





# ESTADO da ARTE

revista de artes visuais

Universidade Federal de Uberlândia

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

E79 Estado da Arte [recurso eletrônico] : revista de artes visuais / Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes. Vol. 1, n. 1, (2020) - . Uberlândia : EDUFU, 2020.

Semestral

Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/index>

ISSN: 2675-4576

Inclui bibliografia

Inclui ilustrações

1. Artes visuais. 2. Arte - História. 3. Teoria geral da arte. 4. Poética. 5. Crítica de arte. I. Universidade Federal de Uberlândia. Instituto de Artes. II. Título..

CDU: 73

---



**Universidade Federal de Uberlândia**

**EDUFU – Editora da Universidade Federal de Uberlândia**

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco A – Sala 01  
Campus Santa Mônica 38408.100 – Uberlândia-MG  
www.edufu.ufu.br | e-mail: livraria@ufu.br

Instituto de Artes | Universidade Federal de Uberlândia

**REVISTA ESTADO DA ARTE**

**Revista de Artes Visuais do Instituto de Artes**

Av. João Naves de Ávila, 2121 – Bloco 5M – Laboratórios do IARTE  
Campus Santa Mônica 38408-100 – Uberlândia - MG  
revistaestadodaarte20@gmail.com  
<http://www.seer.ufu.br/index.php/revistaestadodaarte/index>

**Reitor da Universidade Federal de Uberlândia**

Valder Steffen Júnior

**Diretor da Editora da Universidade - EDUFU**

Guilherme Fromm

**Diretor do IARTE**

Jarbas Siqueira Ramos

**Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Artes**

Marco Pasqualini de Andrade

**Coordenadora do Curso de Graduação em Artes Visuais**

Clarissa Monteiro Borges

### **Comitê Editorial**

Ana Helena da Silva Delfino Duarte – IARTE -  
Universidade Federal de Uberlândia MG, Brasil

Beatriz Basile da Silva Rauscher – IARTE -  
Universidade Federal de Uberlândia MG, Brasil

Marco Antonio Pasqualini de Andrade – IARTE -  
Universidade Federal de Uberlândia MG, Brasil

Priscila Arantes Rampin – UnB – Universidade de  
Brasília / GPPI - Universidade Federal de Uberlândia  
MG, Brasil

### **Conselho Editorial - UFU**

Fábio Fonseca

Nikoleta Tzvetanova Kerinska

Rodrigo Freitas Rodrigues

Tatiana Sampaio Ferraz

### **Projeto Gráfico**

Paulo Matos Angerami – IARTE - Universidade Federal  
de Uberlândia MG, Brasil

### **Pareceristas *ad-hoc* desta edição**

Adriano Tomitão Canas (FAUeD UFU)

Ana Luisa Carmona Ribeiro (UFOB)

Fábio Fonseca (IARTE UFU)

Isaac Antonio Camargo (UFMS)

Maria Elisa Martins Campos Amaral (EBA UFMG)

Nikoleta Tzvetanova Kerinska (IARTE UFU)

Paulo Ivan Rodrigues Vega Júnior (UnB)

Rodrigo Freitas Rodrigues (IARTE UFU)

### **Contato:**

revistaestadodaarte20@gmail.com

tel + 55 (34) 32 39 44 24 IARTE

Avenida João Naves de Ávila, 2121 – Campus Santa

Mônica – Bloco 5M – Laboratórios do IARTE

38408-100 – Uberlândia – MG - Brasil Conselho

### **Editorial Consultivo / Científico**

Adriana Sanajotti Nakamuta - Instituto do Patrimônio  
Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) Brasil

Ana Paula Cohen - Curadora independente – Brasil

Ana Rita de Almeida Araújo Francisco Ferreira - Centro  
de Filosofia da Universidade de Lisboa (CFUL) –  
Portugal

Bernard Guelton - Université de Paris – Pantheon  
Sorbonne – França

Elaine Tedesco – Universidade do Rio Grande do Sul  
(UFRGS) – Brasil

José Cláudio Alves de Oliveira - Universidade Federal  
da Bahia (UFBA) - Brasil

Jorge Torres González - Universidad Industrial de  
Santander (UIS) – Colômbia

Juan Iván González de León – Centro Nacional de las  
Artes Mexico – México

Luciano Vinhosa Simões - Universidade Federal  
Fluminense – (UFF) - Brasil

Luiz Carlos (Lu) de Laurentiz - Universidade Federal de  
Uberlândia - (UFU) Brasil

Maria Angélica Melendi - – Universidade Federal de  
Minas Gerais (UFMG) – Brasil

Thiago Henrique de Souza Honório – Fundação  
Armando Alvares Penteado (FAAP) – Brasil

Patrícia Franca-Huchet – Universidade Federal de  
Minas Gerais (UFMG) – Brasil

**Todos os trabalhos são de responsabilidade dos autores, inclusive revisão de português, não cabendo qualquer  
responsabilidade legal sobre seu conteúdo à Revista Estado da Arte ou à Edufu.**

# SUMÁRIO

## Editorial

- 9 **Editorial**  
BEATRIZ RAUSCHER, ANA HELENA DA SILVA DELFINO DUARTE,  
MARCO ANTÔNIO PASQUALINI DE ANDRADE, PRISCILA ARANTES RAMPIN

## Apresentação

- 11 **Noções incontornáveis nas Artes Visuais**  
BEATRIZ RAUSCHER  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia, Brasil  
PRISCILA RAMPIN  
Universidade de Brasília (UnB) Brasília, Brasil

## Dossiê: Noções incontornáveis nas Artes Visuais I

- 19 **Erosões e cristalizações**  
MICHAL KIRSCHBAUM  
Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) Florianópolis, Brasil

- 33 **Todos os dias de Bruce Nauman**  
CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Rio de Janeiro, Brasil

- 49 **Abra seus olhos: destruição, colonialismo e o primitivo no museu**  
EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA  
Universidade de Brasília (UnB) Brasília, Brasil

- 71 **Objeto, memória e narração no processo de criação de Arthur Bispo do Rosário**  
CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA  
Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) Vitória, Brasil

85

**Les apports de la Géographie de l'art sur l'Histoire de l'art brésilien**

CARLOS HENRIQUE ROMEU CABRAL  
Instituto Federal de Pernambuco (IFPE), Olinda, Brasil

97

**O que é contemporâneo no colecionismo de arte contemporânea?**

NEI VARGAS DA ROSA  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) Porto Alegre, Brasil

111

**O colapso da arte pública nas práticas artísticas das vanguardas contemporâneas:  
Geodésica Cultural Itinerante na Revolução dos Baldinhos**

LUIZ SÉRGIO DA CRUZ DE OLIVEIRA  
Universidade Federal Fluminense (UFF) Niterói, Brasil

129

**Está caindo flor: conexões entre corpo, natureza e cidade**

MARIZA BARBOSA OLIVEIRA  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil

147

**Mídia táctica como conceito operativo nas artes visuais**

THIAGO SPÍNDOLA MOTTA FERNANDES  
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) Rio de Janeiro, Brasil

**Artigos**

165

**Vicente de Mello: a memória da luz pelo lado do avesso**

PEDRO CAETANO EBOLI NOGUEIRA  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-RJ) Rio de Janeiro, Brasil

183

**Matéria e memória – o ruído como ficção alegórica**

PEDRO PAIVA  
GABRIELA MOTTA  
Universidade Federal de Pelotas (UFPeL) Pelotas RS, Brasil

**Curadorias**

199

**Cenas de Ódio, Morte e Progresso**

MARCO ANTÔNIO VIEIRA  
Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia MG, Brasil



# EDITORIAL

Estamos em junho de 2020 e chegamos à metade de um ano que em tudo se apresenta distinto do que tínhamos experimentado até agora. Vivemos um grave colapso sanitário em escala global, e ainda outra crise, não menos grave, se abateu sobre as instituições no país. Nesta crise, a institucional, a academia e a comunidade científica são fortemente impactadas em várias frentes: a emergência do ensino remoto em todos os níveis, a desconstrução dos processos avaliativos da pós-graduação, o corte de bolsas e uma grande desorganização nas estratégias de consolidação do ensino e da pesquisa no país.

Esperávamos outro cenário para apresentarmos a revista **Estado da Arte**. Quando ela foi gestada, pela iniciativa de três grupos de pesquisa em Artes Visuais da Universidade Federal de Uberlândia, acreditávamos que teríamos um grande desafio pela frente, mas não imaginávamos a dimensão do desmonte que se coloca agora. No entanto, não pretendemos nos curvar, pois temos como propósito divulgar resultados de investigações no âmbito das Artes Visuais e suas interfaces, fortalecendo e consolidando esta área do conhecimento no contexto da pesquisa.

A julgar pelo resultado dessa primeira chamada, constatamos que pesquisas, pesquisadores e programas de pós-graduação em artes visuais seguem em frente com a produção inquieta e de qualidade. Sob o tema *Noções incontornáveis nas Artes Visuais* publicamos, neste número, um conjunto de treze trabalhos representativos de várias regiões do país, produzidos por pesquisadores, professores e pós-graduandos de dez diferentes instituições de ensino e pesquisa.

Os artigos selecionados para o primeiro número compartilham de alguns tópicos à saber: o enfoque político da arte; a produção cultural das periferias artísticas; a problematização dos conceito de primitivo e marginal, além das abordagens poéticas sobre o suporte e o material. Não nos parece coincidência que o viés político esteja em evidência considerando as demonstrações populistas e autoritárias advindas de governantes em várias partes do globo. Ademais, o impacto causado pela situação sanitária global reteve nossas liberdades e angustiou nossas mentes, aprofundando as marcas da desigualdade social e escancarando a fragilidade do sistema e dos governos.

Dedicamos nosso periódico à divulgação dessas pesquisas que têm como foco o contexto contemporâneo da obra de arte, seus processos e sistemas. Entendemos que é urgente refletirmos sobre o papel da arte e dos artistas nesse novo contexto. Queremos, portanto, dar visibilidade ao grande investimento realizado pela comunidade artística e científica brasileira até agora. Seguimos acreditando na relevância, no rigor e na qualidade do que virá, apesar de tudo.

# APRESENTAÇÃO



# Noções incontornáveis nas Artes Visuais

## Unavoidable Notions in Visual Arts

PRISCILA RAMPIN

Universidade de Brasília (UnB) Brasília, Brasil

BEATRIZ RAUSCHER

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) Uberlândia, Brasil

O desafio das pesquisas denominadas **estado da arte** é mapear a produção científica nas diversas áreas do conhecimento, a fim de discutir os aspectos, as dimensões e os destaques das informações obtidas até o momento do início de novos estudos. Ao usarmos a mesma expressão para denominar o nosso periódico pretendemos resgatar uma modalidade de pesquisa que sistematiza o campo das artes visuais, identifica as investigações realizadas, as tendências temáticas, as abordagens dominantes e as novas, considerando um recorte tanto abrangente, quanto concentrado em nosso contexto geográfico e político.

Ao mesmo tempo, recorreremos à aptidão expressiva e ambígua que o termo estado da arte pode ter quando o tomamos metaforicamente. Na expressão, a palavra **arte** indica um determinado campo, e **estado** vincula este campo ao modo de ser da arte e às suas circunstâncias.

A proposta temática Noções incontornáveis nas Artes Visuais, do primeiro número da revista **Estado da Arte**, é amplo para abarcar os inúmeros conceitos que atendam ao interesse e às abordagens dos pesquisadores da arte. O tema se confunde com a própria proposta do novo periódico e tem um potencial inesgotável para ser reeditado em outros momentos e em novas chamadas.

Sendo assim, partimos do princípio que os conceitos fundamentais da arte percorrem, de modo incontornável, tanto o trabalho do teórico e historiador, quanto o trabalho do artista, que molda os significados no fazer de sua obra.

Para a primeira chamada convidamos os artistas, os teóricos e os estudiosos da arte para que compartilhassem os caminhos trilhados pelas suas pesquisas e respectivas reflexões sobre os conceitos emergentes da arte e os consagrados, sobre as convergências e divergências entre eles, sobre a atualização e revisão de suas referências. Por fim, que as contribuições resultassem em um repertório renovado de noções que firmam a arte como área do saber.

A produção contemporânea tem explorado a porosidade ou a indeterminação dos limites conceituais e materiais da arte, das categorias e das possíveis definições ontológicas. As abordagens intermediáticas, as linguagens expandidas e os hibridismos são frequentemente interrogados nas pesquisas artísticas tanto que, nos artigos selecionados para esta edição, verificamos as análises da obra de artistas contemporâneos consagrados como Robert Smithson e Lisa Oppenheim e ainda Bruce Nauman, conduzidas pelas autoras Michal Kirschbaum e Caroline Alciones de Oliveira Leite, respectivamente.

Na apresentação de Kirschbaum, a autora questiona a noção de **verdade da imagem** com base nos trabalhos de Robert Smithson e Lisa Oppenheim. Segundo a autora, esses artistas influenciam a percepção de tempo e de espaço do espectador, lançando mão de estratégias de **apropriação** e **intervenções** físicas e culturais. No artigo dedicado à instalação sonora *Days*, de Bruce Nauman, Leite observa a ideia do espelhamento por meio da repetição de diferentes vozes que se intrometem entre si e o aparato perceptivo do espectador, para projetar-lhe a passagem do tempo investida de expectativas, de alegrias, de frustrações e de finitude. Em ambos os artigos, os espelhos ou a noção de **espelhamento** como recurso metafórico ou material são recorrentes, e têm o potencial de motivar significações e criar (des)conexões em tópicos sensíveis ao sujeito: a maneira como percebe a continuidade do espaço, a passagem do tempo e a existência humana, sempre permeada por conflitos internos e postos em relação ao mundo exterior.

As proposições de cunho historiográfico, do mesmo modo, debatem as noções fundamentais do campo e, nessa edição, os conteúdos da história da arte buscam novas chaves para a compreensão de obras que apelam às categorias estratificadas do primitivo, do exótico e do marginal.

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira apresenta a obra do artista franco-argelino Kader Attia em diálogo com a obra de Pablo Picasso. Seu foco está nas exposições desses artistas que lhe permitem problematizar o conceito de **primitivo** na arte, assim como as ideias de **reparação** e **apropriação**. A análise trazida por Emerson Dionísio indica uma espécie de latência de um porvir dos arquivos e das memórias guardadas nos museus. Sob o escrutínio de renovada leitura do passado, observa o autor, que Attia exacerbou o gesto domesticador, estetizador e apropriador do ocidental para com o continente africano, que pareceram minimizados pela curadoria da exposição *Picasso Primitivo*, ao deter-se à cronologia histórica da proximidade do artista espanhol com os objetos etnográficos e com a arte primitiva.

Negando-se a discutir a excentricidade da produção de Arthur Bispo do Rosário pelo viés da alienação, Cláudia França enfatiza o potencial memorialista de seu trabalho. No artigo são discutidas as operações de listagem e catalogação; as formulações de **objeto, coleção, memória** e **narração** no processo de criação de Bispo, marcado pelo uso de matrizes objetuais envolvidas em fios e tecidos coloridos. Para a autora, tal como esses objetos *per se*, a obra de Bispo é envolvida por uma aura de elementos místicos, lucidez, delírio e loucura, práticas artesanais tradicionais, memórias de viagem, atenção ao cotidiano, presença da palavra escrita, entre outros aspectos. A experiência estética resultante do contato com a obra de Bispo do Rosário, para França, não admite contestar a sua condição de artista.

No sentido de contribuir para a concepção de uma história da arte brasileira global e transnacional, Carlos Henrique Romeu Cabral, procura estabelecer associações entre o campo da geografia da arte e o da história da arte brasileira, num panorama baseado no deslocamento e na **circulação** de indivíduos e de ideias entre territórios culturalmente distintos. A partir da discussão **centro-periferia** e através da Geografia da Arte, o artigo de Cabral ressalta a importância e a necessidade de se estudar a produção cultural das **periferias** artísticas do Brasil, para que o esforço resulte em uma História da Arte brasileira inclusiva, capaz de revisar as narrativas hegemônicas e os processos de exclusão.

Com olhar voltado ao sistema da arte, a originalidade da pesquisa de Nei Vargas da Rosa está na observação da configuração e do funcionamento de diferentes modelos adotados para dar **visibilidade e legitimação** a coleções de arte no Brasil. Identificando colecionadoras e colecionadores de arte nas cinco regiões do País, o autor enfatiza as **identidades culturais** multifacetadas em um país de dimensão continental. Em seu artigo, Vargas pergunta “O que é contemporâneo no colecionismo de arte contemporânea?” para refletir sobre o que pode ser apontado como novo nos processos de institucionalização de **coleções** privadas de arte contemporânea no Brasil, e quais as contribuições para o desenvolvimento do **sistema da arte**. Em contraste, o artigo de Luiz Sergio de Oliveira volta-se para a insuficiência dos espaços tradicionais e expositivos de uma arte que se fez política e que, colateralmente, coloca em disputa a validade da noção de **arte pública** como categoria.

Isso porque as noções fundamentais que circunscrevem o campo das Artes Visuais são constantemente reexaminadas. A principal razão é a natureza experimental do fazer artístico, que não hesita em adotar procedimentos e formas de pensar originais, testando a própria definição de obra arte. Assim, os trabalhos efêmeros, os virtuais, os colaborativos ou não, à exemplo da parceria entre o Coletivo Geodésica Cultural e o Projeto Revolução dos Baldinhos da cidade de Florianópolis, ou as ações sensíveis e em escalas ínfimas como as de Mariza Barbosa se mostram, como observa Luiz Sergio de Oliveira, comprometidos com as conexões entre arte, política e as questões sociais na **esfera pública**.

Na continuidade do primeiro número, lemos sobre trabalhos pouco ou nada preocupados com as premissas institucionais e tradicionais que conferem valor à arte. São artigos que problematizam o reconhecimento de tais práticas e indagam: como atualizar conceitualmente as práticas que expandem a interação e a participação para construir junto? Como a vanguarda de hoje define a experiência vital do trabalho de arte? Suas bases são estéticas ou sociais?

No título do seu artigo, Luiz Sergio de Oliveira situa a vanguarda da contemporaneidade e nos faz (re)avaliar a equivalência da verdade da arte vigente em comparação com a verdade definida, ou perseguida, pelos artistas da primeira metade do século 20, esta última, tributária do encontro radical da subjetividade com o mundo externo e da vontade política de tornar real a utopia de uma sociedade orientada por um único ideal.

Na vertente pública abordada por Oliveira, a arte desafia o princípio de valor histórico e de valor mercadológico que esteve em suas origens. Com base na formulação do autor, constatamos que o Coletivo Geodésica Cultural não está interessado na **ocupação** do espaço público em substituição ao espaço institucional ou na expansão da quantidade de público, mas numa composição com público que tem a interação e o diálogo como princípio e o enfrentamento das questões sociais e **cotidianas** como objetivo.



Mariza Barbosa, *Está caindo Flor*, 2016, performance. Fotografia: Fernando Gomes. Fonte: acervo pessoal da autora.

Outra versão desta modalidade de ação na cidade, é posta à vista com as performances “Está caindo flor” de Mariza Barbosa de Oliveira. A autora/artista nos apresenta a noção de trânsitos poéticos. O **espaço público** é tomado de modo sensível pela ocupação do corpo em experimentações performáticas, gestos que indicam a necessidade de se discutir tópicos emergentes como o das convenções sociais, nesse caso, a passagem do **tempo**, a **transitoriedade** da experiência e a relação com o espectador.

Ainda no contexto do espaço público, Thiago Fernandes busca desenvolver o conceito de **mídia táctica** como ferramenta para ampliação das vozes e anseios de uma cultura. Oferece-nos exemplos de manifestações artísticas de baixo orçamento e de elaboração pouco complexa, tipificadas nos moldes do “faça você mesmo” e que circulam constantemente e imediatamente através das mídias de comunicação de massa virtual e/ou efêmera. Lambe-lambes, cartazes, faixas e as ferramentas digitais servem de suporte para mensagens que se infiltram no cotidiano, conturbando a hegemonia dos discursos publicitários e jornalísticos.

Os três artigos mencionados acima, igualmente, marcam atitudes focadas em assuntos mais locais e específicos que afetam o viver em sociedade. Por meio dos seus trabalhos, atestam a insuficiência representativa do sistema político clássico e defendem formas alternativas de **micropolíticas**.

Completam a presente edição dois artigos e um ensaio curatorial que versam sobre obras de artistas brasileiros associadas às suas respectivas exposições, e às particularidades significantes do local.

O artigo de Pedro Caetano Eboli Nogueira traz um exame dos trabalhos do fotógrafo Vicente de Mello, mostrados no ano de 2018 em duas exposições individuais e simultâneas no Rio

de Janeiro, uma na Galeria Lurixs e a outra no MAM-RJ; Pedro Paiva e Gabriela Motta discutem a instalação *O Ruído* do próprio Paiva na I Mostra de Arte [IN]cômodo, realizada na cidade de Pelotas RS em 2016; enquanto Marco Antônio Vieira, apresenta sua curadoria do trabalho de João Angelini no espaço de experimentação artístico-curatorial DeCurators de Brasília DF no verão de 2020.

Nogueira estabelece relações entre o trabalho do artista Vicente de Mello com vertentes da fotografia contemporânea, sublinhando o caráter conceitual e **narrativo** que permeia a obra de Mello. O autor observa que a poética do artista questiona a relação **imagem/referente**, além de acionar as noções de **memória** e **coleção** na perspectiva do meio fotográfico.

No intuito de compreender o sentido de apropriação de signos da cultura local, Paiva e Motta abordam as características ambientais do trabalho *O Ruído* em relação ao espaço em que foi instalado. O artigo se soma aos trabalhos que discutem a **desmaterialização** da obra de arte, devido aos recursos materiais que emprega, e, neste caso, a passagem do tempo histórico. Com base na idéia de **entropia**, que os autores atribuem à matéria escultórica, estabelecem um diálogo entre o espaço institucional e público que abriga a obra e o sal que lhe dá corpo temporário, aludindo ao período em que o trabalho escravo foi usado como engrenagem de desenvolvimento econômico.

Instauramos, desde já neste primeiro número, uma seção intitulada Curadorias, destinada à difusão de produções curatoriais em artes visuais realizadas pelos autores dos artigos ou propostas originais para publicação no periódico. A seção consiste em apresentar reflexões conceituais de curadores, acompanhadas de um conjunto de imagens ou reproduções visuais das obras dos artistas envolvidos.

Inauguramos a seção com a curadoria de Marco Antônio Vieira, sob o título *Cenas de Ódio, Morte e Progresso*, elaborada com o políptico instalativo de João Angelini que se desdobra em quatro alegorias. A visão de Vieira, que podemos acompanhar por meio de imagens e textos, aponta para a política genocida de extermínio de populações vulneráveis que marcam a lógica colonialista e tornam a história do Brasil um pesadelo alegórico. Vieira aciona a noção de **necropolítica** de Achille Mbembe para colocar a ênfase na naturalização discursiva de assassinatos que se legitimam por um conjunto de estratégias intencionais e seletivas de extermínio que a seu ver, se atam ao discurso estético de Angelini.

Por meio de suas experimentações os artistas produzem obras que operam deslocamentos e instauram conceitos inéditos, provocando a necessidade de análises teóricas e de terminologias renovadas. As noções que reconhecemos nesse conjunto de textos: apropriação, intervenção, espelhamento, reparação, temporalidade, entropia, objeto, coleção, memória, cotidiano, trânsitos poéticos e narração determinaram modos de ser da arte, constituindo um vocabulário que não pode ser ignorado.

Outras expressões, que também podem ser observadas nos textos dessa edição, como deslocamento, circulação, legitimação, ocupação, periferias artísticas, visibilidade, identidades culturais, centro-periferia, sistema de arte, arte pública, coleções, mídia táctica, micropolítica, necropolítica, indicam meios de apresentação, inserção e recepção nos contextos sociais da arte que valorizam as características geográficas e culturais locais, além de seus produtores.

Por sua vez, não podemos negligenciar aquilo que não podemos nomear, pois o suporte e o material da arte, segundo nossos autores, operam mudanças, desorganizam as percepções, ampliam os desejos, alteram os modos de pensar a representação, a referencialidade, a identidade, a memória e, de modo mais abrangente, a existência humana.

## **Sobre as autoras:**

**Priscila Rampin** é artista visual e doutoranda em Artes Visuais pela Universidade de Brasília. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (2016) e bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia (2012). Participa do grupo de pesquisa Poéticas da Imagem (UFU/CNPq) e do GEPPA - Grupo de Estudos, Pesquisas e Práticas Artísticas (UNB/CNPq).

**Beatriz Rauscher** é artista plástica e professora titular da Universidade Federal de Uberlândia. Realizou doutorado em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2005); estágio de doutorado na UFR Cinéma et Audiovisuel de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle (2003) e pós-doutorado em Arte e Tecnologia da Imagem na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais UFMG (2018). Atualmente é líder do Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem UFU e pesquisadora do Grupo BE-IT: Bureau de Estudos sobre a Imagem e o Tempo da UFMG.

