxo de imagens fragmentadas, descontínuas, de lembranças antigas, de corpos, uma mulher de costas que se vai, uma cidade oriental, ruínas dificilmente identificáveis, são projetados sobre uma tela. Esta é igualmente difícil de localizar, pois é situada em uma obscuridade muito densa, tão densa, que é rompida por violentos flashes estroboscópios que apagam momentaneamente as imagens da visibilidade, para deixar aparecer a estrutura em forma de andaime que sustenta a tela. A luz ofuscante imprime

duradouramente o espectro da estrutura sobre a retina do espectador, enquanto as imagens “lembança” veem sobrepor-se. O espaço da instalação torna-se assim o lugar da projeção do processo psíquico no qual se desenrola a rememoração, o apagamento, o impedimento de ver e de se lembrar etc., como se esse tivesse modificado o espaço real. Uma voz pronuncia as palavras e expressões, uma voz com toda a sua fisicalidade, como sempre ocorre com os vídeos de Gary Hill. A imagem posta à prova em sua apreensão e em sua inibição mergulha o espectador na inquietação e o coloca no território de seus próprios fantasmas. Vemos assim o quanto o sonho e a lembrança são domínios privilegiados dessas transferências, reproduções e outros elementos da substância das imagens.

Como se a condição da imagem contemporânea consistisse, seja para estar em vias de aparecer, seja para estar em vias de desaparecer, em jamais se oferecer, no momento último de sua realização, em seu auge de visibilidade e de plenitude; nesse movimento, as imagens fazem-se e desfazem-se, mesmo quando são fixas e únicas como as pinturas de Gerhard Richter ou as fotografias de Christian Boltanski. Uma imagem na qual sentimos toda a hesitação em se dar por inteiro e que avança, sobretudo como uma aproximação, um tipo de proposição, de possibilidade, um indício, uma sugestão. Quantas imagens contemporâneas exprimem essa aporia da representação analógica? Nelson Henricks é desses artistas que procuram do lado das imagens espectrais uma aparição do não aparente: *Murderer's Song* (1991), *Crush* (1997), *Times Passes* (1998) são vídeos nos quais a presença do corpo é suspensa ao nível da vibração de uma luz, à sua mudança permanente. Dificuldade de existir, de comunicar, de viver as diferenças: razões não faltam para justificar o estado de suspensão das imagens que permanecem no lugar de inscrição de um sofrimento, seja ele qual for. Granular Synthesis, grupo de artistas austríacos, realiza vastas projeções monocromáticas de uma matéria eletrônica vibrante, onde se produzem pequenos eventos que tendem a deixar adivinhar as formas (os espectros), aquelas de rostos, por exemplo. Essas formas visíveis parecem geradas, impulsionadas pela energia da música tecnológica. Os sons penetram muito violentamente, com uma vibração muito próxima daquela que anima a imagem (a não imagem), no interior do corpo do espectador. Em uma concepção absolutamente oposta da velocidade e das intensidades, Annelies Strba (1947, Suíça), propõe em *Dawa* (2001) uma visão de seu mundo familiar absolutamente espectral, porém serena, traduzida por imagens que somente mantêm, dos objetos luminosos, o esplendor das cores e das massas abrandadas, que só mantêm do real

sua lembrança, cujo tratamento videográfico concede uma equivalência sugestiva. Imagens apaziguadas pela distância da lembrança. São sob o carimbo da perda, do déficit e da retirada que se definem essas imagens dos últimos vídeos: essas imagens não são pobres, mas esgotadas pela exibição excessiva e, por tudo exhibir, elas procuram se reapropriar de uma razão para aparecer. Elas por vezes também oferecem pouco à visão como os primeiros vídeos que foram alterados pelo tempo e que perderam boa parte do sinal de imagem e som; imagens que assinalam uma arqueologia, do meio e da memória.

Podemos então pensar que o vídeo esgotou suas baterias, que está esvaziado e que as práticas ressaltam que suas imagens estão obsoletas? Uma velha canção, velho refrão que não traz nada ao pensamento da arte que se curva às leis da novidade. Esta obra, que tentou fazer um balanço ao identificar os contornos daquilo que o videográfico pode trazer em termos de questionamento, de proposição de dispositivos e de reconfiguração da imagem (e por consequência, do visível) em relação à sua capacidade de representar ou tratar o real e seu imaginário, não é um mausoléu em homenagem ao vídeo, mas antes elabora a constatação das transformações que ele suscitou no centro das práticas artísticas da segunda metade do século XX. Se o vídeo não deixou de trabalhar e de ser trabalhado pelo desaparecimento, é porque na época na qual apareceu não tinha ainda essa urgência histórica e antropológica para confrontar-se. Ele constituiu uma ferramenta particularmente adaptada para elaborar novas formulações da nossa relação com um mundo cada vez mais insaciável, rápido e incontrolável, esmagado pelo peso de uma memória onde as referências estão cada vez mais difíceis de identificar. As referências não são mais tão claras, mas com frequência, ao menos, já o sabemos.

É finalmente no todo digital que aconteceu a última dispersão do videográfico – mas poderíamos dizer também do fotográfico, do cinematográfico e de toda imagem que se situa no regime do analógico – o que confirma não tanto seu desaparecimento, mas antes sua absorção por outro sistema tecnológico.

Desaparecimento no todo digital

A tecnologia digital traz com ela um campo conceitual muito específico ainda não abordado aqui, mesmo se certos de seus posicionamentos foram prefigurados pelos sistemas de imagens precedentes, em particular pelo sistema videográfico. Ao mesmo tempo, ela trouxe, em

tempo muito curto, novas questões e novos problemas. O entusiasmo ligado à novidade tecnológica rapidamente percebeu, no sistema de codificação informática, a solução final para a persistente questão da memória, da memorização e da manutenção da informação. Também é verdade que, somente na esfera do computador, a própria palavra memória nunca foi tão utilizada – assim que as primeiras dificuldades de acessar essa memória foram percebidas. Hervé Fischer assinala, em artigo publicado na imprensa em 1999, todo o paradoxo do digital e do esquecimento: “podemos ainda ler os manuscritos do mar Morto, mas não temos mais nenhum meio de ler os primeiros CD-ROM dos anos 1980: os leitores e os computadores da época não existem mais.”³⁴ Essa questão ultrapassa largamente a esfera da arte porque diz respeito tanto às sociedades quanto à gestão de suas memórias; nesse caso, os domínios políticos e econômicos deverão se responsabilizar frente a uma fé no digital que corre o risco, não previsto, da amnésia das máquinas. Com efeito, se os homens descarregam em suas máquinas grande parte de suas memórias, é necessário procurar saber, se não o porquê, ao menos o que esse descarregamento libera no funcionamento cerebral de indivíduos ou de grupos, em relação aos riscos da perda de informação próprios aos avanços tecnológicos. O esquecimento é necessário ao bom funcionamento da memória, mas o que acontecerá com os buracos na memória dos computadores?

A título de prevenção, a artista alemã Ute Friederike Jürß (1962), nomeou uma instalação de *You Never Know the Whole Story* (2000). Esse trabalho, que consiste em três videoprojeções de grande formato postas lado-a-lado, indica o quanto o vídeo e o digital encontraram usos em projetos que não acentuam nem a realidade virtual, nem as redes de comunicação, mas que, no entanto, colocam questões ligadas a esses domínios em um dispositivo onde a imagem analógica e sua manipulação digital configuram modelos de imagens de uma nova ordem. E qual seria esta? Três fotografias (isso não é muito claro) entre a mobilidade e a imobilidade tratam, em preto e branco, acontecimentos ligados à atualidade “sensacional”: alguns “tableaux vivants” (quadros vivos) exibem personagens em situações extremas – pessoas encapuzadas e armadas, detenção, discussão violenta – que, sem aludirem a um acontecimento preciso, dizem respeito a estereótipos de gênero. Essas imagens saturadas, tomadas de muito perto conforme os códigos fotográficos da imprensa popular e das grandes reportagens. Os personagens não se mexem. Na verdade, eles se movimentam muito pouco e parecem manter a pose. O espectador aos poucos se dá conta que uma pálpebra pisca, que um corpo

oscila ligeiramente. Enfim, que não se tratam de fotografias, mas de imagens em movimento. A identificação continua confusa. Um segundo fenômeno estranho surge à consciência do espectador: todos os personagens, homens, mulheres, terroristas e policiais, políticos ou passantes, aparentam um ar familiar que cria uma defasagem entre o que se acredita ver e aquilo que se vê, e então surge a questão: *What is this?* O enigma impulsiona o pensamento a se informar e compreende-se, então, que a artista interpretou no vídeo o papel de cada um dos personagens cujos modelos encontrou em fotografias da imprensa (o *New York Times*). Ao usar todos os artifícios necessários a essas diferentes interpretações (temas), à maneira de Cindy Sherman (figurino, maquiagem, penteado...), ela se posiciona em um fundo azul (método para realizar incrustações/chroma-keys em vídeo) tantas vezes quanto o número de personagens escolhidos, depois utiliza um aplicativo (*Inferno*) e um computador potente para construir imagens constituídas de diversos “temas” cuja continuidade ela assegura ao retificar digitalmente a iluminação, a maquiagem e os contrastes e assim simular a fotografia de mídia impressa. Deste modo, um curto instante de drama é concentrado em um gestual, uma atitude e uma cenografia bem codificados; isso parece desacelerar quase como em um instantâneo fotográfico, mas não o faz, de fato: é a duração da pose que produz esse efeito. A densidade do acontecimento se torna sensível pelas diferentes camadas de percepção e de duração com as quais é representado. A imagem de imprensa se abre ali em todo o seu enigma, e o suspense da pose permite que se reflita acerca do automatismo na interpretação e na leitura, que sua visão comumente provoca. Não é tanto a questão da verdade e da autenticidade de uma informação que ainda aparecem aqui – já faz muito tempo que a imagem analógica, em si, não prova mais nada³⁵ –, mas antes aquela de como os estereótipos orientam os processos de identificação do espectador rumo a uma realidade que lhe é apresentada como tal. É precisamente no núcleo de um dispositivo e de uma imagem híbridos (que se beneficiam da associação muito estreita entre vídeo analógico e digital – para finalmente questionar a fotografia), que tal peça se situa. Esse trabalho franqueia um dos espaços nos quais o videográfico encontra hoje possibilidades de exploração: entre imagens digitais e impressão fotográfica, entre cálculo e vestígio, entre digital e analógico.

De certo modo, a digitalização unifica e suprime as distinções que antes isolavam as mídias em categorias distintas. Por outro lado, permite abrir novos espaços entre essas categorias, algumas das instalações abordadas aqui o demonstram (Kuntzel, Burgin, Vasulka, Jürß): entre

mobilidade e estagnação, a imagem continua a interrogar os processos mentais e atualizá-los em suas possibilidades virtuais.

Com a possibilidade de criação de imagens digitais, as questões epistemológicas mudam sensivelmente: por exemplo, a grande questão do ponto de vista não corresponde mais tanto às considerações topográficas e proxêmicas – situação do corpo e do olhar em face de um objeto no espaço real – quanto a um ponto de vista estritamente mental e processual. O ponto de vista e sua função ética se deslocaram e não se restringem mais simplesmente à qualidade do olhar e do movimento do corpo que esse olhar motiva, como ocorria na imagem que se construía na “captura” engajada no mundo visível (uma visão que não era alienada do observador humano): o caso da moral do movimento de câmera (o *travelling* de Godard) ou da montagem (a montagem proibida de Bazin). A ontologia, tanto fotográfica quanto cinematográfica, já maltratada pelo vídeo, deve atualizar radicalmente seus fundamentos com as novas condições da cultura digital.

A maioria das imagens que forma o digital é de imagens híbridas, e nem sempre é fácil reconhecer grande parte do tratamento digital a que podem ter sido submetidas. Exceto quando expandem o dispositivo e o transformam no fundamento da obra, os artistas utilizam discretamente a informática para atingir um objetivo que se situa fora do discurso tecnológico. Segundo Jean-Louis Boissier, “Todas as artes, sobretudo aquelas que se constituem a partir das máquinas ou dos automatismos, foram tocadas pelo digital. [...] Se essas artes foram profundamente transformadas e frequentemente, contra toda expectativa, reforçadas em suas tradições, elas não adquiriram uma nova especificidade”. Desse modo, se o digital pode intervir em todas as etapas técnicas da fabricação de imagens, já que é esse o domínio do qual tratamos aqui, ele não intervém de forma sistemática em toda a cadeia desta fabricação: “Assim que o dispositivo informático acompanha a obra de ponta a ponta, ele tende a manter, para o público, as propriedades instrumentais que tem para os autores e, na ocasião, desconcerta a partilha entre espectador – ou leitor – e autor ³⁶.” Se o cinema de exposição, a instalação e o circuito fechado – três modos de inscrição do videográfico no campo da arte contemporânea –, participaram da aproximação entre proposição de artista e construção mental do espectador, também anteciparam o dispositivo interativo no princípio de certos projetos digitais que introduzem modos de reflexão, ferramentas conceituais e qualidades de previsão absolutamente específicas. Mas é em torno desses novos dados que se encerra a presente reflexão.

Para encerrar ainda no registro da memória, pode-se observar que são os artistas da geração do cinema ou do vídeo que se apropriaram mais espontaneamente do controle das ferramentas informáticas assim que perceberam que podiam servir a seus projetos: Muntadas (utiliza a rede em sua peça evolutiva *The File Room* (1994), para censura e bancos de dados da internet, consulta e alimentação do site), Chris Marker (utiliza a informática em seu CD-Rom *Immemory*). Esses artistas lançaram mão dessas ferramentas sem arrogância e sem pretensão: inversamente, e do modo mais natural possível, como faz todo artista atual que recorre à técnica disponível para expressar o que ele tem a expressar. No mesmo espírito, Éric Lanz (1962, Suíça), sobrepõe técnica antiga e nova tecnologia ao utilizar um conjunto de ferramentas tradicionais em *Outils 1* e *Outils 2* (1991), e nele parodiar o princípio de interatividade que é reduzido à seleção, por meio da imagem do objeto a ativar (a mão é a interface entre a ferramenta tradicional, a artesanal e a tecnologia citada). Cécile Le Prado (1956, France) realiza, em *Vocatifs* (1994), um trabalho interativo a partir da base de dados do 'alto comissariado para refugiados': nomes de crianças desaparecidas na ex-lugoslávia que uma leitura sussurrada em servo-croata enumera em curtas composições musicais. Pode-se constatar, em alguns dentre tantos outros dos projetos citados, como a memória está também presa às formas analógicas com forte poder emocional, e como a ferramenta digital pode intervir para tornar o propósito mais eficaz.

Os projetos mais potentes são frequentemente aqueles que trazem com eles o inesquecível da infância. O videográfico definiu uma zona de jogo de grande liberdade com todos os excessos que isso supõe; esperamos que a estética digital saiba ainda lembrar as imagens e atualizar o *Fort-Da* pensado por Freud um século antes, o que nos assegura que não fiquemos petrificados diante da ausência e desvalidos por nossa impotência de pensar por que, como lembra Umberto Eco, "As dificuldades para construir uma máquina pensante não dependem da dificuldade de fazer uma máquina pensar, mas da nossa própria dificuldade de saber como pensamos."³⁷ "A liberdade é uma conquista frequentemente posta em jogo no exercício da arte; e o vídeo foi um instrumento nada negligenciável do exercício dessa liberdade.

Notas

1 Tradução do capítulo 8: "Histoire, mémoire et disparition – La vidéo entre archive et calcul" In PARFAIT, Françoise. *Vídeo: un art contemporain*. Editions du Regard: Paris, 2001, pp. 323-356.

2 O técnica da incrustação em vídeo é comumente conhecida como chroma-key.

3 Robert Walser (1878-1956) foi um escritor suíço, admirado por Stefan Zweig, Walter Benjamin e Franz Kafka. Víctima de um ataque cardíaco, seu corpo foi encontrado no dia de Natal de 1956 (NT).

4 Pierre Legendre, *La Fabrique de l'homme occidental*, Éditions Mille et une nuits, 1996-2000, p. 12.

5 Thierry Kuntzel em seu catálogo para a Galerie Nationale du Jeu de Paume, Réunion des musées nationaux, 1993, p.89.

6 O *Wunderblock*, ou o bloco-mágico de notas, é uma “lousa mágica” que “fornece uma superfície receptora, sempre reutilizável como a lousa mágica, mas também com os traços duráveis da inscrição de um bloco de notas comum; resulta no problema que coloca a união de duas funções, repartindo entre duas partes constitutivas – ou sistemas – distintos, porém unidos um ao outro”; Freud vê aí, a maneira “como nosso aparelho psíquico realiza sua função perceptiva”. Notiz über den “*Wunderblock*”, publicado em 1925, *Résultats, idées, problèms*, tome II, PUF, 1985, p. 122.

7 Frances Yates, *L'Art de la mémoire*, Gallimard, 1966.

8 Termo emprestado da análise de individualização de Michel Foucault, no *Surveiller et Punir*, 1975, p. 195: “ O momento em que passamos de mecanismos históricos-rituais de formação da individualidade a mecanismos científicos - disciplinares, em que o normal tomou lugar do ancestral, e a medida, o lugar do status, substituindo assim a individualidade do homem memorável pela do homem calculável, esse momento em que as ciências do homem se tornam possíveis, é aquele em que foram postas em funcionamento uma nova tecnologia do poder e outra anatomia política do corpo”. Tradução Raquel ramallete para a edição brasileira. *Vigiar e punir*. Petrópolis; Vozes, 1999, p. 16.

9 Devoirs de mémoires (Deveres de memórias) expressão definida em 2003 no dicionário Larousse como: “A obrigação moral de testemunhar, individual ou coletivamente, acontecimentos cujo conhecimento e transmissão são considerados necessários para retirar lições do passado”. Diz respeito também à responsabilidade moral dos Estados de lembrar a seus cidadãos o sofrimento e a injustiça sofridos por certas populações. O termo surge em 1983 com o livro *O Dever de memória* (Lisboa: Cotovia, 2010), do escritor Primo Levi em que trata de testemunhos de sobreviventes da segunda guerra mundial (NT).

10 “Les nappes de passé et les couches de réalité”. Optou-se pela tradução da versão brasileira de *A imagem-tempo* de Gilles Deleuze (tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005, p.248 (NT).

11 François Albera, “Matière et mémoire” em *Scope Magazine n° 1, Sur les traces de la mémoire*, nov. 1992 – jan.1993, p. 14.

12 Dominique Avron, *Le scintillant*, Imprensa Universitária de Strasburg, 1994, p. 105. Ele prossegue em sua reflexão: “As questões de uma televisão mais pregnant e ligada ao computador, abordam também esse aspecto. Como reter o que voa? A dificuldade é ainda maior que a volatilidade, que por sua vez, não é uma qualidade isolada, mas dependente das qualidades vibráteis, móveis e diáfnas, do *médium* audiovisual (...) Essa volatilidade é uma volatilidade romântica: a nostalgia do instante que passa irremediavelmente”.

13 En abîme (ou en abyme), é uma expressão francesa usada pela primeira vez por André Gide para se referir às narrativas que contêm outras narrativas dentro de si. *Mise en abyme* pode aparecer na pintura, no cinema e na literatura (NT).

14 Raymond Bellour, “Les images du monde.” *L'Entre-Images*, Paris: La Différence, 1990, p.204. Edição brasileira: *Entre-imagens*. Campinas: Papyrus, 1997.

15 Michael Foucault, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, 1969, p. 14-15. Edição brasileira: *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro:

Forense Universitária, 2009.

16 Paul Virilio. *Um paysage d'évenement*, Galilée, 1996, p. 11. O autor se exprime assim: "(...) Observemos agora a inversão operar-se sob nossos olhos: ao medo do futuro segue-se o medo do passado como se este último, longe de desaparecer, de se apagar por trás do presente, continuasse a sobrecarregá-lo ou, pior, a contaminá-lo secretamente."

17 *Voilà – le monde dans la tête* – Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, in Revista Les Inrockuptibles, 2000.

18 Extimé e um termo derivado do latim *extimus* e designa o que é voltado para fora, para acontecimentos externos. O conceito de "Extimidade"; foi proposto por Jacques Lacan no Seminário XVI, 1969, em oposição à intimidade. Para o psiquiatra Serge Tisseron, é o desejo de tornar visíveis certos aspectos de si até então considerados como representativos da intimidade.

19 Considerando de uma maneira geral, pois as imagens estão descontextualizadas e não autorizam nem recuo nem análise de situações precisas.

20 Jean-Charles Masséra faz um estudo muito minucioso de *Dial H.I.S.T.O.R.Y* em seu livro *Amour, gloire et CAC 40*, Paris: P.O.L., 1999, p. 256-285.

21 Krzysztof Wodiczko também realizou uma performance para a cidade fronteira de Tijuana em fevereiro de 2001 (*La projection de Tijuana*), em que dava a palavra às mulheres frequentemente vindas do sul do México, Chiapas e Oaxaca, que fazem a economia barata americana. Os testemunhos registrados graças a um dispositivo de prótese videográfica que enquadrava o rosto das mulheres de muito perto, foram projetados sobre um grande cenotáfio (um memorial fúnebre [NT]) da cidade, o que atribuía um aspecto monumental a essas vozes ignoradas pelas representações midiáticas e abafadas em sua existência social. Espaço público e destino privado se interpenetram para produzir um nível de consciência política, como acontece em geral nas proposições artísticas deste artista.

22 Jacques Rancière, "L'inoubliable" *Arrêt sur histoire*, Centro Georges Pompidou, 1997, p. 47.

23 Jonas Mekas em conversa com Nam June Paik. Catálogo "Voilà"; Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2000, suplemento de Inrockuptibles n° 247, p.59.

24 "A especificidade videográfica resulta da não materialidade da imagem que permite comunicar diferentes estados psicológicos e mentais (versus a alta definição da imagem fílmica, cinema)": Mona da Vinci, "Video. The Art of observable dreams" em Battock, Ed. New Artist'Video.

25 Catálogo Biennale de Lyon, op., cit., p.160.

26 La Casbah se refere a antiga cidade murada de Alger, capital da Argélia, onde forma um bairro histórico inscrito no Patrimônio Mundial da Humanidade da UNESCO desde 1992 (NT).

27 Clément Rosset, *Le réel, l'imaginaire et l'illusoire*, (Primeira publicação, 1980), Distance, 2000, p.23-24.

28 Philippe Dubois, "La question vidéo face au cinéma: déplacements esthétiques," em *Cinéma et dernières Technologies*, sobre a direção de Frank Beau, Philippe Dubois e Gérard Blanc, INA/ De Boeck Université, 1998.

29 O "saco plástico inflado pelo vento" é um tema que foi muito trabalhado pelos videastas: dentre outros, Nicolas Moulin, no *Ambre*, 1999 registra seus espasmos antropomórficos; Jacques-Luis e Danièle Nyst fizeram uma variedade de duendes fantásticos em *Saga sachet*, 1989. Como se esses invólucros de correntes de ar, essas figuras do "quase nada", tivessem encontrado no vídeo seu suporte mais adequado.

30 *Flutuações* (NT).

31 O inframince, para Marcel Duchamp.

32 Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Éditions Balland, 1980. Última edição: Galilée, 1989, p. 117.

33 Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Échographies de la télévision, entretiens filmées*. Galilée, INA, 1996, p. 131.

34 Hervé Fischer no jornal *Libération* de 24 de novembro de 1999, página “Rebonds”.

35 Ela pode fazê-lo, no entanto, no domínio da justiça em particular, sob condições de controle do modo de concepção e de realização dessa imagem: a fotografia antropométrica ou o vídeo de vigilância, ou ainda a gravação de testemunhos pela polícia.

36 Jean-Louis Boissier, *Revue virtuelle, Actualité du virtuel*, CD-Rom, sob a direção de Christine van Assche, Jean-Louis Boissier, Martine Moinot, Centre Georges Pompidou, 1996.

37 Umberto Eco, Entretien, *Nouvelles Technologies. Un art sans modèle?* Art Press spécial, 1991.

Artigos

Do 'Robin Hood às avessas' ao artista-flâneur: por um teatro imanente nas cidades

*Altemar Di Monteiro**

RESUMO: Frente à ruptura epistemológica com os conceitos de sujeito e mundo como unidades isoladas é possível pensar na noção de um artista-cidadão que se apropria do espaço público para a produção de diálogos com o teatro imanente nas ruas das cidades. A ideia de uma cidade-arte surge como resistência à cidade-marketing e o papel do artista inserido nesse tensionamento passa a exigir uma percepção aguçada das forças dinâmicas desse contexto para a configuração do 'exercício experimental da liberdade'. Pensando nas criações estéticas produzidas nas periferias e atento às ideias de Hélio Oiticica, Enrico Rocha e Amir Haddad, defendo aqui um artista-flâneur, aquele que, observando os espaços, percebe a sua implicação direta na produção de um mundo-arte e de uma arte pública.

PALAVRAS-CHAVES: artista-cidadão; flâneur; arte pública.

ABSTRACT: In opposite to epistemological break with the concepts of subject and world as isolated units it's possible to think of the notion of an artist-citizen that appropriates the public space for the production of dialogues with the theater immanent in the city streets. The idea of a city-art comes as resistance to a city-marketing and the role of the artist on this tension comes to require an keen awareness of the dynamic forces on this context to configure the 'experimental exercise of freedom'. Thinking on the aesthetic creations produced in the peripheries and attentive to ideas of Hélio Oiticica, Enrico Rocha and Amir Haddad, I defend here the idea of an artist-flâneur, that one who, looking the spaces, feels its direct implication in the production of a world-art and a public art.

KEYWORDS: artist-citizen; flâneur; public art.

Fortaleza – CE, julho de 2015.

*Altemar Di Monteiro é ator e diretor teatral do Grupo Nóis de Teatro. Tecnólogo em Artes Cênicas, Licenciado em Teatro e Especialista em Arte Educação. Mestrando em Arte Contemporânea pela UFC e Bolsista FUNCAP.

“Pensar o espaço, o local dos espetáculos e, associado a isto, pensar a dramaturgia, o ator e as suas relações com o espectador, é também pensar o mundo.” (HADDAD, 2008, p. 149).

Artista-cidadão: um exercício experimental da liberdade

Foi-se o tempo em que as sociedades burguesas estruturaram um sistema-mundo que separa arte e vida, artista e público, investindo num “endeusamento” da arte e colocando-a num pedestal de difícil alcance sensorial, cognitivo e de atravessamento. O universo simbólico de um contingente de expressões contemporâneas, em revanche, tem construído uma pertinente reivindicação de retorno¹ às bases de contato entre o que é arte e o que é público, entendendo este último para além da noção de “plateia”; mas incorporando nesse panorama a ideia de uma “cultura comum”², da troca existente no pensamento de uma “comunidade” em diálogo e construção pública e política.

O conceito de público passa a ser expandido para uma compreensão de que a *pólis* é construtora de saber poético e engenha uma série de significados simbólicos imanentes na sua experiência cotidiana, trazendo a tona o papel do artista como catalisador desse espírito para a expressão de um mundo-arte passível de ser revisto no campo do sensível. Quando Hélio Oiticica diz que “o museu é o mundo” traz consigo uma perspectiva revolucionária de entendimento do universo fenomenológico da vida cotidiana enquanto dispositivo poético, ampliando seu olhar sobre o mundo, entendendo-se como parte integrante dele, implicado na sua construção, derrubando assim as barreiras que separam arte e vida. É nessa via que os espaços oficiais da arte, sejam museus, galerias e teatros passam a ser transgredidos da sua disposição privativa, suscitando esse desejo de rua tão latente nas discussões sobre arte na contemporaneidade. Parte-se, então, da compreensão da cidade como grande teatro poético que, em si, possui um arcabouço de significados a ser explorado, tendo os sujeitos como protagonistas dessa construção, no seu manuseio dos significados, no constante trânsito da urbanidade e, mais ainda, nos conflitos e tensionamentos capazes de revelar o drama estabelecido no curso da noção de História e de Cultura.

É nesse contexto que uma grande leva de artistas tem se interessado em pensar a *urbes* como latência criativa, dialogando com seus espaços topográficos, arquitetônicos, simbólicos, econômicos e culturais. A noção de cultura passa, então, a ser ampliada na sua dicotomia

com a natureza, para pensar numa cultura-natureza que se transforma e é transformada mutuamente, reparando essa distancia entre artista-cidadão e mundo³, arte e vida, visto que “os meios culturais que usamos para transformar a natureza são eles próprios derivados dela” (EAGLETON, 2011, p. 11). A partir dessa compreensão, em referência a Hélio Oiticica, o artista cearense Enrico Rocha⁴ traz a noção tão pertinente de que “o mundo é a obra”. Obra entendida não somente enquanto produto, mas como esse fazer constante da criação artística, obra como processo, colocar a “mão na massa”, anúncio já preconizado por Merleau-Ponty (1992, p. 138) quando se perguntava: “Onde estamos, onde nos posicionamos, para estabelecer um limite entre o corpo e o mundo já que o mundo é carne”? Assim, pensar no mundo enquanto obra implica entender que ele não está posto como tal, mas que é construído por uma série de atuações realizadas nele e junto com ele. “Se somos seres culturais, também somos parte da natureza que trabalhamos. Com efeito, faz parte do que caracteriza a palavra ‘natureza’ o lembrar-nos da continuidade entre nós mesmos e nosso ambiente” (EAGLETON, 2011, p. 11). O mundo passa, então, a ser o quadro do pintor, o palco do ator, o instrumento do músico, a matéria-prima do artista que sai do seu isolamento intuitivo para perceber que nas relações cotidianas da cidade surge de forma imanente, outro poético emergente de ser visto vivido e experimentado pela comunidade que o constrói. “Nesse sentido não somos do mundo, mas somos o mundo. Então partimos da vida, ou partimos a vida, e a inventamos. E por ser a vida uma invenção de sentidos, ela é estética” (ROCHA, 2014).

O papel do artista-cidadão inserido nesse novo argumento estaria, desse modo, na capacidade desvendar na vida cotidiana das cidades a sua poética, propondo práticas mobilizadoras desse cidadão-artista à transformação cotidiana das suas realidades como lugar sensível, na busca da ruptura com o homem-máquina do mundo contemporâneo. O artista lança mão de ser um mero criador de objetos, compreendendo-se também como objeto desse mundo-obra, abrindo-se ao sensível inscrito na poética dos espaços e arquiteturas públicas. Desse modo, a diferença entre a cidade-máquina e a cidade-arte estaria no modo como se opera a experiência com o sensível, no trato com a linguagem e na reviravolta de uma visão de um mundo cotidiano posto, aquele impossível de transformação. Oiticica, importante artista na construção dessa compreensão, refere-se muitas vezes a uma “repulsa pelo cotidiano”, ampliando a experiência do dia-a-dia para uma invenção do mundo, capaz de ser transformado pela singularidade do viver autêntico. Quando a cidade-máquina passa a compreender seu

cotidiano como lugar sensível, a arte deixa de habitar esse espaço endeusado para a potencialização do saber imanente na vida do sujeito, que deixa de ser espectador passivo de uma experiência para ser coautor, ou no dizer de Rancière: um espectador emancipado.