**DOSSIÊ:**

**NOÇÕES INCONTORNÁVEIS NAS ARTES  
VISUAIS I**



# Erosões e cristalizações

## Erosions and crystallizations

MICHAL KIRSCHBAUM

Universidade de Santa Catarina, UDESC, Florianópolis, Brasil

### RESUMO

Este artigo versa sobre o trabalho de dois artistas visuais contemporâneos a partir de questões que se esperam relevantes para pensar a fotografia contemporânea. O texto coloca em reflexão dois trabalhos que problematizam a transparência da imagem e do olhar em relação a um referente. O texto parte da obra *"Yucatan Mirror Displacements"*, de Robert Smithson (EUA, 1938-1973) afim de pensar questões relacionadas a visualidade e percepção sobre o tempo e o espaço e alonga as reflexões ao encontro do trabalho *"Killed Negatives (After Walker Evans)"*, de Lisa Oppenheim (EUA, 1975). Ao longo do texto se propõem conversas com outros autores como Jacques Derrida, Yves-Lomax, Robert Smithson, Susan Sontag e Jeniffer Roberts.

### PALAVRAS-CHAVE

Fotografia, operações espaciais, desconstrução.

### ABSTRACT

This article discusses the work of two contemporary visual artists based on questions that are expected to be relevant for thinking about contemporary photography. The text puts into reflection two works that problematize the transparency of the image and the look in relation to a referent. The text is based on the work *"Yucatan Mirror Displacements"*, of Robert Smithson (USA, 1938-1973) in order to think about issues related to visuality and perception about time and space and extends the reflections to meet the work *"Killed Negatives (After Walker Evans)"*, of Lisa Oppenheim (USA, 1975). Throughout the text, conversations are proposed with other authors such as Jacques Derrida, Yves-Lomax, Robert Smithson, Susan Sontag and Jeniffer Roberts.

### KEYWORDS

Photography, spatial operations, deconstruction.

## Erosões e cristalizações

No ensaio fotográfico “*Incidents of Mirror Travel in the Yucatan*”, publicado na Revista *Artforum* por Robert Smithson em 1969, as vozes de deuses maias revelam a percepção como algo turvo e instável. O espelho, material que Smithson usa para produzir as instalações que posteriormente fotografa, é o objeto pelo qual os deuses maias falam, como *Tezcatlipoca*, o deus do espelho de obsidiana. As instalações com espelhos e a interferência dos deuses dividem a realidade e indicam os cortes e as separações que já são existentes, entre a realidade e seus reflexos, entre a realidade e as percepções que podemos reconstruir desta. Jeniffer Roberts coloca que Smithson usa os espelhos como uma “ferramenta de corte ou separação em vez de uma espécie de ferramenta de unificação” (ROBERTS, 2004, p. 47) (tradução nossa).<sup>1</sup> Aos poucos os reflexos e os deslocamentos ativam um fluxo fantasmagórico que intervém no presente como injunções e disjunções do cotidiano.

Comecei a pensar em trabalhos que são movidos a partir de algo que identifiquei como uma provocação. Parece que Smithson foi inicialmente provocado pelo travelogue de John Lloyd Stephens publicado em 1843 com o título “*Incidents of Travel in Yucatán*”. Porém o artista faz uma espécie de anti-expedição de Stephens.

A expedição de Stephens tinha um propósito que diferia radicalmente da expedição de Smithson considerando as operações imperialistas do travelogue de 1843 que ia ao encontro das ruínas maias da região. O livro de Stephens conta com imagens que se tornaram uma referência importante da arqueologia mesoamericana (ROBERTS, 2004). Smithson não critica Stephens diretamente mas ao longo de seu texto podem ler-se posições adversas, especialmente em suas menções a desconfiança do aparelho visual para representar o outro de forma realista. A partir do trabalho *Enantiomorphic Chambers* (1964) de Smithson fica clara a sua posição quanto a descrição realista, apontada como uma operação mental ilusionista e mostrando o poder da perspectiva central e da operação ilustrativa sobre o outro. Sua anti-expedição não busca dados objetivos e expõe os procedimentos da instalação da visão moderna para a “extração de artefatos históricos e seu deslocamento para os Estados Unidos, o novo epicentro histórico pan-americano” (ROBERTS, 2004, p. 94-96) (tradução nossa).<sup>2</sup>

Seu ensaio fotográfico se mostra também atravessado por provocações internas, conversas entre meios onde o texto se articula “fotograficamente”, onde fotografias rompem as sequencialidades tempo-espaciais dos lugares e do texto. Essas conversas vão constantemente re/materializando o espaço, os meios, as entidades através do texto do artista, abrindo lugar para um trânsito entre diferentes linguagens- ou o encontro de naturezas distintas, como se ilustrassem o próprio processo do pensamento. Uma coisa e depois uma outra: uma sequencia; E logo depois uma simultaneidade, um salto, uma volta, por fim uma série de decomposições, ou cristalizações: forças que insistem entre conservar e alterar as diversas formações.

---

1 No original: “a tool of cutting or splitting rather than strict unification” (ROBERTS, 2004, p. 47).

2 No original: “the extraction of historical artifacts and their relocation to the United States, the new Pan-American historical epicenter.” (ROBERTS, 2004, p. 94-96).

A mente e a terra encontram-se em um processo constante de erosão: rios mentais derrubam encostas abstratas, ondas cerebrais desgastam rochedos de pensamento, ideias se decompõem em pedras de desconhecimento, e cristalizações conceituais desmoronam em resíduos arenosos de razão. Vastas faculdades móveis acontecem neste miasma geológico, e elas se movem da maneira mais física possível. Esse movimento parece ser sem movimento, ainda assim ele esmaga a paisagem da lógica sob devaneios glaciais. Esse fluir lento nos faz conscientes da turbidez do pensamento (SMITHSON, 1996, p. 100)(tradução nossa)<sup>3</sup>

A situação turva colocada em operação articula um espaço multi-temporal e multimidiático, pois desconstrói o espaço enquanto texto e enquanto fotografia e no transcorrer de uma narrativa que abre lugar à ficção os objetos tomam lugar de sujeitos, incorporam vozes ou, (vide “*A Tour in the Monuments of Passaic*”, 1967) se sexualizam.

As discussões dentro do contexto do Minimalismo podem esclarecer alguns pontos do trabalho de Smithson. De fato a dualidade sujeito-objeto é algo que o “minimalismo tenta superar na experiência fenomenológica” (FOSTER, 1996, p. 40)(tradução nossa), e traz dessa forma a teatralidade apontada por Michael Fried, que incorpora o tempo e o espaço à obra. Para Fried a teatralidade estava infectando a arte moderna, tirando a “significação própria” da obra de arte por apontar a sua externalidade (FRIED, 1998). O autor estava correto nesse sentido, em que, colocando o caráter de objeto à obra esta nos levaria para um olhar circunstancial colocando então um contexto em evidência. Tal posição desvelaria que muitos trabalhos desse contexto operariam no espaço expositivo levando um foco à dinâmica obra-participante, e aos agenciamentos em torno do projeto expositivo. Exatamente por um foco na fisicalidade do objeto, um deslocamento do objeto para a cena, da matéria para os fluxos que a atravessam. Através de uma literalidade do objeto artístico o aspecto de teatralidade na obra deixou claro que a obra se dá em relação à experiência, por onde o sentido da obra se estrutura.

---

3 No original: One’s mind and earth are in a constant state of erosion, mental rivers wear away abstract banks, brain waves undermine cliffs of thought, ideas decompose into stones of unknowing and conceptual crystallizations break apart into deposits of gritty reason. Vast moving faculties occur in this geological miasma, and they move in the most physical way. This movement seems motionless, yet it crushes the landscape of logic under glacial reveries. This slow flowage makes one conscious of the turbidity of thinking. (SMITHSON, 1968, p. 100).



Figura 1 – Robert Smithson. Yucatan Mirror Displacements (1-9), 1969, Fotografia, 61 x 61 cm cada fotografia Coleção Museu Guggenheim. Fonte: <https://www.guggenheim.org/artwork/5322>.

A percepção do tempo e do contexto ao vivenciar um trabalho de arte rompe qualquer possibilidade deste trabalhar por revelações de um presente perpetuo. O trabalho pode então, mesmo que “literal”, articular uma perspectiva transcendental, considerando a transformação: as coisas, de fato, estão sempre em eterna mudança: se apresentam em um sem fim de camadas de tempo pelas sedimentações entrópicas visíveis, invisíveis e projetadas.

Esse é um dos pontos que *Incidents of Mirror Travel in the Yucatan* (figura 1) reivindica. A transcendência tem uma perspectiva entrópica, e este é um motor poético de importância no trabalho de Smithson, que leva em conta os processos de violência (na perspectiva geológica e histórica) que podem ser percebidos ao lermos o presente. Se um presente dado está relacionado

a eventos catastróficos e traumáticos do passado como poderia este se mostrar sem interrupções? Como seria possível ler a realidade de forma uniforme e não plural?

Os significados e entendimentos sobre algo são necessariamente articulados por reconstruções e estão sempre abertos a novos sentidos que possam vir a acontecer. Outra perspectiva, um tanto mais abstrata, propõe que algo mais poderia estar acionando os entendimentos, percepções e sentidos das coisas. Essa perspectiva aponta a que estes também são produzidos por algo que nos atravessa e que incorporamos a partir de vozes que intervêm, como injunções, em nosso tempo. Percebem-se aqui como vozes que não são exatamente nossas mas que falam através de nós, algo que talvez possa ser entendido dentro dos discursos, dos mandatos, das injunções somando-se a uma perspectiva fantasmagórica por onde outros falam através de mim.

Esse olhar vem a incrementar a existência multifacetada e multitemporal de qualquer tempo e lugar, apontando às muitas possibilidades que desestabilizam qualquer realidade. O objetivo de definir algo, pelo bem de uma articulação, no sentido do definitivo, começa a ser um caminho sem sentido na configuração atual. Como pode o conhecimento ser algo se for sem uma destinação pontual? Um olhar nas “coisas em movimento” pode nos surpreender com uma compreensão escorregadia:

É preciso significar, é preciso filtrar, peneirar, criticar, é preciso resolver os vários possíveis que habitam a mesma injunção. E habitá-la de uma forma contraditória em meio a um segredo. Se a legibilidade de um legado fosse dada natural, transparente, unívoca, se não exigisse e ao mesmo tempo desafiasse sua própria interpretação, nunca teríamos nada a herdar. (DERRIDA, 1994, p. 16) (tradução nossa).<sup>4</sup>

Os vários possíveis que estão presentes na mesma existência desafiam a manifestação de qualquer presença por inteiro. De uma dada existência que nos assalta, a partir de qual somos chamados a habitá-la, ela é inteira somente na sua possível percepção promíscua, inteira na sua essência de ser feita de vários e de nunca ser completa ou concluída pois está sempre pronta a interromper e ser interrompida.

As interrupções e desconstruções colocadas em prática por Robert Smithson são ações que são impulsionadas por suas considerações em relação ao enantiomorfismo e sua relação com o sistema visual como um sistema de desconstrução-reconstrução. O enantiomorfismo aponta a uma quebra de unidade em relação a natureza descontínua da experiência e do sentido e deixa em evidência que os processos de leitura ou recepção são uma construção interferidos por nosso enantiomorfismo interno cortando a duração em pedaços: uma temporalidade desconexa implícita em nosso olhar.

---

4 No original: One must means one must filter, sift, criticize, one must sort out several different possibles that inhabit the same injunction. And inhabit it in a contradictory fashion around a secret. If the readability of a legacy were given, natural, transparent, univocal, if it did not call for and at the same time defy interpretation, we would never have anything to inherit from it. (DERRIDA, 1994, p. 16)

Que o enantiomorfismo oferece uma aproximação aceitável da *différance* (a palavra-chave de Derrida para a diferença que escapa, precede e constitui toda presença) – uma diferença que opera espacial e temporalmente, que difere e adia. (ROBERTS, 2004, p. 49) (tradução nossa)<sup>5</sup>

Uma presença, dito que se forma através de um processo construtivo, nunca se mostra inteiramente, como coloca Derrida, já que seu sentido e presença são plurais e nunca inteiramente manifestado, diferindo e adiando seu sentido. *Différance* parece estabelecer a desconstrução<sup>6</sup> que qualquer presença é sempre sujeita, diferindo e adiando seu entendimento dentro de sua própria arquitetura e em tempo, novamente habitada, alterando-a mas também trazendo-a de volta, de maneira singular, pois específica, pela “teatralidade” que circunscreve qualquer existência. Como coloca Derrida: “Não há *différance* sem alteridade, não há alteridade sem singularidade, não há singularidade sem o aqui e agora.” (DERRIDA, 1994, p. 31) (tradução nossa)<sup>7</sup>

Husserl explicou o “presente” como um ponto que sempre divergia para a frente em protensão e para trás em retenção. Smithson possuía uma cópia de *The Phenomenology* – sua influência é clara quando ele afirma, por exemplo, que em um de seus projetos de viagem “o presente caiu para frente e para trás em um tumulto de ‘desdiferenciação’. Em cada tentativa de entendermos o presente, encontraremos apenas um vazio, um espaço suspenso pelas ligaduras reflexivas de protensão e retenção.” (ROBERTS, 2004, p. 50) (tradução nossa).<sup>8</sup>

---

5 No Original: That enantiomorphism offers a passable approximation of *différance* (Derrida’s keyword for the difference that evades, precedes, and constitutes all presence- a difference which operates both spatially and temporally, which both differs and defers. (ROBERTS, 2004, p. 49).

6 Em outro lugar, Derrida expande essa imbricação do trabalho de desconstrução e memória quando explica que “a própria condição de uma desconstrução pode estar em trabalho, no trabalho, dentro do sistema a ser desconstruído; já pode estar localizado ali, já em trabalho...” a desconstrução não é uma operação que acontece depois, desde fora, em um belo dia; ela já está sempre em ação no trabalho ... Como a força disruptiva da desconstrução já está sempre contida na arquitetura do trabalho, tudo o que seria necessário finalmente fazer para poder desconstruir, dado esse sempre já estar ali, é fazer um trabalho de memória”. (RICHTER, 2010, p. 62) (tradução nossa).

No original: Derrida elsewhere expands on this imbrication of deconstruction and memory work when he explains that “the very condition of a deconstruction may be at work, in the work, *within* the system to be deconstructed; it may *already* be located there, already at work...” deconstruction is not an operation that supervenes *afterwards*, from the outside, one fine day; it is always already at work in the work.... Since the disruptive force of deconstruction is always already contained within the architecture of the work, all one would finally have to do to be able to deconstruct, given this *always already*, is to do memory work” (RICHTER, 2010, p. 62)

7 No original: “No *différance* without alterity, no alterity without singularity, no singularity without here-now.” (DERRIDA, 1994, p. 31).

8 No original: “Husserl explained the “present” as a point that was always diverging forward into protention and backward into retention. Smithson owned a copy of *The Phenomenology* – its influence is clear when he claims, for example, that in one of his traveling projects “the present fell forward and backward into a tumult of ‘de-differentiation’ “ In each attempt to grasp at the present, one will encounter only a void, a gap suspended by the reflective ligatures of protention and retention.” (ROBERTS, 2004, p. 50).

O que ocorre então se parte de uma imagem de retenção, como uma fotografia, como um instante em repetição infinita, tem o seu eco interrompido? E então aquele momento que damos por estabilizado imageticamente é interferido, parcialmente destruído. Uma lacuna, praticada em um meio que é o da representação, estabelece então um significado que parte de uma performatividade que toma lugar sobre esta. O não visível vai se tornando visível pois a produção de ausências é uma forma de interromper o que é visível. Um trabalho de Lisa Oppenheim me provocou imensamente a pensar as questões acima delineadas no qual me aprofundarei na sequência.

Lisa Oppenheim (EUA, 1975) trabalha nos ecos que reverberam da relação entre o visível e o não-visível, apresentando-se como um lugar potente de exploração no campo da fotografia. Suas propostas as vezes tornam mais complexo o entendimento da fotografias como um processo transparente.

Os espaços de representação, na pluralidade de suas próprias possibilidades, “pode ser encenada somente em múltiplas vozes”, habitada em múltiplas vozes, como a chamada de um outro, “e sua encenação futura somente pode ser escrita e pensada em múltiplas vozes, ainda que alusivas e espectrais.” (RICHTER, 2010, p. XXXVII) (tradução nossa)<sup>9</sup>. Ao mesmo tempo, Derrida percebe certos meios, referindo-se à fotografia e ao filme, com uma natureza espectral<sup>10</sup> pela sua potência que intercepta o presente, como um eco que cria multiplicidades temporais no presente.

A câmera torna a realidade atômica, gerenciável e opaca. É uma visão de mundo que nega interconexão, continuidade, mas que confere em cada momento o caráter de um mistério. Qualquer fotografia tem múltiplos significados, de fato, ver algo na forma de uma fotografia é encontrar um objeto potencial de fascínio. A sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: “Existe uma superfície - agora pense – ou melhor sinta, intua – o que está além dela, como a realidade deve ser se ela for assim.” Fotografias que não podem explicar nada são convites inesgotáveis para a dedução, a especulação e a fantasia. (SONTAG, 1978, p.22-23).<sup>11</sup>

---

9 No original: “can only be staged in multiple voices”...“and their future staging can only be written and thought about in multiple voices, ones that remain elusive and spectral.” (RICHTER, 2010, p. XXXVII).

10 “E eu acredito que desenvolvimentos modernos na tecnologia e nas telecomunicações em vez de diminuir as fantasmagorias assim como qualquer pensamento científico ou técnico abandona a era dos fantasmas, como parte de uma era feudal com suas tecnologias primitivas, como se fosse uma era perinatal...eu acredito que fantasmas fazem parte do futuro e que a tecnologia moderna das imagens como o cinema e as telecomunicações intensificou o poder dos fantasmas e sua habilidade de assombração”. (Transcrição e tradução nossa do discurso de Derrida em Ghost Dance, 1983). No original: “And I believe that modern developments in technology and telecommunication instead of diminishing the realm of ghosts as does any scientific or technical thought is leaving behind the age of ghosts, as part of the feudal age with its somewhat primitive technology as a certain perinatal age . Whereas I believe that ghosts are part of the future. And that the modern technology of images like cinematography and telecommunication enhances the power of ghosts and their ability to haunt us (Transcript of Derrida’s speech in Ghost Dance, 1983) (MCMULLEN, 1984)

11 No original: The camera makes reality atomic, manageable, and opaque. It is a view of the world which denies interconnectedness, continuity, but which confers on each moment the character of a mystery. Any photograph has multiple meanings, indeed, to see something in the form of a photograph is to encounter a potential object of fascination. The ultimate wisdom of the photographic image is to say: “There is the surface



Figura 2 – Lisa Oppenheim. *Killed Negatives (after Walker Evans)*, 2007, Fotografia, 20 x 30 cm cada fotografia.  
Fonte: <https://lisaopp.net/jj-2008>.

---

– now think – or rather feel, intuit – what is beyond it, what the reality must be like if it looks this way.” Photographs which cannot themselves explain anything, are inexhaustible invitations to deduction, speculation, and fantasy. (SONTAG, 1978, p. 22-23)

A fotografia traz um eco a ser habitado. A referência, distante e inalcançável, volta de uma origem que não pode ser alcançada mas repetida em novas situações e contextos.

Em “*Killed Negatives (after Walther Evans)*” (figura 2) as operações feitas sobre um arquivo fotográfico são colocadas em evidência trazendo a história da fotografia como lugar potente para pensar diversas questões.<sup>12</sup> Essas questões se percebem através de um vestígio evidente, não somente em relação a esta escrita de luz a que chamamos fotografia, mas a um recorte feito no material fotográfico.

Tive a chance de assistir aos vídeos que faziam parte da inscrição de Lisa Oppenheim para a *Rijksacademy* em Amsterdam, em um deles, intitulado “*Palmspring California*” consta um texto escrito pela artista e inserido na caixa do disco compacto, onde se pode ler:

Eu vim até este ponto e não sabia ao certo onde colocar a câmera. Se eu a posicionasse do outro lado da estrada como antes eu pretendia, uma alta cerca limitando o campo de golfe, onde o *Bob Hope Invitational* é realizado todos os anos, teria dominado a imagem. Com quanto cuidado as equipes de televisão que cobrem o evento devem apontar suas câmeras para não permitir que a audiência veja a interminável faixa de areia do outro lado da cerca. (OPPENHEIM, 2004) (tradução nossa).

O interesse de Oppenheim na representação de lugares e na produção do olhar se faz evidente. Em outro material audiovisual intitulado “*Palmdale, California*” é também evidente seu foco em como o desenvolvimento e as escavadeiras estavam modificando o lugar e o meio ambiente.

A sua colocação sobre como a imagem é produzida e cuidadosamente enquadrada para distribuição em relação ao que é dado a ver também deixa claro seu interesse nas articulações que estão por trás da produção visual e sua posterior manipulação nos processos de distribuição, exibição e arquivamento. Os trabalhos então levantam questionamentos sobre como os lugares são produzidos por conceitos, sobre como conceitos são produzidos pela tecnologia, e sobre como lugares e percepções (compartilhados coletivamente) são produzidos pela tecnologia. Essas questões também vem a perguntar como todas essas instâncias interferem na percepção sobre os lugares, produzindo parte de suas significações e modos de experimentá-los.

Se uma tecnologia, um método específico de produção, faz perceptível um modo específico de operação, pode-se dizer que o mesmo pode apresentar dentro de seu próprio sistema, um modo de operar sobre/com o mundo. Rattemeyer aponta que alguns de seus trabalhos foram produzidos

---

12 Christian Rattemeyer comenta sobre o trabalho da artista: “A prática de Oppenheim esta sempre em sintonia fina com as possibilidades de significado que são reveladas quando a história técnica do meio é lida contra si mesma, abrindo fissuras entre o formal e o tecnológico”... “ela re-fotografou o buraco em “killed negatives” de Walker Evans. Nesses trabalhos os meios formais e seus efeitos se tornam ambos objeto e sujeito de seus sentidos” (RATTEMEYER, 2010) (tradução nossa). No original: “Oppenheim’s practice is always finely attuned to the possibilities of meaning that are revealed when the technical history of the medium is read against itself, opening fissures between the formal and the technological.”... “she has re-photographed the missing punch dot in “killed negatives” by Walker Evans. In those works”... “the formal means and their effects become both object and subject of their meaning.” (RATTEMEYER, 2010)

em relação ao seu interesse nas “intersecções entre o tecnológico e o conceitual na lógica de representação da Fotografia”<sup>13</sup> (RATTEMEYER, 2010) (tradução nossa). Ainda que seu interesse se localiza na problemática da produção da imagem este também parece tocar a problemática de como somos afetados por essas imagens.

Em “*Killed Negatives: After Walker Evans*”, Lisa Oppenheim trabalha sobre as fotografias não publicadas de Walker Evans de 1938. A história da produção desse material é a de que Walker Evans foi contratado pela “*Farm Security Administration*” para documentar a Depressão na Norte América rural. Essas imagens se tornaram um material importante para a história visual da Depressão norte americana. Parte desse legado, arquivado na Biblioteca Nacional do Congresso, sofreram recortes como forma de impedir a publicação de parte desse material. Os negativos que Oppenheim selecionou para seu trabalho são aquelas que foram censurados durante a operação administrativa sobre esse material. O diretor do programa para documentação da sociedade norte americana da época, Roy Emerson Stryker, editou alguns dos negativos e rejeitou alguns perfurando-os para que não fossem publicados e deu-lhes o nome de “*killed negatives*”: negativos mortos. A partir desse material “não-oficial”, foi possível colocar em evidência este ato de censura, e ver as operações que estão presentes nos processos de arquivamento, muitas vezes invisíveis. Utilizando estes materiais, Lisa Oppenheim coloca essas perfurações como a característica central dessas imagens, como um espaço de potencialidades contemporâneas.

A perfuração do negativo, materializada em um ponto preto em sua ampliação deixou evidente a materialização de uma ausência que parece ao mesmo tempo acionar e destruir a memória pela autoridade documental de uma época. Tal contexto aponta de certa forma para uma tensão entre o histórico e uma materialidade, e para a história também como uma acumulação de material, através de seleções, abandonos e descartes.

É interessante ver, que nesse processo, o material original, no caso o negativo, se torna presente, enquanto que normalmente é algo desconsiderado. A ampliação do negativo, espelha o ato da censura, e rompe a transparência do negativo por ter parte ausente. Finalmente a origem da fotografia e seu ato de censura ecoam juntos para serem lidos, preenchidos e habitados. Há um ponto que falta, uma parte que falta e que trabalha como estímulo a algo que tem como essência mesmo a falta: o desejo de preenche-lo.

A obsessão da artista sobre este ponto faltante a leva a uma busca para capturar a visibilidade que não está no negativo. Ela fotografa então locais próximos a fim de trazer de volta esse ponto ausente. No entanto, ela não busca fazer uma costura ou preencher o buraco. A artista faz uma outra fotografia onde o buraco se faz visível com uma imagem e a sua volta o papel se mostra completamente preto, com a mesmo obscuro que antes se percebia na perfuração. Novas áreas indecifráveis estão localizadas a partir de uma ação que nos dá a sensação de estar olhando através do buraco de uma fechadura onde a obsessão fica localizada somente na parte faltante, no recorte. É pertinente pensar essa questão em relação a linguagem fotográfica, que cria espectros e

---

13 No original: “intersections between the technological and the conceptual in the representational logic of photography” (RATTEMEYER, 2010).

imagens de culto e que em si também é um recorte de um referente inalcançável.

Os pontos fotografados por Oppenheim são captados em cor, algo que coloca em evidência a distância dessas das fotografias preto e branco de Walker Evans. O tempo é colocado em evidência e a percepção de uma completude inalcançável é estressada, fornecendo-nos uma dupla perspectiva. A dupla perspectiva temporal no trabalho de Oppenheim cria um sentimento de estranheza em relação ao presente, especialmente ao considerar que estamos diante do meio fotográfico, tecnologia que coloca em evidência a passagem do tempo. A tensão se instala entre o referente e sua desintegração, entre uma totalidade parcial e um fragmento. Apesar que o negativo já tinha sido perfurado pelo diretor do programa de documentação do mencionado arquivo, o furo deixa mais evidente a realidade inalcançável.

Enquanto eu corto, é revelado que por trás de uma imagem existe apenas outra imagem. Uma representação refere-se a outra"...Conforme eu corto é revelado que não há verdade literal adequada que tenha sido mascarada pela imagem. Atrás da superfície fotográfica não há uma realidade segura e completa"...Atrás da fotografia não há um objeto real, somente outra imagem"<sup>14</sup> (LOMAX, 1985, p. 266-267) (tradução nossa).

Um encontro com visualidades interrompidas é acionado por Robert Smithson e Lisa Oppenheim, ora questionando o olhar e as formas de leitura e colocando em evidência múltiplas perspectiva ora no caso de Oppenheim também atentando às ações que estão no contexto de criação e distribuição das imagens. Os procedimentos também investem em um olhar para a experiência de ser um observador desses lugares e objetos de onde surge um senso misto de expectativa, uma forma de ansiedade entre as imagens e o referente não encontrado.

Os trabalhos também colocam em evidência a fotografia em um campo expandido, como uma prática que toma lugar dentro de uma cadeia de processos de circulação, articulação e idealizações por onde a fotografia "presta testemunho na medida em que ativa a circulação de uma certa memória cultural e produz intercâmbios através de seus modos de escrita, inspeção e interpretação específicos do meio"<sup>15</sup>(RICHTER, 2010, p. XX5) (tradução nossa).

---

14 No original: "As I cut, it is revealed that behind one image there is but another image. One representation refers to another"...As I cut it is revealed that there is no proper literal truth which has been masked by the image's front. Behind the photographic surface there isn't a sure and whole reality"...Behind the photograph there is no real object, only another image". (LOMAX, 1985, p.266-267).

15 No original: "bears witness in that it activates the circulation of a certain cultural memory and exchange through its medium-specific modes of writing, inspection, and interpretation." (RICHTER, 2010, p. XXV).

## Referências

DERRIDA, J. Injunctions of Marx. IN: **Specters of Marx**: the state of debt, the work of mourning, and the New International. Nova Iorque: Routledge, 1994.

FLAM, J. (ed) **Robert Smithson**: The Collected Writings. Londres: University of California, 1996 .

FRIED, M. **Art and Objecthood**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

FOSTER, H. **The Return of the Real**: the avant-garde at the end of the century. Estados Unidos: MIT Press, 1996.

HOLT, N. (ed). **The Writings of Robert Smithson**. Essays with illustration. New York Nova Iorque: University Press, 1979.

LOMAX, Y. 'Re-Vision'. IN: **Re-visions**: fringe interference in British Photography in the 1980s. Cambridge: Cambridge Darkroom, 1985.

MCMULLEN, K.(dir/prod) **Ghost Dance**. EUA: produção independente, 1984. (100 min): mono., cor, 35 mm.

OPPENHEIM, L. **A Free Ride**. Inscrição de Lisa Oppenheim a residência da Rijksacademy. Biblioteca da Rijksacademy. DVD. 10'10", 2004

OPPENHEIM, L. **Dioptric, Oasis, Lili on Air**. Inscrição de Lisa Oppenheim a residência da Rijksacademy. Biblioteca da Rijksacademy. DVD. 7'18", 2004

RATTEMEYER, C. Lunagrams: Lisa Oppenheim. **Fantom Photographic Quarterly**. Vol. 3, Primavera de 2010. p. 6-9). Fonte: disponível em <http://www.fantomeditations.com/fantom-03-spring-2010>. Acesso: 13/05/2020

ROBERTS, J. **Mirror-travels**: Robert Smithson and History. Londres: Yale University Press, 2004.

SONTAG, S. **On Photography**. Estados Unidos: Farrar, Straus and Giroux, 1978.

## Sobre o(a) autor(a)

É artista, pesquisadora e docente. Doutoranda do programa de pós-graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e mestre em Investigação Artística pela Universidade de Amsterdam (UvA).

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6270-0761>

Recebido em: 15-05-2020 / Aprovado em: 30-06-2020

## Como Citar

Kirschbaum, Michal (2020). Erosões e cristalizações. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.1, p. 19-31, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-54802>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# Todos os dias de Bruce Nauman

Bruce Nauman's each and everyday

CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE

Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil

## RESUMO

Esta pesquisa analisa a obra "Days" (2009) do artista norte-americano Bruce Nauman, exibida no Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA) de outubro de 2018 a fevereiro de 2019 na exposição "Bruce Nauman: Disappearing Acts". Investigamos "Days" a partir do apagamento da imagem visual no estabelecimento de um espaço adequado ao surgimento de imagens sonoras, discutindo a relação entre silêncio e ruído, voz e loop como forma de gerar uma escuta da obra. Para tanto, consideramos as formulações de John Cage, Brandon LaBelle e do artista e teórico brasileiro Rodolfo Caesar, em uma escrita que também ocorre em loop, liberando e retomando alguns aspectos de "Days". Recorremos, ainda, a autores que têm investigado a obra de Bruce Nauman, entre eles Constance M. e Barbara Rose. Finalmente, a pesquisa também se preocupa com a questão do tempo a partir da ordenação dos dias da semana e a forma através da qual o artista lida com o tempo. Para tanto, recorremos a Jonathan Crary, que tem se dedicado a refletir sobre o tempo na vida contemporânea.

## PALAVRAS-CHAVE

"Days", Bruce Nauman, imagem sonora, voz, loop.

## ABSTRACT

This research analyses the work "Days" (2009) by the North-American artist Bruce Nauman, exhibited at the Museum of Modern Art in New York from October 2018 to February 2019 in the exhibition Bruce Nauman: Disappearing Acts. We investigate "Days" about the erasure of the visual image in the establishment of a space suitable to the emergence of sound images, discussing the relation between silence and noise, voice and loop as a way to generate a listening of the work. For this purpose, we take the thoughts by authors such as John Cage, Brandon LaBelle and the Brazilian artist and theoretician Rodolfo Caesar, in a sort of writing that also occurs in a kind of loop that releases and resumes some aspects of "Days". Considering the sound in the work of Bruce Nauman, we turn to authors that have been investigating the artist's oeuvre, among them Constance M. Lewallen and Barbara Rose. Finally, the research is also concerned with the question of time from the ordering of the weekdays and how the artist deals with it. To such purpose, we turn to Jonathan Crary that has been dealing with questions of time in contemporary life.

## KEYWORDS

"Days", Bruce Nauman, sound image, voice, loop.

## “Days”

De forma análoga ao branco que reúne em si todas as cores, o ruído se constitui por todas as possibilidades e potencialidades de sons e parece se aproximar da dimensão do silêncio quando, em seu auge, não é possível discernir som algum, como no exato instante em que se chega à sala onde se encontra “Days” (2009) obra do artista norte-americano Bruce Nauman. A sala se faz de um ruído extremo independentemente da quantidade de visitantes e de seu eventual silêncio. Em geral, as pessoas se calam, emudecidas e mesmerizadas diante do ruído incomum para um ambiente expositivo. O silêncio inaugurado pelo ruído, no entanto, perde seu lugar quando nos aproximamos mais e mais da obra e, através dela, nos colocamos em movimento.

Sete pares de placas brancas pendem do teto por cabos de aço e se apoiam ao piso da galeria em negras bases circulares, formando um grande corredor. Sete passos separam as placas de cada par que cantam, na mesma voz, os dias da semana em tempos distintos, descompassados e que, somente ocasionalmente, se encontram para, logo em seguida, se separarem outra vez. Entre um par e outro, aproximadamente sete passos outra vez, a depender do tamanho de nossas pernas ou da vontade de que o número sete permaneça em nossas contas.

Na direção de uma das entradas da sala, um par de placas recita os dias da semana de forma completamente aleatória – a voz de um homem repete os dias com tamanha veemência que parece querer convencer, por sua entonação, que aquela sequência, estranha ao que aprendemos ainda na infância e internalizamos em nosso cotidiano, é a ordem do dia, ou dos dias. Sete passos adiante, uma mulher parece imprimir igual seriedade a outra sequência, novamente diversa da habitual, como se o fato de entoá-la com tamanha eloquência fosse o suficiente para sustentar um novo ordenamento dos dias. A seguir, outro par de placas apresenta a voz de uma mulher calma, como se isso fosse o bastante para nos convencer de que tudo está bem: os dias estão embaralhados em uma nova sequência, diversa das duas anteriores e diversa também daquela que pensávamos conhecer.

Ao caminhar mais sete passos, um novo homem, igualmente calmo, pronuncia, moderadamente, seu próprio curso dos dias. Nossa escuta compreende uma espécie de ênfase no dia de sua preferência, como se aquele pudesse ser, quem sabe, o início de sua contagem ou, ao contrário, o fim daquela sequência de sete dias. A calma dá lugar à alegria contagiante da voz de uma criança. Uma voz que traz marcado o dia do Sol – Sunday – e conseqüentemente, todos os outros dias parecem ficar menores. Afinal, o dia do Sol é o dia das gargalhadas, das brincadeiras e do sorvete. O que importa o que vem depois? O que importa a segunda-feira quando se é criança? Essa constatação parece se banhar de uma sabedoria somente possível à inocência e à espontaneidade das crianças que se consolida no tom grave dos mais velhos, como a voz de um senhor, ao lado da criança, a transbordar, calmamente, os dias da semana, adiantando que, com o avançar das reflexões, a experiência se aproxima do fim. Nesta caminhada, mais um par de placas entoa a voz de uma mulher cujo tom de alerta parece nos advertir que não há fim – estamos em *loop*.



Figura 1 – Bruce Nauman, Days, 2009, Instalação, Mostra Bruce Nauman: Disappearing Acts, Museum of Modern Art, Nova York, 2018 (Fonte da autora).

Um movimento de rotação que não cessa, os dias se sobrepõe incessantemente, um após o outro, demarcados pelo nascer do Sol e pela espera da Lua em todas as suas fases. O ritmo da natureza, a rotação e a translação da Terra em torno do Sol se encarregam de afirmar e reafirmar que a vida se dá ritmada e em *loop*. As vozes de “Days” (Figura 1) ecoam pela sala, atravessam nossos ouvidos e nossos corpos e insistem, em seu espelhamento, em embaralhar aquilo tão cotidianamente organizado por séculos e séculos.

Em sua última montagem, “Days” ocupou um amplo salão no sexto andar do MoMA sem janelas ou outras interferências externas, exceto por suas duas passagens, na exposição “Bruce Nauman: Disappearing Acts”, aberta ao público de outubro de 2018 a fevereiro de 2019.

### **A ambivalência da voz**

Mesmo antes do encontro com “Days”, seu caminho anunciava um ruído curioso para um ambiente expositivo. Porém, a claridade do ambiente insistentemente branco revela que todo aquele ruído não corresponde à quantidade de pessoas presentes na sala onde a obra se encontra. A curiosidade traga o sujeito à medida que o ruído invade seus ouvidos, revelando que “onde estamos, o que ouvimos é principalmente ruído. Quando ignoramos tal condição, isso nos perturba. Quando escutamos, achamos fascinante” (CAGE, 2013, p. 3) (tradução nossa).<sup>1</sup>

O ruído parece estabelecer certa condição de silêncio, tanto por dificultar e desencorajar eventuais comunicações, falas entre sujeitos, quanto pela quantidade de sons que embaralhados

---

1 No original: “Where we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating.”

conforma uma possibilidade de silêncio. O teórico canadense Raymond Murray Schafer observou uma prática empregada por arquitetos e engenheiros acústicos para conferir às edificações uma atmosfera silenciosa – torná-la ruidosa – “é uma prática bem conhecida hoje acrescentar *Moozak* ou ruído branco (seus proponentes preferem chamá-lo de ‘som branco’ ou ‘perfume acústico’) para mascarar as vibrações mecânicas, os sons de passos e a fala humana” (SCHAFER, 2011, p. 311).

Se por um lado Schafer revela seu incômodo com os ruídos da paisagem sonora pós-revolução industrial, por outro lado, John Cage parecia alertar para a riqueza deste mundo ruidoso. Em “Days”, conforme se avança para o interior da obra, se encontra um espaço no qual o silêncio “se torna outra coisa – não o silêncio absolutamente, mas sons, os sons do ambiente. Esta natureza é imprevisível e cambiante. Esses sons (que são chamados de silêncio apenas porque não fazem parte de uma intenção musical) podem depender de existência” (CAGE, 2013, p. 22-23) (tradução nossa).<sup>2</sup>

O ruído silencioso da entrada abre espaço para o encontro com sete vozes. A procura pela fonte sonora esbarra nas placas das quais a proximidade permite ao sujeito escutar os dias da semana de forma randômica. Não há imagem visual que sustente ou identifique a estampa dos donos das vozes, impondo ao sujeito, antes de mais nada, a escuta daquilo que é dito para, em seguida, permitir que se observe, através do tímpano, traços identitários. Não havendo um corpo visível, é somente a partir da voz que se torna possível observar quem fala, suas características, algo de sua identidade.

Em “Days”, a entonação de cada voz desvela sua complexidade a partir da escuta, assim como a percepção de que uma voz seja de um homem ou de uma mulher e o traço etário entre criança, adulto e idoso se dá a partir da experiência ou da expectativa daquele que escuta. Caminhar entre as placas de “Days” revela que a voz, tal qual o corpo, se altera ao longo da vida, conjugando em si pele, ar, sangue, vibração, pulsos e tantas outras questões que transportam o interior de um sujeito ao interior de outro sujeito. A este respeito, Brandon LaBelle observa que a voz precisa deixar o indivíduo para revelar que ele está vivo, fazendo referência ao paradoxo essencial da voz a partir do teórico literário britânico Steven Connor, compreendendo que a ambivalência da voz estaria, no mesmo instante, dentro e fora, “ela é falada e ouvida, na cabeça do falante, como sensação vibratória e respiração expelida, e como gesto significativo, como mensagem comunicável. Assim, reconhecemos nossa voz apenas quando ela nos deixa, apenas no momento de sua articulação” (LABELLE, 2008, p. 105-106) (tradução nossa).<sup>3</sup> Em “Days”, o artista revela a complexidade da voz que através de si pode completar ou complicar significações, se fazer mais ou menos presente, sobrepor-se ao domínio simbólico da linguagem, permitindo entrever intenções através de entonações que tornam as vozes enfáticas, calmas, alegres, sérias, alarmadas e até mesmo sábias na escuta do sujeito que caminha entre as placas brancas quase flutuantes de Bruce Nauman.

---

2 No original: “[...] silence becomes something else – not silence at all, but sounds, the ambient sounds. The nature of these is unpredictable and changing. These sounds (which are called silence only because they do not form part of a musical intention) may depended upon to exist.”

3 No original: “it is spoken and heard, in the head of the speaker, as vibratory sensation and expelled breath, and as signifying gesture, as communicable message. Thus, we recognize our voice only as it leaves us, only at the moment of its articulation, as that initial”.

## A voz como imagem sonora

Os pares de placas brancas de “Days” criam territórios, algo possível de perceber quando se caminha mais adiante em direção a outro par de placas – escutamos somente um par de cada vez, o restante, são murmúrios. A propósito do ritornelo, Guiles Deleuze e Félix Guattari afirmam que “há território a partir do momento em que há expressividade no ritmo.” (1997, p. 105) De forma análoga, os pares de placas de “Days” possuem um ritmo próprio que demarca, a partir da voz, um território sonoro, dando a perceber, tal qual a formulação dos filósofos, que são as marcas das vozes que fazem o território, sendo o território um efeito da arte:

Podemos chamar de Arte esse devir, essa emergência? O território seria o efeito da arte. O artista, primeiro homem que erige um marco ou faz uma marca... A propriedade, de grupo ou individual, decorre disso, mesmo que seja para a guerra e a opressão. A propriedade é primeiro artística, porque a arte é primeiramente *cartaz, placa*. Como diz Lorenz, os peixes de recifes de coral são cartazes. O expressivo é primeiro em relação ao possessivo, as qualidades expressivas ou matérias de expressão são forçosamente apropriativas, e constituem um ter mais profundo que o ser. (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 107, grifo do autor)

Ao mesmo tempo em que o conjunto de placas compõe um território único – o emaranhado sonoro de “Days”, o ruído que encontramos de chegada – dentro da própria obra há subterritórios, territórios menores, delimitados pela expressividade de cada voz que se posiciona bidirecionalmente, por mais descompassadas que sejam. É através da expressividade de cada um desses territórios, através dos “motivos territoriais [que] formam *rostos ou personagens rítmicos* [que] os contrapontos territoriais formam *paisagens melódicas*.” (DELEUZE, GUATTARI, 1997, p. 108, grifo do autor)

O curador de arte norte-americano Michael Auping, a propósito da obra “Raw Materials”, (2004) instalação sonora de Bruce Nauman que ocupou o Turbine Hall da Tate Modern (Londres), observou que o artista, nesta obra composta por uma profusão de vozes sem nenhuma imagem visual, não teria dado nada ao olhar, mas deixado ao outro a possibilidade de navegar fisicamente, visualmente e psicologicamente, em si e entre os outros visitantes. (2005, p. 160) De forma análoga, em “Days” não há imagem visual, mas uma proposta de navegação através de um espaço sônico que se inaugura no próprio sujeito ou entre os sujeitos que percorrem a obra. Auping observava a propósito de “Raw Materials” que Nauman confere a cada texto uma personalidade, criando uma pequena multidão dentro de outra multidão (AUPING, 2005, p. 160). O mesmo parece ocorrer em “Days”, cada voz que entoia uma sequência distinta de dias estabelece uma personalidade própria ao mesmo tempo em que, a partir do seu espelhamento descompassado, cria uma espécie de pequena multidão no interior da multidão de vozes da obra à qual se avoluma a multidão de sujeitos que a visita.

De acordo com o teórico Douglas Kahn (2001), a produção da voz nas diversas regiões do corpo é impelida através dele e sua ressonância seria percebida intracranialmente. E, assim, um sentido mais abrangente de presença seria experimentado pelo corpo conectado ao pensamento da

mesma forma que a produção do discurso também estaria ligada ao pensamento. Se por um lado a voz pode ser entendida como uma parte do corpo que é projetada para fora de si, tornando patente a relação entre corpo e pensamento, em “Days”, Bruce Nauman apaga a imagem visual dos corpos que recitam os dias da semana, amplificando suas vozes no grande salão branco, apresentando cada corpo a partir da voz, uma voz que se mira na placa em frente e tem como resposta de um espelho cego a sonoridade descompassada de si. Uma placa de frente para outra e o sujeito no meio – a mesma voz canta em tempos distintos os dias da semana para cada um dos ouvidos. A partir da manutenção da voz em suspensão no ar, tal qual o voo do beija-flor, o artista cria a máquina do tempo, permitindo-nos indagar se, mais do que inventores e empresários, Thomas Alva Edison e Emil Berliner não teriam sido artistas.

As vozes em “Days” (Figura 2) não são apenas sons, antes, elas se revelam como imagem justamente a partir do apagamento visual de seus corpos que permite ao sujeito construir imagens não visuais, mas um tipo de imagem somente possível a partir da reverberação da sonoridade na subjetividade do sujeito. Rodolfo Caesar observa que assim como a imagem mental visual seria uma imagem mental, a imagem sonora também seria uma imagem, não sendo, portanto uma espécie de visualização construída a partir da escuta de sons que podem, eventualmente, provocar visualizações uma vez que “assim como ver, escutar é sempre formar imagens” (CAESAR, 2016, p. 172). Nesta direção, as imagens sonoras de “Days” não conformam um holograma daqueles que repetem os dias da semana, mas dispara no sujeito a formação de imagens sonoras.



Figura 2 – Bruce Nauman, Days, 2009, Instalação na mostra Bruce Nauman: Disappearing Acts, Museum of Modern Art, Nova York, 2018 (Fonte da autora).

Caesar afirma que todo som gera ou é imagem e que a falta de um suporte fixo que fixasse o som até que Thomas Edison criasse o fonógrafo resultou na disparidade de status entre imagem e som; o que não muda o fato de que os sons não seriam distintos de imagens, “apenas não dependem de iluminação natural ou artificial. Sons carregam sua luz própria, produzida pela nossa escuta” (CAESAR, 2016, p. 179). “Days” demanda a escuta do sujeito para que suas imagens sonoras se multipliquem e reverberem.

## **A inevitabilidade do *loop***

A repetição que estrutura a obra de Nauman parece evidenciar a impossibilidade do estritamente igual. Neste sentido, observamos uma aproximação entre a repetição na obra de Bruce Nauman e a prática de artistas minimalistas como Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre e Dan Flavin que, de acordo com Barbara Rose, encontravam variedade na repetição cuja nuance é aquilo que se altera, “talvez em reação à crescente uniformização do ambiente e da repetitividade de uma experiência circunscrita” (ROSE, 1968, p. 289) (tradução nossa)<sup>4</sup>. Os artistas minimalistas passaram a imprimir um ritmo próprio a suas obras no qual a repetição se apresentava e convidava o sujeito a se repositonar diante das novas questões.

Rose (1968) observa ainda que a repetição em trabalhos desenvolvidos pela coreógrafa Yvonne Rainer tinha um papel crucial e que tanto para os bailarinos do grupo do Judson Memorial Church Dance Theatre em Nova York, quanto para compositores como La Monte Young e as performances de “Dream Music”, assim como o primeiro filme de Andy Warhol, “Sleep” (1963), alteravam a experiência do tempo e propunham uma continuidade o mais ampla possível, algo que pudesse ser, ao máximo, ininterrupto, de duração mais longa do que aquela com a qual se estava acostumado até então. A este respeito, vale resgatar a entrevista de Bruce Nauman concedida a Willoughby Sharp no inverno de 1971, quando o artista afirmava, a propósito de sua obra “Rhythmic Stamping in the Studio” (1968), um vídeo cuja questão principal seria o som

Minha ideia naquela ocasião era que o filme não deveria ter início nem fim: deveria ser possível que alguém entrasse a qualquer momento e nada mudasse. Todos os filmes deveriam ser assim, porque todos eles lidavam com atividades em andamento. Assim como quase todos os vídeos, eles eram apenas mais longos, eles continuavam por uma hora ou mais. Há muito mais a sensação de poder entrar ou sair a qualquer momento. [...] Eu gostaria que isso continuasse para sempre (NAUMAN, 1971, p. 229) (tradução nossa).<sup>5</sup>

---

4 No original: “[...] perhaps in reaction to the increasing uniformity of the environment and repetitiveness of a circumscribed experience.”

5 No original: “My idea at that time was that the film should have no beginning or end: one should be able to come in at any time and nothing would change. All the films were supposed to be like that, because they all dealt with ongoing activities. So did almost all of the videotapes, only they were longer, they went on for an hour or so. There is much more a feeling of being able to come in or leave at any time. [...] I prefer that it went on forever.”

Também em “Days” não parece haver um início ou um fim, a obra se repete de forma a garantir a possibilidade de entrar e sair a qualquer momento, sem alterações, ao mesmo tempo em que permite ao sujeito embalar-se em sua repetição, prolongando o tempo a partir do embaralhamento da sequência tão inquestionavelmente repetida dos dias da semana.

Rodolfo Caesar relata ser corrente nas histórias sobre a música eletroacústica uma espécie de mito de fundação do *loop* como um dispositivo. O surgimento do *loop* data do final da década de 1940 a partir do disco, quando nos estúdio de *musique concrète*, o compositor e pesquisador radiofônico Pierre Schaeffer, inventor da música concreta, “de forma naturalmente oportuna [...] teria transformado um acidente fortuito – o sulco fechado na gravação de um som em disco – em invenção produtiva: o então chamado *sillon fermé*” (CAESAR, 2016, p. 38). O teórico faz a ressalva de que o dispositivo de repetição eletromecânica não teria sido inaugurado nessa ocasião, mas passou a ser registrado como tal no âmbito da música e a ser sistematicamente aproveitado. No âmbito do disco, a impossibilidade de realizar emendas imperceptíveis significaria uma espécie de transparência técnica que revogaria um ilusionismo sobre o ato de repetição. A fita magnética, ao contrário, permitiria uma emenda mais transparente, transformando “o sujeito da experiência em objeto. Pois, na medida em que o *loop* propõe a transmissão de sensações controladas para o ouvinte – o sujeito da escuta –, torna-o também objeto de uma vivência controlada” (CAESAR, 2016, p. 54).