“A lição emancipadora do artista, oposta termo a termo à lição embrutecedora do professor⁵, é a de que cada um de nós é artista, na medida em que adota dois procedimentos: não se contentar em ser homem de um ofício, mas pretender fazer de todo trabalho um meio de expressão; não se contentar em sentir, mas buscar partilhá-lo!” (RANCIÈRE, 2002, p. 79)

Do mesmo modo que Oiticica, uma série de outros artistas trabalhou para a construção de uma poética de diálogo imanente com a cidade, a sociedade e suas culturas, contribuindo para a compreensão do termo, em voga desde os anos de 1970, de uma arte pública⁶. Esta noção aqui reivindicada amplia a compreensão do acesso aos produtos de arte nos espaços públicos (em sua maioria monumentos), para repensar a forma como o espectador se relaciona com o mesmo, tirando-o do lugar de contemplação para a noção de experiência a ser vivida. Nesse contexto, as artes cênicas muito têm contribuído para essa reflexão, seja nas suas intervenções urbanas ou mesmo nas performances e happenings realizados nos espaços públicos das cidades desde os anos 1970. No Rio de Janeiro, o Grupo Tá na Rua, existente desde 1980, tem construído uma fundamental reflexão sobre as questões aqui citadas, trazendo para o teatro a potência desse encontro com a cidade estabelecendo o seu discurso poético junto a ela, nesse espaço de troca e apropriação com o espaço público, revelando sua imanência poética e buscando “pensar toda a cidade como uma possibilidade teatral – ela é o espaço de representação, suas ruas e edifícios são a cenografia e os atores são os cidadãos” (HADDAD, 2008, p. 219).

Essa restauração da comunhão do artista com a cidade pode ser visto como chave importante para repensar a função da arte no contexto das cidades, onde, nas palavras de Amir Haddad, diretor do grupo Tá na Rua (2008, p. 224), “tudo é público e nada é especializado. O cidadão e o artista são as mesmas pessoas e as representações teatrais se transformam em acontecimentos públicos”. Guatarri e Rolnik (1986, p. 22), contribuindo nesse debate e apresentando a noção de cultura como um conceito reacionário, ao contrário de Haddad, reivindicam o valor especializado da cultura, investindo numa compreensão das singularidades em contraponto à hegemonia dos discursos capitalísticos⁷, perguntando-se, porém,

“Como fazer com que essas categorias ditas “da cultura” possam ser ao mesmo tempo, altamente especializadas, singularizadas (...), sem que haja por isso uma espécie de posse hegemônica pelas elites capitalísticas? (...) Como proclamar um direito à singularidade no campo de todos esses níveis de produção, dita “cultural”, sem que essa singularidade seja confinada num novo tipo de etnia?.”

Pensar a arte como um acontecimento público, uma “cultura comum”, significa ampliar o seu alcance simbólico dentro do mundo contemporâneo e, nesse sentido, o próprio Grupo Tá na Rua, mesmo discordando da especialização do conhecimento, apropria-se na noção de arte pública, inserindo também a noção da arte enquanto direito civil, onde assim como à saúde e à educação pública, o cidadão tem o direito a uma arte pública, financiada com recurso público como interesse geral da nação. Assim, ao modo que a cidade-máquina se compreenda como cidade-arte, o sujeito passa a se relacionar com a arte-ofício (aquela realizada de modo especializado pelos artistas que a tem como profissão) de modo emancipado, momento em que ele pratica, conforme Amir Haddad (2008, p. 225), “o exercício dessa ludicidade e assume um único papel – o de ser humano livre, criativo, fértil, transformador”, caminhando para a experiência aprofundada com o universo de códigos do mundo e tendo a arte como “exercício experimental da liberdade” e a sua própria vida como arte.

Não querendo entrar na celeuma teórica da noção de liberdade, mas a colocação de Mário Pedrosa (1970, p. 308) no texto “Por dentro e por fora das Bienais” de 1970 faz-se útil:

“Daí surgiram, ao lado de produções ainda manipuladas e manipuláveis pelo mercado de arte, as mais desabridas ou as mais niilistas experiências atuais, por aqui e pelo mundo. Eles se entregam, consciente ou inconscientemente, a uma operação inteiramente inédita com esse caráter extrovertido de massa nas sociedades burguesas ou nas sociedades em geral: o exercício, mas o exercício experimental da liberdade. E a primeira consequência disto é não criar para o mercado capitalista, é não criar para que tudo de novo se metamorfoseie em valor de troca, isto é, em mercadoria. (...). É possível que muitos desses artistas sonhem ou já se inspirem numa aspiração utópica (...) de uma sociedade em que o homem não trabalhe mais para ganhar a vida com o suor de seu rosto, para que pelo trabalho e pelo lazer, sem mais diferenças entre um e outro, aprenda a viver.”

A compreensão de Mário Pedrosa sobre esse exercício experimental (embora utópico) da liberdade é a defesa de uma arte cada vez mais perto da vida, diminuído distâncias que não

necessariamente trazem a arte para perto do valor econômico da vida e das culturas de massa, generalizando-a num discurso hegemônico, mas que, pelo contrário, propõe práticas que trazem o espectador-máquina para a desconstrução de suas experiências e estabeleça um “estado de invenção”, modo de pensar possível catalizador da experiência sensível e singular no homem contemporâneo em relações com a cidade e com as obras artísticas, ou mais ainda, com o mundo-obra.

Esse exercício experimental é alimentado pelo desejo sempre presente de transformação da história, do determinismo da natureza e do sentido teleológico da morte. O assombro com a finalidade da matéria e o cotidiano enquanto espaço de tempo dessa transição são contrapostos ao sentido poético de transformação da natureza, pensamento que é potencializado com o olhar estético sobre o mundo e o que ele pode produzir de sentido no seio da cultura. É quando os conceitos de arte e vida, cultura e natureza, se fundem numa presença intempestiva que se pode visualizar o caminho para esse exercício da liberdade, não levando “muito a sério a própria natureza, na medida em que as ficções da ‘cultura’ podem ser utilizadas em proveito da compaixão corporal” e não reduzindo também essa cultura ao corpo natural, “um processo do qual a morte é o símbolo derradeiro, já que isso pode levar ou a ser uma presa brutalizada dos próprios apetites ou a um materialismo cínico para o qual nada além dos sentidos é real” (EAGLETON, 2011, p. 147)

Robin Hood às avessas: um novo mercado de cultura a ser capitalizado

A investida poética revista nesse íterim produz uma situação nova, em especial no Brasil, quando um número incontável de artistas parte rumo às periferias na estruturação de um discurso de ruptura com os espaços oficiais de produção de saber e fruição. Esse levante, embora se torne pertinente diante do contexto de segregação histórica entre centro e periferia, erudito e popular, anuncia consigo uma reviravolta no modo de pensar a produção artística das e nas periferias brasileiras. O que antes pouco era notado pelas sociedades burguesas e pela produção oficial das artes passa a ser visto como espaço de mobilização capitalística.

‘Não demorou muito para que o circuito de artes – esse potente e voraz dispositivo colonizador, que hierarquiza as experiências estéticas, quando não as padroniza – absorvesse e absolvesse essas relações, mobilizando sujeitos, instituições e economias na produção de situações fundamentadas no interesse pela periferia.’ (ROCHA, 2014).

Exemplo disto é o resultado da Lei de Fomento do Teatro em São Paulo que tem feito uma série de coletivos mobilizarem ações para a realização de suas práticas nas periferias, criando grupos novos e gerando projetos e produtos que partem desse lugar. Ao passo que as produções artísticas passam por um relevante processo de democratização territorial, a produção cultural cria um novo *métier* de economia da cultura, ávido por financiamento público, refletindo o paradoxo da revolução apropriada pelo mercado. Em contraponto, as criações artísticas que nascem nas próprias periferias e seu discurso poético ainda passam por um processo de reivindicação de sua singularidade poética, vista muitas vezes como uma arte menor ou deslocada dos conceitos e poéticas da contemporaneidade, o que pode significar a incompreensão do valor de contracultura vivenciado pelos lugares não oficiais na sua ruptura com o endeusamento da arte no mundo contemporâneo. Para pensar uma cidade-arte, onde territórios de produção de saber estético não precisem ser legitimados pelo poder econômico ou por relações políticas estabelecidas no circuito da arte, faz-se necessário e urgente compreender a potência poética das periferias na sua singularidade de espaço, arquitetura e produção simbólica. Enrico Rocha (2014) pergunta-nos se no atual ambiente da arte não temos agido como uma espécie de “Robin Hood às avessas,” onde “em nome da arte, saímos em busca da principal – muitas vezes a única – riqueza dos pobres, sua própria existência, e a levamos para os centros de consumo estético frequentado por aqueles que já usufruem toda e qualquer riqueza produzida no mundo”

Pensar numa arte que rompe realmente com espaços de produção oficial não significaria, então, romper apenas com as estruturas arquitetônicas da realização e fruição desses bens, mas desconstruir constantemente as relações de poder estabelecidas no campo da produção de arte, numa reconexão, conforme defendido outrora, entre artista e público, desmontando o valor simbólico da obra enquanto produto fechado a ser consumido e ampliando-a para a construção processual vivida no *instante-já* dessa conexão com o que é público. Desse modo, parece-me pertinente pensar na poética das periferias não apenas como espaço de produção a ser visitado em modelos de descentralização e democratização da arte e do discurso de produção de cultura, mas como lugar singular que suscita no seu próprio cotidiano outros modos e valores de relação com o mundo e com a cidade, transgressão constante da própria noção de Mercado e de Cultura.

Há no Brasil uma fantasia de democratização da cultura que “não está realmente conectada com os processos de subjetivação singular, com as minorias culturais ativas – o que faz com que ela restabeleça sempre, apesar das boas intenções, uma relação privilegiada entre o Estado e os diferentes sistemas de produção cultural” (GUATARRI, ROLNIK, 1986, p. 23). O “Robin Hood às avessas” retorna trazendo o constante desafio desse artista em realmente estabelecer o diálogo com o espaço em que sua obra se inscreve para que não haja o furto dos valores simbólicos das periferias para a legitimação no discurso oficial. Faz-se necessário, pelo contrário, um artista que é contaminado pelas práticas suburbanas, entendendo-as como poéticas, e realiza um verdadeiro escambo de troca e diálogo, compreendendo-se também como sujeito implicado nesse movimento e que os resultados advindos desse encontro precisam ser uma construção da soma e não da subtração e do furto, desconstruindo também a própria ideia do que é ser artista e do que é ser cidadão.

Por um artista-flâneur nas periferias

O “príncipe dos ladrões”, quando não viveu experiências sensíveis na periferia, ao chegar como estrangeiro, choca-se com o desafio aqui lançado. Para tentar sublinhar essa questão e ampliar o debate aqui proposto, para além do Robin Hood, outro personagem surge para elucidar a possibilidade real de construção desse artista-cidadão tão defendido nesse artigo. Trata-se do “Flâneur”, revisitado do final do século XIX na Europa e que, a partir da obra de Charles Baudelaire, revela consigo uma potência simbólica de grande relevância para pensar a arte que busca esse diálogo com a cidade e o espaço público. Localizado no contexto do advento da modernidade, o flâneur é aquele que não se sente tranquilo no lugar em que está inserido, mas que, ao estar fora de casa, sente-se “em casa onde quer que esteja” (BAUDELAIRE, 2010, p. 29). Através da observação apaixonada dos espaços arquitetônicos, culturais e econômicos da cidade, num “espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível” (RIO, 2008, p. 3), o flâneur é capaz de compreender a singularidade poética inscrita no cotidiano ao tempo que se relaciona de forma crítica, ampliada e implicada com o discurso que parte dessa observação.

Ao passo que as grandes cidades são modernizadas e capitalizadas em todas as suas relações de poder, marketing e comércio, as periferias demonstram, mesmo sem querer⁸, um

contratempo na noção de desenvolvimento acelerado da cidade-marketing⁹. Os espaços públicos das periferias ainda são tomados pelo sentimento de comunidade partilhada, onde os sujeitos transitam as ruas como donos de uma realidade da troca e da relação, noção tão difícil de ser percebida na cidade-marketing permeada de grandes condomínios e esquemas de segurança eletrônica. O desafio do artista contemporâneo, conforme mencionado outrora, é habitar esses espaços sensíveis sem capitanear ou colonizar experiências de resistência a um mundo cada vez mais monetizado e monitorado.

O flâneur ressurgue como esse sujeito entregue a uma observação sensível do espaço que lhe cerca, inquieto com seu olhar crítico, ávido por compreender a imanência poética das arquiteturas, topografias e geografias da cidade, buscando “ver o mundo, estar no mundo e permanecer escondido no mundo, tais são alguns dos menores prazeres destes espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem dificilmente pode entender” (BAUDELAIRE, 2010, p. 29). É interessante perceber que Baudelaire pensou a sua obra no século XIX, tempo de expansão do capitalismo. Esse flâneur observava as ruas como esse sujeito intranquilo, que se relaciona com o passado e com a tradição em eterno devir do tempo presente e a visão de futuro, numa construção intempestiva de agora que se relaciona com as diversas forças que o entrecruzam, construindo um olhar multi-temporal sobre o espaço. Atualizando esse personagem (se é que ele um dia esteve localizado num tempo único), a flânerie, atitude do flâneur em percorrer os espaços públicos implica um desejo de compreensão das forças do tempo sobre o espaço e do espaço sobre o tempo, relacionando melancolia e progresso numa constante implosão crítica. O flâneur é um intranquilo e a flânerie, desse modo, suscita paradoxos. Ao chegar às periferias da cidade, o artista-flâneur¹⁰ percebe a incumbência de uma observação implicada que suscita vivência para a construção da experiência sensível, o que significa dizer que não basta chegar à periferia com os estereótipos marcados pelas imagens capitalísticas das cidades e acreditar que vai salvar uma população das forças hegemônicas¹⁰ do capitalismo. Assim como não basta, de outro modo, acreditar que se pode chegar à periferia totalmente esvaziado de experiências e construir um novo, partindo do zero da existência e da resistência. O flâneur será sempre um sujeito implicado, e mais, implicante: com o mundo que lhe cerca, com os conflitos centro-periferia, com seu tempo-espaço, consigo mesmo e com seu mundo. O artista-flâneur, ao invés do furto do Robin Hood, traz soma e entrega uma antropofagia de si mesmo e do outro, o flâneur é por si só alteridade.

A flânerie periférica pode desse modo, ser compreendida como um pontapé para uma arte que pretende dialogar com os tensionamentos culturais, estéticos e sociais das periferias de uma cidade. Através da observação dos espaços, é possível apropriar-se, mesmo que de forma momentânea, do espírito que lhe cerca, percebendo a sua “alma encantadora”; a sua singularidade poética e a imanência do teatro a ser vivido nesse instante. Amir Haddad fala para seus atores que o teatro está no ar, nas partículas do ar que respiramos como pixels a serem baixados num *download* realizado pelo artista. Esse *download* só pode ser realizado a partir de uma sensibilidade extrema, da entrega ao acontecimento gravado na vida cotidiana, nos desenhos arquitetônicos de uma geografia resinificável, na intempestividade de um agora sempre novo e num sujeito-mundo que se percebe afetado e disparador de afeto do lugar que lhe cerca. Paul Klee diz que

“para decolar da terra, exercemos um esforço por impulsos”; que “nos elevamos sobre ela sob o império das forças centrífugas, que triunfam da gravidade”. Acrescenta que o artista começa por olhar em volta dele, para todos os meios, a fim de apreender o sinal da criação no criado, da natureza naturante na natureza naturada; e depois, instalando-se “nos limites da terra”; ele se interessa pelo microscópio, pelos cristais, pelas moléculas, pelos átomos e partículas, não pela conformidade científica, mas pelo movimento, nada mais que pelo movimento imanente. (DELEUZE, GUATARRI apud JACQUES, 2011, p. 145-146).

Pensar num teatro imanente, passível de *download*, não seria, contudo, negar a liberdade criativa do artista, limitando-o ao conjunto de regras já estabelecidas no mundo? Suscitar a arte da natureza do mundo, visto que tudo é arte, não seria limitar o campo de ação do artista, colocando-o apenas como programador de um estado poético já dado? A fala de Paul Klee atravessada pela compreensão desse artista-flâneur pode ser uma chave para desvendar esse paradoxo que diversos autores passaram anos debatendo enquanto paradigma na arte¹¹. Compreender o sujeito enquanto cultura significa suscitar não somente a interferência do mundo na sua construção, mas, em paralelo, a sua intervenção inelutável no mundo que o cerca. O artista passa, então, a ser um organizador das moléculas e átomos imanentes já dadas no espaço para a construção do novo poético e singular, articulando um rizoma de forças que se operam no resultado do seu olhar sensível e da singularidade dos produtos sempre abertos que nascem dessa percepção. O artista-flâneur é sim o operador de um *download* do mundo poético que já está nas partículas espalhadas no ar, mas ele é, acima de tudo, aquele que é

capaz de transformar e subverter, a partir da sua experiência, a ordem dessa constituição para a criação de rotas de fuga sempre em movimento, nunca estáticas. O flâneur é aquele sujeito que liberou o seu olhar à capacidade de se afetar com o novo espaço que lhe cerca, ao tempo que consegue articular essa experiência com o universo de intervenções sensíveis que ele é capaz de agenciar num exercício utópico, por isso mesmo experimental, da liberdade.

Como aponta Paola Berenstein Jacques no livro *Estética da Ginga, Oiticica*, chegando ao Morro da Mangueira, precisou se deslocar do seu espaço comum, realizar um encontro de afetos e experiências, implicar-se na construção da comunidade para daí perceber a potência estética do lugar e como ela lhe transformava. Oiticica foi um artista-flâneur da periferia, transportando para a sua experiência o outro que ele encontrou nessa troca, tornando-se também outro, sempre em devir: alteridade. É aqui que a noção de flânerie pode ser atualizada com a ideia de "Delírio Ambulatório," desenvolvida por Hélio no final dos anos 1970 após o retorno para o Rio de Janeiro e a partir das suas caminhadas pelas cidades, sintetizando a sua experiência "da descoberta da rua através do andar... do espaço urbano através do detalhe, do andar... do detalhe síntese do andar" (OITICICA apud JACQUES, 2011, p. 132). Ele buscava, caminhando, desmitificar a experiência no espaço público a partir de olhar estrangeiro, diferenciado, tentativa de fuga das forças hegemônicas que operam sobre o espaço observado e sobre o olhar, realizando, a partir do sensível, a descoberta do que está oculto pelas forças arrasadoras do discurso-marketing¹². É essa percepção ambulatória que engendra, segundo ele, ações criativas, tendo em vista que ambulatoriar é "inventar 'coisas para fazer' durante a caminhada" (OITICICA, 2011, p. 177-178). Oiticica nos alertou da necessidade de desmitificar o próprio olhar, trazendo ao artista o desafio de uma percepção mais aguçada, ato que só se tornou possível quando ele descobriu a rua através do andar, nesse delírio ambulatório do deslocamento pelos territórios, quando ele não se nutre apenas "do que é perceptível na rua, mas também se apropria do simples saber dos dados inertes, que passam a ser então algo vivido, uma experiência" (BENJAMIN, 2009, p. 434-435).

É interessante perceber que a ideia de participação do espectador na obra de Oiticica desenvolveu a partir da sua vivência na Mangueira, onde ele passa a defender que "o espectador não se torna somente participante (...), torna-se também parte da obra" (JACQUES, 2009, p. 36). Esse deslocamento mudou consideravelmente a forma de produção artística de Hélio, que passa a se compreender como artista-cidadão propositor de práticas poéticas

junto ao cidadão-artista. Foi a partir da sua flanerie, do seu contato com a periferia, com o samba carioca e com bases populares dos modos de se viver e estar no mundo que o artista pôde deslocar não somente sua produção artística, mas sua própria visão de mundo, cada vez menos separada da arte. É essa reivindicação de religação entre artista e mundo, arte e cidadão, experiência estética e vida, tão presente nas obras de Oiticica e do Tá na Rua, além de um grande número de outros artistas, que propicia uma reviravolta na arte contemporânea, suscitando modelos de coparticipação do cidadão-artista na construção poética das cidades, rumo à emancipação das relações e do sensível, na luta ainda utópica de fuga das influências capitalísticas tão presentes no atual mercado da arte e da economia da cultura vigentes.

Artigo recebido em julho de 2015 e aprovado em agosto de 2015.

Notas

1 A compreensão de um retorno às bases de contato com a rua insere as artes populares no curso do movimento histórico anterior ao advento das burguesias, onde os espaços públicos eram utilizados para as manifestações estéticas, período anterior à construção dos grandes teatros e espetáculos realizados de acordo com os interesses econômicos da classe dominante.

2 É Raymond Willians que lança-nos a compreensão de uma cultura comum (diferente de uma cultura em comum), traçada coletivamente, "refeita e redefinida pela prática de seus membros, e não aquela na qual valores criados pelos poucos são depois assumidos e vividos passivamente pelos muitos" (EAGLETON, 2011, p. 169).

3 Baudelaire, embora exerça o seu elogio à artificialidade, reivindica a noção de um "homem no mundo," ao invés de um artista. Argumenta que é necessário entender a obra de Constantin Guys como a de um "homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes" (BAUDELAIRE, 2010, p 25), ao passo que o artista é especialista, "homem preso à paleta tal como servo à gleba, (...) sua conversa, forçosamente limitada a um círculo muito estreito, depressa se torna insuportável ao homem do mundo, ao cidadão espiritual do universo" (BAUDELAIRE, 2010, p. 25-26).

4 Artista cearense Mestre em Linguagens Visuais pela UFRJ.

5 Beuys, artista visual e professor universitário, também foi um importante precursor das discussões aqui levantadas. É dele a célebre frase: "Cada homem é um artista". Contudo, diferente das noções de Oiticica, "Beuys mantinha a postura de artista-professor, ao passo que Oiticica se via mais como artista coautor que incita os espectadores à participação" (JACQUES, 2009, p. 150).

6 O conceito de arte pública fala de uma arte em espaços públicos. A aplicação deste conceito às artes cênicas se expande quando o espectador passa a ser visto como coautor da experiência efêmera do teatro.

7 Guatarri e Rolnik (1986, p. 16) apresentam o termo 'capitalístico' defendendo que "a própria essência do lucro capitalista não se reduz ao campo da mais-valia econômica: ela está também na tomada de poder da subjetividade".

8 Destaco os movimentos que tem lutado para os direitos de cidadania das populações periféricas, reivindicando melhorias nas

estruturas de saneamento, urbanização, além da mais recente discussão sobre a desmilitarização da polícia, movimento importante para o combate do extermínio das juventudes negras das periferias.

9 Pedro Celedón Bañados, doutor em história da arte contemporânea, aprofunda o conceito de cidade-marketing a partir de referencia a estudos econômicos e da compreensão de que os espaços pseudo-públicos são controlados por grandes instituições de poder que regem os significados de um grande cenário urbano controlado pelo marketing.

10 É relevante destacar a reivindicação do Movimento Esteticista Europeu do século XIX para o entrelaçamento entre arte e vida, suscitando os valores estéticos implícitos no cotidiano da aristocracia. Contudo, tal movimento reivindicava, em paralelo, a fuga do sentido social, moral e ético inscrito na arte e na sua relação com a conjuntura política de sua época, num sentimento *blasé* de não afetação, já que possuem “ao seu dispor e em larga medida, tempo e dinheiro, sem os quais a fantasia, reduzida ao estado de divagação passageira, não pode de modo algum traduzir-se em ação” (BAUDELAIRE, 2010, p. 64). O dandismo ao reivindicar a inutilidade da arte parte do desejo de contrariar o projeto massificador da sociedade, contudo deixa de levar em consideração os conflitos inseridos pelas camadas populares na sua relação com o trabalho e o operariado, inscrevendo na arte uma experiência elitista e sem relação com as contradições do capitalismo em fase de ascensão. O flâneur, mesmo inserido neste contexto, consegue dar uma dobra no esteticismo quando age na observação, implicação e construção simbólica e poética das cidades, tendo a *flanerie* como a imagem-chave do seu universo. Mesmo ambientado nesse contexto, o que de certo já traz para o conceito “flâneur” o seu significado poético e artístico, faz-se relevante destacar o termo artista-flâneur para pensá-lo na contemporaneidade, onde o ítem presente nessa expressão reafirma o papel do artista inserido no seu tempo, ao passo que o distancia da noção unicamente estetizante presente no século XIX.

11 Villem Flusser faz um debate mais profundo dessa questão, apresentando, a partir da sua Filosofia da Caixa Preta, a reflexão de que o artista que trabalha com as imagens técnicas não passa de apertador de teclas, programador de um conjunto de virtualidades já dadas.

12 No caso de Fortaleza, realizar uma desmitificação sobre as periferias da cidade torna-se de grande relevância, em especial pela força dos programas televisivos que reforçam diariamente a noção do lugar violento e perigoso da cidade, contribuindo para a segregação e higienização dos espaços.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. São Paulo: Bira Câmara Editor, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986.

HADDAD, Amir. *Espaço I | Espaço II | O teatro e a cidade, o ator e o cidadão*. In: TURLE, Licko; TRINDADE, Jussara (orgs). *Tá na rua: teatro sem arquitetura, dramaturgia sem literatura, ator sem papel*. Rio de Janeiro: Instituto Tá Na Rua, 2008.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da ginga*. A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2011

MERLEAU-PONTY, Maurice. *The visible and the invisible* (Evanston: Northwestern University Press, 1992)

OITICICA, Hélio. *Mitos vadios*. In: OITICICA FILHO, César (Org.). *Hélio Oiticica. Museu é o mundo*. Rio de Janeiro: Editora Azougue, 2011,

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Organização de Raul Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROCHA, Enrico. *O mundo é a obra*. In: *Jornal O Povo*, de 01 de maio de 2014.

_____. *Nem marginal nem herói*. In: *Jornal Diário do Nordeste*, de 01 de maio de 2014.

Daniel Senise: pintura como abrigo da imagem

Daniela Name*

RESUMO: Daniel Senise é um dos mais emblemáticos pintores da chamada “Geração 80” no Brasil. A partir da obra de Senise, este ensaio procura entender a arte egressa dos 1980 não apenas como a “volta da pintura” — o retorno conservador a um tipo de linguagem ou suporte —, e sim como o reestabelecimento de uma relação mais íntima com a imagem. O artista recorre a figuras de mães, mulheres e construções arquitetônicas para enfatizar a criação de um abrigo para as imagens da história da arte ou de elementos cotidianos, cuja escolha é orientada pela memória e pelo afeto. Com apagamentos e ausências, sua obra evidencia o encerramento e o reinício de ciclos para essas imagens.

PALAVRAS-CHAVE: Daniel Senise; Geração 80; pintura; imagem.

ABSTRACT: Daniel Senise is one of the most emblematic artists of the “Geração 80” (Generation 80) in Brazil. With the analysis of Senise’s work, this essay seeks to understand the art of 1980 not as the “back of the painting” – a conservative return to a kind of language or support —, but as the re-establishment of a closer relationship with the image. The artist uses pictures of mothers, women and architectural constructions to emphasize the creation of a shelter for the images from History of Art or everyday elements, whose choice is guided by memory and affection. With deletions and absences, his work highlights the close and restart cycles for these images.

KEYWORDS: Daniel Senise; Geração 80 (Generation 80); painting; image.

*Daniela Name é crítica de arte e curadora. Doutoranda da linha de Tecnologias da Comunicação e Estéticas da Escola de Comunicação da UFRJ, pesquisa relações entre palavra e imagem na arte contemporânea brasileira a partir da obra de Cildo Meireles. É mestre em História e Crítica da Arte pela EBA-UFRJ, onde defendeu a dissertação “Geração de afetos”, sobre a arte brasileira dos anos 1980. Autora dos livros *Almir Mavignier* (2013), *Norte/Marcelo Moscheta* (2014) e *Amélia Toledo – Forma fluida* (2015).

O beijo do elo perdido, de 1991, é um dos mais conhecidos trabalhos de Daniel Senise. No centro da composição, dois crânios de pássaro, fósseis de um tempo que já não é mais, ganham vida nova ao se enlaçarem em um beijo. O fundo da pintura não é neutro: tratado como paisagem, parece uma imensidão de areia, um lugar “no meio do nada”. Pintado com tinta acrílica sobre cretone — tecido mais fino que a tela tradicional, que Senise passou a usar com frequência a partir do final da década de 1980 – o trabalho tem marcas, que são como cicatrizes em pedaços onde a tinta foi arrancada. Traz também manchas de outras cores em tons de terra e cinza, além de uma inscrição, no canto inferior direito, que parece o início de uma palavra no espelho, invertida: “ANGE”.