Neste contexto, vale resgatar a obra de Bruce Nauman “Six Sound Problems for Konrad Fischer”: fitas de áudio que continham gravadas atividades ou exercícios como caminhar, balançar bolas, tocar violino em um *loop* que se desenrolava em um toca-fitas cuja fita passava por um lápis preso a uma cadeira. Para cada dia, um ângulo e um comprimento de fita diferentes (WALSH, 2018, p. 45). A obra foi criada em 1968 em Düsseldorf, quando, a recém-inaugurada Konrad Fischer Galerie percebeu ser mais vantajoso convidar artistas para produzir suas obras *in situ*, pagando suas passagens e hospedagem do que transportar obras para a Europa (WALSH, 2018, p. 45).

A historiadora da arte Adi Louria-Hayon observa que o fato de Nauman ter se voltado à questão sonora nos anos 1960 em consonância com o apelo de Marshall McLuhan ao que a autora chama de “primazia pela audição” e à produção de espaços sônicos predicados nas vibrações táteis não teria sido acidental. De acordo com Louria-Hayon, McLuhan teria proposto um reexame dos limites da percepção, dos sentidos periféricos ora subjugados a uma experiência sensitiva já consolidada e que, neste sentido, Nauman teria oposto ao reino da visualidade, o som e a audição (2015, p. 86). Neste sentido, a curadora Constance M. Lewallen afirma que Nauman teria explorado a questão sonora como um novo meio no final dos anos 1960 em uma série de audiotapes – “Studio Aids II” (2007, p. 101) da qual faz parte “Get Out of My Mind, Get Out of This Room” (1968) que junto com “Six Sound Problems for Konrad Fischer” fizeram parte de “Disappearing Acts”, sendo “Get Out of My Mind, Get Out of This Room” instalada no MoMA PS1.

Em outro sentido, talvez seja possível observar o *loop* a partir de uma visada que extrapole recursos e técnicas da música, mas que observe no mais corriqueiro cotidiano – a repetição, a volta, a rotação mais até do que a translação. Os dias da semana em “Days” parecem evidenciar a inevitabilidade do *loop*, ao mesmo tempo em que afirmam, através da repetição, a falta de naturalidade

para o batismo e a ordem dos dias, forjados e assimilados pela vida em sociedade transformados por Nauman em imagens sonoras. Os dias da semana se sobrepõem em um *loop* ininterrupto, conferindo, a partir da repetição, certa condição de eternidade que engendra uma cadeia na qual dias se transformam em semanas, semanas em meses, meses em anos e assim sucessivamente o tempo se repete e se transforma em círculos, como se através da repetição o tempo desse provas contundentes de sua existência, revelando a necessidade do *loop* para a manutenção da vida.

A repetição atua na consolidação da identidade, afirmando determinadas características através da reiteração de aspectos da humanidade, fazendo do *loop* um fenômeno que se instaura no âmbito da experiência humana e que se trata de

algo solidamente presente na música, especialmente depois da chegada das novas mídias fonomecânicas, mas se encontra também em cada campo da experiência humana, aparentemente descolado de um suporte material, o dispositivo. Será melhor, então, considerá-lo – pelo menos para contrapô-lo ao dispositivo – um *fenômeno*? (CAESAR, 2016, p. 36-37)

Em “Days” (Figura 3), o *loop* não cessa de se apresentar, partindo dos dias da semana por cada uma das sete vozes, passando pelo espelhamento entre os pares de placas e das vozes que neles se repetem. O *loop* replica-se também nas quatorze placas, nos cabos de aço, nas bases circulares negras que pousam no piso, nos sete passos entre as placas, nos dias da semana, nas intenções do artista, no sujeito que caminha a obra.

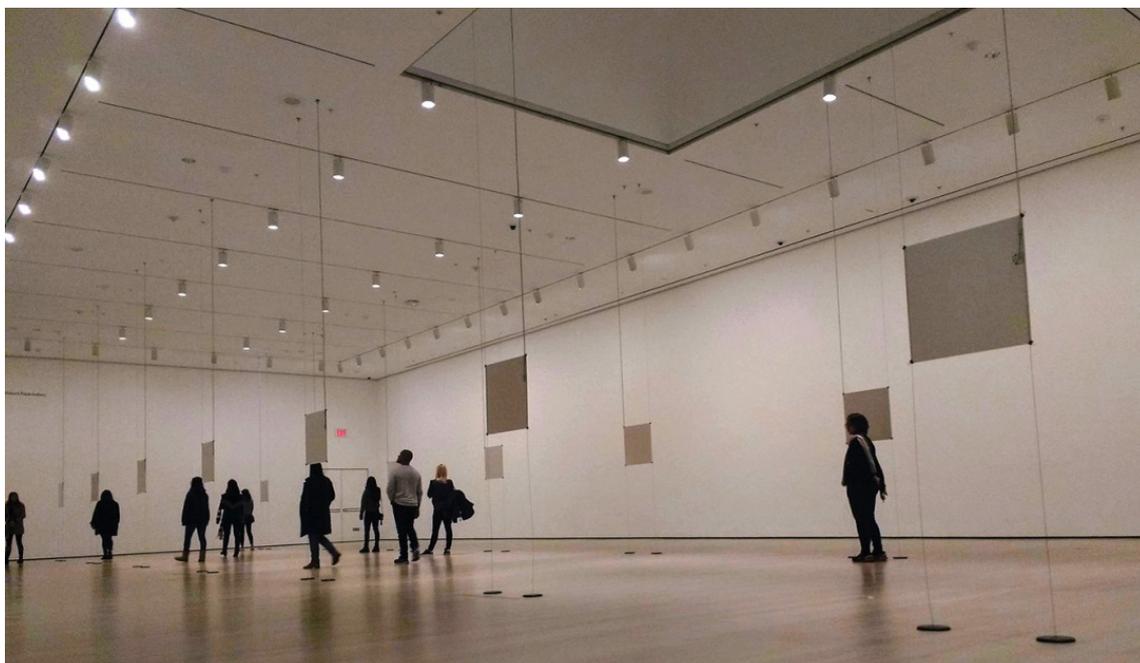


Figura 3 – Bruce Nauman, Days, 2009, Instalação na mostra Bruce Nauman: Disappearing Acts, Museum of Modern Art, Nova York, 2018 (Fonte da autora).

A constatação do loop como fenômeno da experiência humana pode ser aterradora quando, reiteradamente, o sujeito repete os erros, no “estranho funcionamento que Freud denomina ‘compulsão à repetição’, no regime da pulsão de morte” (RIVERA, 2013, p. 77) em busca de reviver o trauma. De acordo com a psicanalista e ensaísta Tania Rivera, é através do jogo de ritmo e repetição que Freud teria observado seu neto elaborar a dor da perda de seu objeto de amor – sua mãe partir – e a alegria do retorno na brincadeira de lançar e puxar o carretel de linha, batizada de fort-da (RIVERA, 2016).

O filósofo brasileiro Hilan Bensusan observou o conceito de repetição nua e de repetição vestida de Gilles Deleuze diante da impossibilidade de se restaurar o expressamente original. A repetição vestida seria modulada por fatores inesperados e micro-variações inevitáveis (BENSUSAN, 2016). “Days” parece se instaurar neste espaço do inesperado ao rerepresentar algo que repetimos, cotidianamente, por séculos. Nauman recorre à repetição dos dias da semana para propor, repetidamente, variações de sequências, para propor uma reflexão sobre a organização e a estruturação da vida cotidiana.

A partir da psicanálise e de Freud, Deleuze ressalta a impossibilidade de uma repetição nua que pudesse ser abstraída ou inferida do disfarce, não havendo diferença entre coisa disfarçante e coisa disfarçada, “em suma, a repetição é simbólica na sua essência; o símbolo, o simulacro, é a letra da própria repetição. Pelo disfarce e pela ordem do símbolo, a diferença é compreendida na repetição” (DELEUZE, 2018, p. 37). É no sentido da diferença que a repetição se instaura em “Days”, evidenciando-se como símbolo a ser posto em questão e ter a diferença reconhecida a partir de cada uma das vozes que, a partir da repetição, lança a diferença, dando a ver que

a retomada das singularidades umas nas outras, a condensação das singularidades umas nas outras, tanto num mesmo problema ou numa mesma ideia quanto de um problema a outro ou de uma ideia a outra, define a potência extraordinária da repetição, a repetição vestida, mais profunda que a repetição nua. A repetição é esse lançar das singularidades, sempre num eco, numa ressonância que faz de cada uma o duplo da outra, que faz de cada constelação a redistribuição da outra. Significa o mesmo dizer, no nível dos problemas, que a repetição vestida é mais profunda e, no nível das questões de onde eles procedem, que a repetição resulta do diferente (DELEUZE, 2018, p. 267).

Ao contrário de a repetição representar massificação do que quer que seja, ela garante a possibilidade de questionar sequências e ordens e de perceber singularidades. A igualdade inquestionável na repetição parece uma impossibilidade, uma utopia que mesmo diante de recursos tecnológicos de gravação e reprodução talvez não seja de todo possível, a partir da escuta do sujeito que se altera a cada repetição. De forma análoga, a sequência dos dias também não parece ser a mesma, como se para cada voz e para cada sujeito, a sequência de dias tivesse contornos próprios que se fazem evidentes através da repetição e que podem se alterar de acordo com as fases, com ciclos de vida.

Segundo o crítico de arte e ensaísta norte-americano Jonathan Crary, os dias da semana organizados em sete, comportando o acordar, o dormir e a alternância entre dias de trabalho e de descanso, seriam um fruto da organização dos habitantes da Mesopotâmia, hebreus antigos. O autor observa que em outras culturas antigas, como em Roma e no Egito, as semanas eram organizadas com oito e dez dias em função da feira e das fases da lua, afirmando ainda que “o fim da semana é o resíduo moderno desses sistemas antigos, mas até essa marca de distinção temporal é corroída pela imposição da homogeneidade 24/7”, acrescentando ainda que as “distinções anteriores (dias da semana, feriados, descansos sazonais) persistem, mas seu sentido e legibilidade estão sendo abalados pela monótona indistinção da temporalidade 24/7” (CRARY, 2016, p. 39-40).

Para Crary, o regime 24/7 seria estruturado a partir de competitividade, consumo, segurança e conforto de si em detrimento a outros. Neste contexto, o autor observa que para o filósofo marxista e sociólogo francês Henri Lefebvre, “repetição e hábito sempre foram aspectos essenciais do cotidiano” e que este seria “inseparável de formas cíclicas de repetição, de noites e dias, estações e colheitas, trabalho e festividades, vigília e sono, necessidades da carne e sua satisfação” (CRARY, 2016, p. 78). Crary defende que a vida cotidiana se tornou esvaziada de relevância política, de forma que a repetição, nestes termos, se torna vazia, superficial. Em “Days”, ao contrário, a partir da repetição o artista questiona o cotidiano, propondo uma reflexão sobre a forma através da qual atravessamos os dias, as semanas, a vida.

Diante da erosão da capacidade de imaginar, de sonhar, imposta pelo regime 24/7, “o papel do visionário [foi] reservado a uma minoria tolerada de poetas, artistas e loucos” (2016, p. 115). Em “Days”, no entanto, Nauman parece driblar esta ordem, demandando do sujeito a escuta de imagens sonoras e imaginação, como se fosse possível estabelecer ali, no espaço escavado pela obra, na invasão do tímpano pelo som, o espaço perceptivo que se instaura nos instantes que antecedem o sono e a perda da consciência, quando

readquirimos uma sensibilidade e uma capacidade de atenção a sensações tanto internas como externas, que duram momentos não mensuráveis. Ouvimos os sons do trânsito, o latido de um cachorro, o zumbido do ruído branco de uma máquina, sirenes da polícia, o barulho dos canos do aquecimento; sentimos os tremores dos membros, a pulsação do sangue nas têmporas e as flutuações granulares de luminosidade da retina que vemos quando estamos de olhos fechados (CRARY, 2016, p. 136).

“Days” parece instaurar um espaço análogo ao que antecede o sono, um espaço que a partir da escuta convida o sujeito a uma percepção não da paisagem sonora de Murray Schafer, com os sons do trânsito, do cachorro ou do ruído branco, mas de todos aqueles sons que se desenrolam ouvido adentro, provocando uma profusão de imagens sonoras. Se por um lado o cotidiano pode lançar o sujeito em um estado de dormência de percepção e de atenção que o permitiriam imaginar e perceber tanto aquilo que o cerca quanto a si mesmo, por outro lado o artista parece insistir para que o sujeito preste atenção ao mundo que o cerca e que se desdobra dentro de si.

## **Não há nada mais a se ver**

Em “Days”, Bruce Nauman lançou mão do branco como cor possível para ofuscar a ligação do sujeito com a visualidade, enquanto instaura um ruído, branco por natureza, que permite ao sujeito embarcar em uma viagem na qual vozes gravadas atravessam o tempo para gerar imagens sonoras a partir de escutas atentas. Não há nada além de branco, nada além de placas, de cabos de aço e suportes de apoio, esses sim negros. Não há nada mais a se ver enquanto se percorre a obra. “Days” é toda repetição, toda *loop* e toda escuta. No ato de apagar, o artista lança um desafio – o encontro com imagens somente possíveis a partir da escuta; imagens sonoras.

Da intimidade de vozes desconhecidas, Bruce Nauman cria um círculo que reinventa a lógica dos dias da semana e que se reafirma na agilidade e na insistência do *loop*. Ao sujeito cabe a decisão de como percorrer a obra e do quanto se deixar levar pelo *loop*. O que importa o nome dos dias? Quem determina sua ordem? Seria possível pensar em dias com características próprias em uma cidade que vive sob o regime 24/7? O que importaria o nome dos dias da semana para o público de um museu que abria todos os dias? Para um turista em Nova York e para um visitante no MoMA à época da exposição, era como se todos os dias fossem domingo, independentemente, se fazia sol, chuva ou se nevava na cidade que nunca dormia.

## Referências

AUPING, M. Sound Thinking: Bruce Nauman at The Turbine Hall. **ArtForum**, Nova York, v. 43, n. 5, jan. 2005.

BENSUSAN, H. **Being up for grabs**: on Speculative Anarcheology. Londres: Open Humanities Press, 2016.

CAESAR, R. **O Enigma de Lupe**. (coleção pequena biblioteca de ensaios). Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2016.

CAGE, J. **Silence** (50Th anniversary edition). Middletown (Connecticut): Wesleyan University Press, 2013.

CRARY, J. **24/7: capitalismo e os fins do sono**. (Tradução: Joaquim Toledo Jr.) São Paulo: Ubu Editora, 2016.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Acerca do ritornelo. In: **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia. (Tradução: Suely Rolnik) Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 1997. Fonte: disponível em [http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-g\\_-guatarri-f-mil-platos-capitalismo-e-esquizofrenia-v-4.pdf](http://conexoesclinicas.com.br/wp-content/uploads/2015/12/deleuze-g_-guatarri-f-mil-platos-capitalismo-e-esquizofrenia-v-4.pdf) Acesso em 23 dez. 2019.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. (Tradução: Luiz Orlandi e Roberto Machado) Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018.

KAHN, D. **Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts**. Londres: MIT Press, 2001.

LABELLE, B. I am Sitting in a Room: Vocal Intensities. In: **Background Noise**: Perspectives on Sound Art. Nova York: The Continuum International Publishing Group, 2008. p. 99-146.

LEWALLEN, C. M. A Rose has no Teeth. In: **A Rose has no Teeth: Bruce Nauman in the 1960s**. (catálogo de exposição) Berkeley (Califórnia): Universidade da Califórnia, Berkeley, 2007.

LOURIA-HAYON, A. The Instrumentality of Sense in Bruce Nauman's **Audio Video Piece for London, Ontario** (1969–1970). *Leonardo Music Journal*, Cambridge: The MIT Press, v. 25, p. 84-88, 2015. [https://doi.org/10.1162/LMJ\\_a\\_00941](https://doi.org/10.1162/LMJ_a_00941)

NAUMAN, B. Performance Art, Film and Video. (entrevistador Willoughby Sharp). In: JOHNSON, E. H. (Org.) **American Artists on Art**: from 1940 to 1980. Colorado (USA): Westview Press. p. 225-232

RIVERA, T. **O Averso do Imaginário**: arte contemporânea e psicanálise. São Paulo: Casac Naify, 2013. <https://doi.org/10.22409/poiesis.1727.75-84>

RIVERA, T. Linha, realidade, incerteza. Ensaio a partir da proposta de 32a Bienal de São Paulo. **Poiésis**, Revista do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal Fluminense, Niterói, n. 26, p. 75-84, jul. 2016.

ROSE, B. A B C Art. In: BATTCKOCK, Gregory. (Org.) **Minimal Art: a Critical Anthology**. Nova York: A Dutton Paperback, 1968.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**. São Paulo: UNESP, 2011.

WALSH, T. Selected Exhibition History. In: Halbreich, K. et al. **Bruce Nauman: Disappearing Acts**. (catálogo) Nova York e Münchenstein (Suíça): MoMA e Schaulager, Fundação Laurenz, 2018. p. 34-105.

## Sobre o(a) autor(a)

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF), tendo sido bolsista da Capes (2014-2015). É bacharel e licenciada em Letras Português-Inglês pela UFRJ e bacharel em Produção Cultural pela UFF, tendo sido bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC) da Universidade Federal Fluminense (2012-2013). Atualmente é técnica em Educação à Distância / Divulgação Científica da Fundação Centro de Ciências e Educação Superior à Distância do Estado do Rio de Janeiro (CECIERJ).

Recebido em: 15-06-2020 / Aprovado em: 30-06-2020

## Como Citar

Leite, Caroline Alciones de Oliveira. (2020). Todos os dias de Bruce Nauman, Revista Estado da Arte, Uberlândia, v.1, n.1, p. 33-47, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-55491>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# Abra seus olhos: destruição, colonialismo e o primitivo no museu

## Open Your Eyes: destruction, colonialism and the primitive in the museum

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA

Universidade de Brasília, UnB, Brasília, Brasil

### RESUMO

Pela perspectiva da instalação “Abra seus olhos” do artista Kader Attia, este artigo busca compreender as conexões entre a produção de Attia e a curadoria da exposição Picasso Primitivo. Apresentadas no mesmo período no Museu du Quai Branly, em Paris, obra e exposição nos ajudam a traçar um itinerário notional que abrange o conceito de primitivo, a ideia de reparação, a apropriação de artefatos etnográficos pelo sistema das artes visuais e a manipulação de imagens históricas. Para tanto, um pequeno conjunto de exposições, curadorias e interpretações críticas foram selecionadas para construir uma possível história da arte. Assim, pela presença num mesmo espaço museológico, apresentamos uma narrativa que coliga produções artísticas e culturais cujas intenções estão desenhadas em temporalidades distintas.

### PALAVRAS-CHAVE

Kader Attia. Arte Primitiva. Pablo Picasso. Exposição de arte.

### ABSTRACT

Based on the installation “Open your eyes” by artist Kader Attia, this paper seeks to understand the connections between Attia’s work and the curatorship of the exhibition Picasso Primitif. Presented during the same time at the Quai Branly Museum, in Paris, they both can help us draw a notional itinerary encompassing the concept of primitive, the idea of reparation, the appropriation of ethnographic artifacts by the visual arts system, and the manipulation of historic images. To that end, a small set of exhibitions, curatorships and critical interpretations were selected to build a possible history of art. Thus, by the presence in the same museological space, we present a narrative that combines artistic and cultural productions whose intentions belong to different temporalities.

### KEYWORDS

Kader Attia. Primitive Art. Pablo Picasso. Art Exhibition.

## I. Máscara de Espelho



Figura 1. Kader Attia, *Máscara de Espelho (Dogon)*, escultura de madeira, espelho e base de metal, c.2009-2013. Fonte: <http://kaderattia.de/mirrors-and-masks-spiegel-und-masken-kw-berlin-2013/>

*Picasso e Os Mestres* foi uma exposição que ocupou o *Grand Palais* entre outubro de 2008 e fevereiro de 2009, em Paris, com curadoria de Anne Baldassari e Marie-Laure Bernadac, com colaboração do Museu do Louvre e do Museu D'Orsay. A exposição colocava frente-a-frente obras de El Greco, Velázquez, Goya, Zubarán, Possin, Ribera, Rembrandt, Delacroix, entre outros, com as obras de Pablo Picasso, perfilando os famosos diálogos que o artista moderno travou com os “mestres” do passado, tão celebrados pela história da arte ocidental. Denominada como “a exposição mais frustrante do ano”<sup>1</sup>, para o artista franco-argelino Kader Attia, *Picasso e Os Mestres* foi uma ofensa à tradicional escultura africana. Nenhuma peça produzida dentro das diferentes tradições

---

1 “L’expo la plus frustrante de l’année” foi o título de artigo da coluna “Amateus D’art. Par Lunettes Rouges”, publicado no jornal *Le Monde*, em 27 de outubro de 2008. Disponível em: <https://www.lemonde.fr/blog/lunettesrouges/2008/10/27/lexpo-la-plus-frustrante-de-lannee/>; acesso em abril de 2020.

do continente africano, que impactaram o artista espanhol, estava presente. Attia respondeu imediatamente confeccionando *Máscara de Espelho*. Uma réplica de uma máscara Dogon (Mali) coberta com pedaços de espelhos (fig.1), enfatizando os mecanismos de apropriação cultural que revelavam parte da história do cubismo: “Esta máscara de espelho está mostrando a todos que olham para ela um retrato cubista de si mesmos. Sua referência à influência da arte africana na arte de Picasso é muito simples e direta” (HAYWARD GALLERY, 2019, p.18). Para Attia este foi o primeiro embate produtivo com a obra do artista moderno. O presente artigo busca debater outro encontro entre o artista contemporâneo e a obra do pintor espanhol, durante a mostra *Picasso Primitivo*, apresentada no Museu do Quai Branly (MQB), em 2017, no mesmo momento em que *Abra seus Olhos*, obra-série de Attia, estava sendo exposta no museu parisiense dedicado à produção cultural não-europeia.

O sentido de “primitivo” permite-nos alinhar a série do artista contemporâneo com mais de uma centena de obras de Picasso, além de mais de um milhão de itens do acervo do museu francês. Mas há sutilezas nesse processo de aproximação. Museu, exposição e obra também respondem a uma pedagogia associativa, que permanece opondo ou explorando a distância entre sentidos de “ocidente” e “não-ocidente”. Ou seja, essas distintas dimensões do estético optaram por um forte apelo instrutivo para apresentar violências que permeiam tanto a produção artística quanto sua circulação e coleção. Para pontuar essas dimensões, passemos primeiro pelo projeto curatorial de *Picasso Primitivo* e sua relação com o museu. Depois uma aproximação sobre o projeto poético de Attia e sua dimensão historiadora.

## II. Picasso Primitivo

A literatura dedicada ao impacto, às convergências e aos usos das artes “primitivas” colecionadas, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, na obra de Picasso é demasiadamente ampla para que possamos nos dedicar a uma síntese. Mas foi justamente a síntese que guiou as ambições de *Picasso Primitivo*, exposição aberta no Museu do Quai Branly (MQB), entre 28 de março e 23 de julho de 2017, com co-organização do Museu Picasso (Paris). O propósito da mostra foi reivindicar um novo sentido de “primitivo” para a obra picassiana, adentrando menos na produção do artista do que em sua biografia, entre 1900 e 1974.

O assunto sempre foi polêmico, mas se tornou internacionalmente mais delicado depois da refutada e debatida exposição *Primitivism in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and Modern*, que difundiu o conceito de “afinidade formal” cunhado pela curadoria de Willian Rubin, em 1984, no Museu de Arte Moderna de Nova York. Depois do empreendimento de Rubin, qualquer associação imediata entre arte não-ocidental e a produção modernista traz consigo a suspeição do persistente projeto colonialista. Ao conceber *Picasso Primitivo*, o curador Yves Le Fur sabia em que estava se envolvendo. Sua carreira como curador estava intrinsecamente associada à compreensão, circulação e exposição da “arte primitiva” e seu vínculo com MQB data da curadoria de “Dê uma olhada no outro”, em setembro de 2006<sup>2</sup>. Desde então, Le Fur se envolveu diretamente em projetos que

---

2 Um ano depois ele se tornaria o diretor adjunto das coleções do museu.

guardam em comum a intersecção entre as artes “primeiras” e a produção Ocidental, moderna ou contemporânea. Este foi o caso das mostras: “Anne Noble: Ruby’sRoom” (2007); “Cheveux Chéris: frivolités et trophées” (2012) e “Les Forêts Natales” (2017), todas no museu.