Daniel Senise

O beijo do elo perdido, 1991

Acrílica e óleo sobre cretone, 139 x 203 cm

Coleção particular

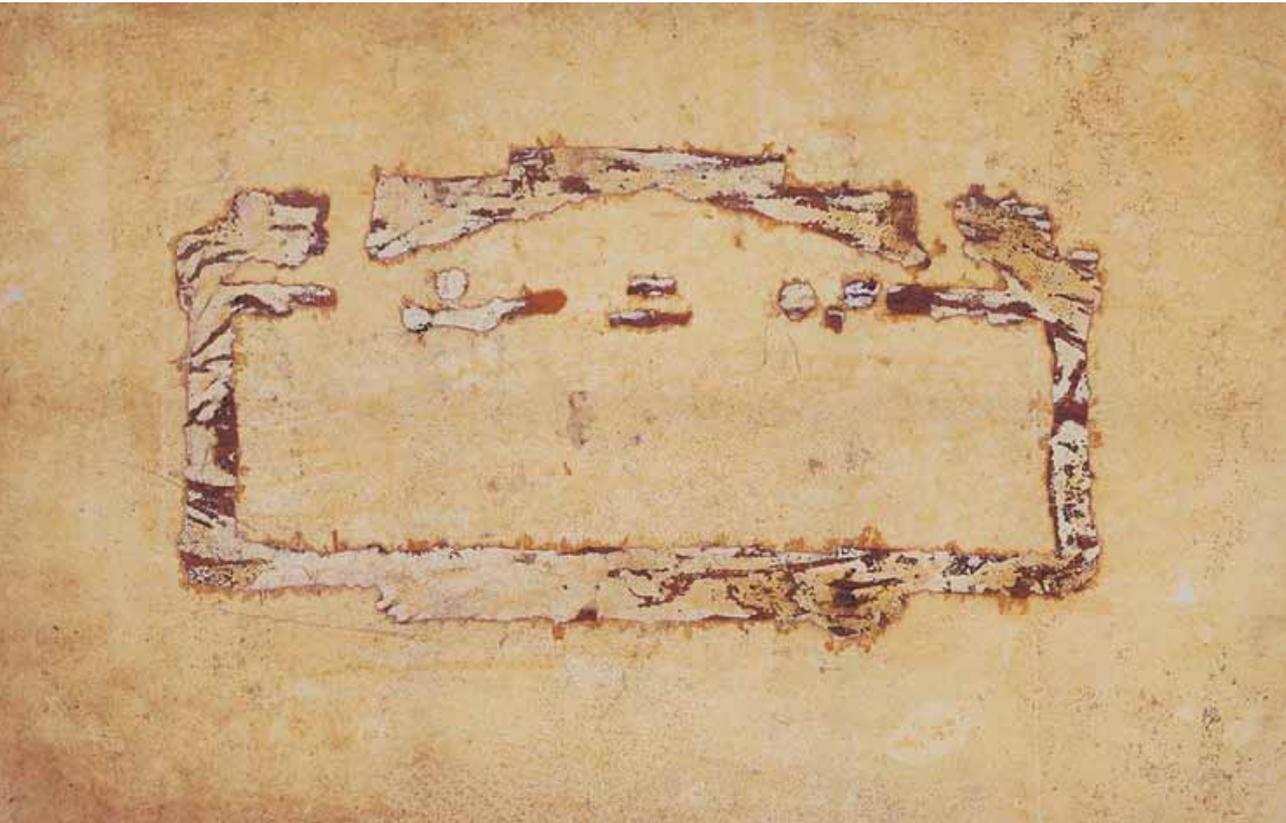
O beijo não ocupa posição estratégica na obra de Senise casualmente. É uma pintura capaz de sintetizar muitos dos aspectos que sua obra tangencia. Sua trajetória, por sua vez, é de certa forma uma síntese de sua geração. É emblemática não só no que diz respeito aos aspectos mais históricos e de época, mas também às características que ele e seus contemporâneos passaram a compartilhar depois que suas obras decantaram, isto é, depois que foram se despedindo daquilo que era mais datado, fruto da explosão e da comoção em torno ao fenômeno midiático chamado “Geração 80”, para abraçar inquietações mais aprofundadas.

O beijo, marca de intimidade e afeto, abre portas para uma possibilidade narrativa que diz muito sobre a arte produzida no período e aproxima Senise de Adriana Varejão, Beatriz Milhazes e Nuno Ramos. À carga expressiva e à relação com a morte, duas matrizes do diálogo constante entre Senise e Angelo Venosa, se soma um dado ainda pouco estudado pelos críticos e historiadores da arte: a palavra espelhada no canto esquerdo da tela. Se o uso do verbo evoca a obra de Leonilson, grande amigo com quem Senise manteve uma relação de admiração mútua, também nos leva para artistas estrangeiros muito próximos da pintura do artista, caso do alemão Anselm Kiefer, influência e diálogo inegáveis, e do argentino Guillermo Kuitca. Não se trata de uma palavra qualquer: “ANGE” insinua “anjo” ou “angelus” – e sua inversão, depois do beijo infinito da morte, pode nos levar para o campo oposto. “ANGE” também são as quatro primeiras letras de “Angelina”, nome da mãe do artista, figura importante de sua biografia e que também é citada em um trabalho anterior: *Beddangelina*, de 1989, representa um cisne – forma “roubada” da tampa de um vidro de perfume – de cabeça para baixo.

A mãe e outras figuras de mulher estão em pinturas como *Levitação* (1995), *Meninaossociação* (1994), *Mãe e filho* (1996) e no trabalho *site-specific Eva* (2009-2010), feito para o Centro Cultural São Paulo. A imagem associada ao feminino também está presente em *Ela que não está* (1994). Nesta série, Senise se debruça, repetidamente, sobre a marca que uma lápide deixou em um afresco pintado por Giotto na Igreja de São Francisco, em Florença. “Ela” é a própria arte e sua(s) história(s); “ela”, como Eva, a personagem bíblica e arquetípica, entra no curso criativo do artista como uma dor latente e um desvio; “ela” é a imagem ausente.

Com *Ela que não está*, Senise deixa paulatinamente a figuração de maneira explícita. Fica claro ainda seu abandono da pintura — no sentido tradicional, com pincel e tinta sobre tela — rumo a um questionamento cada vez mais profundo a respeito das questões que definem

e constituem a linguagem pictórica. *Ela que não está* é, aliás, uma encruzilhada de reflexões sobre pintura, representação, História, arquitetura e memória. É emblemático que o artista escolha retratar uma falta justamente no afresco daquele que é considerado o primeiro dos pintores do Ocidente, espécie de pai e de berço de todos os pintores que viriam depois: Giotto.



Daniel Senise

Ela que não está, 1994

Verniz poliuretânico, pó de ferro e laca sobre
cretone, 193 x 305 cm

Coleção particular

A síntese se completa com o fato de que a imagem que falta é uma marca deixada por uma sepultura: depois da anunciada “morte da pintura”, Senise conversa com seu fantasma com bastante naturalidade. Há neste diálogo uma marca comum a seus contemporâneos: na geração que despontou nos anos 1980, é possível notar uma postura menos edipiana em relação às heranças de períodos anteriores, incluindo aí o modernismo brasileiro, ainda muito reverente à Europa e às tradições acadêmicas do século XIX. Os pintores dos anos 1980 parecem resolver bem a equação entre ruptura e apropriação, verificando que não é preciso matar a representação — assassinar o pai da tradição, como fez o filho de Jocasta — para romper com ele. Como um Hamlet, Senise conversa com o espectro deste pai, caminhando sobre as ruínas. Se Luiz Zerbini, outro pintor do período nos lembra, em uma pintura de 1994, que *O Hamlet contemporâneo não segura a caveirinha não*, é certo que, para esta geração de artistas, os supostos mortos ainda importam, bem como suas aparições fantasmáticas.

Senise é um artista emblemático para que se compreenda aquele que talvez seja o maior empreendimento da chamada “Geração 80”. A volta de uma relação mais íntima e direta com a imagem, posta em xeque nas décadas anteriores, é muito mais relevante do que uma mera “volta à pintura”, a recuperação entendida como conservadora e vazia pelos que analisaram o período de forma superficial, apressada e preconceituosa. A obra de Senise faz o elogio dessa nostalgia da imagem, preterida pelas décadas de desmaterialização e abstração. Uma imagem que ainda é esmagada, contraditoriamente, pela grande oferta de imagens da contemporaneidade.

Os anos 1980 foram um período significativo para esta ampliação de oferta no mar de imagens, o que vem dificultando cada vez mais no discernimento daquelas imagens que realmente importam: a convivência com uma grande profusão de imagens na vida cotidiana e doméstica. Com o PC – *personal computer* —, o computador foi parar dentro da casa das pessoas. Foi a década do videogame Atari, do controle remoto e do videocassete. Eleger imagens passa a fazer muito sentido para a estruturação de algum pensamento em torno da pintura. E Senise destaca a imagem que importa ao ocultá-la, retirando-a dos olhos para ativá-la na memória de quem se posta diante de um de seus trabalhos. A pintura do artista é ao mesmo tempo produto e resposta à profusão de imagens a partir do século XX. Se por um lado o raciocínio da fragmentação permanece, com a pintura como testemunha de uma espécie de naufrágio, as imagens escolhidas pelo pintor são como as mensagens na garrafa enviadas por aquele

que está à deriva. As imagens escolhidas, eleitas em meio ao maremoto de tantas outras, são realçadas muito mais por não estarem ali – ou por aparecerem transfiguradas, citadas, modificadas – do que por uma representação direta, usual.

Como a imagem apagada pela sepultura no afresco de Giotto, as pinturas de Senise são como aqueles afogados que o mar carrega, e cujo corpo pode permanecer para sempre sem sepultamento. Vez ou outra os corpos são devolvidos em uma praia distante, desfigurados por conchas, algas e outras criaturas marinhas, familiares e irreconhecíveis a um só tempo. Este estranhamento e esta sensação de exílio fazem parte da obra do artista desde o início de sua carreira. Na exposição *Como vai você, Geração 80?*, de 1984, Senise apresentou uma tela monumental projetada especialmente para o vão entre as duas colunas em frente à piscina do Parque Lage. *Sansão* representava o herói bíblico de força descomunal, empurrando as duas colunas. A forma do corpo deste homem com pernas e braços disformes, lembra a das figuras de Tarsila do Amaral na fase do *Abaporu* e da *Antropofagia*. Dentro de um espírito da época, tanto o personagem quanto o grafismo perto de sua cabeça e de seus braços evocam o traço das histórias em quadrinhos, um dos muitos produtos da cultura pop que se infiltraram na arte deste início dos anos 1980, dominado por retículas, cores fosforescentes, raios e os anjinhos de óculos escuros da grife de roupas Fiorucci.

Além de trazer este DNA de seu tempo, *Sansão* já diz muito sobre o próprio Senise. A forma do tronco – dos ombros até a região pélvica – lembra os corações e formas marinhas e vegetais que estariam em outros trabalhos da mesma época. O aspecto formal não é tudo: já há, nesta pintura gigantesca, a relação direta com a arquitetura (que há em toda pintura, é claro, mas que é citada e destacada na obra de Senise). Há ainda a presença de um herói trágico, traído pela mulher que amava, Dalila. Ela descobre que o segredo de sua força está nos cabelos e entrega Sansão aos filisteus. Ele acaba preso, cego e torturado pelos inimigos.

Ruínas, paisagens ermas e personagens solitários ou decadentes são algumas das marcas do romantismo, tanto na literatura quanto na pintura. Senise se aproxima destas características, dando a elas novo vigor, povoando suas telas seminais com restos de colunas arquitetônicas, ossos e animais de grande carga simbólica, como cisnes, elefantes e golfinhos. Tudo parece vestígio e encenação de um mundo que foi deslocado para outro lugar; um mundo que já não há. O início da frase anterior, “Tudo parece vestígio”, poderia até ser desmembrado em duas

partes para falar da obra do artista. Em Senise, “tudo parece”. Em Senise, “tudo é vestígio”.

Esta pintura que ora dá a impressão de ser épica, ora pode olhar cinicamente para a História, é definida por Wilson Coutinho como o “teatro das sensações mutiladas” (1985, p.6). O crítico diz ainda que é como se os quadros de Senise vivessem assombrados por “uma atmosfera de catástrofe e de terror noturno”. Anos mais tarde, Coutinho revisitaria o trabalho do artista e comentaria o cisne de *Beddangelina* e a tampa de perfume no formato da ave, feita de borracha, que ficou anos no ateliê do artista, e acabou indo parar na tela. Esta é uma obra que pode ser uma boa porta para as pinturas dos primeiros anos de carreira do artista, especialmente aquelas que fizeram parte da ‘Grande tela’ proposta pela curadora Sheila Leirner na Bienal Internacional de São Paulo de 1985. Este processo de escavação da tela, com sua espessa camada de tinta, e de sepultamento/exumação da imagem, foi comparado por Dawn Ades ao gesto romântico de “se perpetuar pela construção de tantos monumentos, pela escavação de tantos túmulos”, pretexto para “prolongadas meditações sobre a mortalidade, a passagem das eras e o declínio das civilizações” (1998, p.23).

Silhuetas

Se tangencia este impulso expressivo e romântico, *Baddangelina*, o cisne-mãe, avesso da imagem, também é boa vereda para trilharmos outro aspecto importante nesta trajetória: o uso das silhuetas. Uma silhueta é o negativo de uma imagem. Mais do que uma sombra, a silhueta é uma falta, mas sem qualquer profundidade. Evidencia um jogo entre a mancha e a linha, dois elementos constitutivos básicos da história da pintura. Uma silhueta é mancha, corpo de uma forma, ou evidência de seu contorno? No caso de *Meninaoassociação* (1994) e *Paisagem com levitação* (1995), as duas coisas.

Em *Paisagem com levitação*, a moça que paira sobre um descampado, como em um número ilusionista de Houdini, é coberta por uma camada de verniz poliuretânico, conhecido como “asa-de-barata”, material capaz de criar a opacidade misteriosa que cobre a figura. É possível enxergar este véu branco sobre a imagem de muitas formas. Ele pode ser um vestígio de gozo, sêmen fertilizando a cena. Pode ser lembrança do mar, com o sal cristalizando e erodindo as imagens enalçadas. Pode se referir ainda a um borrão da memória, que opera o tempo inteiro enterrando (o melhor verbo seria, talvez, afogando, para lembrar Bergson) e exumando

as imagens que vemos. As silhuetas, lembrança do estêncil e do carimbo, mas também da junção entre linha e cor feita pela tesoura de Matisse, são arquivo: imagens guardadas e acesadas aos lampejos. De outras maneiras, este arquivo de afetos, codificado como uma antologia das imagens que importam, aparece nos processos de trabalho de Zerbini, Milhazes, Leonilson e Varejão, entre outros artistas brasileiros contemporâneos de Senise.

Em *Meninaossocão*, as três figuras entram na composição de forma a sugerir múltiplas interpretações. Se por um lado o osso parece delimitar campos opostos, por outro a menina e o cachorro estão fincados em seus próprios chãos, como se a tela tivesse dois apoios, em campos opostos – numa curiosa inversão dos eixos vertical e horizontal. O tratamento do fundo, que cria um campo mais claro e arredondado na área das figuras, sugere um terreiro, mas também um redemoinho. Na diagonal, o osso lembra uma barra de travessão, o que poderia nos levar para a obra psicanalítica de Lacan, se este fosse o propósito do artigo, mas também nos abrir a possibilidade de ler as três imagens como uma espécie de escrita – tanto uma frase, o que joga Senise no campo da narração quanto no de uma equação matemática.

A silhueta aparece ainda nas pinturas em que Senise se aproxima de imagens da história da arte, como fica claro na série criada a partir de *Arranjo em cinza e preto no. 1* (1871), conhecida como “Retrato da mãe do artista” e pintada por James Whistler (1834-1903). No seu primeiro *Retrato da mãe do artista* (1992), Senise usou uma técnica de impressão desenvolvida por ele e batizada informalmente de “sudário”: a ferrugem desprendida de dezenas de pregos depositados na superfície da tela é que dá forma à silhueta da mãe “roubada” de Whistler. O uso do prego amplia os significados da técnica do “sudário”, desenvolvida pelo artista no fim dos anos 1980. Senise havia recebido uma encomenda de um cenário teatral sobre a Paixão de Cristo, mas o espetáculo jamais seria realizado. A ideia do sudário, de um tecido impressionado com o rosto de um corpo morto – monotipia e silhueta – ficou em sua cabeça. Tempos depois, trabalhando em seu ateliê, uma pintura cuja superfície já havia sido pintada ficou grudada pelo verso no chão. Quando o artista conseguiu soltá-lo, viu que a tela trazia as marcas do piso. A partir daí, o “sudário” foi explorado de múltiplas maneiras. Na série de trabalhos arquitetônicos dos anos 2000, que será retomada adiante, a impressão vinda do chão atinge seu ápice, com uma operação metonímica que reconstrói os espaços – museus, galerias, galpões – a partir dos vestígios de seus pisos. E que opõe a verticalidade da arquitetura ao mais horizontal de seus planos: o chão.

No primeiro trabalho da série *Retrato da mãe do artista*, o prego aparece com sua forma definida, como silhueta do corpo que esteve sobre a superfície da pintura. Nesta mesma época, os cadernos de anotação do artista, que são praticamente um segundo ateliê, registravam anotações sobre o filme *A última tentação de Cristo*, adaptação de Martin Scorsese para a obra de José Saramago. Senise recortou do jornal uma foto do ator William Dafoe caracterizado como Jesus, usando a coroa de espinhos antes da crucificação. Sim, antes do sudário veio a cruz, e com ela vieram os pregos. Há um código interno evidente na obra do artista. Também há, no prego, uma relação com a história da arte e da imagem. A pintura dos artistas dos anos 1980 tem um impulso catalogador, que elege as imagens que importam em meio ao tsunami de imagens possíveis. Usar pregos na silhueta da mãe de Whistler pode ser uma tentativa de fixar uma imagem fugidia. Imagem que é fantasma, mas é relevante; dor latente.

A característica espectral da mãe, da História e da pintura na obra de Senise fica mais clara na segunda tela da série, em que a tinta acrílica é usada como único material que cobre o tecido, sem os pregos ou qualquer outro elemento. Em vez da silhueta da mãe sentada, o que se vê é um volume, no formato da mulher em sua cadeira, mas que aparece coberto por um pano branco. Este fantasma de Whistler é uma forma que emerge de um fundo negro, cheio de informações inclassificáveis de impressão, trabalhado como “sudário”. Hamlet volta a conversar, entre a desconfiança, a reverência e o delírio, com a figura do Rei morto.

No interior do Brasil e em outras culturas, é comum cobrir os espelhos quando alguém morre. Acredita-se que assim a passagem para outro plano é facilitada, pois a imagem do ser querido, aprisionada no espelho, não tem a oportunidade de voltar para este mundo. A mortalha do espelho não é do corpo, é da imagem, assim como a que Senise tece, em sua pintura, para a pintura de Whistler. Falar de espelho – e da crença popular de que ele é um canal para a comunicação com outras dimensões — é bastante oportuno no trato com esta série de trabalhos. Em *Despacho* (1993), Senise volta à silhueta da mãe, mas ela é duplicada e invertida. A mãe olha para outra versão dela mesma enquanto a olhamos. A “tinta” é óxido de ferro, mas desta vez os pregos não aparecem em sua forma, apenas se aproveita seu pó, que não deixa de ser uma mortalha. Há, no entanto, a pequena silhueta da cabeça de um martelo no fundo, como uma porta se abrindo para a memória daquilo que pousou ali. *Despacho* origina outros trabalhos, criados a partir do espaço negativo entre as mães. Senise traça uma linha imaginária (ou imaginada) entre as cabeças das duas figuras, unindo-a ao contorno dos corpos, até os pés.

Surge então o desenho de uma fonte ou chafariz, que é trabalhada em duas telas sem título no jogo entre positivo e negativo da silhueta. A fonte poderia ser também um vaso ornamental ou a genitália de uma mulher. Somadas à imagem original, de mãe, estas possibilidades reforçam a relação com a origem e com aquilo que é feminino. A mãe é origem; a silhueta, imagem-zero. Com elas, Senise parece estar trazendo as ruínas da história da arte para um ponto de fim de ciclo, que também é um reinício.

Há um incontornável viés afetivo nesta relação com a imagem. Do mesmo modo que Zerbini pinta seus amigos e seus amores, Senise se aproxima daquilo que seu olho, meio scanner, um dia entendeu como importante. A imagem eleita tanto pode ser um anúncio de painéis, 'sampleado' e mixado ao *Juízo final* (1535-1541), de Michelângelo (1475-1564), quanto pode ser a matriarca de um cânone da pintura, fragmentada e com suas partes "repregadas" em novos sentidos, expostos ao tempo com o óxido de ferro. Se a pintura morreu, esta é uma obra que reivindica o papel de inventário dessa morta.

A mãe, a casa: ninhos

A ferrugem é matéria-prima perfeita para a união desse mundo dos mortos – ou da morta, que é a pintura – com a vida que ainda corre no presente. O prego, corpo que morre para pintar, contamina o aspecto formal das pinturas do artista, ampliando as noções de vestígio, sudário e memória do corpo. Com os pregos, Senise criou outro trabalho importante de sua carreira: *Quase infinto* (1992).

Quase infinito cria um intenso diálogo especular: Senise encontra Senise, ao visitar *O beijo do elo perdido*. O infinito que não se fecha, fluxo interrompido, tem a forma dos dois crânios de pássaros. Quem conhece uma obra lembra-se da outra e vice-versa. O "quase", que interrompe o fluxo do infinito, também é um emblema desta obra que fala de uma coagulação de tempos, de suspensão de um fluxo avassalador de informações para que se pregue à pintura algumas das imagens que importam. Em *A sobrevivência dos vaga-lumes*, Didi-Huberman fala sobre as possibilidades de resistência da cultura e da imagem na pós-modernidade. A obra dos pintores da chamada "Geração 80" reflete a fragmentação e certa espetacularização da vida contemporânea. Poderia, em uma análise apressada, se assemelhar ao que Huberman chama de holofote, uma luz autoritária e acachapante. Mas os pintores dos anos

1980 também procuram virar a fragmentação e o espetáculo pelo avesso, fazendo com isso uma desmontagem e uma ressignificação. Estes artistas fazem também uma pintura “vaga-lume”, que procura dar sobrevida e lançar nova luz, ainda que intermitente e indefinida, na direção da imagem.

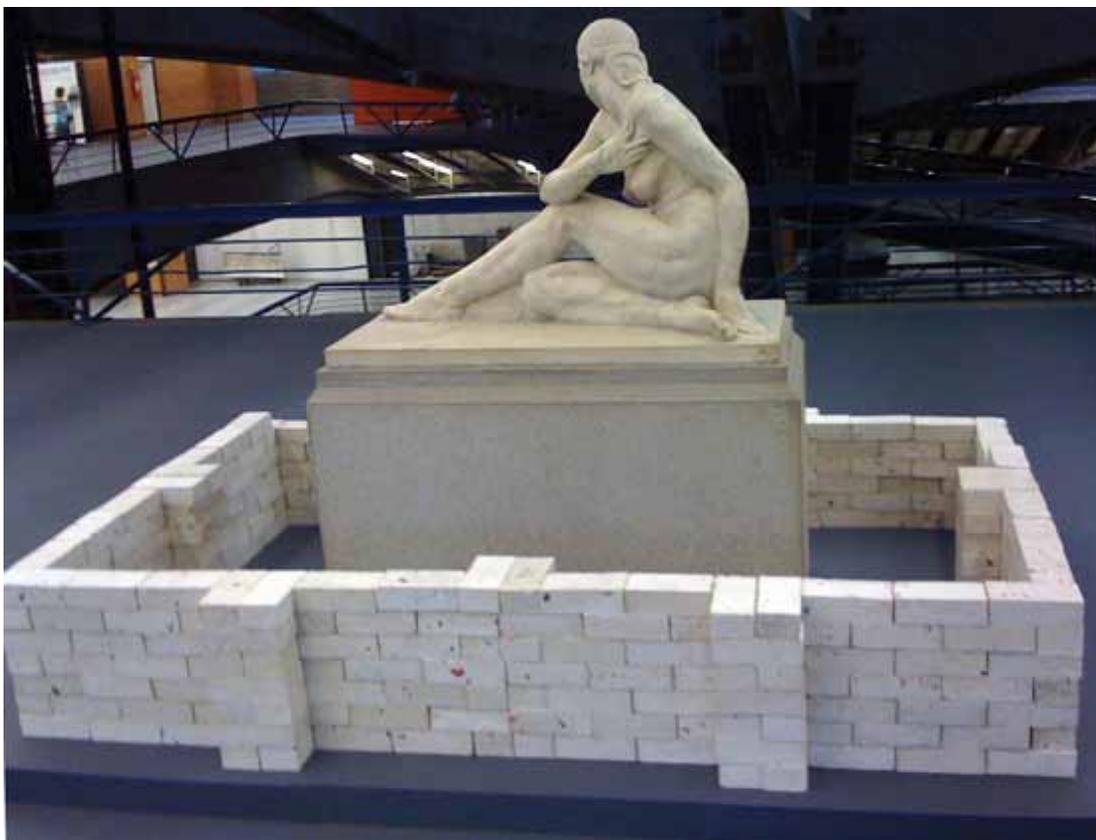
Senise é um vaga-lume a partir ausência. No piscar da luz, o momento em que ela se apaga pode ser mais revelador do que aqueles de clarão. *Ela que não está* é uma síntese deste procedimento. Na série sobre a marca da lápide no afresco de Giotto, o artista representa a não imagem, flertando com este paradoxo. Na falha causada pela sepultura, a imagem foi construída a partir de algo que havia sido arrancado de uma superfície. *Ela que não está* nos leva à lembrança da pintura – e do pintor que inventou, por assim dizer, a pintura como atividade artística — através da arquitetura. Na série de espaços virtuais que o artista passa a construir nos anos 2000, a partir de tecidos impressionados com o material contido no piso destes ambientes, Senise reergue a arquitetura com pintura, e uma pintura que tem como matéria-prima o vestígio da própria arquitetura. Outro trabalho impressionante que aponta para a relação com a arquitetura é *Vai que nós levamos as partes que te faltam* (2008), em que Senise reproduz, minuciosamente, em aquarela, cada taco do piso do corredor de sua casa. O título retirado de um trecho de *Terra sonâmbula*, novela do moçambicano Mia Couto, dá uma pista de que esta obra é um caminho de volta: é como se o artista devolvesse ao chão aquilo que tomou emprestado, ao longo de mais de duas décadas fazendo pinturas do piso a partir da técnica do “sudário”. Se o piso pode ser matriz e pigmento para sua pintura, antiteticamente sua pintura pode também representar o piso, com todos os seus detalhes.

A ideia de casa se assemelha às imagens de mulher e de mãe: ambas são abrigo. Recentemente, trabalhos de *site-specific* têm ganhado importância em sua obra, ajudando-o a sintetizar e a realçar estas inquietações. Em 2011, o artista apresentou, na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, o trabalho *2892*. Construiu uma espécie de corredor, cujas paredes eram formadas por lençóis doados para hospitais e motéis e devolvidos ao artista depois de bastante usados. Higienizados, estes tecidos preservavam, no entanto, as marcas de seu uso: inscrições para identificação, rasgos, cerzimentos. Traziam ainda a imantação dos corpos daqueles que haviam se deitado sobre eles, numa atualização do “sudário”.

O corredor de lençóis transformava a grande praça que caracteriza o espaço central da Casa França-Brasil, antiga Alfândega do Rio, em uma nave de igreja. O visitante percorria, metaforicamente, uma *via crucis* diferente da de Jesus, mas que acarretou em outros sudários de morte, agonia e transfiguração de um objeto em obra de arte (DANTO, 2010). Esta relação com a Paixão de Cristo era reforçada pelo trabalho que ocupava, solitário, a pequena Sala do Cofre do centro cultural. Em *Crufixão* (2011), Senise se apropria da imagem ausente da tela homônima de Matias Grün em uma página livro, marcada pelo lugar de onde a ilustração foi arrancada. O corpo ausente de Cristo morto de Grün, sugerido apenas pela legenda da imagem, ecoa nos corpos ausentes dos lençóis.

Antes da França-Brasil, o artista realizou outro *site-specific* de máxima importância: *Eva*, trabalho que foi criado aos olhos do público, entre o fim de 2009 e o início de 2010, no Centro Cultural São Paulo (CCSP). O artista se apropriou da escultura *Eva* (1919), de Victor Brecheret (1894-1955), e foi cobrindo-a paulatinamente com quatro muros de tijolos feitos com imagens de arte. Triturava refugos de catálogos e sobras de convites e folders de outras exposições, mesclava esta farofa de imagens ao gesso e fazia tijolos. Uma olaria para criar estas peças foi criada dentro da instituição, e funcionava sob o testemunho dos visitantes. Apesar de ter sido pouco observado pela crítica, por ser um trabalho recente e também por não se configurar como uma pintura, *Eva* significa uma lufada de frescor e ao mesmo tempo uma dobra na história de Senise.

Há três caminhos muito importantes sustentando este trabalho: o primeiro deles é traduzido pelo refugio dos convites. Os restos de imagem, as bordas da memória e as heranças fragmentadas da história da arte, sustentados paradoxalmente pela ausência, são capitais na obra de Senise. O segundo ponto tem a ver com esta mãe/ mulher e a não-imagem, a falta. Encobrir *Eva*, a primeira mulher, não é um gesto pouco significativo para alguém que criou a série *Retrato da mãe do artista*. Também não é trivial para alguém que tem em outra série, *Ela que não está*, um dos marcos de sua trajetória. A mãe e a falta apontam para o mesmo lugar – o da pintura, o da imagem. O terceiro ponto é o mais evidente, mas nem por isso menos importante: a relação da obra de Senise com a arquitetura – a história dela ao longo dos séculos e o próprio espaço/escala onde cada obra nova está inserida. Os trabalhos criados em Nova York nos anos 2000, com a memória do chão, mostram é uma característica cada vez mais entranhada em sua obra.



Daniel Senise

Eva, 2009-2010

Site-specific para o Centro Cultural São Paulo

Tijolos feitos de convites e folders de exposição cobrem a obra *Eva*, de Victor Brecheret

Não deixa de ser curioso que Senise evidencie questões importantes de seu trabalho ao expandir a pintura rumo ao espaço. Há aí a lembrança de que a pintura nasceu fora da tela: estava na parede das cavernas, nos afrescos, nos tetos renascentistas e nas iluminuras antes de ganhar portabilidade e possibilidades domésticas através de seu enquadramento. É interessante ver que, ao devolver esta pintura para o espaço e para o mundo, expandindo-a e tornando-a inclassificável e mestiça, estes artistas aguçam suas características.

Parede com 5 buracos (2013) é um trabalho exemplar para que se fale desta devolução das imagens ao fluxo do mundo – e também sobre a capacidade de um artista já maduro, como Senise, de estabelecer diálogos internos com sua própria obra. A instalação recebia o público na exposição *Travessias*, montada no Galpão Bela Maré, no Complexo de Favelas da Maré, no Rio de Janeiro. A obra de fato consistia, à primeira vista, de uma parede branca, com cinco buracos, parecidos com os “olhos mágicos” de uma porta. Experimentar cada um deles era descobrir a réplica perfeita, em maquete, de salas de quatro importantes museus: o Museu d’Orsay, em Paris; o MoMA, em Nova York; a National Gallery, de Londres; e o Museu de Arte Moderna, do Rio de Janeiro. No quinto e último buraco, o espectador era convidado a descortinar, como um *voyeur* olhando pela fenda da fechadura, o próprio Galpão da Maré, olhando através de Senise o trabalho de outros artistas participantes da mostra, caso de Ernesto Neto, Carlos Vergara, Arjan e Luiza Baldan.

Assim como *Vai que nós levamos as partes que te faltam* pode ser vista como uma resposta ao chão, com *Parede com 5 buracos* Senise devolve ao olho as imagens eclipsadas ao longo de seus mais de 30 anos de carreira. O buraco – que já foi marca da ausência em *Ela que não está* e espaço negativo nas silhuetas – é virado do avesso. A obra que engoliu as imagens, ocultando-as para que nós lamentássemos sua ausência, agora as reintegra ao olho, com fartura e generosidade. Há um regurgitar e um trânsito cíclico e heterogêneo. Somos hoje banhados por um mar superpovoado de imagens. Na vida em rede, é difícil pescar as que importam. Na devolução das imagens aos seus arquivos-museus, erguidos como maquetes – miniaturas de um lugar —, Senise leva mais uma vez a arte de volta para casa, para o colo e para o ninho. Ao olhar pelo olho mágico, o observador descortina a possibilidade de o abrigo da arte poder ser também o seu corpo, sua experiência e a sua memória.

Artigo recebido em julho de 2015 e aprovado em agosto de 2015.

Referências

- ADES, Dawn. Daniel Senise: vestígios. In: *Ela que não está*. São Paulo: Cosac Naify, 1998.
- COUTINHO, Wilson. *Daniel Senise*. Catálogo sobre a participação do artista na 18ª Bienal Internacional de São Paulo, 1985.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2ª edição, 1999 [1896].
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2010 [1981].
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011 [2009].

(o corpo na caixa): o gato [ou: da condição de ver contemporânea, do visível e da cegueira]

*Elisa de Magalhães**

RESUMO: O presente artigo aborda o ver num campo ampliado – um ver que não privilegia a visão como seu principal sentido, um ver cego que depende do não visível –, fundamentado no pensamento sobre o ver, sobre arte como *événement* e arte como experimentação de Jacques Derrida e Jean-François Lyotard. A autora discute a cegueira, o ver tátil e a visibilidade do som como alteridades do ver visível.

PALAVRAS-CHAVE: ver, cegueira, labirinto, corpo, evento.

ABSTRACT: This text presents the regard in the expanded field – a regard that doesn't privilege the seeing as the main sense, a blind regard that depends on the non-visible, grounded in Jacques Derrida and Jean-François Lyotard concept of art as an event and art as experimentation. The author discusses tactile regard and sound visibility as alterities of a visible regard.

KEY-WORDS: regard, blindness, labyrinth, body, event.

*Elisa de Magalhães é Professora Adjunta da Escola de Belas Artes/ UFRJ. Realizou pós-doutorado no Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes/UFF.

FEDRO

– O que ela disse?

SÓCRATES

– Disse alguma coisa para si mesma.

ERIXÍMACO

– Ela disse: Como estou bem!

FEDRO

– Esse feizezinho de membros e véus se agita...

ERIXÍMACO

– Então, menina, vamos abrir os olhos. Como te sentes agora?

ATHIKTÊ

– Não sinto nada. Não estou morta. E contudo, não estou viva!

SÓCRATES

– De onde voltas?

ATHIKTÊ

– Asilo, asilo, ó meu asilo, Turbilhão! – Eu estava em ti, ó movimento, e fora de todas as coisas... (VALÉRY, 1996, p. 67/68)

Estes são os diálogos finais de *A Alma e a Dança* de Paul Valéry. Eles introduzem o assunto tratado aqui: o VER. Como o próprio trecho escolhido já anuncia, é um ver que está num campo mais ampliado, na medida em que prescinde da visão, ou melhor, que pode prescindir do que se convencionou ser o principal sentido do ver. É um ver cego, embora tátil, audível e também visível, e capaz de ver o que não há, a invisibilidade, ou um ver que entende que a invisibilidade é condição para o visível.

No mundo contemporâneo, dominado por imagens, até a palavra não só perde lugar, como não dá conta da imagem, do poder da imagem. A sujeição, a individualização e a fragmentação

dos corpos, como forma de exercício de poder, ao longo da história da civilização, gerou uma espécie de *voyeurismo* moderno nas fábricas, nas escolas, nas prisões, o qual se desdobrou contemporaneamente, num controle de tal maneira eficaz que o ver, ou melhor, a visão ainda que presente é secundária, pois é um ver de outra ordem, porque a imagem tem valor por si própria, antes da fala ou da palavra. Em *Filosofia da caixa preta – Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*, Vilém Flusser fala da característica magicizante da imagem técnica contemporânea:

A nova magia não precede, mas sucede à consciência histórica, conceitual, *desmagicizante*. A nova magia não visa modificar o mundo lá fora, como o faz a pré-história, mas os nossos conceitos em relação ao mundo. É magia de segunda ordem: feitiço abstrato. (...) a magia atual ritualiza outro tipo de modelo: *programas*. (FLUSSER, 2011, p. 32/33)

O filósofo chama atenção para esse comportamento mágico programado das imagens técnicas, um ritual cuja função é programar os receptores das imagens: *as imagens técnicas têm por função emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente*.

ATHIKTÊ

– Não sinto nada. Não estou morta. E contudo, não estou viva! (VALÉRY, 1996, p. 68)

Quando Athiktê abriu os olhos e não sentiu nada, não estava morta, nem viva. Ela via, quando estava de olhos fechados. Nesse diálogo, na sequência, Sócrates pergunta “De onde voltas?” Era no asilo de seus olhos fechados que ela experimentava o turbilhão de imagens.

O interesse, aqui, é na cegueira como alteridade do ver, ou nas ‘cegueiras’ como alteridades dos ‘veres’, ou seja, ver no limite da visibilidade. Falar em limite é pensar visibilidade num campo expandido, isto é, visibilidade que pode estar no tato, no olfato, na audição ou em outros sentidos. Daí os ‘veres’, daí as ‘cegueiras’. Deve-se levar em conta uma sinestesia e uma cinestesia permanentes e inerentes ao sensível.

Experiências que levaram em conta a percepção por mais de um sentido, aconteceram, entre outros movimentos, no Futurismo, na tentativa de traduzir em imagem a velocidade, o movimento. O fotodinamismo, pesquisa dos irmãos Bragaglia, continha certo transcendentalismo

tecnológico. Na tentativa de captura do movimento (afinados com as perspectivas futuristas), esses cientistas queriam ir além do que as pesquisas de Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey tinham conseguido com a cronofotografia – segundo eles, um processo analítico de conhecimento da realidade, conseguido graças à decomposição do movimento em dados constitutivos: uma imagem que continha poses que representavam etapas do movimento. Para eles era preciso representar todo o gesto, a dinâmica do movimento, de modo a capturar sua essência, e não vários instantâneos do movimento. Como eles próprios escreveram “visões proporcionadas, na força das imagens, no próprio tempo de sua vida, e, mais ainda, na velocidade com a qual viveram no espaço e em nós” (FABRIS, 2010, p. 61). Como se a imagem fotodinâmica pudesse revelar o não visível do gesto, ou melhor, como se a fotodinâmica pudesse revelar o que está sob o gesto. Nas palavras dos Bragaglia “emoção sensorial, cerebral e psíquica que experimentamos no momento em que um gesto deixava atrás de si seu soberbíssimo rastro irruente” (FABRIS, 2010, p. 62). Em verdade, a proposta dos irmãos era encontrar no fotodinamismo uma dimensão estética inerente a ele, que pudesse fazer ver a realidade interior das coisas, a atmosfera que envolve tudo, a carga emocional do gesto, certa psicologia das coisas. Como se perseguissem uma metafísica do movimento, isto é, o fotodinamismo não mais como um fenômeno ótico, mas fenomenológico. Em sua atitude eles tentavam fazer do fotodinamismo uma espécie de arte completa.

(...) Queremos traduzir o que não se vê na superfície: queremos lembrar a mais viva sensação da expressão profunda de uma realidade e procuramos, de fato, a movimentista porque é rica de magníficas, secretas profundidades e de múltiplas fontes emotivas que a tornam indizível e inapreensível. (FABRIS, 2010, p. 75)

A mesma tentativa de uma espécie de sinergia através da luz foi feita pelo escritor e dramaturgo August Strindberg, nas suas fotografias psicológicas, o “retrato verdadeiro”, ou o “retrato psicológico”. Para isso, escolheu uma câmera sem lentes (na época já existiam as máquinas mecânicas com sistemas de lentes), como as *pinholes* que, segundo ele, por não terem lente eliminavam esse obstáculo entre o filme e o fotografado, tornando possível a captura da essência do retratado. Além disso, o tempo de exposição para a impregnação da imagem no filme, numa câmera como essa, era muito maior, levava cerca de 1 a 2 minutos. Para preencher esse tempo, o dramaturgo fotógrafo inventava pequenas histórias que suscitasse no

fotografado vários sentimentos diferentes, como alegria, tristeza, dor, etc., de modo que durante o ato fotográfico, pudessem ser captadas luz e matéria num *fluidum*. O que Strindberg perseguia era que a foto fizesse ver o não visível, a alma, a essência.

Anterior a essas experiências é o conceito de obra de arte total (ou integral) de Wagner, o *Gesamtkunstwerk*. Em um de seus escritos, de 1849, delineia um quadro idealizado do que chama de “obra de arte integrada”, na tragédia grega. Ele pensava no aspecto comunitário da tragédia, que era o de agregar o povo de Atenas, promovendo um elo espiritual, através da união de todas as artes. Para Wagner, uma comunitária obra de arte do futuro. Assim, a concepção original do ciclo do *Anel dos Nibelungos*, ópera concebida com a intenção de ser uma arte completa, está imbuída desta versão do ideal grego – a peça como um festival cênico, que unia todas as artes, não somente a música e a ópera, mas o canto, o teatro, as artes plásticas, cenografia, a música, e que acabou por culminar no projeto de Bayreuth¹. O compositor acreditava que as artes separadas perdiam o potencial comunitário e revolucionário, porque transformador; e que estariam fadadas ao fracasso e à obsolescência. Wagner acreditava no potencial estético do que ele chamava de drama musical.

A visibilidade e a cegueira tornam-se mais presentes como questões, através das formulações de dois físicos por volta do segundo quarto do século XX. Os conceitos filosóficos subjacentes a dois princípios da física quântica, desenvolvidos por Heisenberg e Schrödinger, vêm de encontro a presente pesquisa. O princípio da incerteza, desenvolvido por Heisenberg em 1927, tem dois enunciados: não se pode saber a velocidade da partícula e sua posição, ao mesmo tempo; e não se pode medir a energia da partícula e saber o momento exato da medição, ao mesmo tempo. Por causa disso, não se pode afirmar cientificamente que o vazio existe, já que tempo e espaço não podem ser medidos concomitantemente. Se, no momento da medição da energia no ambiente de vácuo uma partícula escapa, não se pode saber por causa do segundo enunciado do princípio de Heisenberg. Ao retirar a equação da física destes dois enunciados, o que sobressai é o pensamento de que o vazio não existe e o que você observa, muda no momento mesmo em que você olha para ele. Outra forma de expressar esse incômodo do princípio da incerteza é que para que ver algo, é preciso iluminá-lo. Mas a luz transforma e faz mover. Logo, temos apenas uma especulação parcial e incompleta do que vemos. Como os escravos presos na caverna², a realidade para eles era o que lhes era

possível ver: a projeção das sombras do que passava em um muro, na escuridão do interior da caverna, iluminada apenas por uma fogueira. O mito da Caverna é uma metáfora do efeito do conhecimento: quanto mais você sabe, mais da realidade você pode ver. Poder ver, mais do que ser iluminado, é poder se dar conta dos muitos pontos de vista. Porque *ver* já não é o suficiente, contemporaneamente, o ponto de vista é o assunto.

E por que há uma preocupação com o modo como as coisas aparecem para nós? Há uma incredulidade original? Por que a luz é a metáfora do conhecimento? Esta pergunta Jacques Derrida se faz no livro *Memórias de Cego – o autorretrato e outras ruínas*, no qual diz que o ponto de vista é o seu tema e fala da experiência da cegueira ou da cegueira como alteridade do ver. Isso será visto mais adiante.

O outro princípio é o do gato de Schrödinger, desenvolvido pelo físico austríaco em 1935, para falar das superposições quânticas, isto é, a combinação de todos os possíveis estados do sistema como, por exemplo, as posições possíveis de uma partícula subatômica. O experimento mental do Gato de Schrödinger consiste em um gato preso dentro de uma caixa opaca, junto a um frasco de veneno e um contador Geiger ligados por relés, além de um martelo. O contador Geiger será acionado ou não. Se for, transmitirá movimento através dos relés; o martelo baterá no frasco de veneno, quebrando-o e o gato morrerá. Mas se o contador não acionar o martelo não quebrará o frasco e o gato permanecerá vivo. A experiência tem um tempo para acontecer e somente depois desse tempo é que se pode abrir a caixa. Só saberemos se o gato está vivo ou morto se abirmos a caixa, mas se isso for feito, alteraremos a possibilidade do gato estar vivo ou morto. O estado do gato durante o tempo da experiência não importa. O que conta é a possibilidade dele estar *vivo e morto* porque se não pudermos identificá-lo, diremos que este corpo está em todos os estados. Não poderíamos inferir, por exemplo, que o gato não está em estado nenhum, já que foi colocado dentro da caixa e sabemos que ele está lá.

O corpo na caixa só tem importância a partir do momento em que se pode vê-lo. É preciso estar/olhar de frente, percorrer o todo, e ainda assim cada experiência de quem vê será sempre diferente, diversa da outra. Desse modo, posso considerar a experiência artística contemporânea inalcançável na sua inteireza, isto é, a experiência do ver é, ao mesmo tempo, experiência de cegueira. Ou posso considerá-la uma experiência de preenchimento dos vazios por analogia, já que é sempre incompleta. Ou ainda considerar como um preenchimento rizomático:

a experiência do ver como uma cadeia incompleta, mas infinita. A fragilidade do ver está na precariedade da própria visibilidade.

A experiência, nesse sentido, sobretudo a experiência artística também se dá por analogia. É impossível vê-la ou experimentá-la na sua totalidade. Ela se dá por vórtices de analogias diferentes para cada um, porque depende das biografias, das formações. Como se experimentar fosse fazer uma espécie de anamnese. Para o médico, fazer a anamnese é fazer o histórico da doença que vai desde os sintomas iniciais até o momento da observação clínica, baseado no relato do paciente. Nesse sentido, anamnese é lembrança, rememoração, e, portanto, necessariamente incompleta e especulativa.

Jean-François Lyotard fala da experiência artística ou da experimentação artística como uma anamnese do visível. Mas aqui não tem o sentido de rememoração, ou de reelaboração de dados. É anamnese, na medida em que submete a visão ou o visível a um processo de reelaboração de seus pressupostos. Dessa forma, o filósofo propõe outro modelo de relação do sujeito com a obra de arte e de noção de obra de arte.

Todavia, antes de prosseguir com a noção de anamnese do visível, é preciso entender a noção de Lyotard de obra de arte. De acordo com o filósofo, ela é avessa à interpretação, isto é, não é da ordem do Logos, ela não quer significar. Ele vai além: considera a obra de arte um desmentido face à própria relação de interpretação, na medida da irredutibilidade da experiência estética, ou do figural a um sentido lógico-verbal.

O conceito de figural, de Lyotard, é a designação possível para as representações artísticas: é o visível, enquanto manifestação espacial e visual, e inapropriável por um discurso, mediante interpretação. Como se o visível tivesse uma espessura e opacidade que colocasse em questão o próprio discurso, isto é, a condição do discurso sobre o figural e a resistência desse último à significação linguística.

Mas se o figural é avesso à interpretação, ou, no mínimo, avesso à redução de seu significado a um sentido lógico-verbal, a única maneira de encará-lo, senti-lo, percebê-lo é pela desconstrução, na medida em que ele questiona a própria possibilidade de interpretação. A condição do visível aí é sua não visibilidade, aquilo que opõe resistência à significação. O figural é atravessado pela impossibilidade de ter o discurso linguístico como mediação neutra da significação, isto é, é a linguagem que resiste à significação.

É preciso ter em conta, outrossim, que Lyotard não privilegia a visão: a visão ou o visível são entendidos como uma dimensão entre outras. Além disso, não é possível tomar o visível como uma realidade inquestionável. A realidade é o pressuposto. E, se é assim, expor é dar a examinar o pressuposto, é suspender a realidade, na medida em que o exposto jamais se revela completo, obra única; *o exposto é, ele mesmo, o pressuposto da exposição.*

Nesse sentido, seguindo o raciocínio de Lyotard, ver uma exposição pressupõe certo afastamento, uma distância que é inerente à própria condição de reflexão. Assim, na condição de exposição, na condição de apresentação de pressupostos inexponíveis daquela realidade, ver a obra, a exposição, é desconstruí-la, é sujeitar o espectador aos pressupostos que subjazem a ela.

Para Derrida, a ideia da distância é a ideia do entre; não é o que está longe, exatamente, mas é um lugar esquisito, que é abertura, clareira, rasgo “que se apresenta à vista com teimosia: a presença, e, por conseguinte, o conteúdo, a coisa mesma, o sentido, a verdade – a menos que não seja já o abismo deflorado em todo este desvelamento da diferença.” (DERRIDA, 2012, p. 07) Isto é, a distância é o jogo mesmo de desvelamento, que sempre escapa. O movimento do desvelamento é a produção de outro véu, porque o desvelamento provoca véus: o desvelamento é a experiência mesma da distância, é mostrar a distância da distância. “É necessária a distância (que é necessária); deve-se manter a distância (*Distanz!*). Isto que nos falta, isto que nos falta fazer, e isto que se assemelha também a um conselho de homem para homem: para seduzir e não para deixar-se seduzir.” (DERRIDA, 2012, p. 12).

O processo de experimentação, ou o trabalho de arte, implica num trabalho de imaginação criadora por parte do expectante. Cada um vai experimentar o que a experiência oferece, na sua possibilidade e na sua diferença.

Mas como ver contemporaneamente? O que é o ver na contemporaneidade? O que é ser contemporâneo? Giorgio Agamben, no ensaio “O que é o Contemporâneo?” (AGAMBEN, 2009, p. 65-66), baseado em Nietzsche, defende que estamos presos a um entendimento do tempo como um tempo histórico, que segue uma linha evolutiva, isto é, pensa o contemporâneo dentro de um tempo cronológico, como se fosse um devir histórico. Assim, contemporâneo seria o deslocado, o que tem certa inatualidade, o que está numa dissociação em relação

ao tempo, mas simultânea: uma discronia. E justamente por causa desse deslocamento, alguns mais do que outros, podem perceber e apreender o seu tempo. A contemporaneidade, portanto, seria uma relação com o tempo, mas com o tempo histórico. O filósofo diz que o artista contemporâneo deve manter o olhar no seu tempo, para perceber não as luzes, mas o escuro. Isto é, é preciso permitir-se certa cegueira – o que não quer dizer uma passividade ou uma impossibilidade absoluta de ver – para poder ver esse escuro especial, que é inseparável das luzes. O contemporâneo percebe o escuro do seu tempo para interpelá-lo, no sentido de perceber aí uma luz que jamais nos alcançará, mas que se dirige a nós. Porque, no momento mesmo em que o escuro torna-se luz, ele já não é mais contemporâneo.

Porém, se pensarmos num tempo mais da ordem do *kairos* do que do *chronos*? Ainda no mesmo ensaio, o autor fala do contemporâneo como uma fratura nesse tempo linear, como um descontínuo, um intervalo, como se o escuro fosse, em todos os tempos, aquilo que jamais conseguimos enxergar, isto é, o contemporâneo como um eterno retorno, como um permanente voltar-se para um presente onde jamais estivemos. Falar disso não é dizer que o contemporâneo carrega nele a sua *arkhé*, ou seja, ao mesmo tempo em que ele está distante, ele mantém uma proximidade de certa origem? Mas há uma origem original, há um arcaísmo primeiro, uma fonte?

Não, não se pode afirmar uma origem. A origem é sempre devir, assim como o contemporâneo:

o contemporâneo (...) é aquele que dividindo e interpolando o tempo está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma de seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. (AGAMBEN, 2009, p. 72)

Se a condição contemporânea é assim, fazer e ver arte contemporânea estão na mesma ordem. Todavia o ver não necessariamente é condição do fazer. Tanto faz se o artista está na experiência do fazer, ou se ele é, naquele momento observador e paciente da experiência artística. A experiência é da mesma natureza, é sempre criadora, na medida em que a obra, a experiência artística, apresenta-se não para ser apreendida enquanto um todo articulado de sentido, mas como uma proposta de visão, de questionamento de seus pressupostos, de sua identidade enquanto obra. Em entrevista a Glória Ferreira (FERREIRA, 2011, p.45), o artista

italiano Luciano Fabro dizia que o artista fazia coisas não “em reação”, mas em relação, porque naquele momento certas coisas lhe são necessárias. Essa relação pode ser entendida como a desconstrução permanente que é a relação obra/experiência artística *versus* expectante, de questionamento de seus pressupostos, a partir dos vórtices de analogias/genealogias. E tanto vale para a experiência do fazer artístico como para o experienciar a obra de arte, seja ela objetual ou experiência, vivência.

Nesse sentido, ainda é possível *falar* do visível? O visível é apropriável pelo discurso? (Ou, para voltar à questão da ação clínica, é possível falar, construir um discurso sobre o visível?) Para Lyotard, a manifestação espacial e visual é irreduzível à significação linguística (GOMES, 2002. p. 129-161). No entanto, essa indizibilidade, essa resistência ao discurso é que vai converter o seu sentido em significação linguística. Essa opacidade e espessura do visível é que serão a condição do discurso. Derrida chamaria esse visível resistente ao discurso, ou à escrita, de escritura, na medida em que eles são entendidos justamente por isso, pela sua irreduzibilidade ao signo e à significação e, por isso mesmo, sujeitos a um processo de desconstrução. E a desconstrução é interminável: inversão e deslocamento; a inversão abre espaço para a alteridade indizível e o deslocamento sempre solidifica outras oposições, permanentemente. A escritura é, então, a falha da fala. Porque sua tarefa é liberar sentido, significante que gera significante e que não está mais preso ao significado. Isto é, o visível só é ou só há, pela contaminação do não visível, que coloca permanentemente em questão o visível. Ver pressupondo os não ditos, com os lapsos, os brancos.

E o gato? Se é assim, a quem importa ver o gato, ou abrir a caixa? Ou ainda, dependendo do ponto de vista, desejar ser o gato? O artista é aquele que está em todas essas experiências e que propõe ao observador que as viva, da mesma maneira, de acordo com suas diferenças. Daí a ideia do expectante, daí a ideia de uma observação sempre criativa da obra ou da experiência. O artista abre fendas no mundo, questionando-o e questionando-as, sem jamais querer preenchê-las ou dar conta delas. Ele as olha e experimenta. Quer ter todos os pontos de vista possíveis, quer observar a caixa sem abri-la; não quer abrir a caixa, pois pouco importa o estado do gato; quer abrir a caixa e ver o gato; e quer ser o gato. Nesse sentido, o artista pode se apoiar na filosofia ou em outras disciplinas, não para explicar as fendas, mas para descobri-las e explorá-las, ou para repercutir teoricamente, na ordem da palavra, do discurso, o buraco que se abriu. Quem quiser que tente tampá-los.

Para ver, é preciso estar de frente – seja lá como for esse ver, com o tato, com o olfato, com a audição, etc. Por ser preciso estar de frente para ver, está pressuposta alguma distância entre o que vê e o que é visto – o distanciamento é condição da visibilidade. No texto *Pensar em não ver*, Derrida lembra que os olhos humanos veem de frente, veem o horizonte, ou veem na horizontal. O ver de frente antecipa a coisa. No entanto, a coisa mesma sempre escapa, ver/estar com a coisa na sua totalidade é impossível. Nesse sentido, lidamos com a metaforicidade do “real”, uma espécie de “como se” da coisa, da origem. Nietzsche dizia que a relação do homem com o mundo é interdita desde o início. Então ele cria uma relação do homem com o mundo, como se o homem tecesse uma rede, uma colmeia sobre o mundo, como se houvesse véus entre o pensamento e a verdade (no nosso caso, entre o pensamento e a coisa, o objeto ou a experiência artística), de modo que ver fosse como um jogo de descobrimento de véus, onde há sempre um outro véu e mais outro, de maneira a manter esse distanciamento, esse afastamento como possibilidade de visualidade. Ou, dizendo de outra maneira, a metaforicidade³ do “real” como condição de visualidade.

Voltando a Derrida, a obra de arte, ou a experiência artística, não comparece, nem se presentifica; ela é evento, é da ordem do acontecimento. E o acontecimento não se antecipa, não se apresenta no horizonte, ele vem da vertical, ou pelos lados, por trás, onde os olhos não têm alcance antecipatório. Para o acontecimento, o ponto de vista só vem depois, que é o ponto do desvelamento.

Não se foge do velamento. Desconstruir o que se vê (ou toca, ou cheira, ou ouve etc.), esse questionamento permanente, é um movimento pulsional, desejante, como uma perversão. O fazer/observar ou o expectar artístico não foge desse movimento constante, ou desse jogo. Está sempre em relação; se é assim, há negociação. O expectar artístico não está isolado do mundo, ele é produzido no mundo, no ato e só é considerado arte, se se inscrever, negociar sua condição artística a cada momento. É um processo, que implica muitas ações, atos e atores. No momento em que acontece, não é imediatamente arte. Chega como evento numa cadeia de acontecimentos e sua condição artística vai ser determinada pelas negociações, recepção e ressonâncias. Essa cadeia está numa espécie de rede que seria o mundo, ou o que há, e as inscrições nessa rede seriam propriamente o tecer a rede, criar novos nós, que são os pontos de vista, criar ritmos diferentes de criação desses novos nós. Ora, isso é política e não se faz política sem analogias ou remetimentos ou agenciamentos.

De volta ao livro *Memórias de Cego, O autorretrato e outras ruínas*. Para ver o que está na obscuridade, seria preciso mais que o sentido da visão, seria necessário o tato. Tatear o escuro para enxergar ali o que se dá a ver. Nesse livro Derrida fala da cegueira do artista desenhador. No momento mesmo de desenhar, ainda que o modelo esteja bem à sua frente, ele tem que tirar os olhos do seu referente e desenhar de memória. O momento mesmo do desenho é cego e é ruína na origem. Como se o desenhador pudesse ter olhos na ponta dos dedos, quase tateando a memória para colocar o traço no papel. Esse momento de cegueira não é vivido somente pelo desenhador, mas por quase todo artista. No final do livro, o filósofo conclui que o olho, no fundo, não está destinado a ver. O próprio do olho, ou a essência do olho é a lágrima, porque é no momento do velamento, do engeguecimento pela água, que se revela a verdade do olho, a cegueira reveladora:

Apenas ele sabe ver isso [voirça], o homem, que as lágrimas são a essência do olho – e não a visão. A essência do olho é o próprio do homem. Contrariamente ao que se crê saber, o melhor ponto de vista (o *ponto de vista* [point de vue] terá sido nosso tema) é um ponto de fonte [point de source] e um ponto de água [point d'eau] – vem a ser as lágrimas. A cegueira que abre o olho não é a que entenebrece a vista. A cegueira reveladora, a cegueira apocalíptica, a que revela a própria verdade dos olhos, seria o olhar velado de lágrimas. (DERRIDA, 2010, p. 130)

Mas essa cegueira da qual fala Derrida não é reveladora, somente porque a lágrima vela a vista. Ela é reveladora porque, no momento do desenho, quando o lápis encosta no papel e é só memória, é ruína. E é ruína cheia de espectralidade, carregada de fantasmas, é a visibilidade possível e porque, plena de espectros, é retórica.

Inelutável modalidade do visível: pelo menos isso se não mais, pensado através dos meus olhos. (...) Limites do diáfano. Mas êle acrescenta: nos corpos. Então êle se compenetrava deles, corpos antes deles coloridos. Como? Batendo em sua cachola contra eles, com os diabos. Devagar. Calvo êle era e milionário, *maestro di color chesanno*. Limite do diáfano em. Por quê em? Diáfano, adiáfano. Se se pode pôr os cinco dedos através, é porque é uma grade, se não uma porta. Fecha os olhos e vê. (JOYCE, 1066, p. 41-42)

Artigo recebido em julho de 2015 e aprovado em agosto de 2015.

Notas

1 Na cidade de Bayreuth, Wagner ergueu um teatro, cuja arquitetura e construção acompanhou passo a passo, especialmente para o ciclo *O Anel dos Nibelungos*, espetáculo que ele criou como o exemplo do que seria, a seu ver, a obra de arte total. A ideia era de que a ópera pudesse elevar esteticamente o homem, com a união de todas as artes num só espetáculo. Para esse projeto, Wagner colocou a orquestra no fosso, para a música ser ouvida, sem que os músicos fossem vistos. Até hoje o teatro existe, e é onde acontece anualmente o Festival de Bayreuth.

2 No livro *7 da República* de Platão, diálogo entre Sócrates e Gláucio.

3 A partir de sua relação com o mundo Nietzsche cria a ideia de metaforicidade, que não é a reabilitação da metáfora, e que supõe o afastar-se, o deslocar-se, o desviar-se, no sentido de fazer justiça ao movimento de escapar, ao jogo dos véus.

Referências Bibliográficas

AGAMBEM, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Positions*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972

_____. *Éperons: les styles de Nietzsche*. Paris: Flammarion, 1978.

_____. *Memórias de cego, O auto-retrato e outras ruínas*. Tradução Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

FERREIRA, Glória. *Entrefalas / [entrevistas realizadas por] Glória Ferreira*. Porto Alegre: Zouk, 2011.

FOUCAULT, Michel. *O Nascimento da clínica*. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária: 1998.

_____. *Surveiller et punir: naissance de la prison*. Paris, Gallimard, 1975.

_____. *Estratégia, poder-saber*. Tradução: Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Coleção Ditos & Escritos IV. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

JOYCE, James. *Ulisses*. Tradução Antônio Houaiss. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

LYOTARD, Jean-François. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck, 2002.

_____. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

_____. *Peregrinações*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

MILLINGTON, Barry (org.) *Wagner: um compêndio*. Tradução Luiz Sampaio e Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

PLATÃO. *A República*. Tradução Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

VALÉRY, Paul. *A alma e a dança e outros diálogos*. Tradução Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

Periódicos

Revista Filosófica de Coimbra, n. 21, 2002.

Sites consultados

<http://www.cap.eca.usp.br/ars4.htm>

Eu estava espionando meu vizinho quando

Luiza Crosman*

RESUMO: O ensaio é parte da obra *Eu estava espionando meu vizinho quando*, realizada entre Outubro de 2013 e Maio de 2015, e apresentada recentemente como comunicação oral performativa no 3º Simpósio LAVITS - vigilância, tecnopolíticas e territórios, no Rio de Janeiro. A obra constitui-se também de uma série de vídeos editados, capturados de madrugada, do vizinho da artista. Neste presente texto, a partir dos conceitos de dispositivo e vigilância distribuída de Fernanda Bruno e Anne Marie Duguet, performatividade, de Ana Bernstein e Eleonora Fabião, e escritos próprios em diferentes tons, a artista elabora uma investigação teórica e prática acerca da performatividade do ato de olhar e procura expandir o ato performativo em sua possibilidade de escrita.