Para evitar o sentido de “afinidade formal” entre a obra picassiana e as peças etnográficas, Le Fur construiu um projeto curatorial com linhas discursivas concomitantes, numa cadeia que tentou, a todo curso, evitar o empacotamento dos conceitos tratados. O desafio pareceu ter sido grande, visto a predisposição das instituições museológicas em encontrar na figura de Picasso um bem de consumo cultural fácil e “exótico”, seja por sua biografia midiaticizada, seja pela circulação das interpretações ordinárias de sua obra. O projeto curatorial da exposição exigiu uma expografia construída num crescendo entre a apreciação das peças de arte “primitiva” e as obras do artista, numa cadência onde a luz da exposição teve um papel crucial: (1) dos primeiros ambientes mais iluminados, com paredes brancas e espaços de movimentação mais circunscritos até as últimas salas com iluminação dirigida e focada, paredes com cores variadas; (2) dos textos ampliados e comentados, com uma ou outra obra pontuando o discurso expográfico, nas primeiras salas, até ambientes onde os textos afixados adquiriram um papel marginal na comunicação; (3) das informações de aspecto histórico até as notas de sentido plástico-estético. Enfim, o percurso unidirecional percorrido pelo observador buscou oferecer uma distância calculada da apreciação (portanto, aproximação) por “afinidades” de 1984, optando menos por semelhanças formais e mais por pontuações históricas.

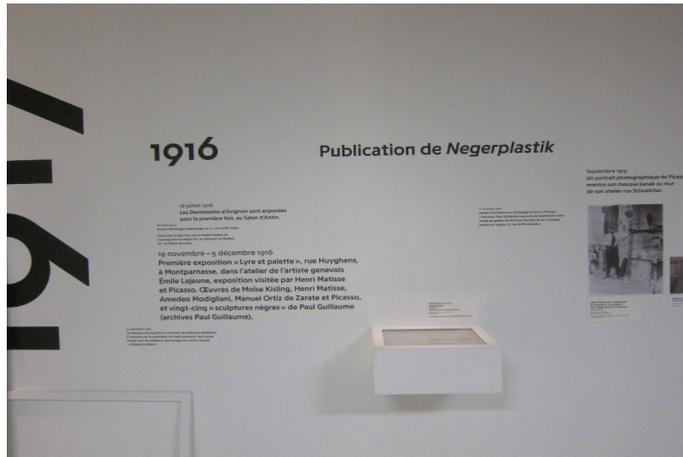
Numa busca pela comprovação da tese central da exposição, a curadoria nos apresentou uma cadeia de informações sobre a relação entre o artista e um contexto particular de colecionamento, a circulação das peças etnográficas, a publicação crítica e, a produção do artista em si até sua morte. Ao menos esta foi a tônica da “primeira” parte da exposição, denominada “Toute une Histoire, règle du jeu”<sup>3</sup>, marcada pela presença de elementos históricos que se pautaram numa perspectiva cronológica: “Essa cronologia revela os principais pontos de contato entre Picasso e as chamadas artes ‘primitivas’: seus encontros, o que ele viu e pode ver, o que colecionou, suas próprias criações” (MUSEU DU QUAI BRANLY, 2017, p.15, tradução livre)<sup>4</sup>.

Expresso pelo desenho expográfico, o discurso curatorial optou por oferecer uma apreciação histórica do problema em detrimento de uma saída por associações plástico-formais. A partir de um sentido cronológico, a curadoria priorizou por construir discursos paralelos sobre como se deu o diálogo entre Picasso e as peças oriundas de outros continentes. A exposição apresentou, no primeiro módulo, simultaneamente, quatro frentes (figuras 2 a 5): a história das peças etnográficas colecionadas, incluindo a história do Museu do Trocadero; a história da produção artística de Picasso; o relacionamento da produção de Picasso com sua coleção de obras “primitivas” e; a história da “inversão” de uma “arte negra” e/ou “arte primitiva” críveis para a crítica e para a história da arte ocidentais.

---

3 Aqui incute-se a ideia de uma história por “inteiro” que revela o sentido de tonalidade e comprovação: “A cronologia organiza evidências fascinantes para convencer o leitor das relações entre Picasso e as artes primitivas” (MUSEU DU QUAI BRANLY, 2017, p.15).

4 A cronologia apresentada na exposição dá crédito a duas publicações recentes: “Le Nouveau Dictionnaire Picasso” de Pierre Daix (Robert Laffont, 2012) e “Picasso’s Collection of African e Oceanic Art” (Prestel, 2007).



Figuras 2 a 5. Primeira parte da exposição Picasso Primitivo, 2017. Museu du Quai Branly, Paris. Fotos do autor

O sentido de “prova” do primeiro núcleo é patente. Estão presentes a proximidade de Picasso com as coleções etnográficas do Museu do Trocadero de 1878, do Museu de Escultura Comparada, criado em 1879 e de exposições de arte africana e da Oceania, na primeira metade do século XX. Em um nicho temos o pequeno filme de Pierre Goismier, que especula o que Picasso teria encontrado no Museu do Trocadero. Trata-se da encenação do percurso possível realizado pelo pintor espanhol e construída graças fotografias tiradas entre 1880 e 1906 da instituição. Afixada na parede, o visitante pode ler a primeira impressão do artista sobre o museu: “Quando fui ao Trocadero, era repugnante, um mercado de pulgas, o cheiro, eu estava sozinho, queria ir embora. Eu não parti. Eu fiquei. Eu fiquei [...] Sozinho neste museu hediondo...”

Uma busca pelo “olhar” de Picasso, como ele interpretou a produção “primitiva” também pode ser verificada na retomada das principais exposições dedicadas às artes ditas primitivas em que o artista esteve presente nas décadas posteriores. Reconstituir o que Picasso “viu” foi uma premissa forte na exposição. Mais que “afinidades”, a curadoria e o desenho expositivo apontaram para o contínuo envolvimento do pintor com a produção de outros continentes e, mesmo, de um passado europeu arqueológico. Do mesmo modo que foi crucial reconstruir uma trajetória do que Picasso “pode ter visto”, também foi decisivo apresentar como Picasso “pode ter sido visto”. Ou seja, como sua produção desde as primeiras “fases” estava associada à arte primitiva para seus contemporâneos (artistas, marchands, críticos, colecionadores, historiadores, etc.). Assim surge aos olhos do visitante uma fotografia tirada em 1915 da exposição de “Picasso-Braque” organizada por Alfred Stieglitz, na Galeria 291 em Nova York, onde obras dos fundadores do cubismo são apresentadas ao lado de uma peça de um guardião Kota (atual Gabão) e objetos pré-colombianos. Neste momento, para a sustentação do projeto curatorial, os anos da Grande Guerra (1914-1918) e a rápida circulação de peças ganharam destaque na mostra.



Figuras 6 e 7. Segunda e quarta partes da mostra *Picasso Primitivo* no Museu do Quai Branly, Paris. Fotos do autor.

Nas duas partes seguintes da exposição, denominadas “Arcaísmos” (figura 6) e “Metamorfoses”, a museografia enfatizou as relações formais e temáticas entre as obras do pintor espanhol e obras de diferentes coleções etnográficas. Aqui a aproximação com a exposição do MoMA é mais visível (THE MUSEUM OF MODERN ART, 1984). Salvo que Le Fur optou por associar obras de Picasso com peças “primitivas” com vínculo comprovado com o artista. Ou seja, peças de coleções que foram vistas e/ou colecionadas pelo pintor. O sentido de “prova” permaneceu como valor nas aproximações propostas, divididas em seguimentos que reforçaram os diálogos formais (Estilização-Verticalização; Nudez; O corpo-signo; Reversibilidade; *Assemblages*: a arte da montagem), princípios simbólicos comuns (Animal: humano-humano) e interpretações poéticas do artista (O corpo em pleno vazio; Meio ao abismo).

A última parte da exposição, *Le Ça* (figura 7), foi o espaço que o curador reservou para defender a tese de um Picasso primitivo. O uso do termo “primitivo” funciona, como nos lembra Sally Price (2000), num complexo jogo de ambiguidades, como aquilo que escapa e reforça os modelos civilizatórios do imperialismo cultural, ao longo do século XX. Dentre as ambiguidades propostas está o “primitivo” como pensamento mágico, fartamente utilizado por artistas filiados às expressões oníricas e mitológicas, dentro (os surrealistas são os mais notados) e fora da arte moderna. Ambiguidade tão bem explorada pela curadoria (e pela expografia) de *Magiciens de la terre*, a emblemática mostra parisiense de 1989, com a organização curatorial de Jean-Humbert Martin. A seu modo, Le Fur retoma a fórmula ao indicar nesse módulo que:

Picasso, mestre de rostos e corpos, passa-os através de múltiplos avatares, privilégio de divindades e espíritos. Ele organiza os olhares, a fixidez impassível deles, como a abertura ampliada ou a abertura horrorizada, em formas que aparecem de repente em rostos. Ele tritura e amassa os rostos e os corpos como entidades mágicas atravessadas por forças e impulsos. Os impulsos de vida e morte, criação e destruição colidem no corpo a corpo dos sexos e na separação dos gêneros. Mais perto dessas forças sedutoras ou tirânicas, o artista dá à luz a poderosa autoridade de uma forma ou a questão de sua ausência de forma (MUSEU DU QUAI BRANLY, 2017, p.181, tradução livre).

*Le Ça* (o *Id*) é um termo freudiano compreendido pelo curador como a energia psíquica inconsciente originada entre a pulsão da vida (libido) e a pulsão da morte. Nesse momento, o ambiente da exposição torna-se tateante; a iluminação era sutil; os jogos cênicos produzidos pelos volumes e pela iluminação destacavam todas obras como parte de uma unidade discursiva. Estranhamente onde o desenho da exposição ganhou maior unidade também foi o espaço onde o “fantasma” da “afinidade” produzida por Rubin pôde ser mais notado. A sexualidade, a brutalidade formal e a deformação instruíram o olhar selecionador. Picasso como um artista devotado a compreender “irrupções da anormalidade e da monstruosidade para reparar os distúrbios da violência, doença ou morte” (*Idem*, 2017, p.208, tradução livre).

Aqui, como em outras ocasiões, as narrativas curatoriais tendem a enfatizar elos,

que demarcam assimilações e, simultaneamente, diferenças. O risco foi provocar ligações homogeneizantes do que seria a “arte primitiva”. Crítica esta que é válida para outras escalas de comunicação expológica. *Picasso Primitivo* criou quatro sequencias narrativas, que encadeadas, pretenderam comprovar um elo “mágico e invisível” entre a produção picassiana e os objetos colecionados pelo artista e outros contemporâneos próximos a ele.

### III. *L’Afrique des routes*

É indubitável que a “aproximação” entre diferentes produções continuam a gerar desconfortos, mas a mostra de Le Fur não estava localizada em qualquer endereço do sistema internacional das artes visuais. O Museu do Quai Branly (MQB) está habituado a expor as polêmicas que cercam seu acervo etnográfico e as constantes críticas de estetização das práticas colonialistas. “O que se celebra através do seu seletivo acervo são as relíquias de um mundo desaparecido onde ‘dialogam culturas’ dos outros num tempo mítico de antes do branco chegar”, comenta Els Lagrou (2008, p.221), que completa: “O homem do Ocidente vem ver, mas não é exposto” (*Idem*). Nesta perspectiva, a mostra sobre como Picasso dialogou com obras “primitivas” ao (re)introduziu uma mediação calculada entre o projeto civilizador e os objetos “colecionados”. Projeto perspectivado pelo viés do pintor-colecionador instruído, que sentia as forças primitivas em sua própria obra.

O MQB debate a violência colonial e seus espólios desde sua criação, em 2006. Muitas instituições museológicas europeias que colecionam objetos diretamente vinculados às práticas colonialistas passaram nas últimas décadas a programar ações, exposições, publicações e eventos que poderíamos chamar de política da autocritica. Em 2017, concomitante a *Picasso Primitivo*, a instituição abriu *L’Afrique des routes*, com curadoria de Gaëlle Beaujean, então responsável pelas coleções africanas da instituição, e assessoria da historiadora Catherine Coquery-Vidrovitch. A mensagem da exposição era explícita: a partir das rotas fluviais, terrestres e marítimas, mostrar ao público que o continente africano já estava conectado ao resto do mundo muito antes do que fora delineado pelas teorias de mundialização europeias, estas mesmas que tratam a África como marginal (COQUERY-VIDROVITCH, 2017a, p.8). Ou como bem expressa outro resumo:

O objetivo é mostrar que a circulação africana não se fechou. Ao contrário da crença popular, a África sempre foi um continente aberto. Isso é demonstrado pela *circulação de objetos* tanto quanto dos *homens, suas línguas, suas culturas, suas produções*. A exposição inclui os principais elementos dessas reuniões, e muitos são sinais de uma vida incessante de relacionamentos (...). As rotas só pioraram com a ascensão do tráfico de escravos em todas as direções, depois a cultura atlântica, a influência cristã, a intrusão do capitalismo europeu. (COQUERY-VIDROVITCH, 2017b, p.156, tradução livre).

Nesta exposição, um núcleo foi dedicado ao trânsito de artistas modernos e contemporâneos. Dentre os convidados da curadoria estavam o nigeriano Yinka Shonibare, o ganense Philip Kwame Apagya, o sul-africano Guy Tillim, o beninense Dominique Zinkpè e o franco-argelino Kader Attia.

Em entrevista a Siegfried Foster, Beaujean defende, especialmente, a presença de Attia na mostra da seguinte forma:

Eu queria o trabalho de Kader Attia concluísse a exposição. Ele tem imagens bastante fortes com «bocas quebradas» da guerra de 1914-18, que são comparadas com arquivos antropométricos onde vemos africanos com suas escarificações. Assim, tanto a história do tabu de bocas quebradas que não mostramos, mas que ao mesmo tempo têm rostos que lembram **as pinturas da vanguarda europeia**. Ele também olha para objetos reparados. Acima de tudo, sentimos ao mesmo tempo um fascínio, um desconforto, uma emoção extremamente forte que deveria ser, na minha opinião, a que podemos ter diante de algumas vitrines da exposição, como as do tráfico ou da colonização. Mesmo que essa emoção ainda não seja forte o suficiente para entender todos os desafios do século XX, a violência e as relações que surgiram com as rotas da África. (FOSTER, 2017, tradução livre; grifo nosso)

Embora preocupada em defender a presença de Attia na *L'Afrique des routes*, a curadora nos oferece as chaves principais de tensão que as exposições temporárias e as mostras do acervo do museu enfrenta[va]m continuamente: a relação entre arquivos e coleções etnográficas e a produção artística celebrada e reconhecida pelo ocidente, em especial, as vanguardas europeias. O endereço, o museu, dessas exposições nasceu contido nas polêmicas que marcam as práticas coloniais e sua “acumulação” de bens de outras culturas. Tais polêmicas são pautadas pela instituição que busca, aparentemente, desenvolver uma agenda para debater o colecionismo e as práticas coloniais, questões de autenticidade e pertença patrimonial, a “produção de *souvenirs* étnicos” (GOLDSTEIN, 2008, p.296), a domesticação das ações de dominação e violência pela estetização de artefatos e coleções etnográficas, apenas para citar os pontos principais. Enfim, como sintetiza Goldstein:

Ao examinarmos as artes não-ocidentais, estamos diante de objetos que operam, simultaneamente, como testemunhos etnográficos de outras culturas aos olhos ocidentais, como manifestações estéticas com forte poder de comunicação, no seio das comunidades em que são produzidas, e como mercadorias com valor de troca, no mercado global. Trata-se de dimensões distintas, sobrepostas e inter-relacionadas. Pode-se até priorizar uma ou outra dimensão, mas é fundamental não perder de vista as demais. Assim, a abordagem predominantemente estética que deu a tônica do projeto Branly, desde o início (...) (*Idem, Ibid.*, p.310)

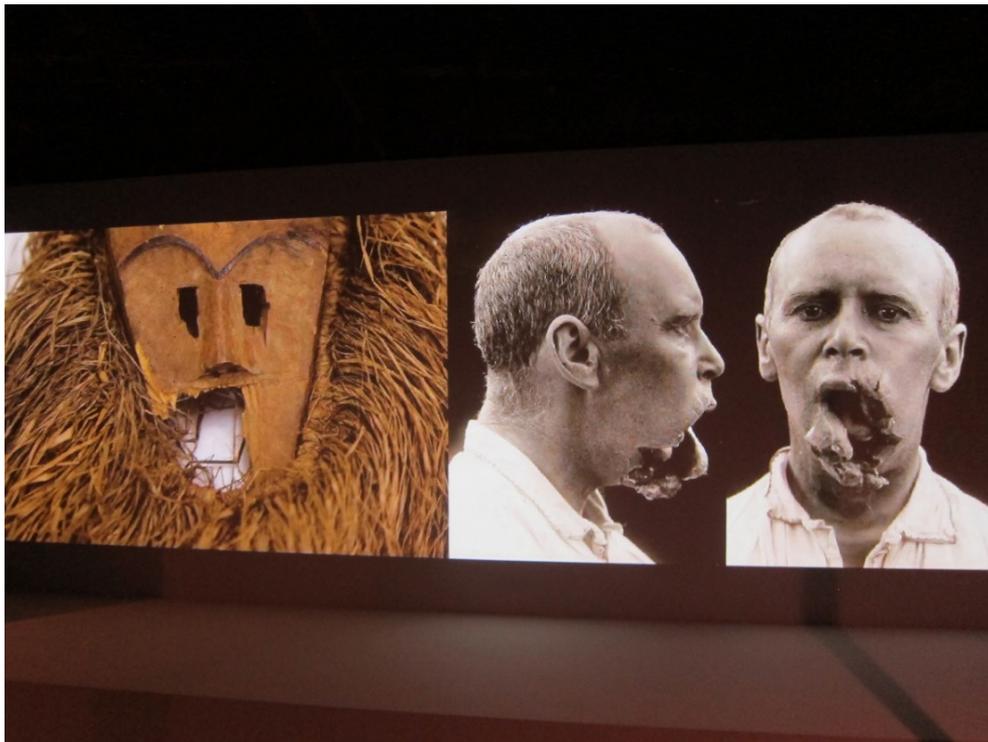
Esse conjunto de polêmicas, que estão longe de serem encerradas, é assumidamente encontrado na obra de Attia. Nas últimas duas décadas, este artista produziu práticas poéticas multimídias dedicadas a investigar as transformações sociais, políticas, culturais e estéticas desencadeadas pelo colonialismo, passado e atual. Filho de pais argelinos, nascido no distrito parisiense de Dugny, criado entre a França e a Argélia, Attia se considera um artista nômade, fruto

das tensões coloniais, o que imprime em seus trabalhos uma forte carga de pesquisa histórica e antropológica voltada: às migrações; à produção artesanal; às ilusões e violências das ciências médias e da psiquiatria; às manipulações da história da arte europeia; aos vícios da institucionalização artística, entre outros. O artista alicerçou sua produção em projetos que se desdobram em diferentes meios, ganhando densidade analítica e política ao longo dos últimos anos. No momento em que milhares de visitantes eram confrontados com as narrativas curatoriais que prestavam homenagem a “arte primitiva” e seu impacto na produção de Picasso, especialmente nas três primeiras décadas do século XX, uma obra de Attia contava uma outra história deste momento. Parafraseando Els Lagrou, nesta obra “o homem do Ocidente está exposto”.

#### IV. Abra seus olhos

Na entrada da instalação de Attia o aviso em francês é claro: “Esta obra pode chocar a sensibilidade de alguns visitantes e do público jovem”. *Abra os olhos: A Reparação* apresentada no MQB, na exposição *L’Afrique des routes*, foi criada entre 2010-2012 e pertence ao acervo do Museu Nacional de Arte Moderna (Centro Georges Pompidou). Naquela ocasião a sensibilidade do público pode encontrar uma instalação projetada na forma de díptico com 80 pares de slides projetados com imagens de arquivos com rostos deformados de soldados da Primeira Guerra Mundial combinados, geralmente, com máscaras de coleções etnográficas (figs. 8-9). Esta é uma das versões da obra. Exibida em diversos formatos e mídias, ela pertence ao amplo projeto “Reparação” de Attia.

Em suas pesquisas, o artista descobriu que milhares de pessoas tiveram seus corpos mutilados durante a Primeira Guerra Mundial. Na maioria das vezes tratava-se de combatentes, vítimas do contraste entre as armas que empregavam novas tecnologias e as técnicas clássicas de batalha. O artista fixou sua pesquisa nos *gueules cassées* franceses, cuja tradução rudimentar serve perfeitamente para representar a dimensão violenta deixada sobre os rostos dos soldados: bocas quebradas. O levantamento realizado por Delaporte (1994) indica que até quinze mil combatentes tiveram seus rostos desfigurados, apenas na França. A quantidade se explica pela vulnerabilidade dos rostos e pelo uso massivo de armas com projéteis de artilharia, que produziam estilhaços. Confinados em trincheiras, os soldados eram alvos fáceis diante do novo armamento, planejado para uma pulverização aleatória de balas disparadas atrás das linhas (DARGÈRE, 2017).



Figs. 8 e 9. *Abra os olhos: A Reparação*, Kader Attia, 2010-2012, instalação com projeção de slides em dois canais. Slides coloridos em versão digital, projetores analógicos. Díptico com 80 slides projetos, loop. Fotografias do autor.

A investigação do artista focou nos registros fotográficos desses rostos, utilizados, principalmente, pelas ciências médicas do período. “Os reparos iniciais que observei nos arquivos, entre 1914 e 1915, são extremamente difíceis. Algumas pessoas foram consertadas com um simples pedaço de arame ou um cordão de couro” (ROGOFF; KADER, 2016), relata o artista. Desafiados, médicos lançaram mão de diferentes métodos de reparação. Reconstituição facial total ou parcial, eles utilizaram, por vezes, o trabalho de escultores e pintores na produção de próteses faciais, que aos olhos atuais (e são esses olhos que a obra de Attia busca encontrar) são tão chocantes e rudimentares quanto as próprias deformações e cicatrizes. O artista percorreu os arquivos de dois profissionais do período, Hippolyte Morestin e Suzanne Noël, que com diferentes metodologias tentaram minimizar os efeitos da guerra nos corpos e, principalmente, nos rostos dos ex-combatentes (JACKSON, 2011, p.171). Muitos destes foram internados em instituições psiquiátricas<sup>5</sup>, incapazes do auto-reconhecimento diante dos próprios rostos dilacerados:

Lesões no rosto causam sérias enfermidades e o dano estético aumenta o sofrimento físico e mental. Desfigurado, o homem ferido se vê confrontado com a experiência do desmantelamento de sua personalidade, a supressão do “ser”. Ele se expõe a uma dupla violência: a primeira ligada às dificuldades em se identificar com um rosto que não é mais dele, que é outro, que perdeu sua função capital; o segundo procede do relacionamento com os outros e induz a construção de novos ritos de interação. (DELAPORTE, 1994, p.103, tradução livre).

Das primeiras versões com a combinação de fotos dos rostos desfigurados em 2010, surgiram, posteriormente, uma série de combinações, cuja mais célebre é *Abra seus olhos*. Nessa instalação, por vezes apresentada como painel fotográfico ou colagens avulsas, Attia combinará as fotografias dos *gueules cassées* com imagens de peças de coleções etnográficas que tinham sofrido reparos que alteravam sua condição original sem qualquer preocupação restauradora. Attia (ROGOFF; KADER, 2016) relata que em suas pesquisas nos museus (dentre eles, o MQB) teve dificuldades de acessar tais peças. Tradicionalmente, ainda segundo o artista, museólogos, curadores e conservadores não estão dispostos a mostrar estes artefatos, considerados como “danificados”.

A sobreposição das fotografias médicas, marcadas pela linguagem usada pela antropometria do século XIX, e as fotografias de máscaras e esculturas “primitivas” permitiu ao artista ampliar suas pesquisas plásticas sobre o sentido de reparação. Conceito que Attia persegue desde os anos 2000:

O que me interessou nesse projeto foi como conectar os ferimentos faciais dos soldados com esses artefatos quebrados que foram tratados e reparados de uma

---

<sup>5</sup> No período imediato ao final 1ª Guerra Mundial, em 1919, o médico estadunidense Thomas Salmon estabeleceu estudos epidemiológicos sobre os efeitos psicológicos dos deformados. que ele tratou na França (CALVET, 2017). Em 2016, Attia produziu *Reflecting Memory*: filme sobre a síndrome do membro fantasma. Novamente, sua busca mirrava no tema da reparação, agora, nos domínios da “cura” psicológica.

maneira não moderna ou até anti-moderna. Na sociedade ocidental, o auge do reparo passou a apagar todos os sinais da lesão (embora essas imagens mostrem que esse nem sempre foi o caso). Nas sociedades tradicionais, é o contrário: eles têm maneiras de corrigir uma lesão que também a mantém visível. Sempre fui fascinado por traços, pela maneira como os objetos são usados pelo tempo - quebrados, enferrujados etc. - e, ao continuar minha pesquisa, também fiquei fascinado por essa diferença entre os modos de reparo tradicionais e modernos: um que reconhece a passagem do tempo e a outra que visa negar os efeitos do tempo (*idem, ibidem*).