PALAVRAS CHAVE: vigilância contemporânea, performatividade, escrita experimental.

ABSTRACT: This essay is part of the work "I was spying on my neighbor when", made between October 2013 and May 2015 and recently presented as a performative lecture in the 3rd LAVITS Symposium - surveillance, technopolitics and territories, at Rio de Janeiro. The work also comprises a series of edited videos, captured at night of the artist's neighbor. In the present text, the concepts of device, surveillance and performativity are explored through authors Anne Marie Duguet, Fernanda Bruno, Ana Bernstein and Eleonora Fabião respectively. Also, personal writings of the artists are put together to elaborate a theoretical and practical investigation on the act of seeing, its performativity and a possible performative writing.

KEYWORDS: contemporary surveillance, performativity, experimental writing.

*Luiza Crosman é artista e Mestre em processos artísticos contemporâneos, UERJ.

Introdução

A obra *Eu estava espionando meu vizinho quando*, realizada por mim entre Outubro de 2013 e Maio de 2015, é composta por uma série de vídeos editados de imagens capturadas de meu vizinho em sua varanda durante várias noites seguidas, anotações literárias que acompanharam as madrugadas de espionagem, um artigo e uma comunicação oral performativa - esta última escrita e apresentada no contexto do 3º simpósio LAVITS - vigilância, tecnopolíticas e territórios, no dia 14 de Maio de 2015. Cada uma dessas manifestações, embora dividam o mesmo fundo conceitual de exercer a ação vigilante, apresentam especificidade e um ritmo próprios, sendo, portanto complementares, porém autônomas. Neste artigo, pretendi articular não só as questões teóricas tangentes à obra, como também questões da sua própria escrita, tornando-o então algo para além da base teórica do trabalho: um meta-documento, estético e investigativo, que pensa a linguagem discursiva também como prática performativa. A motivação desse exercício advém de dois fatores: o fato de a própria obra já prever ferramentas discursivas - as breves frases ou parágrafos escritos ao longo do período de espionagem; e o desejo de proporcionar tensão à fronteira entre escrita e performance. Ambos os fatores acabam por conferir ao processo da obra certa consciência pública de si mesma, pois tanto sua fatura quanto sua problematização frente aos seus aspectos estéticos, e também éticos, são incorporadas ao trabalho e ficam dispostas para o leitor ou espectador.

Em relação à comunicação oral performativa, foi através da projeção dos vídeos de registro e da leitura dos escritos referentes ao trabalho que essa autoconsciência serviu também para tornar o público um público cúmplice, pois foi na sua apresentação que emergiu uma espécie de meta-vigilância, salientando na prática as relações entre ver e ser visto, o público e o privado, o real e o ficcional e a vigilância e o espetáculo. Este artigo recorre a essas quatro duplas conceituais como forma de traçar um perímetro de pesquisa teórica e prática ao redor do ato de olhar. Mas, no seu desenvolvimento, a aparente dualidade dos conceitos dá lugar a uma topografia mais complexa e disforme, formada a partir da articulação entre os conceitos de vigilância distribuída e dispositivo, postos por Fernanda Bruno e Anne-Marie Duguet, respectivamente, e as relações entre performance e cena apresentadas por Eleonora Fabião e elaboradas em conjunto com a definição de ato performativo, problematizado por Ana Berstein. Finalmente, essa topografia é composta também por algumas das anotações

literárias produzidas ao longo do trabalho. Os tempos verbais desses trechos variam, assim como os estilos de narração, e é importante ressaltar que não aparecem neste documento na sua ordem cronológica de escrita e nem na íntegra do conjunto.

Atenção: o conteúdo a seguir pode ter caráter íntimo.

-

Diana, deusa e rainha da caça, banhava-se quando foi surpreendida pelo olhar de Actéon. Em seu estado mais vulnerável, nua, despida de suas roupas e armas, entregue aos cuidados íntimos, vestiu-se primeiro de vergonha, e em seguida, de ira. Ela, deusa da caça, Ele, exímio caçador; antes, equiparados de um mesmo lado da espreita. O símbolo da caça não pode ser reconhecido em sua vulnerabilidade e nada fazer. Seria o aval, a permissão. Seria reconhecer que uma vez caçador, outra presa. Mas Diana é deusa, não se submete à segunda condição.

Actéon caça e por isso se sente à vontade no bosque, vagueia e contempla. Não imagina ser traído pela sua cotidiana e constante condição de olhar atento. Esbarra em Diana e suas ninfas e vê o que não poderia. Testemunha o corpo nu da deusa e é revertida sua posição de caçador. Sofre na própria carne o ataque que a outros seres do bosque infligiu.

-

A primeira vez que notei sua varanda foi ao perceber uma única janela que emanava luz enquanto todo o prédio estava no absoluto breu. Uma luz inconstante e azulada me informava que meu vizinho estava assistindo televisão. Foi no dia 1º de Outubro de 2013. Ao acender, a varanda revelava a silhueta de plantas que ocupavam o espaço. Filmei para registrar o momento. Interessava-me a alternância entre informação e silêncio visual. Os clarões revelavam a forma das plantas e o ritmo da televisão. Ao olhar pelo visor da câmera notei uma luz diferente, também azulada, mas mais intensa, uma luz pontual. Olhando com mais atenção, vi uma silhueta, diferente das plantas, se mover.

Meu vizinho fumava na varanda.

Escondido pela escuridão, disfarçado pelas outras silhuetas.

Na revelação da sua presença foi que me dei conta do que estava fazendo.

Percebi que o espionava.



Luiza Crosman

Eu estava espionando meu vizinho quando, 2015.

Still de vídeo da comunicação oral performativa

(Fonte/fotógrafa: Lua Perê, 2015.)

Depois que comecei não posso mais parar. Sou ao observá-lo durante horas seguidas, embora não o faça sistematicamente. Quando o olho pela minha janela, a noite faz um excelente trabalho em encobri-lo. Faço questão de filmá-lo ao mesmo tempo em que o espiono. Retenho em vídeo sua figura, e assim a vejo melhor.

UM

Cada período histórico possui seus regimes de visibilidade, que são, dentre outros fatores, associados às tecnologias e às relações de poder estabelecidas em seu tempo. Em seu livro *Máquinas de ver, modos de ser*, a autora Fernanda Bruno explora as mudanças ocorridas nos modos de ver na passagem da modernidade para a atualidade. A partir dos filósofos Gilles Deleuze e Michel Foucault, a autora conceitua um regime de visibilidade não como aquilo que é visto, mas como aquilo que torna possível o que se vê. Ou seja, porque cada período histórico tem seu próprio regime, não há atributos ou atos de um sujeito universal da visão, nem dados empíricos que possam originar condições de visibilidade. Estas são, na realidade, formadas por "*máquinas, práticas, regras e discursos que estão articulados a formações de saber e jogos de poder*" (BRUNO, 2013, p15).

Assim como os regimes de visibilidade, os dispositivos de vigilância a partir da modernidade não são exteriores às dinâmicas sócio-culturais, mas lhe são imanentes. Além de estarem alinhados a fatores de ordem tecnológica e de comportamento, são também produto de procedimentos de poder com caráter positivo que prometem trazer ao Estado e suas populações ordem, saúde, segurança, sendo, pois intrínsecos às ideias de modernização e melhores práticas da administração da vida moderna. É justamente por estarem alinhados a tais fatores, que os dispositivos de vigilância são legitimados. Tais dispositivos não podem ser vistos, portanto, essencialmente como mecanismos de repressão ou forças externas de dominação, embora, como adverte a autora - e como mostra Foucault em sua conceituação acerca das sociedades disciplinares - fossem também máquinas de curar, reformar, normalizar e punir.

Ainda segundo Bruno, é possível buscar na modernidade dois pontos que conduzem a vigilância moderna para a contemporânea: de um lado, os processos de modernização da visão e de constituição de uma cultura do espetáculo, e de outro, os processos disciplinares. Bruno, de modo geral, delimita três elementos centrais e interligados como definição de uma atividade vigilante: observação, conhecimento e intervenção. A observação implica a inspeção regular, sistemática e focalizada do vigiado, permitindo a produção de conhecimento de modo a possibilitar agir sobre suas condutas e, assim, funciona como intenção de intervenção sobre os indivíduos ou população em questão.

No entanto, o aspecto da vigilância moderna desenvolvido pela autora que mais interessa a esse texto não é o seu potencial de intervenção, mas sim a naturalização progressiva da

atividade vigilante que resulta na vigilância distribuída das sociedades contemporâneas. Uma vigilância que passa a incorporar processos de entretenimento e sociabilidade e torna-se um regime de visibilidade capaz de produzir subjetividade. Por conta do enfoque, as determinações da vigilância nas sociedades disciplinares e em seu contexto moderno não serão amplamente investigadas nesse artigo, apesar disso, alguns dos processos de legitimação modernos serão tratados de forma breve para que se possa traçar o percurso para a nossa atualidade.

Segundo Bruno, parte significativa da vigilância contemporânea é herdeira do desejo de eficiência, velocidade, controle e coordenação da administração da sociedade moderna. Esses desejos eram supridos através de procedimentos disciplinares, que, como já dito acima, tidos como positivos, permitiam ao Estado o controle e normalização das condutas individuais. O principal elemento de vigilância do controle disciplinar, o modelo do panóptico, exerce sua influência pela constância de seu olhar, que mesmo inverificável - e, em alguns casos, justamente por isso - serve a produzir o controle em sistemas centralizados e hierarquizados. A noção de vigilância distribuída que Bruno opera para tratar da vigilância contemporânea serve para contestar a noção de que as tais práticas são hoje como um modelo do panóptico hipertrofiado. A autora defende a necessidade de usar outro termo, justamente pela ampla diferenciação entre o modelo do panóptico e o da vigilância distribuída, que se caracteriza por ser: descentralizada, formada em rede e distribuída entre indivíduos, instituições e agentes não humanos; múltipla, podendo ser, por exemplo, delegada a sistemas técnicos automatizados, exercida a distância, em tempo real e em intensidade que vai além do limite humano; nebulosa, na diferenciação entre vigias e vigiados; imprevisível, porém potencial, no sentido de que atua em deslocamentos entre os potenciais e as finalidades dos dispositivos que a integram; presente nos circuitos de entretenimento e prazer, uma vez que a subjetividade contemporânea encontra na vigilância distribuída não só uma forma de controle e proteção como também sociabilidade e prazer; e, finalmente, para além de unilateral e hierarquizada, é também coletiva, motivando os indivíduos a adotarem um olhar vigilante uns sobre os outros, sobre a cidade e o mundo.

-

O olho exerce uma pressão sobre o mundo. É comum sentir essa pressão na nuca, em um ponto equidistante acima dos dois olhos e algumas pessoas dizem sentir também nas laterais das costas, próximo às axilas. O que esses três pontos tem em comum é que não é possível

protegê-los os três ao mesmo tempo do olhar inquisidor. Caso leve-se as mãos trançadas à nuca, e com a junção dos cotovelos esconder o rosto, as laterais ficam expostas. Se, ao sentir a pressão, o corpo tem uma reação diferente e contrai-se, abraçando a si mesmo pela frente, e erguendo os ombros, a nuca e as laterais ficam seguras, mas à custa do sensível ponto entre os olhos. Também pode se levantar o braço em direção a esse ponto, virando inclusive o pescoço um pouco de lado; mas é claro que novamente as laterais do corpo ficam expostas. E, caso a tentativa de se proteger seja abaixando o torso em direção à barriga e levando as mãos ao rosto, a nuca, totalmente exposta, arrepia-se pela vulnerabilidade.

(Nota-se que todas essas posturas podem ser realizadas de olhos abertos e ainda atentos ao seu redor).



Luiza Crosman

Eu estava espionando meu vizinho quando, 2015.

Detalhe de still de vídeo da comunicação oral performativa

(Fonte/fotógrafa: Lua Perê, 2015.)

O aspecto social da vigilância contemporânea encontra sua raiz na cultura visual emergente do contexto moderno. Novas tecnologias de produção e reprodução de imagem, deslocadas para a vida urbana, estimularam os sujeitos a serem não só produtores como também espectadores. Atualmente, somos todos capazes de operar diversas tecnologias que nos permitem produzir, editar e compartilhar registros visuais do nosso cotidiano urbano. O automonitoramento¹ e auto-publicação online participam de um processo onde o cuidado de si, a otimização de performance e o cotidiano íntimo são expostos a fim de viabilizar a produção de uma subjetividade em conjunto com o coletivo que a testemunha e valida. Redes sociais, aplicativos de compartilhamento de foto e vídeo e os *reality-shows* são os exemplos mais atuais de tal processo. É em meio a esta recorrente produção de imagens e autoimagens que a vigilância contemporânea se faz presente também em circuitos de intimidade e entretenimento, em um movimento no qual não só se vale de dispositivos como se torna ela mesma um dispositivo de produção de subjetividade. Ao falar de dispositivo, Bruno, refere-se aos três traços centrais que o constituem - um conjunto de elementos heterogêneos; uma função estratégica; jogos e formações de poder e saber - salientando, porém, que o potencial do dispositivo refere-se mais à rede de relações que engendra do que a estes elementos. E, porque as relações de força, funções e posições de tais elementos são móveis, da mesma forma que configuram os circuitos de vigilância, por exemplo, são também por eles configurados. Ressalto aqui um dos principais aspectos da estética da vigilância que interessa a esse texto e obra: a noção de que o sujeito, aquele que vê, não está na origem dos regimes de visibilidade. Pelo contrário, é de diferentes modos, “uma função derivada, um agente entre outros” (BRUNO, 2013, p15).

DOIS

Em um paralelo, nos processos em arte contemporânea, a noção de dispositivo, articulada por Anne-Marie Duguet em seu texto “Dispositivos”, implica tanto em situações institucionais quanto em processos de percepção. Para Duguet foram as experimentações relativas aos dispositivos de vídeo, para além de sua exibição apenas como projeção, que contribuíram mais intensamente para novas concepções de obra na arte contemporânea. A entrada desses dispositivos instalações e performances anunciou a possibilidade teatral da obra, tanto como princípio crítico quando como modo de existência. O vídeo como possibilidade multimidiática

nas experimentações² de *happenings*, *pop art*, *performance* e arte minimalista corrompeu o processo modernista de avaliar uma obra pela sua pureza de meios ou autonomia de contexto. Segundo a autora, embora várias realizações explorem questões puramente formais baseadas em sua especificidade e princípios técnicos, é ao convocar contexto e referência e ocupar o lugar paradoxal de hibridismo com outros meios, que o vídeo participa do deslocamento e perda de fronteiras da obra de arte, especialmente em sua relação com o sujeito-espectador.

Para realizar essa proposição, a autora traça um paralelo com o teatro, e exemplifica a partir das obras minimalistas no início dos anos 60, que por serem de uma sensibilidade literal, ou seja, não ilusionista, levavam em conta as circunstâncias reais do encontro entre obra e espectador, deslocando a atenção do objeto de arte para a experiência com obra³. Tal experiência da obra, segundo Duguet, era ainda mais potencial nos processos performativos ou cênicos quando operando aspectos de vigilância, pois, em um ambiente onde o privado se faz no público, a relação entre o que se vê e o que é autêntico é ainda mais complexa. É esse caráter que, por exemplo, Bruno irá ressaltar na materialidade das imagens contemporâneas de auto-exposição pública. Para a autora, essas são imagens que nos mantêm na sua superfície; como se não tivessem nada a revelar além do que se encontra exposto e “cujo princípio de visibilidade parece estender-se ao máximo” (BRUNO, 2013, p 81). São, portanto, imagens que revelam outra topologia, onde a interioridade não é mais a morada da verdade ou do desejo. Já Duguet cita como exemplo as instalações de Dan Graham, nas quais superfícies refletoras, como espelhos e vidros, ou sistemas de *feedback* em vídeo, tornam claro que ao saber-se visto e ver-se vendo é inevitável perceber-se parte da obra complicando a relação entre visibilidade e autenticidade. A autora destaca três operações essenciais em tais instalações que é possível reconhecer também operando o atual ambiente da vigilância distribuída: testar o espaço e o tempo, submetendo a jogos de registro, sutilezas do falso ao vivo, do passado o futuro anterior; confronto do espaço virtual imaterial com os espaços reais arquitetônicos; e o corpo do visitante como instrumento que ativa e revela o dispositivo, tornando visíveis seus processos e os modos pelos quais atua na percepção da obra. Nesse sentido, a obra passa a se apresentar como um processo realizado simultaneamente pelas modalidades de sua percepção e pelas modalidades de sua produção, tanto pelo artista quanto pelo público.

Logo, ao pensar a reciprocidade entre os elementos dos dispositivos e as suas relações percebe-se que o sujeito individual não está no topo de um sistema de visibilidade supostamente

vertical. Ao contrário, é tido como parte de um sistema horizontal, onde as dualidades interior e exterior, íntimo e exposto, público e privado, vigia e vigiado entram em colapso, quebrando a assimetria entre ver e ser visto instaurada no sistema moderno da estética da vigilância e inaugurando ainda novas possibilidades na relação entre sujeito-obra no contexto artístico contemporâneo.

Cumplicidade:

Eu estava espionando meu vizinho quando percebi que ele também estava me espionando.

Isca:

ele só se põe a ver quando eu também me ponho.

Contrato:

me disponho vulnerável para me apropriar de ti.



Luiza Crosman

Eu estava espionando meu vizinho quando, 2015.

Still de vídeo da comunicação oral performativa

(Fonte/fotógrafa: Lua Perê, 2015.)

Antes de dormir pensei em *Suite Vénitienne*:

Sophie Calle seguiu um homem conhecido seu pelas ruas de Veneza por 13 dias. Registrou suas ações em foto e documentou suas próprias percepções - pessoais, objetivas, fantasiosas - em um diário. Fez do conjunto um livro. Muitos são os fatores em comum que encontro nessa obra, mas talvez as diferenças falem mais alto. Ao contrário de Sophie Calle não conheço meu vizinho, e não o sigo por entre diversas atividades. Não me sinto apaixonada por ele, nem desejo relatar suas ações para os outros. Minha curiosidade é pelo esquema espacial da minha espionagem, que diz respeito mais ao que dessa ação é gerado, do que o que por ela é capturado. A espionagem de Calle é um dispositivo de intimidade e veracidade. É feita de transparências, e às vezes essas transparências servem a ocultar ou dissimular. A transparência também é um artifício de opacidade. A minha espionagem é feita de opacidades. A noite é extremamente presente. Os mundos não se tocam e a camada grossa de suposições nunca é rompida. Talvez por isso mesmo ela me sirva para questionar o que é olhar. É na opacidade que o ato de ver se revela.

TRÊS

Há ainda outro fator no rompimento dessa assimetria, que é também a inspiração para o conceito de distribuição atrelado à vigilância como proposto por Fernanda Bruno. A autora parte de estudos sobre cognição distribuída⁴ os quais propõem um modelo de cognição que contraria a noção de uma inteligência ou cognição atribuída à interioridade do indivíduo, ou seja, formada essencialmente em uma instância central de comando como, por exemplo, a consciência. Ao contrário, a cognição distribuída define-se por caracterizar a inteligência como a

“habilidade de espalhar nossas mentes pelo mundo, compartilhando ações cognitivas com outros indivíduos e objetos técnicos, os quais não apenas cumprem tarefas dirigidas por nós, mas produzem, eles mesmos, diferenças e deslocamentos, transformando em retorno a nossa cognição” (BRUNO, 2013, p 26).

Assim, a cognição torna-se um processo transindividual, espreado por múltiplos agentes (humanos e não humanos). Tal processo garante à vigilância contemporânea sua distribuição no tecido social de forma híbrida e heterogênea, produzindo sentidos afetivos e sociais, que

possibilitam a produção de subjetividade do sujeito ao atrelar reputação, pertencimento, admiração, desejo, às formas como nos vemos e como nos dispomos a ser vistos. Ou seja, garante um processo onde ser visto constitui ser, em um processo no qual a subjetividade é produzida naquilo que se dispõe ao olhar do outro.

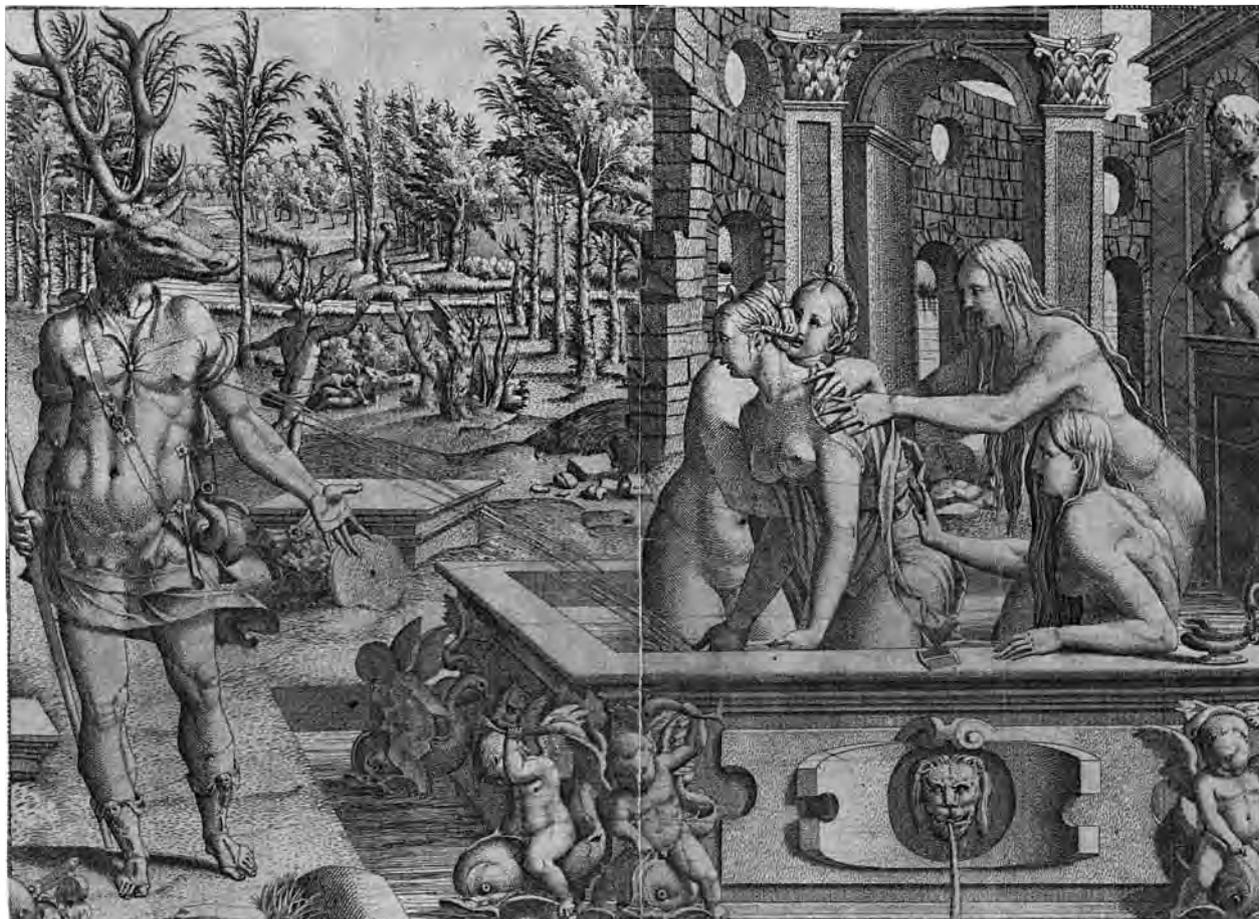
A passagem da vigilância moderna para a vigilância contemporânea se torna então um terreno fértil para pensar a performatividade como nova condição para a subjetividade do sujeito. Enquanto na perspectiva moderna a subjetividade estava ligada ao olhar vigilante, inclusive autovigilante, que visava expor o indivíduo comum a fim de normalizá-lo - e, no processo, gerando uma superfície de aparência a parte de uma interioridade de privacidade e verdade íntima -, na perspectiva contemporânea é na expressão da intimidade que se realiza o eu autêntico. Contudo, Bruno adverte:

É certo que mostrar é também uma forma de esconder, mas na superficialidade estética contemporânea o que é deixado para trás ou por trás da imagem, da aparência e do artifício não é necessariamente mais verdadeiro que o que se mostra (BRUNO, 2013, p.70).

Deste modo, a tríade visibilidade, autenticidade e subjetividade parece dobrar-se por cima de si mesma, criando uma nova relação topográfica que, ao invés de posicionar o indivíduo a parte do mundo, o percebe intrinsecamente formando e sendo formado por ele. Dispor-se ao olhar do outro é, já e constantemente, performar.

É a partir da Teoria dos atos de fala do filósofo inglês J. L. Austin que se torna possível romper com a compreensão da linguagem como veículo de comunicação e diferenciar o ato descritivo ou narrativo, ou seja, a linguagem constativa, do ato performativo, ou seja, a linguagem fazendo algo. A autora Ana Bernstein aponta em seu texto "Atos da fala, representação teatral e teorias da performance", como a teoria de Austin se torna um ponto de partida produtivo para a expansão dos pensamentos em performance, principalmente no seu entrecruzamento crítico com outras disciplinas. É, por exemplo, no encontro crítico de Judith Butler - teórica da performatividade de gênero e que reafirma as críticas de Jaques Derrida à Austin - que o ato ou elocução performativa é tido sempre como uma citação, que deriva sua autoridade da autoridade de atos previamente invocados, e seu orador, ao contrário do que diz Austin, não é o autor da fala, pelo contrário é "uma ilusão produzida pelo encobrimento da natureza citatória do ato" (BERNSTEIN, 2004, p.64). Nessa cadência, o ato performativo é, portanto, uma

prática contextual e reiterativa pela qual a linguagem age sobre o mundo e o sujeito tem sua subjetividade produzida na interpelação com ele.



Jean Mignon

A Transformação de Actéon (com sua perseguição e morte ao fundo), sem data.

Gravura.

(Fonte: WIKIPEDIA)

Volto à gravura da transformação do corpo de Actéon. Os três momentos sem retorno: o corpo em transformação, o corpo em fuga e o corpo em morte. Transformação? Actéon ainda se percebia como Actéon, mas era presa porque o caçavam.

Só o filme quando estou presente para observá-lo. A duração dos vídeos informa o tempo que me pus disponível também ao seu olhar, mesmo que esse incida sem comprovação.

Esta latência me faz projetar histórias, embora saiba que minha atual condição de voyeur é antes um artifício de destino do que um artifício ilusão. Se este momento, aqui e agora, é ficção, então eu também o sou.

A produção de si através da relação com o mundo é uma noção que também aparece na definição de corpo que a performer Eleonora Fabião faz a partir de Espinosa. Segundo a autora, o corpo não é uma entidade dada a priori, sendo, ao contrário, definido pelos afetos que é capaz de gerar, gerir, receber e trocar, ou seja, uma entidade relacional. Essa perspectiva reforça a proposição de um corpo-subjetividade, permanentemente em formação, inacabado, ou ainda, como coloca Fabião, inacabável. No contexto contemporâneo da performance, realizar um ato, ou programa,⁵ performativo é justamente promover uma experiência na qual conteúdo e significação são gerados por e através dos corpos, ao invés de apenas decodificados por eles. O corpo se encontra, portanto, em constante transmutação entre cena e não-cena, arte e não-arte.

Para Fabião, a potência da performance vem da possibilidade que esta traz de desabituar-nos ao buscar formas de lidar com o estabelecido e ao disseminar dissonâncias de ordem diversas, por exemplo, econômica, emocional, sexual, política, estética, etc. Logo, não é intuito da performance comunicar um conteúdo estabilizado ao espectador, ao contrário, é desestabilizar sua relação com o mundo a fim de criar novas significações a partir da potência da ação, ou seja, da realização do programa performativo. E, diferentemente de Bernstein, que enxerga também no teatro tradicional a possibilidade performativa, Fabião afirma que o programa adquire ainda mais potência quando conduz o cênico a situações representacionais limite, gerando um estado híbrido de encenação e performatividade. Pois é quando a performance é a

ação em si mesma, e o artifício deixa de ser máscara para tornar-se um elemento constitutivo de significação, que ela emerge como experiência erguida tanto pelo performer quanto pelo espectador.

Percebe-se, similarmente ao processo da vigilância contemporânea, a dissolução da assimetria que antes caracterizava a cena tradicional: os sujeitos da ação e seus espectadores não têm mais seus papéis definidos a priori pelas mediações da cena tradicional (o roteiro, o ator, o palco, a dimensão representacional), mas os têm formulado em uma relação instável e aberta que toma partido do cênico limite ou cênico autorreferencial para trazer ainda mais um aspecto operado em obras performativas: a participação, ou ainda, cumplicidade extorquida de seus espectadores, que no deslocamento de sua subjetividade tornam-se, em maior ou menor grau, tão agentes da ação quanto o próprio performer. Antes, ambas as extremidades estavam protegidas por mediações que separavam os limites do olhar, aquilo que estava exposto, e, conseqüentemente, os processos de subjetivação que definiam os papéis. Na condição performativa, onde olhar é também tomar uma posição, a relação entre o que está visível e o que é visto é atravessada pelos dispositivos que a integram.

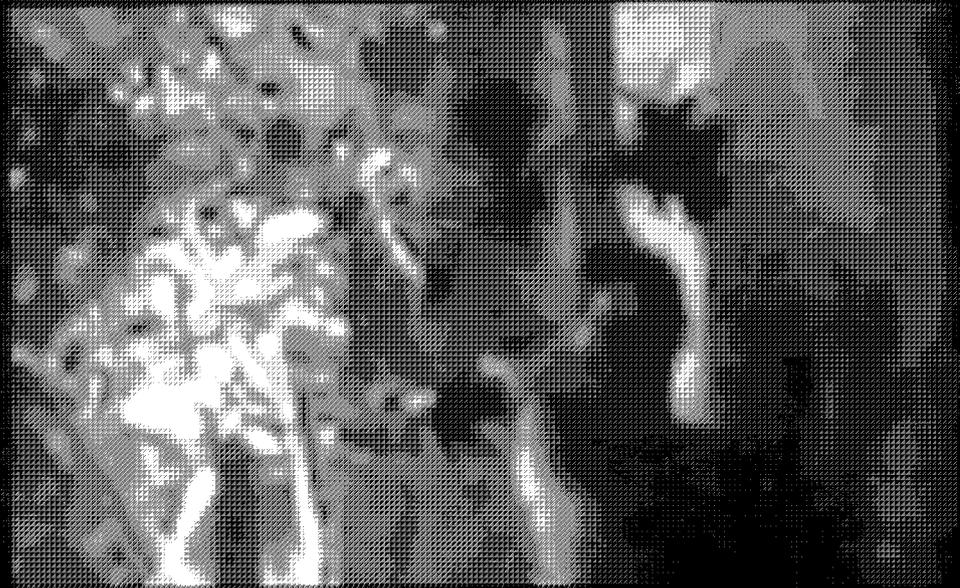
A interrupção se diz flagrante.

Não tenho interesse no flagrante, prefiro essa performance seca e sem assunto, como quando duas ou mais pessoas se vêem obrigadas a conviver por um curto período em espaços pequenos, tais como elevadores e salas de espera. Em ambientes como esses o olhar preenche tanto o espaço que é impossível não se perceber performando normalidade. Está tudo programado em um roteiro de generalidades.

(Nada dá mais nervoso do que perceber-se respirando).

A noite hoje está como de veludo. Surda e sensual. Fixo meu olhar no mesmo ponto de sempre, mas meu vizinho não aparece. Onde poderia estar o flagrante se na sua janela nada acontece? Que palavras sobrevivem à escuridão? Que ações acendem, incandescem na noite quente e abafada de dezembro? Passo horas encarando o prédio absorvido pela noite e aquela única janela acesa. Parece haver palavras que a madrugada não me deixa enxergar.

Emudeço deitada na cama. Umedeço apoiada na janela.



Luiza Crosman

Eu estava espionando meu vizinho quando, 2015.

Still de vídeo da comunicação oral performativa

(Fonte/fotógrafa: Lua Perê, 2015.)

QUATRO

A performatividade operada pela cena-não-cena gera um deslocamento no corpo-subjetividade tanto daquele que exerce o enunciado quanto daquele na condição de espectador. E, ainda que no paralelo com a esfera da vigilância esse circuito seja traçado ao redor de noções específicas, como, por exemplo, da autoestima e dos cuidados de si, através de mecanismos de naturalização do olhar e auto-exposição, é esta mesma noção, de que a autenticidade é regida também pelos dispositivos que legitimam o estatuto do olhar contemporâneo, que opera a nova condição para a produção do corpo em performance: o olhar performa.

A noção de dispositivo de Duguet, que propõe a obra como sistema relacional, encontra àquela proposta por Bruno, e a rede de relação entre os elementos heterogêneos que a compõe e suas funções estratégicas é o que permite pensar não só os dispositivos de vigilância - ou da obra -, como também a própria vigilância como dispositivo - e, portanto, a obra *idem*. Não sendo mais um produto acabado, e sendo atualizada a cada experiência, a obra exige de seu público uma tomada de decisão frente a ela. Este, por sua vez, já inserido em um contexto mais abrangente de produção de subjetividade através da prática de auto-exposição e da legitimação de sua autenticidade através de um novo estatuto do olhar e do fazer-se através do ato de ser visto, não só é capturado como cúmplice, como aceita esta condição, ativando e sendo ativado pela obra.

Tais são aspectos decisivos que permitem ampliar o escopo de formas práticas performativas e, principalmente, seus contextos expositivos. Suas cenas não cenas, suas redes de dispositivos. E explorar essa potência performativa da linguagem é justamente refletir e experimentar sobre a corporeidade do mundo.

Ele me viu. Tenho certeza que me viu.

Artigo recebido em julho de 2015 e aprovado em agosto de 2015.

NOTAS

1 A raiz do automonitoramento também recua historicamente a processos modernos nas suas organizações de ver e ser visto. De forma breve, a preocupação com aquilo do indivíduo que estava disposto aos olhos do outro, primeiramente em termos de higiene, vai de forma progressiva, sendo incorporado à esfera íntima e privada do indivíduo, que passa a percorrer um campo de cuidados consigo, autocontrole e autovigilância.

2 Muitas dessas experimentações se originam em princípios da vídeo-vigilância, por exemplo, o olhar maquínico, impessoal e des-subjetivado, como indicado tanto por Duguet (2009) quanto por Bruno (2013) ao tratar em seu livro de algumas obras em arte contemporânea.

3 O ponto de vista privilegiado, outra preocupação do teatro nos anos 60 que ressoa nas mudanças ocorridas no ato de olhar vigilante contemporâneo, também é posto em questão. Seja pela simultaneidade de cenas ou ações, seja pela dispersão dos elementos constituintes da obra. Nessa concepção contemporânea, a experiência acontece através de uma imbricada relação com o tempo, desde antecipação e memória, por parte do espectador, a desgaste físico ou extensão de limites por parte do artista (Duguet, 2009).

4 Referência dada pela autora: HUTCHINS, E. *Cognition in the Wild*. 2a ed. Massachusetts: MIT, 1996; e CLARK, A. *Being There: Putting Brain, Body and World Together Again*. MIT Press, 1997.

5 Eleonora Fabião chama o procedimento de apresentar uma performance de “programa”, inspirada pelo uso da palavra por Gilles Deleuze e Félix Guattari no texto “Como criar para si um Corpo sem Órgãos”. Neste texto os autores sugerem que o programa é o “motor da experimentação”, pois “cria corpo e relações entre corpos; deflagra negociações de pertencimento; ativa circulações afetivas impensáveis antes da formulação e execução do programa” (Fabião, 2008). A autora segue definindo programa como “um tipo de ação metódicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige extrema tenacidade para ser levada a cabo, e que se aproxima do improvisacional exclusivamente na medida em que não seja previamente ensaiada” (Fabião, 2008).

Referências:

BERSTEIN, Ana. Atos da fala, representação teatral e teorias da performance. In: *Teatro do Pequeno Gesto*, n.20, 2004.

BRUNO, Fernanda. *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*. Porto Alegre, Editora Sulina, 2013.

DUGUET, Anne-Marie. Dispositivos. In: MACIEL, Katia. (Org) *Transcineamas*. Rio de Janeiro, RJ: Contra Capa Livraria, 2009.

FABIÃO, Eleonora; “Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea” in *Revista Sala Preta* v. 8, n. 1, p. 235-246, 2008.

Identidade: singularidade: conceitos presentes na arte

*Paula Ávila Kepler**

RESUMO: O artista com enfoque político, em sua crítica, precisa cada vez mais recorrer ao conhecimento transdisciplinar da produção do sujeito no meio cultural e socioambiental. Os conceitos de identidade e singularidade envolvem nuances e complexidades. Não poderia simplesmente contrapor identidade à diferença, como dois polos opostos e excludentes, quando as inter-relações são menos dicotômicas ou homogêneas, mesmo porque a realidade não o é. Trata-se de um debate relacionado às formas de pensar a construção de um sujeito. O artigo levanta questões fora do campo institucionalizado da tradição artística, gerando uma reflexão sobre as diferenças, quase labirínticas, presentes na arte conceitual.

PALAVRAS CHAVES: Identidade, singularidade, arte.

ABSTRACT: The artist with political focus, in his criticism, must increasingly resort to the transdisciplinary knowledge of the subject production in his socio-cultural environment. Identity and singularity concepts encompass nuances and complexities. It is not possible to simply oppose identity and difference as two opposite and mutually exclusive poles, the interrelationships are less dichotomous or homogeneous, specially because reality is not. It is a debate related to the thinking ways of the subject construction. The article raises issues outside the institutionalized field of artistic tradition, and generates a reflection on the differences, almost labyrinthine, that are present in the conceptual art.

KEYWORD: identity, singularity, art.

*Paula Ávila Kepler é Mestre em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Os pesquisadores da década de 1960 costumam dizer que o artista conceitual deixou o ateliê para vivenciar diretamente as mudanças sociais e as emergências a seu redor. O desafio passou a ser imergir na matéria múltipla de seu tempo, sem preconceitos ou métodos fixos, de modo desprendido. Repenso se essa atitude comum aos artistas da época seria mesmo consciente, diante das mudanças causadas pelas grandes transformações do período, como a globalização do capitalismo e das lutas. Como o artista poderia ficar estático diante da desestruturação do sujeito e dos paradigmas institucionais antes vigentes, bem como, diante da descentralização de lugar, tornado mais fluido, aberto e multidimensional. Depois da década de 1960, o investimento subjetivo do artista na arte acaba se inscrevendo noutro panorama produtivo. Muitas vezes, uma produtividade não palpável, sem produzir diretamente coisas e objetos, passando a concentrar-se nos processos e nos signos, no deslocamento constante, no transitório, nos empuxos e intensidades desapegadas das instituições e modelos da arte representativa e do museu tradicional.

As mudanças do mundo dos artistas e da arte acompanharam e se colocaram em relação às transformações de seu tempo. O artista não estabelece dogmas ou critérios dados pela organização social e política. Assume um imperativo subversivo de contrapor-se e reinventar-se ante as problemáticas, que o permite explorar novos campos. Com essa qualificação, o artista não se isola do mundo, sequer no momento da produção ou performance. Pelo contrário, as ocorrências ambientais, sociais e sensíveis o afetam e ele põe em jogo com o ambiente. Há um jogo constante de afinidades disparadas por seu trabalho e colhidas em estado bruto em espaços até então desqualificados para o fazer da arte. As mudanças da subjetividade através dos anos 1960 impactam o mundo dos artistas, abalando as identidades mais tradicionais do que era arte, o seu lugar, seu território, sobre como se produzir artisticamente e o próprio artista como agente de seu tempo.

O pesquisador em cultura Stuart Hall oferece um quadro de análise para as dinâmicas de constituição e dissolução das identidades. Seu campo de estudo é o cenário histórico e político de transição, que os anos 1960 marcariam. Trata-se da transição entre o período moderno propriamente dito para um campo ambivalente, bifurcado no plano da análise em dois componentes: a) a modernidade tardia; b) a pós-modernidade. A primeira implicaria o desenvolvimento de virtualidades já contidas na modernidade, enquanto a última, hipótese que o autor adota, assume a situação de ruptura irremediável com a modernidade. O sociólogo procura diagnosticar e entender as demandas do sujeito contemporâneo. A marca dos novos tempos

é a instabilidade, o descentramento, a falta de um terreno firme para ancorar as crenças, práticas, ideologias e discursos normativos. Ficam assim instáveis as identidades sociais e culturais, que na modernidade estariam bem instaladas em um paradigma mais coeso. O sujeito aos poucos se dissolve, dando lugar ao jogo entre subjetividades, à efemeridade e à incerteza. Para o pesquisador, a identidade numa concepção moderna, era o elo entre o sujeito e os mundos culturais, responsável por “assegurar nossa conformidade subjetiva com as necessidades objetivas da cultura” (HALL, 2005, p.12). Essa segurança entre o sujeito e sua cultura se perde na transição para a pós-modernidade.

A identidade, segundo Stuart Hall, estabiliza o sujeito em seu território, conferindo-lhe pontos de apoio e de justificação claros e seguros. Com a passagem para a pós-modernidade, esses pontos são impactados por novas dinâmicas de relação, que perturbam, desestabilizam e embaralham as referências da realidade social e do mundo cultural. A nova sensibilidade pós-moderna condiciona o acesso a outros modos culturais e comportamentais e é nesse terreno que se dá a quebra de paradigma. Por mais que a pessoa tente se manter atrelada ao paradigma anterior, mais tradicional quanto às identidades, a própria dinâmica social, o modo de produção, a forma de transitar pela metrópole e pelo mundo acabam exigindo a readaptação dos sujeitos. O contato com uma cultura diferente pode ser ocasionado de modo voluntário ou não, através do trânsito de pessoas em função da economia, do acesso aos espaços virtuais, das enormes migrações e ocupações territoriais, entre outros fenômenos. Imerso numa mídia e entretenimento globalizados, entre os fluxos intensificados de comunicações e transportes, o sujeito pressente as mudanças geradas pela globalização e pelos avanços tecnológicos. As identidades tradicionais das mais diferentes culturas são deslocadas com uma pluralidade nada homogênea, bastante polivante e mesmo conflitiva, de novas experiências e modos de estar-no-mundo. Segundo o autor, os múltiplos encontros, bons ou não, de hibridação ou de dominação, entre as identidades culturais é que vai gerar a crise da identidade. Essa crise tem início quando “algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (HALL, 2005, p.9), como cita Kobena Mercer. Anthony Giddens sintetiza a grande transformação:

“na medida em que áreas diferentes do globo são postas em interconexão umas com as outras, ondas de transformação social atingem virtualmente toda a superfície da terra – e a natureza das instituições modernas.” (HALL, 2005, p.15)

A subjetividade na pós-modernidade resulta desse colapso do que antes era certo e firme, e navega num oceano de potências fragmentadas, de destroços das certezas e ideologias, cedendo lugar para o jogo das diferenças, a multiplicidade, a decomposição e recomposição de agregados culturais e sociais, o que não deixa de produzir híbridos, pastiches, mosaicos e monstros. Vale anotar, de passagem, que essa percepção considerada pós-moderna já existe, embrionariamente, no conceito de antropofagia de Oswald de Andrade, quando o modernista brasileiro fala, por exemplo, no Manifesto Pau Brasil sobre a “contribuição milionária de todos os erros”. Como falamos. Como somos” (ANDRADE, 2011, p.17). As escolhas comportamentais tornam-se flexíveis, na mesma medida em que se flexibilizam o mundo do trabalho, a produção fabril, as relações interpessoais e as próprias instituições do direito e da cultura. É um período de sucessivas desregulações, onde a fluidez e maleabilidade se tornam elas mesmas componentes das forças produtivas do homem. As identidades tradicionais, antes claramente identificáveis e dizíveis, como os conceitos clássicos de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, explodem em linhas de força, numa multiestratificação de camadas que se interpenetram e se organizam mutuamente. Dois autores que exprimem bem, por assim dizer, essa reorganização geral dos signos, além da dicotomia moderna entre significado e significante, foram os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guatarri, que escrevem em *Mil Platôs*:

Quanto à linguagem, não sabemos muito bem o que fazer com ela: o grande Déspota tinha decidido que seria preciso conferir a ela um lugar à parte como bem comum da nação e veículo de informação. Desconsideramos assim quer a natureza da linguagem, que só existe em regimes heterogêneos de signos, que distribuem ordens contraditórias em vez de fazer circular uma informação, quer a natureza dos signos que exprimem precisamente as organizações de poder ou os agenciamentos e nada têm a ver com a ideologia como suposta expressão de um conteúdo (a ideologia é o conceito mais execrável que esconde todas as máquinas sociais efetivas). (DELEUZE; GUATARRI, 1995, p.84)

A grande transformação também incide sobre as lutas políticas e os movimentos sociais, que os anos 1960 foram pródigos. Da ação global contra a Guerra do Vietnã às lutas anticoloniais da África, à Revolução Cultural de Mao (revolução dentro da revolução), passando pelas guerrilhas sul-americanas, o movimento por direitos civis nos Estados Unidos e as mobilizações de operários, estudantes e agentes culturais em toda a Europa (a Primavera de Praga, o Maio de 1968 na França, o Outono Quente de 1969 na Itália, a efervescência político-cultural na Holanda e Alemanha etc). Foi um tempo de radicalidade escancarada, com a formação de

novas organizações e discursos políticos, vanguardas, movimentos sociais e lutas globais. Boa parte dessas revoltas está atrelada à luta contra a opressão operada por meio das identidades. A identidade como prisão imposta ao colonizado, ao negro, ao indígena, à mulher, ao jovem, ao homossexual, em todo caso como peça das engrenagens de funcionamento das normas sociais e culturais, que conservavam uma ordem desigual, injusta e violentamente repressora. Os movimentos das minorias reforçam a contestação às identidades fixadas pelos poderes dominantes, desestabilizando a linguagem, os códigos, os signos, a disciplina dos corpos, espaços e tempos, que caracterizam o paradigma da modernidade.

Nesse sentido, o campo da arte é inundado por propostas e tarefas relacionadas à reinvenção das identidades, à irrupção de sentidos e significados contra a ordem identitária vigente. O engajamento artístico, agora, tende a deslizar e se contrapor às identidades tipicamente modernas: a nação, o estado, o povo, a classe, o cidadão. Contestam-se essas identidades que constroem a norma do homem branco ocidental trabalhador e cidadão, contra a miríade de sujeitos sociais oprimidos com uma condição social e cultural inferiorizada, explorada e moralizada. Não se pode contornar como todas essas lutas generosas foram fundamentais para a transição ao paradigma da pós-modernidade, uma conquista de direitos e melhores condições por parte da resistência mais do que mera reestruturação da cultura da produção capitalista, que, de qualquer modo, também acompanha esses processos.

Hoje, vive-se um tempo de múltiplas demandas de minorias, que se sobrepõem e se recombinam continuamente, numa dispersão positiva de pautas e frentes de luta. A política se desenvolve entre o confronto de direitos adquiridos e as múltiplas demandas por novos direitos. Stuart Hall usa o termo “jogo de identidades” (HALL, 2005, p.20), para mostrar o cenário conflituoso do sujeito contemporâneo, sempre inacabado e de limites incertos, atravessado por campos de polarização e descontinuidades. Nessa situação contemporânea, nenhuma identidade individual (o indivíduo mesmo como ente atomizado) seria capaz de alinhar todas as identidades diferentes, elas circulam, erram e se disseminam pela sociedade e um ente individual é incapaz de estabilizá-la ou constituí-la de modo seguro:

“Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença.” (HALL, 2005, p.21)



Hélio Oiticica

*Nildo da Mangueira veste o Parangolé P15,
"Incorporo a revolta", capa 11, 1967.*

Fonte: Projeto HO: Catalogue Raisonné.

Ref: 240789-p2

Um autor que desenvolve muitas temáticas, em diversos campos do conhecimento, pensando a identidade e a diferença é o filósofo francês Michel Foucault. É um dos considerados pós-estruturalistas da história da filosofia francesa, que apareceram no cenário acadêmico em contraponto aos estruturalistas como o antropólogo Claude Lévi-Strauss e o linguista Ferdinand Saussure. Ele é também classificado como um pensador da descontinuidade, mais preocupado com os momentos das rupturas, as passagens de sistemas históricos de pensamento e as incoerências internas às ciências humanas e os dispositivos de poder. Assim, pode-nos ajudar a aprofundar o estudo tomando por foco a transição histórica entre a modernidade e a pós-modernidade.

Para Michel Foucault, não importa tanto a identidade em si, como se fosse uma substância permanente. O que importa são os processos de subjetivação e os mecanismos de identificação que fazem parte de um determinado dispositivo de poder. O filósofo se refere à construção da identidade e não meramente à identidade como algo dado, definitivo ou fechado. O fechamento da identidade sobre alguém obriga essa pessoa a comportamentos, expectativas e, auto cobranças específicos: “trata-se de compreender por meio de quais mecanismos epistemológicos essa identidade pode ser fixada, organizada, hierarquizada, controlada” (REVEL, 2011, p.38). Dessa maneira, as ciências humanas operam como formas de poder ao objetivar uma identidade a partir dos sujeitos sociais. Existe uma produção de objetos-identidades com a finalidade de obrigar e aprisionar as pessoas. O próprio indivíduo já é um resultado das múltiplas identificações que ele sofre e a partir do que se relaciona consigo mesmo e com os outros, resistindo ou não. Por conseguinte, Foucault entende que receber uma identidade e ser identificado traz uma dupla captura: como objeto do discurso e, simultaneamente, objeto de práticas. Nessa linha de pensamento, a identidade é colocada por Foucault como um efeito de poder exercido sobre as pessoas.

Numa fase posterior da obra de Foucault, contudo, a identidade também foi analisada por outra perspectiva, como resistência. Mesmo porque, dentro da analítica do filósofo em questão, se existe a aplicação de um poder, ele pode ser produtivo também no sentido de resistência e reinvenção. Como explica a comentadora Judith Revel: “Ele será levado a formular uma crítica radical das identidades e a desenvolver, ao contrário (...), a definir uma prática política, subjetiva e coletiva, porém não identitária” (REVEL, 2011, p.82). É outra fase na qual ele percebe como o jogo das identidades (como crítica) não deve ser abandonado para movimentos de afirmação de minorias, como as de gays, lésbicas, bissexuais e transexuais (LGBT). Nesse

momento, Judith Revel constata a admissão por parte de Foucault de uma “espécie de EU fervilhante, de disseminação identitária, de afirmação radical da ‘diferença intensiva’ e de resistência à identificação, essa pesquisa é transformada a partir de sua reformulação política dos anos 1970”, (REVEL, 2011, p.82). A seguir, é citada passagem relevante do pensamento de Michel Foucault sobre a identidade quanto à sua utilização política nos grupos ativistas (como os queers):

Ainda que, do ponto de vista tático seja importante dizer Eu sou homossexual, em minha opinião, não é mais preciso, a longo prazo e no âmbito de uma estratégia mais ampla, indagar a identidade sexual. Não se trata, portanto, nessa circunstância, de confirmar sua identidade sexual, mas de recusar a injunção de identificação da sexualidade, das diferentes formas de subjetividade. (REVEL, 2011, p.83)

Nesse desenvolvimento teórico, decorrente do próprio movimento do pensamento e da militância do filósofo ao longo dos anos, aparece outra acepção de identidade. Não fica evidente só a identidade como objeto dos discursos e práticas, determinado pelos poderes e sua inscrição nos corpos das pessoas e das populações. Evidencia-se, também, a possibilidade de fugir desses aparelhos de poder para construir uma identidade outra, num outro sentido possível de liberdade e de modo de vida. Nessa outra face da “identidade”, que tem repercussões na arte e na política, o termo mais preciso não é mais identidade, mas subjetivação e subjetividade.

O conceito de subjetividade (REVEL, 2011, p.146), aparece em filósofos pós-estruturalistas como Foucault para se distinguir do conceito de sujeito. O sujeito era tradicionalmente entendido como um ente coeso que subsiste em si seja como uma consciência individual ou agregação coletiva identificada em si mesma. O sujeito é idêntico a si mesmo e permanece nessa situação, o que pode conferir segurança aos membros que se identificam com ele. Para Michel Foucault, no entanto, o sujeito é uma atividade constante de construção, que não tem como ser interrompida. Todo sujeito tem uma história, uma genealogia de relações de poder e saber lançadas sobre ele, que o constituem. A subjetividade surge quando se considera o lado do processo, em vez dos produtos (as identidades), isto é, o em movimento, o inacabado, os pontos de resistência e também os acasos. Foucault esclarece que o problema da subjetividade é “a maneira como o sujeito realiza a experiência de si mesmo num jogo de verdade, no qual ele se relaciona consigo”, (REVEL, 2011, p.147).

Por “técnicas de si” (REVEL, 2011, p. 147-148), trata-se de um campo de estudos do filósofo francês na sua fase final, já na década de 1980. A produção de subjetividade depende de uma relação com o si mesmo, de cuidado de si. Isto significa, em vez de classificar e listar elementos definidos de identidade, buscar compreender como os sujeitos elaboram o próprio desejo em um determinado *modus vivendi*, em certo feixe histórico de relações possíveis. Desta maneira, torna-se possível inscrever-se em determinados jogos de verdade, que estabelecem as regras onde se podem combinar elementos para constituir as identidades. Estas existem num processo de subjetivação que depende dessa matriz produtiva, o que pode ser chamado de “produção de subjetividade”. Mais uma vez, vale a explicação de Revel:

O problema parece ser, para Foucault, investigar os jogos de verdade, isto é, as relações por meio das quais o ser humano se constitui historicamente como experiência, que possibilitam ao homem uma auto avaliação quando este se identifica como louco, doente, desviado, como trabalhador, ser vivente ou falante, ou ainda como homem de desejo. (REVEL, 2011, p.149)

Adentrando o tema conceitual da “produção de subjetividade”, pode-se passar ao trabalho rico desenvolvido em coautoria pelos psicanalistas Félix Guattari e Suely Rolnik. Eles também partem do conceito de subjetividade, que assume uma “natureza industrial, maquínica, ou seja, essencialmente fabricada, modelada, recebida, consumida.” (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p.33). As subjetividades são produzidas por máquinas sociais. Máquinas, nesta acepção, não devem ser entendidas por mecanismos determinísticos, como um mecanicismo, mas por um conjunto de peças e acoplamentos que se relacionam de modo contingente, frequentemente por acaso e sem uma racionalidade previsível. A produção de subjetividade, para os autores, se distancia de concepções teóricas de ideologia, de uma superestrutura determinada por relações mais substantivas (de produção), isto é, numa estrutura determinista. Eles consideram essas concepções “dogmáticas” e “as mutações de subjetividade não operam no registro das ideologias, mas no próprio coração dos indivíduos, em sua maneira de perceber o mundo, de se articular com o tecido urbano, com os processos maquínicos do trabalho”(GUATTARI; ROLNIK, 2010, p.34).

O foco dos autores está em pensar os movimentos das minorias, além das identidades que são coladas nos sujeitos sociais, cegando o campo de visão a esses movimentos minoritários. As identidades que nos chegam estão conectadas diretamente às máquinas sociais que são movidas pelas forças. Essas máquinas definem a forma de percepção do mundo, bem como

os modos de trabalho, organização social, horizonte político e controle social. Está em questão um sistema completo de constituição do mundo, que põe elementos para as pessoas se situarem, identificarem e viverem seus espaços de liberdade, desejo e produção; “a produção de subjetividade constitui matéria prima de toda e qualquer produção [...] Todos os fenômenos importantes da atualidade envolvem dimensões do desejo e da subjetividade;” (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p.35). A subjetividade é produtiva, e as lutas ao seu redor são imediatamente lutas pela reapropriação das condições de produção. A produção de subjetividade não está no plano do representativo, mas aquém dele, no plano da micropolítica das relações materiais entre as pessoas.

Os trabalhadores da cultura, quem produz e faz cultura, estão operando no nível da produção de subjetividade, e não simplesmente fabricando ou reproduzindo ideologia, como se fosse um plano de representação a camuflar as relações reais de poder e força. A matéria das subjetividades já é a superfície onde opera o sistema político e cultural, e suas resistências, que nunca é homogênea, neutra ou imparcial. Os autores definem dois planos de análise: macropolítico e micropolítico, e propõem maior atenção ao segundo, geralmente negligenciado nas teorias estruturalistas. Isto não significa abandonar o plano macro: “Qualquer revolução em nível macropolítico concerne também à produção de subjetividade” (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p.38). As disputas no plano micropolítico se dão como disputas entre subjetividades.

O conceito de subjetividade é, a seguir, refinado. Novamente em contraposição ao conceito de sujeito que enuncia, é preciso falar em “agenciamento coletivo de enunciação”. Esses agenciamentos produzem uma subjetividade, que não se reduz ao indivíduo nem a uma identidade de grupo. Os agenciamentos operam colocando múltiplos elementos em contato e fazendo-os funcionar como máquina social, no social. O indivíduo é modelado a partir de uma identidade do ego consigo, de uma produção serializada de indivíduos identificados entre si (pela nação, pela cultura enraizada, pela categoria de consumo etc). Já a subjetividade atravessa os indivíduos e grupos, desestabiliza as identidades e monta e funciona as máquinas sociais, que se desdobram em comportamentos, sensibilidades, modos de perceber e de inventar mundos possíveis; “a subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares;” (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p.42). E também: “o indivíduo está na encruzilhada de múltiplos componentes da subjetividade.” Só que o contrário dessa definição não vale. As subjetividades não são resultado dos múltiplos componentes dos indivíduos. É, neste ponto

do desenvolvimento, que aparece a importância de um novo conceito, o de singularidade, que me pareceu essencial para a compreensão das práticas artísticas como capazes de impactar a economia geral do desejo e da subjetividade, os “agenciamentos de enunciação”.

Na realidade, o sistema capitalista está realizado no interior dos regimes de produção de subjetividade, sobre as forças sociais criativas e produtivas. Por um lado, sofisticada as formas de controle social e exploração. Por outro, também abre um campo de resistência no próprio plano da produção de subjetividades para “imensas possibilidades de desvio e de reapropriação”; (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p.53). Em nota separada, fazendo referência à obra de Gilles Deleuze e Félix Guattari, Suely Rolnik é ainda mais clara:

O reconhecimento da produção de subjetividade como base do sistema capitalista (ou socialista burocrático) deve manter-nos sensíveis aos pontos de ruptura desse dispositivo complexo de produção, pontos nos quais se situariam, segundo eles, muitos dos movimentos da atualidade e, finalmente, o reconhecimento de tais pontos de ruptura como focos de resistência política, de maior importância, já que atacam a lógica do sistema, não como abstração, mas como experiência vivida. (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p.54)

Singularidade, ou melhor, processos de singularização ocorrem quando movimentos sociais adotam modos de produção de subjetividade que revolucionam as subjetividades colonizadas pelo capitalismo. É o que os autores chamam de “revolução molecular”; a possibilidade de produzir subjetividades com autonomia em relação às máquinas sociais que se engrenam para os fluxos do capitalismo: “chamo de processos de singularização algo que frustra esses mecanismos de interiorização de valores capitalistas”; (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p.55-56). A singularização depende essencialmente de uma atitude de rejeição das subjetividades capitalistas, que capturam os modos de sentir e perceber. Trata-se de recusar a combinação dos elementos das máquinas sociais de produção capitalista, o que também deve acontecer com a reapropriação dos processos maquímicos, inclusive em nós mesmos, e não com algum maniqueísmo. Daí a importância de afirmar outras formas de subjetividade, mais autênticas e autônomas, em relação ao controle social propagado pelo capitalismo.

As resistências de agora se diferem das articulações políticas da década de 1970, por estarem tratando com outro campo de forças que condicionam e subjetivam o conjunto de relações sociais. Não é o caso de opositores como os Estados autoritários, as organizações militares e grupos armados, que exercem opressão física sobre o homem, quando esses próprios entes já são resultados de relações e mecanismos moleculares e de subjetivação que os

possibilitam em primeiro lugar. Contudo, a tendência é cada vez mais se desarticular essa forma de poder unitária e superestrutural para prevalecer outra, formada por forças mais disseminadas, fluidificadas e inconscientes, que agem no plano dos afetos e na economia do desejo, que interferem nos processos de produção de subjetividade: “não existe, a meu ver, cultura popular e erudita. Há uma cultura capitalística que permeia todos os campos de expressão semiótica”; (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p.30). Deste modo, a política, antes compreendida pelo modelo do Estado, do partido e das representações por sindicatos e identidades fechadas, torna-se infiltrada cada vez mais em ações menos totalizantes, num plano que transcende a vida situada, e mais cotidianas, moleculares. Ou seja, uma política econômica e cultural, realizada em várias etapas para desgastar menos a imagem, amparada por diferentes redes de comunicação que se beneficiam do sistema, com o marketing publicitário agindo favorável, desarticulando as redes marginais sem deixar o registro dessas ações autoritárias.