Originalmente o que havia levado Attia a buscar os rostos reparados dos ex-combatentes foi sua pesquisa sobre escarificações e cicatrizes em sociedades tradicionais e seu modo de trata-las. Neste período, o artista guiou-se pelos argumentos do livro *The Skin Ego* de 1985, do psicanalista francês Didier Anzieu, que tomou as marcas e as lesões corporais em sociedades tradicionais como sinais identitários de pertença comunitário, que não devem ser “apagados” pelas técnicas de reparação (*Ibid.*). Assim desde o começo da investigação, o sentido de reparação operado pelo artista não está marcado pelo retorno às origens, mas uma etapa adicional na vida das pessoas e dos objetos. Uma etapa otimista, de certo, mas que exige o reconhecimento primário do dano, da cicatriz, da violência proferida sobre o outro e a coisa do outro. Para o artista, as imagens da guerra expressam a polarização entre reparo e destruição.

Não é difícil conjecturar a operação poética configurada em *Abra seus olhos*. Como uma obra do longo projeto *Reparação*, ao sobrepor os rostos de soldados europeus e peças antropomórficas, a instalação do acervo do Centro Georges Pompidou amplifica o sentido de violência física e simbólica, baralhando-as. A obra cria pares, paralelos entre os dois fenômenos, considerados como índices de diferentes formas de opressão e violência. O ritmo da mudança das imagens cria um tempo metonímico entre elas. O processo nos induz a uma contiguidade entre as peças e os rostos, restaurados-danificados. Perturbador, o processo parte da reunião desses dois níveis de imagens fotográficas, numa operação que museus ocidentais raramente teriam realizado. Ao introduzir obras não-ocidentais, geralmente tabuladas como “primitivas”, Attia apresenta-nos as próprias suposições que sustentam as instituições museológicas. Ao seu modo, especialmente no MQB, a obra reintroduz a instituição nos códigos do horror, da violência e, por certo, das reparações.

*Abra seus olhos* foi um dos componentes da grande instalação *The Repair from Occident to Extra-Occidental Cultures* (2012), apresentada na Documenta 13, em Kassel. Nesta ocasião, Attia introduziu a obra num ambiente distinto, cujo modelo espacial e conceitual era o do clássico gabinete de curiosidades setecentista. Em prateleiras industriais abertas, o artista simulou um grande “depósito” de objetos diversos: esculturas tradicionais senegalesas de madeira, bustos, fotografias antigas, livros, souvenirs etc: “A instalação de Attia é tanto sobre como apresentamos objetos, quanto sobre os próprios objetos. É uma exibição de museu sobre exposições de museus” (POLONSKY, 2019).

A obra foi desdobrada em uma nova condição poética em 2016. Apresentada no Museu de Arte Moderna de Frankfurt (fig.10), Attia transformou os rostos fotografados dos *gueules cassées*

em bustos de madeira perfiladas como uma audiência atenta para assistir o filme pacifista de Abel Gance, *J'accuse!* de 1919. Em onze minutos, Gance criou um filme-manifesto sobre o desastre político e humano da Grande Guerra, dando ênfase aos horrores e as mortes. Filme no qual os atores eram ex-soldados de verdade, com seus rostos desfigurados. Segundo Attia, o “ato heróico desses rostos quebrados é transgredir o próprio medo de serem vistos” (ROGOFF; KADER, 2016). A partir das esculturas, o artista operou uma importante inversão. Ele chamou escultores do Senegal para produzir as imagens a partir das fotografias dos veteranos. Como no passado, quando muitos artistas europeus utilizaram a fotografia de peças de obras africanas, aqui o processo enfatiza a apropriação. Assim, a presença dos artistas africanos representa outro aspecto não negligenciável da história da Grande Guerra: a participação dos territórios coloniais, obrigados a beligerância por seus colonizadores e nem sempre lembrados<sup>6</sup>.



Fig.10. *J'Acusse*, 2016, Kader Attia, instalação. Versão apresentada no Museu de Arte Contemporânea de Sydney, Austrália, em 2017. Imagem de divulgação. Fotografia: J. Manning.

6 Attia cria uma instalação para tratar dos veteranos das colônias, bem como dos “reparos” ofertados pela violência nas ex-colônias africanas: *The Debt*, 2013, projeção de slides em dois canais, 9min, 33seg.

Certamente *Abra seus olhos* e seus desdobramentos são fruto de um processo intelectual acurado e de pesquisas dedicadas aos arquivos de museus e outras instituições. A obra, a partir de projeções-colagens, incita o espectador a compensar os silêncios epistêmicos, desvantagens e penalidades dentro da replicação hierárquica das imagens projetadas; insinuando, pela história da Guerra, injustiças sociais e éticas. Nessa direção o artista é rigoroso em suas seleções, manifesta publicamente os limites éticos do uso das imagens e dos artefatos em suas obras e questiona continuamente o papel da história da arte e das instituições museológicas nas políticas de partilha do sensível na contemporaneidade. Em entrevista a Irit Rogoff, ele demonstra essa preocupação, para além dos preceitos plásticos

Então, o que é extremamente fascinante é que, quando você olha para a Primeira Guerra Mundial, primeiro entende que todas as vanguardas, vanguardas artísticas e vanguardas intelectuais, começaram quase ao mesmo tempo que um grande conflito - antes, logo após ou durante, como o Dada em 1914 em Zurique, que era um movimento anti-guerra, mas também movimentos pró-guerra, como o futurismo e o poema de performance deixado por Marinetti, imitando o som de balas disparadas por armas. Eles foram testemunhas de tais extremos. (ROGOFF; KADER, 2016)

Esse testemunho é replicado em *Abra seus olhos*, na medida em que a obra busca nos lembrar da interdependência entre o modernismo e o colonialismo. Enquanto *Picasso Primitivo*, no térreo do museu, celebrava a arte moderna como processo transformador da arte e de sua relação com projetos estéticos não-europeus, o trabalho de Attia nos leva ao mesmo período pelo viés das realidades sociais destruídas pela guerra. O modernismo é colocado diante de seu outro: as práticas violentas que carregaram os artefatos celebrados pelos artistas e assimilados pela história da arte, tão empenhada em garantir aos conjuntos plásticos a autonomia necessária para a amnesia daquele contexto (MERCER, 2015).

De qualquer modo, o visitante do MQB pôde notar uma outra semelhança entre a obra de Attia e a narrativa proposta para a obra de Picasso em 2017: a desfiguração. No quarto núcleo da exposição *Picasso Primitivo*, o já comentado *Le Çà*, foi dividido pelo curador em seis seções distintas. Uma delas leva o didático nome de “O rosto posto à prova da desfiguração - o monstro”. Impresso numa parede da exposição e transcrito no catálogo da mostra, o curador explica:

A desfiguração se afasta do rosto dado pela mãe. Suspende o reconhecimento social do eu pelos outros. Ao perturbar a estrutura simétrica do rosto, Picasso rompe esse relacionamento, mesmo na autoimagem que a pessoa espera do retrato. Ao deslocar a figura, ela atinge a própria interioridade da pessoa humana, sem substituí-la pela expressão de uma emoção, mas apenas para o benefício da dramática plasticidade da figura. As figuras das artes ocidentais oferecem excessivamente essa plasticidade. Pelas combinações de formas e materiais, apareceram presenças não humanas, entidades sobrenaturais, irrupção do anormal e do monstro para reparar

os distúrbios da violência, da doença ou da morte (MUSEU DU QUAI BRANLY, 2017, p.208, tradução livre).

Na seção o visitante pode acompanhar retratos em pinturas, desenhos, esculturas de Picasso que enfatizavam a desfiguração ao lado de máscaras e esculturas do acervo do MQB. No primeiro grupo, a obra mais antiga data de 1907 (óleo sobre tela *Mãe e seu filho*) e a mais recente de 1945 (desenho em nanquim e lápis, *Crânios*), compreendendo uma porção importante da produção do artista espanhol. No segundo, peças em madeira, couro, gesso entre outros materiais; máscaras antropomórficas e representações de crânios originárias da Guiné, Gabão, México, Costa do Marfim, Nigéria, Groelândia e do Congo, com datações variadas ou imprecisas. Simon Gikandi (2003, p.460) lembra que Picasso compreende a desfiguração pela simplificação das formas. Para o artista espanhol, trata-se do caminho para a construção da subjetividade e não apenas uma forma de romper com as convenções como corriqueiramente celebra a crítica da arte.

O elo entre a desfiguração em Picasso e Attia está na utilização de esculturas, geralmente máscaras, como parte do processo de apropriação de ambos. Mas é justamente nesta proximidade que podemos encontrar a grande diferença em suas poéticas. Picasso toma a desfiguração como elemento interno da forma da arte africana e da Oceania. Attia só encontra a desfiguração na ruptura material dessa mesma produção, em sua exterioridade. Para este último, a desfiguração é o processo de interpretar as marcas sobre o Outro. Assim, desfigurado é o nosso olhar que nos distancia de outras culturas.

Tão cruciais quanto as peças das coleções etnografias para a operação de similitudes entre os artistas estão as fotografias. Gérard Wajcman, em sua análise para o catálogo de *Picasso Primitivo*, evoca o parecer de Anna Baldassari, quando de seu trabalho curatorial em *Picasso e Os Mestres* de 2008: Picasso corrompe os signos; toma-os como presenças reais e para isso é essencial o processo de apropriação que ele adota a partir das imagens fotográficas (MUSEU DU QUAI BRANLY, 2017, p.305-306). Attia opera a partir de um conjunto formidável de imagens fotográficas arquivadas. Seu trabalho responde ao estado atual do mundo, não apenas coletando as imagens e as representações mais característicos do contemporâneo, mas também nos oferecendo comparações e análises por meio delas. Só com esse tema, teríamos uma outra forma de abordar a coabitação entre as obras de ambos e os dispositivos curatoriais que as tomaram e visibilizaram no mesmo espaço museológico. Tema que excede as ambições desse artigo.

## V. Considerações

A primeira vista o processo que reuniu obras de Attia e Picasso parece arbitrário. Descontado o fato de que o artista franco-argelino dialogou e problematizou em muitos momentos trabalhos do artista espanhol, os vínculos entre eles sempre podem ser considerados eventuais. De certo, se as narrativas da História da Arte forem entendidas como uma cadeia de imagens-obras assentadas em lugares abstratos, pouco poderá se dizer. Mas, se pelo contrário, se consideramos que há uma História da Arte construída aos olhos do público, graças a uma coligação de obras, artistas, instituições (Museu Picasso, MQB, Documenta de Kassel, Museu de Arte Moderna de Frankfurt,

Centro Georges Pompidou, Museu do Louvre, Grand Palais, Museu D'Orsay), ações expositivas (*Picasso e os Mestres; Picasso Primitivo, Documenta 13, Rotas D'Africa*), de profissionais do sistema da arte (Anne Baldassari, Yves Le Fur, Gaëlle Beaujean, Gérard Wajcman, Catherine Coquery-Vidrovitch, Marie-Laure Bernadac), a aproximação entre Attia e Picasso, num breve período de 2017, nos ajuda a compreender o trânsito estético entre o universo das artes visuais, as visibilidades das coleções etnográficas e a reflexão contemporânea sobre o difícil encontro entre essas produções artísticas e culturais.

*Abra seus olhos* e as demais obras de Attia exercem um papel crucial ao instalarem dentro deste entre-lugar conflituoso, disputado pela etnografia, antropologia, história da arte, museologia, uma reflexão sobre os abusos, as humilhações e as reparações fundantes do nosso entendimento da cultura alheia e, claro, da nossa própria. Recorrer aos artefatos da Primeira Guerra Mundial e das coleções etnográficas explicita o paroxismo entre modernidade e monstruosidade, cujo símbolo da desfiguração não é inocente. Trata-se de construir um espaço político e poético mais amplo em torno das relações disfuncionais das violências que qualificaram a construção de impérios hoje e ontem. De certo modo, sua poética apela para uma política do horror “comum”, contra uma amnésia programada pela reparação no Ocidente. Busca, assim, uma partilha do sofrimento perpetuado pelas calamidades como a escravidão, o genocídio, o fascismo, a hegemonia da modernidade ocidental; quebrando, diante de nossos olhos abertos, o fluxo suave da narrativa moderna do bem-estar, dentro das agradáveis salas de exposição dos museus atuais, onde o olhar primitivo persiste em nós.

## Referências

ATTIA, K. Open Your Eyes: 'La Réparation' in Africa and in the Occident, **Third Text**, vol.32, nº1, 2018, p.16-31. <https://doi.org/10.1080/09528822.2018.1459102>

CALVET, C. "Sophie Delaporte: 'em 14-18, les blessés ont imposé leur visage mutilé dans le paysage social", **Liberation**, 10 de novembro de 2017. Disponível em [https://www.liberation.fr/debats/2017/11/10/sophie-delaporte-en-14-18-les-blesses-ont-impose-leur-visage-mutile-dans-le-paysage-social\\_1609271](https://www.liberation.fr/debats/2017/11/10/sophie-delaporte-en-14-18-les-blesses-ont-impose-leur-visage-mutile-dans-le-paysage-social_1609271). Acesso em fevereiro de 2020.

COQUERY-VIDROVITCH, C. (Org.). **l'africa des routes**. Histoire de la circulation des hommes, de richesses et des idées à travers le continent africain. Catálogo de exposição. Paris: MQB, 2017a.

COQUERY-VIDROVITCH, C. «Exposition 'L'Afrique des routes', **Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique** 136, 2017b.

DARGÈRE, C. La gueules cassées de la 'Grande Guerre', **La Peulogie**. Revue de sciences sociales et humaines sur les peaux, número # , 2017, on-line. Disponível em: <http://lapeulogie.fr/les-gueules-cassees-de-la-grande-guerre/> Acesso em março de 2020.

DELAPORTE, S. "Les défigures de la Grande Guerra", **Guerres mondiales et conflits contemporains**, Press Universitaires de France, nº175, jul. 1994, p.103-121.

FOSTER, S. L'Afrique des routes au coeur de l'Histoire, **Rádio França Internacional**, 22 de fev.2017; disponível em: <http://www.rfi.fr/fr/culture/20170220-afrique-routes-coeur-histoire-musee-quai-branly>. Acesso em fevereiro de 2020.

GIKANDI, S., Picasso, Africa, and the Schemata of Difference, **Modernism/modernity**, vol.10, nº3, September 2003, p.455-480. <https://doi.org/10.1353/mod.2003.0062>

GOLDSTEIN, I. Reflexões sobre a arte "primitiva": o caso do Musée Branly. **Horizonte antropológico. Porto Alegre**, vol. 14, n. 29, junho de 2008, p. 279-314. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71832008000100012](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100012). Acesso em agosto de 2019. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832008000100012>

HAYWARD GALLERY, **Kader Attia. The Museum Of Emotion**. Catálogo de exposição. Londres: Hayward Gallery Publishing, 2019, p.8-33.

JACKSON, A.C. (Re-)appropriations: Architecture and Modernity in the Work of Kader Attia, **Modern & Contemporary France**, vol.19, nº2, 2011, p.163-177. <https://doi.org/10.1080/09639489.2011.565163>

LAGROU, E. A arte do outro no Surrealismo e hoje, **Horizonte Antropológicos**, Porto Alegre, ano 14, nº 29, jan 2008, p.217-230. <https://doi.org/10.1590/S0104-71832008000100009>

LEIGHTEN, P. “The White Peril and *L’Art nègre*: Picasso, Primitivism, and Anticolonialism”, **Art Bulletin**, vol. 72, nº 4, dec.1990, p.609-630. <https://doi.org/10.2307/3045764>

MERCER, K. After-Flow: Kader Attia’s Postcolonial Topologies. In: ATTIA, K.; SCHWEIZER, N. (eds.). **Kader Attia. Les blessures sont là**. Catálogo de exposição. Museu Cantonal de Belas Artes de Lausanne. Zurique : JRP Ringier, 2015.

MUSEU DU QUAI BRANLY. **Picasso Primitif**. Catálogo de exposição. Paris: Flammarion, 2017.

POLONSKY, N. Kader Attia’s Work Holds a Mirror to the World’s Injustice, **Hyperallergic Media**, 16 de abril de 2019. Disponível em: <https://hyperallergic.com/495177/kader-attias-work-holds-a-mirror-to-the-worlds-injustice/>. Acesso em março de 2020.

PRICE, S. **Arte Primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

ROGOFF, I.; KADER, A. Counter Knowledges and Permissions. In: GAENSHEIMER, S.; GÖRNER, K.(eds.). **Kader Attia: Sacrifice and Harmony**. Bielefeld; Berlin: Kerber Verlag, 2016 [on-line].

THE MUSEUM OF MODERN ART. “ ‘Primitivism’ in 20th Century Art”. **MOMA**. For Immediate Release, nº 17, August, 1984. Disponível em: [https://www.moma.org/documents/moma\\_press-release\\_327377.pdf](https://www.moma.org/documents/moma_press-release_327377.pdf). Acesso em novembro de 2019.

## Sobre o(a) autor(a)

Docente e pesquisador do Programa de pós graduação em Artes Visuais e do Programa de Ciência da Informação, ambos da Universidade de Brasília. Pesquisador CNPq.

Recebido em: 06-04-2020 / Aprovado em: 30-06-2020

## Como Citar

Oliveira, Emerson Dionisio Gomes de (2020). Abra seus olhos: destruição, colonialismo e o primitivo no museu. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.1, p. 49-69, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-54722>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# Objeto, memória e narração no processo de criação de Arthur Bispo do Rosário

Object, memory and narration in the creation process of Arthur Bispo do Rosário

CLÁUDIA MARIA FRANÇA DA SILVA

Universidade Federal do Espírito Santo UFES, Vitória, Brasil

## RESUMO

O texto analisa alguns aspectos do processo de criação de Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), marcado pelo uso de matrizes objetuais insistentemente envolvidas em fios e tecidos coloridos. Tal como esses objetos, a obra de "Bispo" é envolvida por uma aura composta de elementos místicos, lucidez, delírio e loucura, práticas artesanais tradicionais, memórias de viagem, atenção ao cotidiano, presença da palavra escrita, entre outros aspectos. Agregamos esses aspectos a operações de listagem e catalogação e a conceitos como objeto, coleção, memória e narração.

## PALAVRAS-CHAVE

Arthur Bispo do Rosário, processo de criação, arte objetual, narração.

## ABSTRACT

The text analyzes some aspects of the creation process of Arthur Bispo do Rosário (1909-1989), marked by the use of object matrices insistently involved in colored threads and fabrics. Like these objects, the work of "Bispo" is surrounded by an aura composed of mystical elements, lucidity, delirium and madness, traditional craft practices, travel memories, attention to everyday life, presence of the written word, among other aspects. We add these aspects to listing and cataloging operations and to concepts such as object, collection, memory and narration.

## KEYWORDS

Arthur Bispo do Rosário, creation process, object art, narration.

## Considerações iniciais

Passados mais de trinta anos desde a sua morte e a apresentação de seus trabalhos em importantes exposições artísticas, a riqueza processual da obra de Arthur Bispo do Rosário (Jarapatuba, SE, 1909-1989) ainda nos encanta e surpreende. Grande parte dela se faz pelo uso de “matrizes objetuais” insistentemente envolvidas em fios e tecidos coloridos. De igual maneira, a obra de “Bispo” é envolvida por uma aura de elementos místicos, lucidez, delírio e loucura, práticas artesanais tradicionais, memórias de viagem, atenção ao cotidiano, presença da palavra escrita, entre outros aspectos. Tal complexidade estimula o pensamento sobre o fazer como instância que suplanta o nível dos procedimentos técnicos. Pensamos o processo de criação como movimento não linear no tempo, em que não sabemos precisar a real origem de um trabalho ou mesmo da consciência plena sobre a intencionalidade que marca um projeto poético. Mas ao observarmos diversos trabalhos de um artista, índices diversos revelam-nos sua “inteligência” na agregação e lida com elementos aparentemente inconciliáveis ou díspares, na subversão funcional dos elementos utilizados, no ato interpretativo de seu entorno para uma realidade plástica compossível.

Dentre a fortuna crítica respectiva à obra de Bispo, muito se escreve comparando suas produções a passagens da arte moderna e contemporânea, pela liberdade na pesquisa de suportes, que tem marcado o fazer artístico. No entanto, o percurso desses universos se fez em relativo desconhecimento e silêncio mútuos. Não é nossa intenção discutir se ele foi ou não artista, mesmo porque sua intenção primeira não estava conforme balizas estéticas dominantes; estava imbuído de um dever interno, moral até, de reunir um “universo em miniatura” para apresentar a Deus no dia de seu chamado; um princípio místico consubstanciava o fazer de objetos, bordados e estandartes. Isso não invalida, no entanto, nossas experiências estéticas no contato com sua obra e na atribuição que lhe damos, incontestes: Arthur Bispo do Rosário foi um artista.

Também não é nossa intenção discutir a excentricidade de sua produção, vinculando-a única e exclusivamente à loucura e ao internato em manicômios, alternados nas vivências em casas de seus protetores – embora tenhamos de nos reportar a esse fato, diretamente ligado, como intencionalidade, ao seu fazer.

Desde que vi uma exposição de Arthur Bispo do Rosário no início dos anos 1990 em Belo Horizonte (MG), e mesmo em outros momentos, sempre me chamou a atenção o potencial memorialista de seu trabalho. Como era possível registrar tantas lembranças de histórias vividas e conhecidas, mediante noticiários de jornal, leituras de magazines, conversas e observações do seu entorno, em meio a condições de vida tão turbulentas. Naquele primeiro momento, recém-graduada e inexperiente, veio-me a ideia de que sua arte era o seu modo de contar-nos sua história, *envolvete* como fazem seus fios coloridos. Um jogo singular do particular com o coletivo. Anos depois, ao conhecer o texto de Walter Benjamin, “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, o trabalho de Arthur Bispo do Rosário me veio imediatamente à mente. Desse modo, o presente texto é memorialista daquela experiência inicial, mas reportando-me também à experiência da leitura do texto do filósofo alemão; desse modo, há aqui uma tentativa de “costurar” reflexões benjaminianas a alguns aspectos do fazer na obra de Arthur Bispo do Rosário.

## Bispo: sua coleção de suportes

O ex-marinheiro, ex-boxeador, ex-funcionário da Light, ex-auxiliar de serviços domésticos – classificado como “esquizofrênico-paranóide” – tem um surto após uma visão: Deus, rodeado de anjos azuis, dá-lhe a incumbência de reconstruir o Universo<sup>1</sup>. Por conta dessa e de outras crises, Bispo viveu internado por aproximadamente cinquenta anos, principalmente na instituição psiquiátrica Colônia Juliano Moreira (RJ). No entanto, o artífice conseguiu sobreviver a diversos experimentos da medicina psiquiátrica da época, como eletrochoques, cirurgias e medicamentos, apresentando aos médicos comportamentos alternados entre delírios e lucidez; seu comportamento solícito, no entanto, permitia a colaboração frequente nos trabalhos cotidianos da Colônia, bem como na intermediação dos funcionários com outros internos e até mesmo na restauração da ordem na comunidade.

Tal como atelier de artista, seu quarto na Colônia foi palco para a constituição de um imenso arquivo de potências, bem como espaço de trabalho, guarda e visitação de sua obra-vida, lugar para o descanso do corpo e para as alucinações. Nele foram produzidos estandartes bordados, mantos, cetros e outras peças de distinção, objetos “mumificados” (enrolados por fios), assemblages, navios e outras miniaturas. Naquele e em outros espaços, deu vida ao que constituiu o “universo” a ser apresentado a Deus no dia de seu encontro final com a divindade. Afinal, *“a ordem recebida por Bispo era irrecusável: inteira a força produtiva do desejo vibrava nele. Um desejo que age como Deus, produzindo multiplicidades”* (BURROWES, 1999, p.65).

Para tal, foram coletados e obtidos, tanto por Bispo quanto por outros internos e seus associados (visitantes e funcionários da Colônia), um sem-número de materiais de descarte – vestígios, fragmentos e sucatas, com os quais o interno pôde constituir um “acervo” de matérias latentes à espera de ressignificação. Havia uma espécie de “mercado de bens ilícitos” que nutria os desejos dos internos; nele, Bispo *“trocava cigarros por frutas ou outro tipo de comida, ou carretéis de linha, doses de pinga por sucata (cabos de vassoura, pregos, papelão, etc.)”* (DANTAS, 2009, p. 36). Era comum também o seu passeio pelos confins da Colônia, onde coletava outra sorte de descarte. Sua relação com os outros é desenvolvida por meio de objetos, fragmentos e sucatas. Indo mais além, há muitos momentos em que ele é uma espécie de “firma” (um socius): circulação, beneficiamento e estoque de mercadorias; nesses setores, se percebe uma sociabilidade implícita, seja de objetos entre si, seja dos outros sujeitos fornecedores. Um colecionismo singular é, portanto, a base para a constituição do material a ser trabalhado artesanalmente por Bispo.