A micropolítica fortalece a articulação e o coletivo garante a potência para o exercício criativo de novos modos de vida. Para Félix Guattari e Suely Rolnik, o capitalismo de agora, onde a cultura de massa é uma peça chave, encontra resistência nos “processos de singularização” (GUATTARI; ROLNIK, 2010, p.22), que escapam dos aparelhos de captura. Enquanto a cultura de massa conforma o sujeito, manipulando seu pensar e agir, assegurando as conformidades subjetivas com as necessidades objetivas da cultura capitalística, numa máquina social de captura que exclui as potencialidades do desejo, os processos de singularização constroem modos de sensibilidade, relações com o outro, modos de criatividade que produzam subjetividade singular, uma rede intrincada de circuitos e fluxos em vaivém, de retroalimentação e sobrecodificação. Os processos de singularização possuem qualidades e expectativas bem próximas a certos aspectos da arte contemporânea, muito polivalente e impossível de analisar fora da lógica maquínica que a inscreve nos processos sociais em tempos de capitalismo como um modo (histórico) de subjetividade.

A diferença entre identidade e singularidade está no resultado dos encontros entre os indivíduos. Não existe uma fórmula exata, é mais um processo qualitativo do que quantitativo, que depende de como se toma os fluxos e as redes que articulam a subjetividade (capturada ou em fuga). Para facilitar o entendimento das questões futuras, os conceitos se desenvolvem, grosso modo, da seguinte maneira: a identidade é o que se tem em comum, é o ponto em que se cimentam as pessoas como identificação recíproca, refletida. É a identificação com algo dado, pré-existente, o que resta de tudo aquilo que foi anulado para que se possa

estabelecer uma relação com o outro. Para viver numa comunidade onde o regime está baseado na tradição, é preciso abdicar de outras qualidades e interesses que venham a ser diferentes da identidade em questão, e essa é a força comunitária: ser mais do mesmo e não ainda outra coisa. Entretanto, em alguns casos, recusar e evadir não são uma escolha, envolvem resistências em vários níveis. Então, mesmo nos movimentos de lutas das minorias, é possível encontrar um membro que esteja. Alguém que não se encaixe completamente no modelo tradicional. Por outro lado, o indivíduo pode encontrar em outra comunidade a fuga, apoio e defesa necessários para suas escolhas, valendo lembrar as palavras de Stuart Hall que recorre a Karl Marx para firmar o raciocínio: “as sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente”; (HALL, 2005, p.14), e se diferem das tradicionais por sua capacidade reflexiva.

Pode-se dizer, portanto, que Suely Rolnik e Félix Guatarri consideram que os processos de singularização são a forma principal de resistência dentro de um paradigma de capitalismo que também opera nas subjetividades. Isto não quer dizer que se esteja de volta ao paradigma da ideologia, onde a resistência poderia acontecer em dois planos: nas forças produtivas da infraestrutura ou nas relações de produção superestruturais, na ideologia. A singularidade emerge nas forças produtivas que já são elas mesmas o campo das subjetividades e da economia geral do desejo. Nesse raciocínio, a resposta à resistência pela subjetividade também ocorre nesse nível micropolítico e pode conduzir a dois processos distintos. Primeiro como “resposta normalizadora”. Segundo, por meio de “direcionar a singularidade para a construção de um processo que possa mudar a situação, e talvez não só localmente.” Apesar disso, num segundo momento, o sistema capitalista não deixa de tentar recodificar os processos de singularização, fazendo uso da novidade para funcionar ainda mais profundamente, o que os autores chamam de “processo de integração”: é que os processos de singularização afetam as máquinas de produção social, trazendo consequências de ordem econômica, cultural, política. Como consequência, ocorre um jogo entre a produção de subjetividade resistente e sua captura. Os processos de singularização podem acabar revertidos para funcionar dentro do paradigma que estavam tentando impactar. Isso pode acontecer de muitos modos e implica uma preocupação diante dos modos como o sistema capitalista tenta integrar as singularidades.



Hélio Oiticica em desfile da Mangueira

Fonte: Projeto Hélio Oiticica

Referências

ANDRADE, Oswald. *Utopia antropofágica*. Obras completas de Oswald de Andrade. 4ª Ed. São Paulo: Globo, 2011.

CANTON, Katia. *Da política às micropolíticas*. 1ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia*. Volume 4, 1ª Ed. Rio de Janeiro: Ed.34, 1997.

GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 10ª Ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Thomaz Tadeu da Silva e Guaraci Lopes Louro. 10ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

RAVEL, Judith. *Discionário Foucault*. Tradução: Anderson Alexandre da Silva; Revisão técnica: Michel Jean Maurice Vincent. Rio de

Joias de crioula – outras inserções em circuitos ideológicos (ou mais sobre a brasilidade da arte brasileira)

Renato Rezende*

RESUMO: Este artigo explora a ideia de uma especificidade da arte brasileira ao comparar a produção das joias de crioula na sociedade escravagista brasileira com as *Inserções em Circuitos Ideológicos*, trabalho dos anos 1970 de Cildo Meireles que circulou durante a ditadura civil-militar brasileira.

PALAVRAS CHAVE: arte brasileira, arte brasileira do século XIX, arte contemporânea brasileira.

ABSTRACT: This article explores the idea of a specificity of Brazilian art by comparing the production of joias de crioula (jewelry used by Brazilian slaves) in the 19th century Brazilian society to Cildo Meireles' work *Insertion into Ideological Circuits*, produced during the military dictatorship in Brazil during the 1970's.

KEY WORDS: Brazilian art, 19th Century Brazilian art, Contemporary Brazilian art

*Renato Rezende é doutorando do Instituto de Artes da UERJ. Autor de *Coletivos* (com Felipe Scovino, 2010), *No contemporâneo: arte e escritura expandidas* (com Roberto Corrêa dos Santos, 2011), *Experiência e arte contemporânea* (com Ana Kiffer, 2012), *Conversas com curadores e críticos de arte* (com Guilherme Bueno, 2013), *Poesia brasileira contemporânea – crítica e política* (2014) e *Flávio de Carvalho* (com Ana Maria Maia, 2015), entre outros.

Um dos mais citados e fecundos filósofos contemporâneos, conhecido tanto por seus estudos da estética como da política (distinção, aliás, que, entre outras – como entre a ética, a lógica e a ontologia –, ele procura apagar) o italiano Giorgio Agamben¹ abre um texto curto e célebre (na verdade, o início de um seminário), denominado justamente “O que é o contemporâneo?“, com as perguntas: “De quem e do quê somos contemporâneos? E, sobretudo, o que significa ser contemporâneo?“, para, em seguida, definir a contemporaneidade como “uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, toma distância dele; mais precisamente, ela é aquela relação com o tempo que adere a este através de uma defasagem e de um anacronismo!”² Para Agamben, ao forçar uma relação especial entre os tempos, ao insistir no ponto de fratura entre presente e passado (e talvez também futuro), o contemporâneo faz emergir, revitalizado, aquilo que havia sido declarado morto. Não por acaso, Danto, por outras vias, em seu *Depois do fim da arte – a arte contemporânea e os limites da história*, afirma que, com o término de um tipo de narrativa sobre a arte, que havia se iniciado na Renascença e era pautada pela estética e por noções de estilos e movimentos que progrediam de forma evolutiva, já não haveria mais um critério possível que determine o que é e o que não é arte: todas as formas de *mediums* e estilos são legítimos. Isso significa que o artista contemporâneo, ao construir sua poética, tem à sua disposição não apenas as novas tecnologias, mas toda a arte do passado (tenha sido ela reconhecida ou não) e seus meios e estilos (com exceção do espírito em que esta arte foi realizada).³ Evidentemente, como o próprio Agamben reconhece em seu ensaio, tais noções de história são devedoras, por exemplo, das pesquisas de Foucault sobre o passado (“sombra produzida pela interrogação teórica do presente”) e de Benjamin, “quando escrevia que o índice histórico contido nas imagens do passado mostra que essas alcançarão a legibilidade apenas em um determinado momento da sua história.”⁴

Podemos supor, portanto, que o contemporâneo reescreve o passado através do presente, e que compreende o presente através de certa leitura do passado; ou que, em outras palavras, é sempre a partir do presente que se escreve a história da arte. Explícitas se tornam, sob essa perspectiva, as relações entre ideologia e arte, ou as implicações da estética com a política, a estrutura social e a forma como as pessoas experimentam a si mesmas e o mundo. Dessa forma, o crítico literário marxista Terry Eagleton pode afirmar: “Meu pensamento, *latu sensu*, é de que a categoria do estético assume tal importância no pensamento moderno europeu porque falando de arte ela fala também dessas outras questões, que se encontram no centro

da luta da classe média pela hegemonia política. A construção da noção moderna do estético é assim inseparável da construção das formas ideológicas dominantes da sociedade de classes moderna, e na verdade, de todo um novo formato da subjetividade apropriado a esta ordem social.⁵ Para Jacques Rancière, existe na base da política uma estética que determina maneiras de estar em comunidade, que aponta aqueles que têm competência para enunciar, que determina o teor da experiência dos espaços e dos tempos: “É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das práticas estéticas, no sentido em que entendemos... como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que fazem no que diz respeito ao comum. As práticas estéticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.”⁶

No entanto, não é fácil enxergar com clareza (para Agamben, “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para perceber não as luzes, mas o escuro”) ⁷ a extensão dos laços viscerais entre os sistemas de pensamento, percepção e desejo inerentes a obras de arte e a ideologia dominante. Há algum tempo muito tem se discutido sobre a passagem da modernidade para um momento pós-moderno, ou contemporâneo, difícil de ser precisamente definido em termos positivos, mas cujas manifestações nos campos do comportamento, da economia, da política e da estética são inegáveis. Seja queiramos identificar o marco histórico do contemporâneo no fim da Segunda Guerra Mundial (como eu sugiro), em maio de 1968, na queda do muro de Berlim ou no atentado às Torres Gêmeas em 11 de setembro de 2001; seja queiramos defini-lo em termos políticos (movimentos anti-partidários e de democracia direta, a globalização e a emergência de potências periféricas), econômicos (a passagem de uma economia de produção para uma de serviços, a intensa especulação e fluxo de capitais) ou estéticos (a superação das vanguardas, a promiscuidade entre gêneros e suportes, o uso paródico da tradição); o fato é que, no seio do próprio capitalismo reificante já não há uma única cultura dominante, e sim culturas; já não há um único discurso, e sim discursos.⁸ Sabemos, por exemplo, como o feminismo e os estudos de uma escrita feminina, os estudos de gêneros e os estudos pós-coloniais, entre outros, desafiaram e deslocaram a centralidade do cânone literário e artístico consagrado pela tradição.

Nesse sentido, no (acelerado) processo de passagem do regime moderno para o contemporâneo, podemos notar claramente um duplo movimento: a fragmentação do discurso único do modernismo internacional e, concomitantemente, a valorização de movimentos artísticos

locais, principalmente os dos chamados países emergentes (entre os quais se situa o Brasil, com crescente importância geopolítica no cenário global), antes diminuídos como simples reverberações periféricas de manifestos originais gerados pelas vanguardas das metrópoles. No primeiro caso, poderíamos citar uma série de interpretações e releituras do modernismo como um todo e seu desenvolvimento na cultura ocidental, que surgem principalmente a partir do pós-guerra, pulverizando sua genealogia e princípios, estimulando diferentes abordagens, sejam políticas, estéticas ou sociais, e inseridos em distintos contextos geográficos e históricos.⁹ No segundo – de maior interesse para nós neste momento – assistimos a um evidente processo de reavaliação e valorização de artistas e movimentos artísticos brasileiros, sejam eles modernos ou já no vértice do contemporâneo, como é o caso do neoconcretismo;¹⁰ e ao Brasil (assim como à Argentina, ao México e a outras nações periféricas) é concedido certo protagonismo na narrativa da história da arte. É evidente que tal protagonismo é frequentemente pontual e relativo,¹¹ mas – como veremos de forma breve –, seja como for, o caráter original da contribuição brasileira ao universo da arte ocidental, reivindicado principalmente, mas não apenas, por prestigiados intelectuais brasileiros, tende a ganhar corpo e consistência.

Interessante notar que o esfacelamento e a descentralização da narrativa moderna – que um dia pareceu tão sólida¹² – prosseguem, de forma rizomática e em efeito cascata, em direção aos rincões regionais e ao passado. No campo doméstico, por exemplo, as recentes comemorações dos 90 anos da Semana de Arte Moderna de São Paulo, marco canônico de nosso modernismo, trouxeram à baila um sem número de estudos que contestam e desafiam a hegemonia e a exclusividade do modernismo paulista e seus desenvolvimentos.¹³ Em âmbito internacional, consolidada a multiplicidade de “modernismos” mais ou menos sincrônicos, a ruína dos discursos monolíticos volta-se ao século imediatamente anterior, o dezenove,¹⁴ ou mesmo anteriores ou em desalinho com a cronologia e/ou geografia normalmente compreendidas pela história da arte (como podem indicar, por exemplo, algumas das pesquisas de Aby Warburg, que recebem crescente interesse). Rancière, por sua vez, em sua recente obra *Aisthesis – scènes du régime esthétique de l’art*, propõe uma espécie de contra-história da modernidade artística, ao afirmar que, ao contrário do que acreditávamos, “o movimento próprio do regime estético, aquele que tem sustentado os sonhos de novidade artística e fusão entre arte e vida subtendidos sob a ideia de modernidade, tende a borrar as especificidades das artes e apagar as fronteiras que as separam entre si, ao mesmo tempo em que

as separam da experiência comum.”¹⁵ Seja como for, se a indiscernibilidade entre as artes (e tanto Warburg como Rancière parecem privilegiar a dança¹⁶ como ação exemplar de tal indiscernibilidade), pelo menos em seu aspecto formal, não for uma prerrogativa do contemporâneo, e sim uma conquista da modernidade (como quer Rancière) ou mesmo anterior a ela (gerada pela relação orgânica – e portanto não-estetizante – entre arte e religião, tal como ainda encontrada em povos não ocidentais, como quer Warburg), tal indiscernibilidade, como é compreendida hoje por algumas vertentes da arte contemporânea (que a utilizam como estratégias de enunciação, ou seja, na costura entre arte e política) a rigor poderia ser identificada em, por exemplo, práticas de subjetivação do espaço social, já no século dezenove (ou antes). Nesses termos, poderíamos pensar as joias de crioula como uma contribuição pioneira e original da arte brasileira – num momento em que a própria noção de arte brasileira não existia,¹⁷ por ser, como veremos, inautêntica.

Escrevendo para a edição especial da revista inglesa *Third Text*, dedicada exclusivamente à arte brasileira (implicando, portanto, em sua existência estabelecida) e editada pelo brasileiro Sérgio Bruno Martins,¹⁸ Rafael Cardoso analisa historicamente os dilemas em torno da questão de uma arte nacional no Brasil de meados do século dezenove até a década de 1930 (ou seja, o segundo modernismo, no contexto do Estado Novo). Ao analisar os discursos produzidos entre o Império e a República, em “The Brazilianness of Brazilian Art,” Cardoso cita os então influentes críticos Araújo Porto-Alegre e Gonzaga Duque, para quem “não pode existir uma escola brasileira porque a feição que caracteriza a nossa arte é o cosmopolitismo, e um país para ter uma escola precisa, antes de tudo, de uma arte nacional.”¹⁹ Interessante notar como tal cosmopolitismo, um eufemismo para mistura de raças, visto de forma negativa e impeditiva no final do século dezenove, torna-se, já no primeiro modernismo, potência (vide *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*), e desdobra-se, a partir principalmente do final do século vinte, em virtude e especificidade, como atestam, por exemplo, conceitos como “estética da gambiarra.”²⁰ Para Cardoso, os discursos dos dois grandes críticos (Porto-Alegre e Duque) encontram-se num único ponto: a arte produzida no Brasil é inautêntica. Ora, o que seria, exatamente, uma arte autêntica? Autêntica seria a arte europeia, erudita, mas em descompasso com as manifestações populares do Novo Mundo; ou autêntica seria a arte popular, gerada pelas tradições indígenas e outras, possivelmente vigorosa, mas inculta e pouco original?²¹ Depois de muitas décadas sofrendo com tais dilemas, talvez possamos afirmar que a arte brasileira tenha resolvido suas angústias de influência e identidade e originalidade ao, no

momento contemporâneo, tornar positiva a sua negatividade, fazendo da inautenticidade sua mais fecunda contribuição.²²

O caráter inautêntico, ou melhor, a torção estratégica e subversiva de tal inautenticidade, implicada no uso das joias de crioula²³ no Brasil escravocrata, bem como no de uma indumentária que incluía o pano da costa e a penca de balangandãs, já foi notado por pesquisadores de diversas áreas, como a história, a antropologia, as ciências sociais e a história da arte,²⁴ o que, por si só, indica o caráter complexo e híbrido, territorialmente difuso e propositadamente hermético, que não se deixa facilmente compreender por uma única abordagem ou disciplina acadêmica, das ações das joias de crioula, que levantam – hoje – a problematização de questões étnicas, religiosas, estéticas, sociais e políticas. Consideradas por Roberto Conduru como “signos de resistência, intercâmbio, invenção e liberdade,”²⁵ as joias de crioula, usadas por negras escravas ou alforriadas, burlavam as proibições impostas pela coroa portuguesa aos trajes e ritos permitidos aos segmentos mais baixos da sociedade, e conferiam significados mágicos e religiosos aos materiais e elementos formais que apropriavam dos seus senhores, impregnando-os de camadas subterrâneas de leitura (estéticas, sociais, religiosas) que a estes eram completamente opacos, incompreensíveis. Inseridas no contexto da sociedade colonial e escravocrata brasileira, as joias de crioula, deturpando o significado e o uso de elementos da cultura oficial, geravam fluxos transgressores de sentidos e alteridade, que, aos poucos e no decorrer das décadas, foi impregnando a sociedade brasileira como um todo, não apenas dos aspectos mais evidentes de sua herança, como a indumentária, a decoração (no caso das penca de balangandãs), o gingado e, em termos mais amplos, de toda a enorme contribuição cultural de origem africana que hoje define o brasileiro, mas também de seus métodos e estratégias de sobrevivência e resistência.²⁶ Nesse sentido, na trilha do pensamento aberta por Roberto Conduru, ampliando o campo de percepção da influência das produções afro-brasileiras na nossa arte, são notáveis as semelhanças entre as joias de crioula e alguns trabalhos brasileiros contemporâneos, notadamente algumas ações de Cildo Meireles, que nos autorizariam a falar de uma tradição ou linhagem, cuja identificação e relevância poderiam esclarecer e enriquecer ambas as ações.

Para Guy Brett, crítico de arte inglês que em muito contribuiu no processo de valorização da arte contemporânea brasileira no cenário internacional, Cildo Meireles é um pioneiro.²⁷ O pioneirismo de Cildo – e de outros de sua geração, como Artur Barrio e Antonio Manuel, e

não apenas no Brasil, mas na América Latina como um todo²⁸ – encontra-se em estratégias de deslocamento do objeto de arte e do lugar e função do artista que, em casos exemplares como *Inserções em circuitos ideológicos*,²⁹ respondem de maneira plena e eficaz tanto aos questionamentos formais da arte ocidental de sua época quanto às circunstâncias políticas específicas do Brasil, então sob a repressão de uma ditadura militar. Invertendo o sentido da ideia de *ready-made* de Duchamp, no qual um objeto do cotidiano é absorvido pelo circuito da arte, na obra de Cildo o objeto de arte atua no cotidiano. Diz o artista sobre essa obra: “Na verdade, as *Inserções em circuitos ideológicos* nasceram da necessidade de se criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de nenhum tipo de controle centralizado. Uma língua. Um sistema que, na essência, se opusesse ao da imprensa, do rádio, da televisão, exemplos típicos de *media* que atingem de fato um público imenso, mas em cujo sistema de circulação está sempre presente um determinado controle e um determinado afunilamento da inserção. Quer dizer, neles a ‘inserção’ é exercida por uma elite que tem acesso aos níveis em que o sistema se desenvolve: sofisticação tecnológica envolvendo alta soma de dinheiro e/ou poder.”³⁰ Concomitante a esse gesto de intervenção num sistema fechado, o trabalho de Cildo Meireles substitui a noção de mercado ou público pelo de participação,³¹ questionando o conceito de autoria³² e tendo como ênfase a memória de uma coletividade,³³ elementos fundamentais e estruturantes para a eficácia da obra, e que também encontramos, ao praticarmos uma leitura contemporânea do passado, como inerentes ao ambiente instituído pela manufatura e uso das joias de crioula.

O elo que ata no mesmo tempo contemporâneo, ou une na mesma corrente ou colar de tradições, métodos e linguagens, ações/obras apenas aparentemente díspares como as *joias de crioula* e as *Inserções em circuitos ideológicos* é ambas terem como *medium* o próprio corpo social e suas intrincadas tramas simbólicas, transgredindo os rígidos estatutos de um circuito que, até recentemente (e aqui podemos identificar o vértice entre modernismo e contemporaneidade) insistia, apesar de fissuras abertas em seu próprio seio, em definir em categorias estanques agentes como artista, público, objeto de arte, mercado, galeria etc. A inespecificidade e abrangência de obras como as *joias de crioula* e as *Inserções em circuitos ideológicos* alinham-se com a miscigenação de suportes e a dissolução de fronteiras disciplinares que caracteriza a arte contemporânea como um todo, e lança nossa produção, ainda que inadvertidamente, ao palco principal da história da arte sendo escrita hoje.³⁴ Tomando essas duas ações – as *joias de crioula* e as *Inserções em circuitos ideológicos* – como paradigmáticas da

arte brasileira, e como exemplos da trajetória da recepção da arte brasileira e de sua discutida contribuição original – da mais completa invisibilidade a certo protagonismo –, percebemos um longo caminho percorrido desde o cosmopolitismo negativo de Gonzaga Duque até uma paradoxal não especificidade positiva, ápice, talvez, de uma longa discussão sobre o estatuto do objeto na arte brasileira³⁵ que, em tempos recentes, passa pelo “não-objeto” (em grande parte um esforço de conclusão, e portanto de fechamento) e pelo “transobjeto” de Hélio Oiticica, no contexto mais amplo de arte ambiental. Concebido a partir de discussões abertas pelo neoconcretismo (movimento do qual Cildo Meireles é reconhecidamente devedor), o conceito de arte ambiental ganha corpo e significância através especialmente dos escritos de Hélio Oiticica e Mário Pedrosa,³⁶ mas é Aracy Amaral, em texto de 1981, justamente denominado “Aspectos do não objetualismo no Brasil”, quem pela primeira vez enxerga uma possível tradição de arte ambiental no Brasil, por ela identificada como “ações corporais”³⁷ que poderia constituir, sempre por vias tortas, a especificidade da contribuição brasileira para a história da arte.

Artigo recebido em julho de 2015 e aprovado em agosto de 2015.

Notas

1 A coincidência de ele não ser francês nem alemão, mas de outro país europeu e ocidental, secundário na modernidade, quase ponte entre as duas potências pendulares, e de ser referenciado de maneira mais forte tanto por Benjamin e Heidegger como por Foucault e Lacan, não pode deixar de parecer sintomático do momento atual de espraçamento de saberes e poderes.

2 AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo”. In: *A vida nua*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d’água, 2010.

3 DANTO, Arthur C. *After the end of art – contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

4 “É algo do gênero o que devia ter em mente Michel Foucault, quando escrevia que as suas investigações históricas sobre o passado são apenas a sombra produzida pela sua interrogação teórica do presente. “E Walter Benjamin, quando escrevia que o índice histórico contido nas imagens do passado mostra que essas alcançarão a legibilidade apenas em um determinado momento da sua história.” AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo”. In: *A vida nua*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d’água, 2010.

5 EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

6 RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: editora 34, 2005.

7 AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo”. In: *A vida nua*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d’água, 2010.

8 Já em 1923, George Luckás, ao estudar o estatuto do objeto na linha de produção fordista, indica a dupla dinâmica de reificação e fragmentação no seio do capitalismo. Em seu ensaio “The passage of the sign,” Hal Foster menciona Luckás ao pensar o desdobramento dessa dinâmica no âmbito das artes visuais na passagem de um regime moderno para um pós-moderno, mencionando o processo de autonomia, descentralização e dissolução do signo. FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge: MIT Press, 1996.

9 Basta observarmos a miríade de particularidades encontradas nos movimentos modernistas em diversos momentos e espaços pelos mais variados pesquisadores e suas múltiplas nomenclaturas: Jesus Martín-Barbero, modernidade descentrada; Jameson, modernidade singular; Stuart Hall, modernidades alternativas / tardias; Grombrich, modernidade em cascata; Octávio Paz, modernidade transplantada; além das modernidades periféricas, líquidas, paradoxais, etc. É claro que muitos desses termos dizem respeito a abordagens subjetivas ou filosóficas, muito mais que estéticas ou históricas, ou a movimentos pós-modernos, mesmo assim, a mera existência dessa prolixidade é sintomática.

10 O neoconcretismo e o manifesto antropofágico, por exemplo, assim como artistas como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark e, mais recentemente, Cildo Meireles, Abraham Palatinik e Flávio de Carvalho têm sido estudados e seus aspectos pioneiros (em âmbito mundial) amplamente reforçados por críticos de arte e intelectuais como Paulo Herkenhoff, Guy Brett e Eduardo Viveiros de Castro, entre outros.

11 Como claramente afirma Michael Asbury, “the arrival of art from the so-called peripheral regions onto the world stage is not principally the result of the intellectual endeavor taken to dismantle the hegemonic powers. Instead, what has occurred is a significant shift in the world economic and political structure that has allowed this to happen”. ASBHURY, Michael “The uroborus effect – Brazilian contemporary art as self-consuming”. In: MARTINS, Sérgio Bruno (Ed). *Third Text* 114, vol. 26, issue 1, janeiro 2012 (Londres).

12 Por narrativa moderna entendo o substrato comum entre os discursos que justificavam uma série de movimentos totalitários nas artes (as inúmeras vanguardas que se levantavam contra o passado e umas contra as outras); na ciência (o cientificismo, a técnica e a produção); na política (o fascismo, o nazismo, o comunismo...), que em diferentes estágios vingaram na Europa e nos EUA a partir da revolução industrial, da guerra de 1812 e das conquistas napoleônicas, até seu trágico colapso no fim da segunda guerra mundial.

13 Pensamos, por exemplo, nas pesquisas de Beatriz Resende sobre a literatura *art decô*; na polémica levantada por Paulo Herkenhoff ao defender um fecundo pré-modernismo carioca supostamente sufocado pela narrativa paulista; e o ataque de Luis Augusto Fisher a essa mesma narrativa, em prol de um modernismo literário gaúcho. Historicamente no Brasil, entre muitos estudos, temos, por exemplo, o trabalho de Lafeté, que esclarece a passagem do estético ao ideológico no nosso primeiro e segundo modernismo; Brandão, identificando um modernismo fraco em Minas Gerais; e Viana Moog, já na década de 1940, identificando diversas “ilhas” de modernidade no país.

14 Na introdução de seu livro *Art and academics in the nineteenth century*, por exemplo, Rafael Cardoso e Colin Trodd explicitam o motivo de sua pesquisa ao estabelecerem as duas principais chaves de leitura da arte do século 19 e indagarem: “Is it possible to generate other readings of academicism and academic institutions since the end of the eighteenth century?” CARDOSO, Rafael Denis, TRODD, Colin (org). *Art and academics in the nineteenth century*. Manchester: Manchester University Press, 2000.

15 RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis – Escenas del régimen estético del arte*. Tradução de Horacion Pons. Buenos Aires: Manantial, 2013.

16 Se ainda fizer sentido interrogar-se sobre uma arte autenticamente brasileira, tendo em mente as questões que no Brasil historicamente opõem arte popular e arte erudita, talvez encontremos um campo mais fértil e generoso para expressão de nossa *alma nacional* na música e na dança; e não naquelas manifestações artísticas mais ligadas à intelectualidade europeia, como a literatura e a pintura, gêneros tradicionalmente cultivados e valorizados pela elite e que, diga-se de passagem, entre nós sofrem mais angustiadamente os dilemas de identidade. Para a superação contemporânea desse possível erro de foco, pensemos em Oswald, com sua terrível intuição: “O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça”. ANDRADE, Oswald de. “O manifesto antropófago”. In: MENDONÇA TELES, Gilberto. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976. Ou em Mário Pedrosa, encontrando na escola de samba da Mangueira a mediadora fundamental para o inconformismo absoluto de Hélio Oiticica. PEDROSA, Mário. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica”. In: FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil – temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

17 Conjeturar sobre quando, onde e sob quais condições sócio-econômicas a História ou, mais especificamente, a História da Arte, se torna uma ciência ou uma disciplina acadêmica está muito distante do escopo deste ensaio. No entanto, podemos facilmente supor, na trilha do raciocínio já mencionado de Eagleton e Rancière (apenas para ficarmos no exemplo dos mesmos pensadores), as implicações políticas e ideológicas de tal gênese e de suas escolhas de objetos. Mencionando o reconhecimento de uma escola espanhola de pintura, que só veio a acontecer no século dezanove, Rancière escreve: “Para que una nueva pintura ‘nacional’ resultase visible, era preciso que se impusiera la idea del arte como un patrimonio: como la propiedad de un pueblo, la expresión de su forma de vida, pero también como una propiedad compartida cuyas obras pertenecen a ese lugar común que ahora se llama Arte y se concreta en el museo.” RANCIÈRE, Jacques. *Aisthesis – escenas del régimen estético del arte*. Tradução de Horacion Pons. Buenos Aires: Manantial, 2013.

18 Em artigo posterior, Sérgio Bruno Martins esclarece com pertinência que “o que há de propriamente revelador na contemporaneidade da arte brasileira é o que sua história nos diz da fonte moderna e, portanto, o que ela é capaz de nos dizer de sua crise. E se ela nos diz algo, é porque não estava simplesmente sentada no banco de reservas, esperando pacientemente uma vaga no time titular da história da arte. Pelo contrário, é por conta de sua relativa marginalidade que se abriram perspectivas críticas diferentes das que se tornaram dominantes no universo da arte contemporânea; elas devem agora ser resgatadas, e não esquecidas.” MARTINS, Sergio Bruno. “Por uma recepção extemporânea da arte brasileira.” Revista Concinnitas. ANO 2013 - VOL. 1 - N. 20 - agosto 2013 (Rio de Janeiro).

19 DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de artes, 1995. Apud CARDOSO, Rafael. “The Brazilianness of Brazilian art.” In: MARTINS, Sérgio Bruno (Ed). *Third Text* 114, vol. 26, issue 1, janeiro 2012 (Londres).

20 O glossário de Arte Contemporânea do Itaú Cultural assim define *gambiarra*: “O termo ‘gambiarra’ é tipicamente brasileiro e usualmente aplicado para definir improvisação ou desvio de função de determinados aparelhos, objetos e fiações por falta de recursos. Geralmente significa uma solução rápida e precária, feita com base no que se tem à mão. O termo passou a ser associado ao universo das artes visuais no Brasil recentemente, com a emergência da produção de artistas que se valem de materiais banais e “pobres”, em soluções plásticas que exalam certa precariedade. No que se convencionou referir informalmente como “estética da gambiarra” há alguns elementos quase sempre presentes, como a citada precariedade de meios, o improviso e a inventividade. Outra possibilidade seria a recombinação tecnológica para um novo uso dos materiais. Alguns artistas cuja produção mantém afinidades com a noção de gambiarra: Hélio Oiticica, Marepe, Marcone Moreira, Paulo Nenfliido e Milton Marques”: <http://novo.itaucultural.org.br/materiacontinuum/marco-abril-2009-arte-contemporanea/>. De acordo com Afonso Luz, em conversa com o autor, poderíamos traçar uma genealogia da gambiarra desde a “engenhoca”, neologismo forjado no Brasil no séc. 18 supostamente por André João Antonil na obra *Cultura e opulência do Brasil por suas drogas e minas*.

21 Interessante articular as ideias de Agamben sobre o contemporâneo e sobre o autêntico. Diz ele sobre este último: “A ética começa somente lá onde o bem se revela não consistir em outra coisa senão em uma apreensão do mal, e o autêntico e o próprio, não ter outro conteúdo senão o inautêntico e impróprio.” [...] “Até o momento em que, entre os homens, o autêntico e o bem tinham um lugar separado (eram *parte*), certamente a vida sobre a terra era infinitamente mais bela...” AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

22 Já em 1975, Mário Pedrosa, apontando para o esgotamento da tradição modernista europeia, escreve que “a história cultural do Terceiro Mundo já não será uma repetição em *raccourci* da história recente dos Estados Unidos, Alemanha Ocidental, França, etc. [...] A tarefa criativa da humanidade começa a mudar de latitude. [...] Em países como os nossos, que não chegam esgotados, ainda que oprimidos e subdesenvolvidos, no nível da história contemporânea... quando se diz que sua arte é primitiva ou popular vale tanto quanto dizer que é futurista. [...] Uma arte nova começa a brotar.” PEDROSA, Mário. “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás.” In: FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil – temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006. Há de se pensar hoje, no entanto, se o sonho de submeter à universalidade do Ocidente a nossa singularidade não caminha para o oposto: nossa suposta singularidade sendo submetida aos princípios do Ocidente moderno antes que nós a realizemos plenamente. Como aponta Eduardo Viveiros de Castro

numa recente entrevista para a revista Cult: “O Brasil tem a oportunidade única de ser um dos poucos lugares da Terra onde um novo modelo de sociedade e de civilização poderia se constituir. Somos um dos poucos países do mundo que tem recursos suficientes para inventar outra ideia e outra prática de desenvolvimento. Parece que aprendeu muito pouco com a história recente do mundo.” SAVIAN FILHO, Juvenal, WILKER, Sousa. “Antropologia renovada” (entrevista). Revista Cult, n. 153, dez. 2010.

23 “Relatos, pinturas e fotografias atestam que joias especiais foram incorporadas aos trajes de algumas mulheres negras, escravas ou livres, durante os séculos XVIII e XIX, na Bahia, situada na Região Nordeste e que abriga a primeira capital do Brasil. Essa singular joalheria é constituída por colares de bolas, colares de alianças ou grilhões, com cruces, rosetas e outros pingentes, brincos, pulseiras em placas com cilindros, pulseiras de “copo”, anéis, pentes, pencas de balangandãs. Foram feitas em ouro ou prata, aos quais, em certos elementos, foram agregados outros materiais preciosos, ou nem tanto: coral, marfim, madeira. [...] Além de sua beleza e raridade, as joias de crioula se distinguem por serem expressões de processos históricos complexos. Elaboradas na Bahia durante os séculos XVIII e XIX, resultam de intercâmbios estabelecidos, no antigo sistema colonial português, entre a metrópole, suas colônias e possessões, nos fluxos econômicos e culturais estabelecidos entre Europa, África e América. A tradição portuguesa de ourivesaria foi mesclada com referências africanas e gerou uma joalheria rara, única.” CONDURU, Roberto. “Pérolas da liberdade: joalheria afro-brasileira.” In: *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.1, maio 2013.

24 Entre eles, além do já citado Roberto Conduru, o antropólogo Raul Lody e a historiadora Solange de Sampaio Godoy.

25 “Dos sofrimentos e lutas travadas na escravidão de africanos e de seus descendentes no Brasil, processo que se estendeu entre os séculos XVI e XIX, brotou uma singularidade artística e cultural – a joalheria afro-brasileira: as joias usadas por negras escravizadas ou libertas e os fios de contas usados nas religiões com matrizes africanas. Mais do que expressar riqueza e poder, essas joias são signos de resistência, intercâmbio, invenção e liberdade.” Ibid.

26 “A vertente artística nomeada como afro-brasileira não tem sido caracterizada como aquela produzida unicamente por afro-descendentes. [...] Além de alguns estrangeiros, artistas das diferentes regiões brasileiras, afro-descendentes ou não, atualizam e ampliam as frentes de ação abertas anteriormente nos diálogos entre arte visuais e afro-brasilidade, respondendo a questões artísticas e culturais contemporâneas.” CONDURU, Roberto. “Negrume multicolor: arte, África e Brasil para além de raça e etnia.” *Acervo*. Revista do Arquivo Nacional v.22, n.2, 2009.

27 “A tradição do objeto filosófico remonta a Marcel Duchamp e aos dadaístas, e a prática disseminou-se tanto quanto o agora amplo e vago campo conhecido como arte conceitual. Contudo, em relação à prática atual, Cildo deve ser visto como um pioneiro, como um dos pontos de origem do conceitualismo – mesmo que ele não concorde com o rótulo – em virtude do trabalho que ele fazia no Rio de Janeiro em fins dos anos sessenta, quando o Brasil ainda era marginalizado no mundo da arte internacional”. BRETT, GUY. “O sensorio como forma de conhecimento”. In: *Brasil experimental: arte/vida: proposições e paradoxos*. Tradução de Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

28 Como demonstraram Luis Camnitzer, Jane Farver e Rachel Weiss na exposição “Global Conceptualism: Points of Origin, 1950s-1980s” (MIT List Visual Arts Center. Outubro-dezembro 2000), o surgimento do conceitualismo como nova visão geral da arte e seus circuitos foi mais ou menos simultâneo na Europa Ocidental, nos Estados Unidos, no Japão, na Europa, na Austrália e Nova Zelândia, no Brasil e na Argentina. Mas ao contrário da tendência formalista da arte conceitual norte-americana, os artistas latino-americanos destacaram-se por privilegiar a ação coletiva em relação a processos sociais e políticos. Desse modo, segundo os curadores, a arte de nossos países, assim como as novas sensibilidades e sociabilidades que a expressavam ou das quais era expressão, fundou ao mesmo tempo a des-definição da arte, sua condição experiencial e seu caráter cooperativo. Foi este o modo no qual a arte latino-americana teria colaborado ao processo de globalização das artes, então em fase inicial. CAMNITZER, Luis, FARVER, Jane, WEISS, Rachel. *Global Conceptualism: Points of Origin*. Cambridge: MIT Press, 2000.

<http://listart.mit.edu/node/278#UjNq2tl3uSo>

29 Em 1970, Cildo Meireles cria duas *Inserções em circuitos ideológicos*. No *Projeto Coca-Cola*, o artista aplica decalques de *silk screen* em garrafas do refrigerante com os dizeres “Yankees go home!” e logo abaixo: “Inserções em circuitos ideológicos: 1. Projeto Coca-Cola. Gravar nas garrafas opiniões críticas e devolve-las à circulação.” Aplicadas na garrafa vazia, as frases são quase invisíveis, mas se tornam legíveis com o líquido dentro. No *Projeto Cédula*, notas são carimbadas com a frase “Quem matou Herzog?” e devolvidas à circulação.

30 MORAIS, Frederico. “Linguagem material” (entrevista). In: SCOVINO, Felipe (org.) *Cildo Meireles*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

31 “No momento em que há distinções nessa ou naquela direção, surge a distinção de quem pode fazer arte e quem não pode fazer. Tal como eu tinha pensado, as *Inserções* só existiriam na medida em que não fossem mais a obra de uma pessoa. Quer dizer, o trabalho só existe na medida em que outras pessoas o praticam. Outra coisa que se coloca, então, é a idéia da necessidade do anonimato. A questão do anonimato envolve por extensão a questão da propriedade. Não se trabalharia mais com o objeto, pois o objeto seria uma prática, uma coisa sobre a qual você não poderia ter nenhum tipo de controle ou propriedade. E tentaria colocar outras coisas: primeiro, atingiria mais gente, na medida em que você não precisaria ir até a informação, pois a informação iria até você; e, em decorrência, haveria condições de “explodir” a noção de espaço sagrado.” *Ibidem*.

32 “As *Inserções* são a negação da autoria, do *copyright*. Não são obras de arte, mas uma proposta de ação e participação. Tampouco uma forma de arte multiplicada – qualquer nome que se dê a isso: múltiplo, edição, tiragem etc. Eu nunca vendi qualquer de minhas *Inserções em circuitos ideológicos*.” *Ibidem*.

33 “Pareceu-me que o melhor lugar para uma obra de arte é a memória. Não importa como se chegue a ela. O trabalho de *Inserções em circuitos ideológicos* se ocupava dessa questão, era uma prática individual em uma escala industrial. [...] acredito que a única possibilidade de permanência de uma obra é a memória. A transitoriedade do tempo não implica na permanência. Esta possibilidade aumenta à medida que a memória se torna mais coletiva. Esse seria seu corolário. Fora disso nos moveríamos no domínio da materialidade, que é um território muito precário. [...] Em relação a *Inserções em circuitos ideológicos* o que me interessava primeiro era qual seria o objeto que tentasse conciliar esses elementos e ao mesmo tempo em que fosse um objeto com eficácia real, como uma alternativa a comunicação no interior da sociedade, no qual a liberdade individual se mantivesse e não fosse uma coisa discursiva... [...] A questão seria, assim, a necessidade de eficácia social e uma pertinência em relação à história do objeto de arte.” ENGUITA, Nuria. “Lugares de divagação” (entrevista). Tradução de Leticia Feres. In: SCOVINO, Felipe (org.) *Cildo Meireles*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

34 Ou como disse Eduardo Viveiros de Castro, ferrenho defensor, pelo visada do perspectivismo, da originalidade do Movimento Antropofágico: “Sempre disseram que o Brasil era o país do futuro, iria ser o grande país do futuro. Coisa nenhuma, o futuro é que virou Brasil. O Brasil não chegou ao futuro, foi o contrário. Para o bem ou para o mal, agora tudo é Brasil.” CESARINO, Pedro, COHN, Sergio, REZENDE, Renato. “Eduardo Viveiros de Castro” (entrevista). In: CESARINO, Pedro, COHN, Sergio, REZENDE, Renato. *Azougue*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

35 Em uma camada mais profunda, poderíamos propor que as discussões e dilemas sobre uma especificidade e originalidade da arte brasileira, ou seja, sobre a identidade de uma arte nacional, transformaram-se, a partir de Mário Pedrosa, sem que aquela discussão fosse de todo abandonada, em uma problematização sobre o objeto. A questão torna-se explícita desde a tese de Pedrosa sobre *gestalt*, cuja primeira frase diz que o problema principal da arte é o problema do objeto.

36 Nas palavras de Mário Pedrosa, “arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. Não é com efeito outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina.” O artista cria uma “hierarquia de ordens”, “todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental!” “Foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensorial dos materiais, em

que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entra como fonte total da sensorialidade.” PEDROSA, Mário. “Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica.” In: FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil – temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

37 “Parece frequentemente indefinido no Brasil o limite entre a arte e o folgado, o poder e a corrupção, o profissional e o amador, o evento social e o artístico... entre colecionador e *marchand*, arte e exibição, religião e festa, o arrivista e o socialmente inserido, o artista e o pseudoartista. Talvez toda essa ausência de limites se constitua, igualmente, em prova de grande vitalidade, evidência de uma sociedade de mobilidade intensa e fluente. [...] Assim, acreditamos que no Brasil as ‘ações corporais’ de caráter festivo/coletivo influíram em certas formas expressivas que começam a surgir – ao nível de meio artístico – em meados dos anos 60, por inegável informação internacionalista, aparecendo em particular num artista erudito como Hélio Oiticica.” AMARAL, Aracy. “Aspectos do não objetualismo no Brasil.” In. AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: editora 34, 2013.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. “O que é o contemporâneo.” In: *A vida nua*. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d’água, 2010.

_____. *A comunidade que vem*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

AMARAL, Aracy. “Aspectos do não objetualismo no Brasil.” In. AMARAL, Aracy. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. São Paulo: editora 34, 2013.

ANDRADE, Oswald de. “O manifesto antropófago.” In: MENDONÇA TELES, Gilberto. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ASBHURY, Michael. “The uroborus effect – Brazilian contemporary art as self-consuming.” In: MARTINS, Sérgio Bruno (Ed). *Third Text* 114, vol. 26, issue 1, janeiro 2012 (Londres).

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite (Org). *As cidades da cidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRETT, GUY. “O sensorio como forma de conhecimento.” In: *Brasil experimental: arte/vida: proposições e paradoxos*. Tradução de Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

CAMNITZER, Luis, FARVER, Jane, WEISS, Rachel. *Global Conceptualism: Points of Origin*. Cambridge: MIT Press, 2000.

CARDOSO, Rafael. “The Brazilianness of Brazilian art.” In: MARTINS, Sérgio Bruno (Ed). *Third Text* 114, vol. 26, issue 1, janeiro 2012 (Londres).

_____, TRODD, Colin (Org). *Art and academics in the nineteenth century*. Manchester: Manchester University Press, 2000

CESARINO, Pedro, COHN, Sergio, REZENDE, Renato. “Eduardo Viveiros de Castro” (entrevista). In: CESARINO, Pedro, COHN, Sergio, REZENDE, Renato. *Azougue*. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

CONDURU, Roberto. “Negrum multicolor: arte, África e Brasil para além de raça e etnia.” *Acervo*. Revista do Arquivo Nacional, v.22, n.2, 2009.

_____. “Pérolas da liberdade: joalheria afro-brasileira.” In: *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.10, n.1, maio 2013.

_____. *Arte afro-brasileira*. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2012.

CUNHA, Laura; MILZ, Thomaz. *Joias de crioula*. São Paulo: Terceiro Nome, 2011.

DANTO, Arthur C. *After the end of art – contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente – história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DUQUE, Gonzaga. *A arte brasileira*. Campinas: Mercado de artes, 1995. Apud CARDOSO, Rafael. "The Brazilianness of Brazilian art." In: MARTINS, Sérgio (Ed). *Third Text* 114, vol.26, jan. 2012 (Londres).
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- ENGUITA, Nuria. "Lugares de divagação" (entrevista). Tradução de Leticia Feres. In: SCOVINO, Felipe (org.) *Cildo Meireles*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.
- FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil – temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- FISCHER, Luis Augusto. "Moderno, modernismo, modernista – o peso da semana de arte moderna nos ombros da literatura brasileira". *Revista Brasileira*. Fase VIII Julho-Ago-Set 2012 Ano I n. 72.
- HERKENHOFF, Paulo. *Arte Brasileira na Coleção Fadel – da Inquietação do Moderno à Autonomia da Linguagem*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson, 2002.
- _____. "Lygia Pape: a arte da passagem." In: PAPE, Lygia. *Espaço imantado*. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 2012.
- GODOY, Solange de Sampaio. *Círculo de contas: joias de crioulas baianas*. Salvador: Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 2006.
- FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LODY, Raul. *O que que a bahiana tem: pano-da-costa e roupa de baiana*. Rio de Janeiro, FUNARTE, CNFCP, 2003.
- MARTINS, Sergio Bruno. "Por uma recepção extemporânea da arte brasileira." *Revista Concinnitas*. ANO 2013 -VOL. 1 - N. 20 - agosto 2013 (Rio de Janeiro).
- _____. (Ed). *Third Text* 114, vol. 26, issue 1, janeiro 2012 (Londres).
- MORAIS, Frederico. "Linguagem material" (entrevista). In: SCOVINO, Felipe (Org.) *Cildo Meireles*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.
- MOREIRA, Maria Eunice. "O arquipélago cultural brasileiro: a interpretação de Viana Moog" *Revista Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 46, n. 4, out./dez. 2011.
- PEDROSA, Mário. "Discurso aos Tupiniquins ou Nambás." In: FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil – temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- _____. "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica." In: FERREIRA, Glória. *Crítica de arte no Brasil – temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível – estética e política*. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: editora 34, 2005.
- _____. *Aisthesis – escenas del régimen estético del arte*. Tradução de Horacion Pons. Buenos Aires: Manantial, 2013.
- RESENDE, Beatriz (Org). *Cocaina - Literatura e Outros Companheiros de Ilusão*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.
- SCOVINO, Felipe (Org). *Cildo Meireles*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.
- SAVIAN FILHO, Juvenal, WILKER, Sousa. "Antropologia renovada" (entrevista). *Revista Cult*, n. 153, dez. 2010.
- SZTUTMAN, Renato (Org). *Eduardo Viveiros de Castro*. Coleção Encontros. Rio de Janeiro: Azougue, 2007.

Na presença do vazio há algo que se escreve

Vanessa Santos*

RESUMO: Em *O Inquilino* obra de Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander tem-se uma bolha como protagonista. Por vezes, ela afirma a sua própria invisibilidade ao percorrer os espaços vazios de uma casa durante o tempo de duração do vídeo, sem nunca estourar. Este texto parte da obra de Cao e Rivane para refletir sobre questões como a ideia de vazio e ausência, tecendo breves paralelos com o teórico Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano*. A necessidade de ter o espaço circunscrito por algo tão frágil e delicado como é a natureza da própria bolha dialoga com a ideia de uma presença constante de algo que nunca se concretiza completamente, é da ordem de uma ausência ou de um esquecimento. Como se houvesse uma apropriação do lugar em si feita pela própria bolha, constitui-se como uma lembrança que insiste em retornar assumindo o lugar de uma falta que parece estar sempre ali presente entre um cômodo e outro e por todo o tempo de duração do vídeo.

PALAVRAS-CHAVE: vazio, ausência, invisibilidade.

*Vanessa Santos faz mestrado na linha de pesquisa de Linguagens Visuais no programa de pós-graduação em Artes Visuais da UFRJ, possui bacharelado em Artes Visuais/Escultura na mesma instituição. Pertence à equipe editorial do Periódico: Arte e Ensaios (PPGAV-UFRJ). Fez cursos no Parque Lage, IPPUR, SENAI e HO. Suas áreas de interesse são: Arte Contemporânea, escritos de artista e fotografia, principalmente obras que possuam como questões o silêncio, o cotidiano, o vazio e a ausência. Tel.: (21) 81657229 e e-mail: vanessa_qdv@hotmail.com

ABSTRACT: In "The Tennant", work of Cao Guimarães and Rivane Neuenschwander, we have a bubble as a protagonist. Sometimes, it affirms its own invisibility when running through empty spaces of a house for the duration of the video, without popping. This text comes from work of Cao and Rivane to reflect upon questions about the idea of emptiness and absence, weaving brief parallels with the theorist Michel de Certeau in *L'invention du quotidien*. The need of a space circumvented by something so fragile and delicate like the nature of the bubble itself dialogs with the idea of a constant presence of something that never completely comes to be, it is from a place of absence or oblivion. This is like there was an appropriation of the place itself made by the own bubble, constitutes as a memory that persists to return taking the place of an absence that appears to be always there, present between a room and another and throughout the video.

KEYWORDS: emptiness, absence, invisibility.

Em *O Inquilino* de Cao Guimarães e Rivane Neuenschwander uma bolha protagoniza a ação principal no decorrer do tempo de duração do vídeo, aproximadamente dez minutos, e ao deslocar-se ao longo de todo um apartamento vazio. Há momentos que ela parece ser absorvida pelo espaço onde se locomove como nos primeiros trinta segundos de vídeo, por exemplo. Não há separações fixas entre 'figura' e 'fundo', apenas uma linha muito tênue que se fecha numa esfera frágil e quase totalmente transparente. Em outros momentos, afirma sua presença, quase que 'fantasmal', percorrendo os corredores do apartamento como uma ausência que insiste em se manter presente. Ou, como uma memória de um outrem que não pertence mais àquele espaço físico.

A bolha, por mais que ocupe um lugar no espaço, ela não preenche o sentido de um corpo neste vídeo. Pois, é ao percorrer os espaços, que sua transparência se repercute entre o que se vê e o que se remete ser. Trata-se de uma transparência, mas, ainda assim insiste em se manter presente roubando toda a cena e colocando-se, então, como personagem principal. Mesmo que sua visualidade seja quase que imperceptível, tamanha a fragilidade do material que a constitui, mesmo assim, ocupa um volume no espaço, possui uma área, altura, largura, ela existe enquanto 'coisa' no mundo. Move-se flutuando por todo o espaço desde o chão,

passando por janelas e portais. Assume o lugar de uma ausência que insiste em estar sempre ali presente na linha entre um cômodo e outro, na torneira que remete à mão que por ali já passou. Imagina-se que aquele espaço tenha sido o cenário de acontecimentos, vivências e, talvez, reuniões entre amigos e familiares. Já que há nas paredes descascadas pelo tempo e no verde escolhido para decorar o quarto perto da escada um indicativo de que alguém já viveu ali, já habitou aquele espaço.

No entanto, aquele lugar é tomado por outro tipo de 'atmosfera', ou de 'neblina', denota uma mudança, um esvaziamento que agora, trata-se de uma ausência, de um vazio dele mesmo enquanto lugar. Não há um corpo pra preencher esses espaços tomados de tamanha presença, contudo, no fundo, não há necessidade de tê-lo. Já que é na própria ausência que se mantém presente, que fricciona e faz retornar todo e qualquer tipo de memória que persiste em permanecer aos arredores daquele espaço.

A cada repetição, a cada *replay* do vídeo torna-se uma reafirmação do vazio que se constitui no tempo se mantendo fixo no presente, mas que insistentemente trás a memória daquele espaço como um lugar de acontecimento, de ações, de encontros, de vivências e que se manterá marcado, a partir de então, como um lugar que não é mais aquele que antes foi. E por mais que não se saiba que memórias são essas exatamente, ou aonde, de fato, se retorna no tempo, qual é a origem das lembranças a qual a bolha remete, não importa. É no ato de percorrer o espaço vazio, sendo em si mesma, a própria ausência, que está a questão levantada e discutida neste trabalho.

Há simplicidade no piso, nos jornais que cobrem partes do chão, porém, de alguma forma, tudo deixa de ser tão simples enquanto a bolha se locomove com o ar, pairando sobre ele, ao determinar o enquadramento do vídeo que se mostra, portanto, a partir de fragmentos. Assim como as lembranças que surgem em pequenos pedaços, nos detalhes que sobrevivem por alguma razão na memória. Ao reaparecerem, sem muito porque, como se pairassem sobre o ar que serve de locomoção para a bolha, assim como serviria de locomoção para a própria memória que parece ainda emergir sobre o ambiente. Encontrando ali, na superfície do que compõe todo o corpo do apartamento, nos pisos, no corrimão da escada, nos armários embutidos, e tudo o mais que o constitui, um lugar de intimidade e de aconchego. A memória, vista

na superfície de cada um desses objetos, quase que emaranhada, se apropria da forma deles como um lugar para si, como uma moradia para ela mesma.

Há uma frase de Michel de Certeau que se aplica aqui: "(...) lugares vividos são como presenças de ausências. O que se mostra designa aquilo que não é mais (...)" (CERTEAU, 2012, p. 175). Novamente a questão do tempo é colocada. O presente, que se configura no tempo de duração do vídeo, faz remeter àquele lugar como outro lugar, num tempo anterior, que aparece tanto no piso gasto, na parede descascada, no fogão usado, quanto no ato mesmo de se percorrer todo aquele lugar tendo a visão da câmera que determina os enquadramentos às vezes fechados, bem próximos à bolha, às vezes mais abertos, com uma distância maior permitindo, assim, se enxergar os cômodos de forma mais abrangente.

A todo o momento há uma espécie de retorno da memória, como uma lembrança há tempos esquecida e que naquele momento específico reaparece. Como se, de fato, ela habitasse o apartamento. É aí que deixa de ser tudo tão simples, nos 'povoamentos' de memórias que passam a tomar aquelas formas, a roubá-las, a dominá-las. É dialogando com o passado que se reafirma enquanto um novo ambiente, um ambiente gasto pelo tempo, porém capaz de uma nova elaboração, capaz de receber um novo mobiliário, ou seja, capaz de uma ressignificação. Quando a memória "toma corpo," quando o objeto se vai e o que resta são memórias turvas, ou o apontamento dessas coisas e a ausência delas que insistem em serem recordadas. O percurso da bolha reafirma essa rememoração, no entanto é na sua condição material de existir que paira a repetição da presença de uma ausência, constante por todo o tempo de duração do vídeo. Para concluir esta análise, é necessário dizer que independente do significado que se dê a essa bolha, é na tentativa de circunscrever o espaço vazio que se constroem novos espaços, novos tipos de elaboração a respeito dela mesma e sobre o tempo e o presente. Enquanto questão há o constante esvaziamento que paira sobre as superfícies que o compõe. Sobretudo quando se pensa no tempo cronológico, no presente.

Artigo recebido em julho de 2015 e aprovado em agosto de 2015.

Referências

ANJOS, Moacir dos. GUIMARÃES, Cao. *Cao Guimarães*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do cotidiano: Artes de fazer*/Michel de Certeau; 19.ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

<<http://www.caoguimaraes.com/>> Acesso em fevereiro de 2015.

Normas para submissão

A *Poiésis* é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Atuando no campo alargado das artes, a *Poiésis* tem como objetivo a publicação de trabalhos científicos que tratem de forma substantiva as questões pertinentes à produção das artes e do pensamento crítico na contemporaneidade.

Estrutura da revista:

- 1) Dossiê temático organizado por um coeditor convidado;
- 2) Artigos livres submetidos ao Conselho Editorial;
- 3) Conexão Internacional, seção dividida por um professor do Programa e um pesquisador de instituição estrangeira, em que tema ou questão em comum aos dois pesquisadores é colocado em debate;
- 4) Tradução de textos considerados relevantes pelo Conselho Editorial para as linhas de pesquisa do Programa e para o debate crítico em torno das artes;
- 5) Resenhas críticas de livros, obras, projetos ou atividades artísticas;
- 6) Página do Artista, para projetos com imagens fixas desenvolvidos para a revista; em suporte multimídia (DVD) para trabalhos artísticos com imagens em movimento;
- 7) Ditos + Escritos, seção dedicada à publicação de pesquisas de mestrandos do Programa, acompanhada de comentários críticos de pesquisadores participantes do processo de avaliação da pesquisa;
- 8) Cadernos de Pesquisa, publicação das pesquisas concluídas pelos mestrandos do PPGCA-UFF no ano em curso.

O material para submissão de artigos à *Poiésis* deve ser encaminhado exclusivamente através de correio eletrônico para o endereço: poiesis@vm.uff.br.

Normas para apresentação das propostas:

Os artigos devem ser inéditos no Brasil, encaminhados em arquivos Word 97-2003 ou superior (fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5), seguindo as seguintes especificações:

- texto em português ou em espanhol de 4.000 a 5.000 palavras (incluindo Notas e Referências);
- um resumo de 100 a 120 palavras em português (ou espanhol) e em inglês;
- três palavras-chave acompanhando os idiomas do Resumo;
- sugerimos o envio de três a cinco imagens para ilustrar o artigo. Todas as imagens devem estar em extensão TIF ou JPG, com resolução de 300 dpi;
- os parágrafos não devem estar tabulados, mas separados em blocos por interlinha dupla;
- os subtítulos não devem ser enumerados;
- dados curriculares do(a) autor(es), informando sua vinculação acadêmica e titulação, com no máximo 80 palavras, devem ser incluídos antes do Resumo, logo em seguida ao título;
- notas no final do texto numeradas em algarismos arábicos;
- referências bibliográficas, no final do texto, depois das notas, devem estar de acordo com as normas da ABNT (à exceção dos títulos dos livros que deverão ser em itálico);
- o artigo será submetido ao Conselho Editorial que decidirá sobre sua publicação
- todos os trabalhos publicados são de responsabilidade dos autores, inclusive a revisão do português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre o seu conteúdo à Revista Poiésis.
- endereço, e-mail e telefone do proponente devem ser encaminhados junto com a proposta.

Universidade Federal Fluminense

Reitor

Sidney Luiz de Matos Mello

Vice-Reitor

Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação

Roberto Kant de Lima

Coordenadora de Pós-Graduação *Stricto Sensu* da PROPPi

Ana Paula Mendes Miranda

Coordenador de Pesquisa da PROPPi

Saulo Cabral Bourguignon

Pró-Reitor de Graduação

José Rodrigues de Farias Filho

Diretor do Instituto de Arte e Comunicação Social

Kleber Santos de Mendonça

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Luciano Vinhosa

Vice-Coodenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Ana Beatriz Fernandes Cerbino

Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes

Área de Concentração

Estudos Contemporâneos das Artes

Linhas de Pesquisa

Estudos Críticos das Artes

Estudos das Artes em Contextos Sociais

Estudos dos Processos Artísticos

Professores Colaboradores

Marina Cavalcanti Tedesco

Pedro Hussak Van Velthen Ramos

Corpo Docente Permanente

Andrea Copeliovitch

Ana Beatriz Fernandes Cerbino

Jorge Vasconcellos

Leandro Mendonça

Ligia Dabul

Luciano Vinhosa

Luiz Guilherme Vergara

Luiz Sérgio de Oliveira

Martha Ribeiro

Tania Rivera

Tato Taborda

Viviane Matesco

Agradecimentos à Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação pelo apoio à publicação da *Poiésis*.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Poiésis. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense – n.1 (2000). – Niterói: PPGCA, 2015. 21 cm; II;

Matesco, Viviane; (Editor) REINALDIM, Ivair; (Coeditor).

Poiésis n. 26, v1, Niterói

Universidade Federal Fluminense; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social. Dezembro de 2015, 244p.

ISSN 1517-5677 semestral (versão on-line – ISSN 2177-8566)

1. Artes ; 2. Práticas artísticas ; 3. Crítica de arte ; 4. Estética ; 5. Cultura