Podemos vincular esse aspecto da socialização na construção e manejo de estoque ao pensamento de Abraham Moles (1981) sobre os objetos. Moles define o objeto como “mediador social” e universal: situa-se na relação do indivíduo com seu ambiente mais próximo, com os outros e com ambientes perspectivados e afastados; por meio dos objetos que o indivíduo porta e possui, constroem-se determinados tipos de relações intersubjetivas. Mas o objeto é também considerado

---

1 Marta Dantas (2009, p.14) escreve: *“Quando estava com 29 anos, um acontecimento mudou sua vida: sete anjos lhe anunciaram que havia sido escolhido por Deus para julgar os bons e os maus e para recriar o mundo para o Dia do Juízo Final – experiência marcante que resultou no diagnóstico de esquizofrenia-paranóide...”*.

como um “mediador funcional”: prolongamento das ações humanas, o objeto pode ser pensado como prótese que amplia o grau, a duração, a eficiência, a extensão e a intencionalidade dos atos. Desse modo, o objeto insere-se em uma complexa rede de desejos, de sistemas comunicacionais, serviços e signos. A promoção do objeto no cotidiano também torna Bispo um “mediador social”: sujeito que assume uma posição “agenciadora”. Ele tem uma intenção específica e para tal, relaciona-se com vários outros sujeitos fornecedores de “matéria-prima” para a realização de sua finalidade.

Jean-Clarence Lambert (apud MORAIS, 1999, p.226-7) estabelece quatro “métodos” possíveis para se trabalhar o objeto como suporte: “desrealizar”, “enigmatizar”, “dramatizar” e “acumular/serializar”. Tais operações não são excludentes entre si, podendo comparecer indistintamente no fazer. Na desrealização, alija-se o objeto de sua função original e retira-se seu ar de banalidade. Na enigmatização, o objeto nos interroga, gerando leituras não unívocas de sua presença. A dramatização abusa da expressividade da matriz e de seu potencial de nos afetar emocionalmente. E a acumulação/serialização, lida com a quantificação do mesmo objeto ou de semelhanças entre objetos relativamente distintos entre si.

Percebemos a dramatização, por exemplo, nas miniaturas que fazia para as crianças da família Leone<sup>2</sup>, em cuja casa trabalhou como auxiliar de serviços domésticos e para onde voltava sempre que possível, mesmo depois de internado na Colônia Juliano Moreira<sup>3</sup>. A enigmatização poderia apresentar-se, por exemplo, em uma “vitrine” singular, nomeada de “Crânio”. Geralmente as vitrines de Bispo são estruturas verticais que suportam conjuntos de objetos semelhantes ou afins, dispostos lado a lado, no preenchimento total do suporte vertical. Desse modo, temos vitrines de canecas, talheres, sapatos, garrafas, chinelos, entre outros. Tais disposições são como apresentações de caixas taxonômicas (como as caixas entomológicas, por exemplo) onde um gênero é explicitado pela apresentação de diversos espécimes de indivíduos; tendemos a ver, na multiplicação da apresentação dos espécimes, as diferenças entre eles. No entanto, em “Crânio”, ocorre uma organização que não sabemos distinguir, precisamente, o critério de disposição dos objetos, heteróclitos entre si. Crânio de plástico, paliteiro, um ORFA (Objeto Revestido de Fios Azuis), lápis, um sapatinho de criança e escova de dentes, entre outros fragmentos encontram-se reunidos, representando “pedaços desconexos de um mundo incompreensível, fragmentos de um mundo em ruínas” e nos revelando “a impossibilidade de construção de uma cadeia significativa entre o passado, o presente e o futuro, a impossibilidade da reconstrução de uma realidade”. (DANTAS, 2009, p.111)

Embora todas essas operações ou métodos se apresentem nos procedimentos de Bispo para com suas matrizes objetuais, percebemos que a desrealização funcional do objeto é uma tônica,

---

2 Sugerimos que se veja a imagem do trabalho “Carrossel” em: [http://www.google.com.br/imgres?imgurl=https://hoxtonsp.files.wordpress.com/2012/06/bispo-17-carrossel.jpg&imgrefurl=https://hoxtonsp.wordpress.com/2012/06/29/arthur-bispo-do-rosario/&h=901&w=800&tbnid=iH\\_6giNioDLwrM:&zoom=1&docid=AtTx0\\_jxbDBmxM&hl=pt-BR&ei=dmDOVMnBEs-KNoG-g\\_AM&tbnm%20=isch](http://www.google.com.br/imgres?imgurl=https://hoxtonsp.files.wordpress.com/2012/06/bispo-17-carrossel.jpg&imgrefurl=https://hoxtonsp.wordpress.com/2012/06/29/arthur-bispo-do-rosario/&h=901&w=800&tbnid=iH_6giNioDLwrM:&zoom=1&docid=AtTx0_jxbDBmxM&hl=pt-BR&ei=dmDOVMnBEs-KNoG-g_AM&tbnm%20=isch)

3 Marta Dantas (2009, p.106-7) comenta: “Que significado podemos atribuir a esse gosto de Bispo pelos brinquedos? Nostalgia de sua infância, prazer pela atividade artesanal? É mais do que isso. O brinquedo recupera algo que ficou perdido na infância, a saber: a superação, segundo Freud, do desprazer e da angústia causados pela ausência da mãe (...). Segundo a teoria freudiana, as crianças reproduzem em seus brinquedos ‘tudo o que as impressionou na vida por uma espécie de ab-reação contra a intensidade da impressão que procuram, por assim dizer, dominar.’”

especificamente nos ORFA<sup>4</sup>, fios provenientes de uniformes e roupas de cama. Ele desrealiza esses utilitários, comuns a todos os internos, para enigmatizar outros suportes. No câmbio de operações, mantém-se a energia, de certo modo, como no princípio da transferência energética de Lavoisier. Por outro lado, a acumulação e a serialização apresentam-se não somente na fatura dos objetos, mas relacionam-se diretamente à criação e organização de sua coleção.

Para Abraham Moles, colecionar implica constituir uma série mais ou menos infinita “*de objetos reunidos para um fim não funcional*”. A coleção é “*caracterizada pela imagem de uma forma (...) imperfeitamente fechada, portanto, aberta ao futuro*”. (MOLES, 1981, p.138-9). Trabalha-se a partir de um excedente, entre os polos do caos e da ordem; se a missão de Bispo é apresentar o Universo a Deus, é necessário um modo de trabalho que lide com esse movimento pendular entre o caos e a ordem. Umberto Eco (2009) aponta-nos que o imperativo de listar, enumerar e catalogar está sempre presente na história, pois sempre estivemos às voltas com o problema de organizar o excesso de elementos, impondo formas finitas ao inumerável. Afinal, o universo é infinito e passível de se transformar em caos, se não listarmos o que nele vemos. Tais operações seriam estratégias usadas quando “*não se sabe quantas são as coisas das quais se fala*” ou mesmo “*quando não se consegue dar uma definição por essência de uma certa coisa*” (ECO, 2009, p.17). São, pois modalidades representativas dessa tentativa de sugestão quase física do infinito. Bispo lida com o excedente também pela listagem e enumeração de nomes próprios, lugares, eventos, partes do corpo, transcrição de textos. Como se passasse em revista diante de tudo o que pudesse ser visto em cada estandarte, vitrine e manto construído. Neste caso

parece paradoxal a ideia de uma lógica cujos termos consistem em sobras e pedaços, vestígios de processos psicológicos e históricos. Mas tudo isso é paradoxal aos nossos olhos, e não sob o ponto de vista da lógica de Bispo, a quem essa organização serviu. (DANTAS, 2009, p.122)

A coleção implica uma estrutura (MOLES, 1981, p.138 et seq) – a série, um socius das coisas, mas também sua instituição, ou seja, a estipulação de normas organizacionais para o conjunto de coisas coletadas. Isso significa dizer que, se por um lado colecionar é agregar, reunir, por outro, a coleção solicita uma atitude de segregação (o arquivamento). Embora o colecionador ame aquilo que é mais do que a soma das suas partes, há um critério interno - “*caleidoscópico que realizava arranjos estruturais por meio de restos e cacos*” (DANTAS, 2009, p.122) - que seleciona os objetos colecionados do restante dos objetos do mundo. Bispo organiza o que foi listado em conjuntos de “famílias”, como está em muitas de suas vitrines.

O ato de colecionar fragmentos, objetos descartados e sucatas, não é sem sentido; a

---

4 Sugerimos ver a imagem em: [http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.rioecultura.com.br/materias/img/110727\\_arthur\\_bispo\\_rosario\\_02.jpg&imgrefurl=http://www.rioecultura.com.br/materias/artigo.asp?materia\\_cod%3D240&h=396&w=500&tbnid=UcZ565M\\_7KpWuM:&zoom=1&docid=mn5zz09nITky7M&hl=pt-BR&ei=XmjOVIHsKsHaggTjjoG4BA&tbm=isch&ved=OCBsQMygAMAA](http://www.google.com.br/imgres?imgurl=http://www.rioecultura.com.br/materias/img/110727_arthur_bispo_rosario_02.jpg&imgrefurl=http://www.rioecultura.com.br/materias/artigo.asp?materia_cod%3D240&h=396&w=500&tbnid=UcZ565M_7KpWuM:&zoom=1&docid=mn5zz09nITky7M&hl=pt-BR&ei=XmjOVIHsKsHaggTjjoG4BA&tbm=isch&ved=OCBsQMygAMAA)

dinâmica da produção industrial equalizou a velocidade da produção de bens ao seu consumo e descarte; o volume de bens culturais já produzidos impõe-nos a apropriação, a citação, o colecionismo, o trabalho da memória. A memória de Bispo espacializa-se nas diferenças entre objetos afins, vestígios de uso, imagens imaginadas e solicitadas pelos textos lidos e bordados, nas combinatórias de cores, linhas, formas e texturas, na maneira de agrupar objetos. De certa maneira, podemos aproximar o quarto-estoque de Bispo – seu depósito de latências – ao lugar ocupado pela memória, o inconsciente tornado lugar.

### **Bispo: em memória**

Memória é propriedade do ser, atributo sem o qual é impossível criar imagens, nem mesmo imaginar-se criando. Mais que atributo, a memória é uma operação. É possível pensar na memória como operadora consciente na construção de imagens artísticas, mas há também sua involuntariedade: quando um elemento externo qualquer aciona repentinamente um processo intenso de rememoração. Esse encontro fortuito com um elemento externo desloca o sujeito para outra temporalidade, afetando-o intensamente: *“Uma porta se abre para a dimensão lateral onde experiências, afetos, paixões, mundos passados e presentes se reúnem vibrando em pura intensidade, ressoando; um tempo fora do tempo, a eternidade da arte”*. (BURROWES, 1999, p.63). Memória voluntária e memória involuntária compõem assim o repertório que alimenta e é também alimentado por nossas experiências de tempo e espaço reais. Nosso contato com os fenômenos contribui para o constante trabalho de interpretação e tradução do mundo.

Eclea Bosi (1987) atualiza importante debate sobre modernas concepções de memória, distintas entre si: o conceito de memória de Henri Bergson (em “Matéria e Memória”) e o de Maurice Halbwachs (em “A memória coletiva”).

O objetivo de Bergson é compreender tanto como o passado se conserva e se articula com o presente, quanto os papéis da memória e da percepção neste processo. Uma de suas conclusões é a autonomia do passado em relação ao espírito, pois seu modo de existência é inconsciente. Partindo de uma posição introspectiva, Bergson faz uma importante relação entre percepção e memória. Teríamos a percepção pura dos fenômenos (voltada para ações iminentes, imediatas) e aquela concreta e complexa, a percepção do real imiscuído de lembranças. A memória seria o *“lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas”* (BERGSON apud BOSI, 1987, p. 9), por meio dessas percepções. O mundo das lembranças encontra-se latente, em estado potencial no inconsciente e, por isso, caberia à consciência a tarefa de “escolher” e “colher” lembranças, trazendo-as à luz. O convívio do consciente com o inconsciente é uma alternância de estados tensos; agimos por meio das “memórias-hábito” (comportamentos automáticos, esforços de atenção e gestos repetitivos) e por meio das imagens-lembrança (ressurreições autênticas do passado, evocações, operantes no sonho e na poesia), de modo conflitivo, em muitas das vezes.

Halbwachs reconhece a existência do caráter “quase onírico” da memória, seu grau de pureza, percebendo que nas imagens do sonho, *“o espírito estaria mais afastado da sociedade”*; mas igualmente reconhece a impraticabilidade desse estado, considerando que a memória não é apenas sonho, mas trabalho. O trabalho da lembrança reconstrói e recombina experiências

atuais: é impossível reviver o passado exatamente como foi. Recorremos aos testemunhos para complementar informações que temos sobre um fato. Mas o primeiro testemunho é o nosso. Nossas impressões podem se balizar em nosso próprio testemunho e nas lembranças dos outros sobre o mesmo fato. Deste modo, *“nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas”* (HALBWACHS, 2006, p. 29). Halbwachs pretende relacionar a memória com a história e com a organização de grupos sociais. Para ele, família, escola, profissão e outros laços intersubjetivos organizam e consubstanciam a memória de um sujeito. O sociólogo não se propõe a pensar nas complicações do processo mnemônico em razão das singularidades de cada indivíduo por seu modo de lembrar - como o temperamento, vontade ou personalidade. Caberia à linguagem o papel social mediador das diferenças nos conteúdos sonhados ou lembrados, reduzindo, unificando e aproximando os sujeitos, num “mesmo espaço histórico e cultural”.

Fausto Colombo (1991) e Luís Carlos Fridman (2000) problematizam o estatuto da memória na contemporaneidade, vinculada que está a uma “super-presença” de registros e coisas em nosso entorno, recursos anti-esquecimento. Sabemos da impossibilidade do retorno às experiências totais vividas no passado; o esquecimento é o outro lado da moeda memorialista. Há uma relativização de sua potência porque o retorno à experiência originária é apenas uma promessa. O esquecimento, o silêncio e o silenciamento são agentes que relativizam a lembrança e a narração do lembrado. Confiamos então nos vestígios, registros e espécimes da cultura material com os quais nos cercamos, acreditando que eles poderão reconstituir a suposta unidade de nossa memória e, portanto, de nossa subjetividade. Luís Carlos Fridman aponta o quanto hoje se consome para atingir sensações não experimentadas anteriormente. E se essas sensações são o horizonte para a conquista da “identidade” perdida, tendemos a consumir, acumular e reter, numa promessa de satisfação. Compramos

alimentos, cosméticos, carros, óculos, pacotes de férias, aparelhos de ginástica, (...) na adoção de estilos de vida associados às mercadorias. Para tal, é necessário esquecer para transitar sem embaraços no eterno presente. (FRIDMAN, 2000, p.82).

Percebemos em Bispo entretecidas essas possibilidades de ação da memória: a noção bergsoniana, como evocação pura e imediata e a correspondência entre memória e inconsciente, bem como a noção de trabalho/reconstrução na memória, concebida por Halbwachs. No estranho acesso involuntário ao inconsciente, Bispo pinça momentos de passado, criando imagens-lembrança em lampejos de urgência, de trabalho intenso, de intempestividade no fazer. A intuição lhe ocorre indicando o momento preciso para agir. Mas é no trabalho com as matérias que a memória se reconstrói e trabalha a si mesma no lento ato de desfiamento e de enovelamento, como se detivesse, naqueles fios, o peso do tempo. As palavras são escritas, mas do modo mais lento: bordadas. Aqui, não há mais o imediatismo da palavra evocada, mas a lentidão da expressão da palavra que se borda, ou mesmo na reconstrução de objetos por meio do desfiamento e do enovelamento. Parece-me que estas são operações que clamam por uma lentidão temporal, construindo sobre o tecido-

suporte, outro tecido-texto<sup>5</sup>, outra textura do tempo rememorado: “o ato de escrever bordando parece que organizava os pensamentos do artista ou os arquivos de sua memória” (DANTAS, 2009, p.135). Podemos perceber também que o colecionismo de Bispo é de outra ordem. O *horror vacui* do qual se cerca e age não diz respeito ao tédio do homem moderno, que não sabe o que fazer com o presente e com a precariedade das suas experiências e memórias. Diferentemente dos que acumulam para fugir de um vazio existencial, parece que as acumulações de Bispo dizem do contrário: há muito que escrever, bordar e organizar, porque há muito do que se lembrar. A memória, em Bispo, parece ser ativada pela presença excessivamente objetual, com a qual constrói sua sociabilidade, e pela designação divina de seu fazer.

### **Bispo: experiência e narração**

Walter Benjamin legou-nos dois textos sobre o compartilhamento de experiências: “Experiência e Pobreza” ([1933], 1994a) e “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” ([1936], 1994b). Embora sejam textos anteriores à Segunda Guerra Mundial, muitas de suas considerações ainda ressoam em nós.

Em ambos os textos, o acento do autor sobre a importância da narração como prática agregadora de pessoas. O filósofo percebe como a modernidade nos trouxe a noção da imediatividade, que transformou nossa capacidade de compreender, ouvir e narrar histórias. Isto porque a passagem para a modernidade promove uma experiência de “desorientação” do sujeito, fazendo-o questionar vários valores da tradição e mesmo sua condição de ser exemplar para os outros. Também perdemos nossa capacidade de transmitir conhecimento, por conta mesmo do processo de individualização e da substituição do valor “conhecimento” pelo valor “informação”, cujo poder foi instaurado pela derrocada da oralidade.

Walter Benjamin constrói a figura de “O narrador...” pensando no nascimento da subjetividade moderna, vinculando esse nascimento à emergência do romance moderno. A cultura moderna substitui as informações orais por informações escritas e pelo ato solitário de leitura. Com o domínio da imprensa, o livro torna-se o elemento de ligação da solidão do romancista com solidão do leitor. (Ibid, p. 201) Se a narração, presente em culturas não marcadas pelo individualismo, tem como funções a transmissão de experiências, explicação dos fatos com o intuito de preservação de costumes, tradições e ensinamentos, ela estabelece uma relação singular de interação entre o narrador e sua audiência. A presença de vários ouvintes compartilhando uma mesma e única experiência narrada singulariza o relato, por mais distante que esteja no tempo; ele atualiza-se nos ouvintes.

Um narrador é, antes de tudo, um conselheiro. Aconselhar é sugerir a continuação de uma história narrada. Conselho e sabedoria andam juntos, mas a sabedoria está em extinção. Desse modo, a prática de aconselhar e de transmitir ensinamentos vai perdendo força; lugares e situações costumeiros dessas práticas, vão se colocando à margem da vida. Sob o signo da imediatividade,

---

5 Sugerimos as imagens do Manto da Apresentação em <http://bienal.org.br/post.php?i=351> e <http://espa-cohumus.com/arthur-bispo-rosario/>

a moderna consciência coletiva tem construído estratégias para resguardar a experiência da morte. Essa mesma consciência segrega e oculta sujeitos e fenômenos, que de algum modo foram convertidos em obstáculos à rotina da vida diária.

Desde aqui já é possível pensar na condição de segregação de Arthur Bispo do Rosário. Anthony Giddens estabelece o termo “arena de segregação” relacionado desde o contexto iluminista, para designar lugares que agregam indivíduos “desviantes” do corpo social, sob o rótulo de “pobres”: loucos, velhos, viúvas, órfãos, doentes, deficientes e insanos (GIDDENS, 2001, p. 147). Hospitais e sanatórios, lugares onde ocorre a profissionalização de práticas e saberes médicos e a concentração da tecnologia médica, são também considerados como “arenas de segregação”. Em seus interiores constitui-se um mundo híbrido apartado da vida social. Ainda povoam nosso imaginário como lugares de difícil visitação, vinculando-se também   ideia de que ali se mant m o controle dessa população a ser excluída. Se para Benjamin, *“Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes”* (BENJAMIN, 1994, p.203), a vida dos internos não se alinha ao universo das informa es sucintas e rápidas que recebemos a cada manhã; tais personagens guardam em si uma sabedoria que, pela segregac o da rotina diária, fica impedida de ser transmitida àqueles que não são “pacientes”. Suas vidas percorrem uma temporalidade singular, em que o ato memorialista e a lentidão são modos impr rios a um viver que, para comprovar sua eficácia, os exclui institucional e socialmente. Marta Dantas (2009, p.107) escreve: *“Tal como acontecia com os objetos industriais quando deixavam de cumprir o seu papel, os seres humanos eram descartados, jogados fora como lixo. Bispo fez parte dessa lógica. Era ele, também, colecionador e objeto colecionado.”*

Benjamin exemplifica a figura do narrador em duas situa es: a do viajante/marujo e a do camponês/artesão. Enquanto o viajante percorre espaços, acumulando experiências de viagem, conhecendo novas culturas e introduzindo o dado externo na comunidade que o escuta - quando do retorno da viagem - a figura do camponês mant m tradi es, repassando-as. Cada um desses tipos gerou modos diferentes de narra o. Entretanto, a extensão real da narra o   dada pela interpenetra o dos dois modelos. Percebemos que Bispo encarna as duas figuras, simultaneamente. O chamado divino como eixo deliberativo do fazer soma-se   sua vasta experiência como marinheiro, boxeador, funcionário de empresa e de residência, sua infância em um ambiente onde o bordado e a constru o de brinquedos eram práticas comuns - tudo isso lhe deu vasto repertório a ser lembrado, a ser ressignificado e a ser transmitido. Bispo tinha muito talento na constru o de miniaturas e brinquedos, bem como na prática dos bordados. Ainda ocorre de vincularmos os trabalhos domésticos e os bordados ao universo feminino, mas no caso de nosso artifice, eram práticas comuns no Nordeste. Marta Dantas coloca-nos sobre a prática comum em regiões mais pobres do Brasil na constru o de brinquedos, em que se verifica a capacidade transformadora dos adultos ao combinarem “técnicas tradicionais com material rudimentar” (DANTAS, 2009, p.106). E quanto aos bordados, Japarutuba, cidade natal de Bispo, ficou famosa por sua tradi o nesta artesanaria;   provável que ele tenha aprendido várias técnicas com as bordadeiras locais, contrariando a tradi o de se vincular o bordado a uma prática essencialmente de mulheres (Ibid, p.133).

Com rela o ao uso da palavra escrita bordada em seus suportes, acreditamos que a

palavra seja um elemento importante em um tripé em que se ancora a visualidade de seus objetos. Em um vértice temos o fazer artesanal dos objetos; em outro, o modo taxonômico de composição e organização dos elementos assemblados; no terceiro vértice, o uso da palavra. É o agenciamento desses elementos que singulariza, por meio de seus conteúdos e pelo próprio uso da linguagem, a narração em Bispo. O artífice elabora longos textos que combinam a lentidão do bordado ao aspecto convulsivo de seus enunciados, plenos de neologismos, elisões e supressões de letras. Escrevendo sempre em letras de caixa alta, o próprio Bispo nos diz (apud DANTAS, 2009, p.130): *“Eu passei com letras maiúsculas pra eu e os outros poder ver. É a minha biografia”*.

Mesmo que Walter Benjamin situe a decadência da narração na passagem da oralidade para a linguagem escrita e seu modo solitário de recepção, Bispo se serve da leitura solitária dos textos de jornais, guias e revistas, as informações sobre concursos de misses, por exemplo, para a extração de nomes, fatos e descrições, que serão representados em seus objetos. Ele escreve bordando as palavras como se as falasse; seus depoimentos, ao contarem de sua própria vida, contam também de uma determinada época do país e também de eventos mundiais. Isso nos remete ao gênero confessional “memórias”, pensadas mais como construção do que como descrição de um sujeito, embora seja importante citar fatos gerais e pessoas envolvidas nesses fatos como um modo de contextualizar a existência subjetiva; desse modo, as memórias aproximam-se das narrativas históricas, já que ambas buscam por uma exemplaridade que se delinea na narração dos fatos de uma comunidade.

Podemos pensar que as narrações de Bispo são “micronarrativas”, pois não se referem a grandes feitos épicos, embora ele se considere como um ser especial, por sua função de apresentar-se a Deus juntamente com seu universo em miniatura. A modernidade, segundo Verena Alberti (1991, p. 70 et seq), estabelece esse tipo de paradoxo, em que coabitam, nas memórias e outras tipologias autobiográficas, o desejo de auto-diferenciação (a ideia de valor), ao mesmo tempo em que ocorre uma consciência da igualdade, em que se é como qualquer um, e por isso com direitos e deveres iguais. Bispo era capaz de se isolar por várias semanas em seu quarto - a dizer que “estava se transformando” - mas também era capaz de trabalhar, ajudando nas tarefas comuns e cotidianas da Colônia ou mesmo como doméstico na residência da família Leone.

Essa questão problematiza a indicação de Benjamin acerca da exaustão das narrativas modernas pela pobreza de nossas experiências e pela proliferação de práticas privadas; é possível que a narração tenha resistido às transformações profundas advindas dos novos meios de produção, do romance e sua leitura individualizada. Percebemos que o memorialista também difunde e exemplifica a sua experiência, a partir de seu ponto de vista singular, e, nesse sentido, tal qual a “narração” - o autor (in)forma, aconselha e ensina o “ouvinte”. Bispo conseguiu articular aspectos pessoais a fatos exteriores à sua vida, percebendo conexões intrínsecas entre eles, percebendo a trama temporal que se fia ao entendimento de si. Ao materializar (ou enovelar) suas memórias em outra maneira de narrar, ele abriu perspectivas de interação com os outros, nas relações de semelhança e dessemelhança com outras micronarrativas já existentes ou em potência.

## Considerações finais

Procuramos expor, neste texto, certos aspectos da processualidade criativa de Arthur Bispo do Rosário. A excentricidade de sua vida e a designação de uma missão divina aliaram-se a saberes provenientes de sua vasta experiência de vida. Embora sejam dados importantes, não os colocamos como determinantes na compreensão de sua obra, mas como dados direcionadores na percepção de certas constantes ou padrões. Pensamos que há uma triangulação importante no processo de criação de Bispo, dada desde a *matriz objetual* (suportes como objetos já fornecidos, objetos construídos), por meio da qual se revela a sua maestria artesanal, o *uso das palavras escritas e números* como estratégias de narração e contabilização do existente, numa espécie de construção de uma “textura para o mundo”, para o seu universo, e por fim *o modo como organiza espacialmente* seus acervos (o excedente de objetos, fragmentos e vestígios), num misto entre o taxonomista/arquivista e o missionário. Imiscuídas nessa triangulação, temos o trabalho da memória e da narração.

Visitar uma exposição artística de trabalhos de Arthur Bispo do Rosário é percorrer o espaço-tempo de visitação a um sujeito, o “Bispo”. Imaginando essa exposição como a tradução possível de seu “encontro” com a divindade: perfilam ali os elementos de seu universo, sua vida toda posta de tal maneira escrita e descrita, enovelada, assemblada, mumificada, desfiada, costurada – que dizendo à divindade tudo o que se lembrou e que pôde portar consigo, nos diz também sobre uma sucessão de eventos de uma época, espécie de almanaque que nos informa curiosidades sobre países, receitas de como fazer “coisas” (como fazer um muro, por exemplo), os nomes que começam com a letra A, os órgãos do corpo humano, a estrutura de uma embarcação.

Em toda a obra de Bispo subsiste uma presença que também encontra o seu lento processo de decadência na transformação das forças produtivas, desenvolvida pela modernidade: a mão. O trabalho artesanal, em que se sobressaem os gestos e as potencialidades manuais, cede cada vez mais espaço à industrialização, à diminuição da experiência tátil na manipulação de matrizes, à vida mediada por objetos cuja concepção não passou pela mão, embora tenham sido feitos para ela. Bispo aproveitou-se de todo esse manancial de uso e descarte recobrando e reorganizando-o por meio de suas próprias mãos, auxiliadas em parte por aquelas figuras anônimas que o entregaram, em mãos, objetos de troca e descarte. Benjamin vincula a força e a existência de bons narradores aos trabalhos manuais; cria uma analogia entre a narração e o trabalho da mão. O autor percebe que narrar é coordenar a alma e os olhos à gestualidade das mãos, o que se apresenta no trabalho do artesão.

O narrador tem o acervo de toda uma vida – a sua e a vida geral, coletiva – para produzir momentos e transmitir experiências de uma “profundidade quase mística”. Tal como o imperativo da memória marcando a nova existência de Funes, o memorioso personagem de Jorge Luís Borges, temos no Bispo pós-incumbência divina de reconstruir o mundo, o misto do artesão, viajante, colecionador, catalogador. Não havia espaço para o vazio no tecido bordado por Bispo; deixar espaços vazios equivaleria ao esquecimento, ao silêncio, à ausência. Já alijado do seio social, é preciso, no entanto, tornar-se presente, existir, subsistir e resistir ao empoeiramento das coisas e dos sujeitos.

## Referências

- ALBERTI, Verena. “Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa”. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v.4, n.º 7,1991. p. 66-81.
- BENJAMIN, Walter. ([1933], 1994a). “Experiência e pobreza”. In:\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 114-119 (Obras escolhidas: v.1)
- \_\_\_\_\_. ([1936], 1994b). “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221. (Obras escolhidas: v.1)
- BOSI, Eclea. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1987.
- BURROWES, Patrícia. **O Universo segundo Arthur Bispo do Rosário**. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- DANTAS, Marta. **Arthur Bispo do Rosário**: a poética do delírio. São Paulo: Editora da UNESP, 2009.
- ECO, Umberto. **A vertigem das listas**. Lisboa: Difel, 2009.
- FRIDMAN, Luis Carlos. **Vertigens pós-modernas**: configurações institucionais contemporâneas. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- HALBWACHS, Maurice. “Memória individual e memória coletiva.” In:\_\_\_\_. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Centauro, 2006.p. 29-70.
- MACIEL, Maria Esther. “A memória das coisas: Arthur Bispo do Rosário, Jorge Luís Borges e Peter Greenaway.” In:\_\_\_\_\_. **A memória das coisas**: ensaios sobre literatura, cinema e artes plásticas. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.
- MOLES, Abraham. **Teoria dos objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.
- MORAIS, Frederico. “O campo tridimensional: esculturas, relevos, objetos e instalações.” In: **TRIDIMENSIONALIDADE**: arte brasileira do século XX. São Paulo: Itaú Cultural, 1999. p.226-247.

PASSERON, René. "A Poïética em questão". **PORTO ARTE**, Porto Alegre, UFRGS, v.13, n.º 21, maio 2004, p. 9-16.

PASSERON, René. **La poiétique**. Paris: Klincksieck, 1975, s.p.

### **Sobre o(a) autor(a)**

Artista visual. Doutora em Artes pela UNICAMP, mestre em Artes Visuais pela UFRGS, bacharel em Artes Plásticas pela UFMG. Professora na Graduação em Artes Plásticas e Pós-Graduação em Artes pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Trabalha com desenho, objetos e instalações, expondo regularmente. Participa de reuniões científicas com produção textual.

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3462886315780014>

Recebido em: 15-06-2020 / Aprovado em: 30-06-2020

### **Como Citar**

França, Cláudia. (2020). Objeto, memória e narração no processo de criação de Arthur Bispo do Rosário. *Revista Estado da Arte*, Uberlândia. v.1, n.1, p.71-83, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-55627>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# Les apports de la Géographie de l'art sur l'Histoire de l'art brésilien

## As contribuições da Geografia da Arte para a História da arte brasileira

CARLOS HENRIQUE ROMEU CABRAL

Instituto Federal de Pernambuco IFPE , Olinda, Brasil

### RESUME

Cet article cherche à établir des associations entre le domaine de la Géographie de l'art et l'histoire de l'art brésilien, afin de présenter une nouvelle perspective historiographique, basée sur le déplacement et la circulation des individus et des idées entre des territoires culturellement distincts. A travers quelques concepts élaborés par les géographes de l'art Boris Gresillon, Tomas da Costa Kaufmann et Piotr Piotrowski et les réflexions de l'historienne de l'art Beatrice Joyeux-Prunel sur les avant-gardes artistiques au Brésil, il est possible de penser à la construction d'une histoire de l'art brésilien, structurée essentiellement à partir de l'étude des transferts culturels transatlantiques basés sur la relation des individus avec les dimensions géographiques, sociales, économiques et culturelles de l'espace.

### MOTS-CLÈS

Géographie de l'art, transferts artistiques, déplacements, diffusion, histoire de l'art brésilien.

### RESUMO

Este artigo procura estabelecer associações entre o campo da Geografia da arte e a história da arte brasileira, no intuito de apresentar uma nova perspectiva historiográfica, baseada no deslocamento e na circulação de indivíduos e de ideias entre territórios culturalmente distintos. Através de alguns conceitos elaborados pelos geógrafos da arte Boris Gresillon, Tomas da Costa Kaufmann e Piotr Piotrowski e das reflexões feitas pela historiadora da arte Beatrice Joyeux-Prunel sobre as vanguardas artísticas no Brasil, torna-se possível pensar a construção de uma História da arte brasileira, estruturada essencialmente a partir do estudo de transferências culturais transatlânticas, baseadas entre a relação dos indivíduos com as dimensões geográfica, social, econômica e cultural do espaço.

### PALAVRAS-CHAVE

Geografia da Arte, transferências artísticas, deslocamentos, difusão, história da arte brasileira.

## La Géographie de l'art : un champ en constructio

En regardant une carte du monde, quelle que soit sa date de création ou d'édition, nous pouvons identifier, à l'aide de couleurs, de contours et de textures, une manière visuelle de représenter la relation entre l'homme et l'espace. La variété des formes présentées dans ce type d'image découle non seulement des caractéristiques physiques de la planète, mais également des aspects culturels et subjectifs qui structurent la formation des groupes sociaux et des populations, ce sont des sujets qui attirent l'attention des géographes depuis longtemps.

Les cartes donnent corps à une réalité géographique, elles la rendent pour ainsi dire concrète, palpable. (...) Une carte permet de se situer, mais aussi d'embrasser par la vue toute une portion de territoire, de le comprendre, de le visualiser, de se l'approprier par la pensée. (...) C'est précisément la que les artistes « en mal de géographie » peuvent intervenir. Par leur créativité, éventuellement en association avec les habitants de ces quartiers et si possible en accord avec les tutelles politiques, ils pourraient proposer des repères, des signes, des symboles... (GRESILLON, 2014, 227-228)

Les techniques de représentation du monde se sont diversifiées et transformées au cours de l'histoire au gré des processus d'occupation territoriale, principalement à partir du XV<sup>ème</sup> siècle. De nouveaux territoires ont émergé et de nouvelles conceptions de la réalité furent créées à partir des contacts établis entre les individus de différents territoires et de différentes cultures. Les relations établies entre ces individus furent marquées par une forte charge de domination culturelle et de supériorité raciale, où l'homme blanc et européen assumait le rôle de colonisateur en s'appropriant des territoires étrangers par intérêt économique.

Dans le contexte latino-américain séculaire de colonisation des territoires, des idées et des images, le Brésil apparaît comme un immense territoire fertile et riche en ressources naturelles et visuelles, une zone qui a attiré l'attention, l'avidité et la présence de plusieurs pays européens. Outre les Portugais, responsables de l'implantation des premiers noyaux colonisateurs, des Espagnols, des Hollandais, des Français, des Allemands, des Russes et des Anglais ont effectué également plusieurs expéditions à travers le Brésil, afin d'installer et de développer leurs colonies dans différentes régions du pays. Outre l'influence portugaise, africaine et hollandaise, le Brésil fut profondément marqué par la culture et l'art français, qui ont servi de modèles à l'actualisation du système artistique brésilien, au début du XIX<sup>ème</sup> siècle au travers de la création de l'Académie Impériale des Beaux-Arts de Rio de Janeiro.

C'est dans ce contexte transatlantique de colonisations, de déplacements, d'échanges et de transferts culturels que cet article se définit. Il propose de mettre en relation des questions traitées par des géographes de l'art avec l'histoire de l'art brésilien, en prenant en compte la dimension matérielle de la culture brésilienne et les contextes socio-économiques où les productions artistiques s'insèrent. En ce sens, le géographe de l'art Thomas da Costa Kaufmann, en observant le rapport entre l'Histoire de l'art et l'étude des dynamiques sociales, nous présente quelques-uns des termes

qui serviront de base à la formulation de plusieurs questions, importantes pour la construction d'une l'histoire de l'art, pensée à partir des relations entre les artistes et les espaces géographiques.

C'est la dynamique par laquelle les modes de vie changent, que de nouvelles idées, techniques, matériaux et personnes sont introduits dans des milieux particuliers. C'est donc une force qui explique les changements dans les régions. Cette conception concerne également des considérations de dissémination et d'assimilation de formes, de sujets, de techniques et de matériaux artistiques et architecturaux impliquant des artistes des Amériques et d'ailleurs. Les voyageurs, les objets d'art eux-mêmes, les reproductions et les collections ont tous servi de véhicule à la circulation d'éléments de la culture, y compris les formes et le contenu de l'art et de l'architecture, ont depuis longtemps pris conscience des historiens de l'art. (KAUFMANN, 2004, p. 239) (traduction de l'auteur).<sup>1</sup>

Comme le décrit correctement Kaufmann, les processus de transferts culturels sont présentés comme des phénomènes qui ont déjà suscité l'intérêt de nombreux historiens de l'art. Cependant, la littérature existante sur ce sujet nous vient pour la plupart des travaux de recherche développés principalement par des géographes, intéressés à étudier les relations entre les produits artistiques, leurs auteurs et leurs relations avec l'espace.

De même que le géographe se doit d'être sensible aux processus sociaux tels que nous les avons rappelés (ségrégation, fragmentation, distinction, brassage, etc.), de même peut-il éclairer la démarche artistique par sa connaissance des principes généraux de structuration du territoire. (GRÉSILLON, 2014, p. 218-219)

Depuis le début du XX<sup>ème</sup> siècle le champ de la Géographie s'attachait à étudier la définition et l'expansion des cultures humaines dans le monde. D'après Kaufmann, « la Géographie de l'art peut donc être rattachée à la géographie humaine et culturelle, et se définir plus précisément à partir de cette affinité » (KAUFMANN, 2014, p. 146).

Au Brésil, la production de sources bibliographiques traitant de ce sujet est pratiquement inexistante, tant dans le domaine de la géographie humaine ou culturelle que du côté de l'histoire de l'art. Les recherches des géographes de la culture et des historiens de l'art brésiliens sur les processus de transferts artistiques effectués au Brésil au cours du temps sont encore à venir. Malgré

---

1 Selon l'original : It is the dynamic by which ways of life (genres de vie) change as new ideas, techniques, materials, and persons are introduced into particular milieus. This it is a force that accounts for change in regions. This conception also pertains to considerations of the dissemination and assimilation of artistic and architectural forms, subjects, techniques, and materials that involved artists throughout the Americas and elsewhere. Travelers, art objects themselves, reproductions, and collections all served as vehicles for the circulation of elements of culture, including the forms and content of art and architecture, as arts historians have long been aware (KAUFMANN, 2004, p. 239).

ce manque de références théoriques et bibliographiques, afin de contribuer au développement d'une étude historique sur l'art brésilien dans une nouvelle perspective, nous pouvons nous appuyer sur des recherches déjà menées par l'historienne de l'art Béatrice Joyeux-Prunel. Dans son ouvrage « Les avant-gardes artistiques 1918-1945 », publié en 2017 chez Gallimard, il est possible d'extraire des indices et des informations importantes sur le développement du système artistique brésilien durant la modernité.

Le cas des avant-gardes latino-américaines permet d'observer comment l'avant-garde put s'implanter en des territoires où les élites culturelles étaient extrêmement restreintes, les marchés artistiques encore plus réduits, et les élites très portées vers une existence internationale qui seule leur permettait d'élargir leurs publics et leurs interlocuteurs. La naissance d'une avant-garde brésilienne se conjuga ainsi au fil d'échanges transatlantiques répétés, dans lequel interféraient aussi bien des logiques locales (sociales), régionales (São Paulo contre Rio) que des problématiques transnationales (se situer par rapport aux modèles européens). (JOYEUX-PRUNEL, 2017, p. 303)

Les recherches développées par Joyeux-Prunel, centrées sur l'art moderne brésilien, indiquent que les échanges artistiques transatlantiques successifs entre le Brésil et plusieurs pays européens ont joué le rôle de catalyseur dans le processus de construction de l'art moderne dans le pays. Étant donné que ces processus de transferts culturels ont commencé au Brésil depuis la période coloniale, nous sommes incités à réfléchir sur comment se sont déroulés les transferts artistiques au cours des périodes artistiques précédant l'art moderne brésilien.

### **Une approche entre la Géographie de l'art et l'Histoire de l'art brésilien**

Quels furent les transferts culturels et les échanges artistiques ayant eu lieu au Brésil au cours de l'Histoire ? Pourrions-nous établir des relations entre les échanges artistiques dans différentes périodes de l'histoire de l'art brésilienne ? L'art contemporain brésilien est-il aussi le résultat de transferts transatlantiques ? Ce sont des questions qui émergent dans l'histoire de l'art brésilien et qui ont encore besoin de réponses. En ce sens, pour développer cette étude et continuer à chercher des pistes qui nous permettraient de répondre aux questions soulevées par Joyeux-Prunel, il devient nécessaire d'approfondir l'étude sur la circulation et le flux des éléments culturels au Brésil dans différentes époques et lieux et pas seulement durant la modernité. Cette action nous permettra de comprendre les processus de diffusion artistique et leurs relations avec les transformations esthétiques qui dirigeront l'histoire de l'art brésilien vers une perspective globale et transnationale. L'étude des flux artistiques peut non seulement donner lieu à des cartographies (GRESILLON, 2014) mais aussi, contribuer à la compréhension du processus des métissages (DOSSIN, 2015), typiques dans des territoires culturellement colonisés.

Le concept de diffusion a longtemps été employé par la géographie de l'art, et a

en effet servi l'histoire de l'art pour exprimer les phénomènes d'influence ; en tant que telle elle contribue à expliquer pourquoi en réalité l'art n'est pas immuable, mais change avec l'histoire. On conçoit ainsi que l'art se diffuse d'un centre vers ses périphéries, comme ce fut le cas par exemple pour la Renaissance italienne (et de ses artistes). (KAUFMANN, 2014, p. 151)

À la lumière des observations de Kaufmann sur la relation centre-périphérie, qui dirige le sens des processus de diffusion artistique, il est possible de proposer l'identification des zones d'émission et de réception des produits artistiques impliqués dans les transferts culturels au Brésil. Mais où sont situés les centres et les périphéries artistiques brésiliens ? Comment ces zones sont-elles structurées ? Avant de répondre à de telles questions, nous devons d'abord prendre conscience de la relativité des situations en présence sur les terrains de recherche étudiés dans l'histoire de l'art brésilien. São Paulo, par exemple, au début du XIX<sup>ème</sup> siècle, se présente comme une périphérie artistique par rapport à Paris, tout en étant perçue comme un centre de production et d'innovation culturelle par rapport à Rio de Janeiro, Recife et Salvador, villes qui avaient le statut de capitales culturelles brésiliennes au cours de l'histoire du pays.

La centralisation du marché brésilien de l'art à São Paulo et du marché mondial de l'art à Paris au début du XX<sup>ème</sup> siècle, a contribué à la construction d'un récit historique qui a négligé les relations établies entre d'autres villes du Brésil et d'autres centres culturels internationaux. Sur l'invisibilité de certains sujets périphériques importants pour la structuration de l'histoire de l'art moderne brésilien et les problèmes engendrés dans le système artistique national causés par cet effacement, Joyeux-Prunel remarque :

On souligne aujourd'hui combien cette version du modernisme permet de ne pas voir la production artistique d'autres cultures, noire et immigrée en particulier, qui pourtant avaient beaucoup à donner à la culture partagée par les Brésiliens. Les avant-gardes brésiliennes nées dans l'échange entre le Brésil et Paris, mais aussi New York, Berlin et le Portugal, capitales culturelles passées et présentes de leur identité culturelle, portaient sur les fonts baptismaux de leurs pratiques manifestaires, sûres d'elles-mêmes et autonomistes, le renouvellement de l'hégémonie culturelle et politique de l'élite de São Paulo. (JOYEUX-PRUNEL, 2017, p. 303)

En plus de la culture noire et d'immigrés, la version historique à laquelle fait référence Béatrice Joyeux-Prunel exclut d'autres régions du pays qui ont été en contact avec d'importants centres culturels européens durant la modernité, comme la ville de Recife au Nord-Est et de Belém au Nord du pays, reliées directement avec l'Europe par la mer. Y avait-il alors des modèles alternatifs de modernité, traités par les zones artistiques périphériques au Brésil ? Afin de répondre à cette question, les historiens de l'art brésilien doivent se tourner vers l'investigation des transferts artistiques effectués entre les villes considérées périphériques au Brésil et les centres culturels européens. Reliées par l'eau ou par la terre, plusieurs villes brésiliennes se sont approchées

intellectuellement et culturellement avec plus d'intensité au début du XX<sup>ème</sup> siècle. En même temps que les centres culturels brésiliens recevaient plusieurs artistes, architectes et ingénieurs étrangers, l'Europe Centrale, recevait les fils de l'élite brésilienne, qui s'installèrent dans les capitales culturelles pour mener leurs études académiques.

Suite à la mondialisation de l'économie capitaliste, plusieurs villes situées principalement en Europe occidentale ont vécu un phénomène explosif d'expansion économique et démographique à partir du XIX<sup>ème</sup> siècle. Cette nouvelle configuration urbaine a provoqué dans ces zones un processus de métropolisation, dans lequel les villes sont considérées comme des centres de production et de concentration de biens matériels et intellectuels. La croissance du marché de l'art et la réalisation d'événements d'importance internationale donnent aux centres culturels le statut que le géographe de l'art, Thomas da Costa Kaufmann, appelle « métropole artistique ».

Ils définissent les métropoles artistiques comme des lieux d'innovation, où ont été créés les paradigmes qui déterminaient le cours de l'art. Ces centres étaient caractérisés par un grand nombre d'artistes et d'ateliers spécialisés; une capacité importante de distribution et d'exportation d'œuvres d'art; de nombreux mécènes avec les moyens d'acquérir des œuvres d'art; de la complexité dans le domaine artistique; des institutions (par exemple, académies) pour l'instruction, la formation et la promotion des artistes; et un public hétérogène ayant accès à une information complète sur l'art et répondant à ses attentes et à ses exigences. (KAUFMANN, 2004, p. 157) (traduction de l'auteur)<sup>2</sup>

Selon Kaufmann, les institutions culturelles jouent un rôle primordial dans la structuration des systèmes artistiques dans et hors des grandes métropoles. Elles sont chargées d'encourager l'élaboration et la diffusion de produits esthétiques vers des zones d'influence capables d'adopter, d'intégrer et de reproduire ce qui est véhiculé.

A travers la diffusion, les œuvres artistiques produites dans les centres culturels européens entrent dans la circulation mondiale, permettant ainsi non seulement la réalisation de transferts artistiques, mais également la réalisation d'échanges entre différentes cultures. En ce sens, par la diffusion et la circulation, il devient possible de réduire la distance et augmenter le dialogue entre les métropoles artistiques et leurs zones périphériques, situées à l'intérieur et à l'extérieur du continent européen.

De nombreuses villes européennes étaient responsables de la production, de la concentration et de la diffusion du capital intellectuel sur lequel repose l'histoire de l'art latino-

---

2 Selon l'original : They define artistic metropolises as places of innovation, where paradigms were first created that would come to determine the course of art. These centers were characterized by a great number of artists and specialized workshops; a significant ability to distribute and export works of art; numerous patrons of means who could acquire artworks; complexity within the artistique realm; institutions (for example, academies) for the instruction, formation, and promotion of artists; and a heterogeneous public with acces to extensive information about art and with expectations ans demands for it (KAUFMANN, 2004, p. 157).

américain. Au Brésil, entre le XVI<sup>ème</sup> et le XIX<sup>ème</sup> siècles, les transferts culturels se sont effectués essentiellement avec les portugais, les hollandais (plus au Nord-est), les français et les population afro-diasporiques. Dans le cas brésilien, l'influence des institutions européennes a profondément marqué le développement de son système artistique. Après une longue période au service de l'Église, le système artistique colonial brésilien a connu, entre les XVIII<sup>ème</sup> et XIX<sup>ème</sup> siècles, un approfondissement expressif des relations de domination et de colonisation culturelles suite à la création des premières académies d'art à Rio de Janeiro et à Salvador, ayant profondément influencés l'histoire de l'art au Brésil à l'image de l'Académie française.

Le début du XX<sup>ème</sup> siècle, fut marqué par le développement de manière massive des systèmes artistiques des villes comme Paris, Vienne, Berlin, Rome, Barcelone ou Londres, grâce aux investissements dans la construction d'équipements publics et privés, tels que des musées et des galeries d'art, consacrés exclusivement à la production et circulation de produits artistiques modernes. Au contraire, au Brésil, ces premières institutions n'apparaîtront qu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale, avec la création des musées d'art moderne de São Paulo et Rio de Janeiro (1948).

Considérant que l'histoire de l'art occidental est basée sur une histoire fondée par des centres de diffusion qui font rayonner des idées et des styles, les métropoles artistiques avec ses institutions jouent un rôle essentiel dans l'élaboration des modèles esthétiques qui sont adoptés et reproduits en dehors de ces centres tout au long de l'histoire. En réfléchissant sur le rapport entre la production artistique et la diffusion de l'art moderne, Piotr Piotrowski, remarque l'importance des capitaux artistiques dans les processus de légitimation et de marginalisation de l'artiste :

Ce sont des centres que les modèles de l'art moderne rayonnent dans le monde et influencent les périphéries. L'art au centre définit alors un certain paradigme ; tandis que l'art des périphéries est l'adaptation du modèle créé dans la métropole artistique. Les canons artistiques, la hiérarchie des valeurs, les normes stylistiques sont créées au centre et, dans le meilleur des cas, les périphéries se les approprient. Il peut bien sur arriver qu'aux marges culturelles de la géographie artistique apparaissent des artistes d'exception, mais ils ne gagnent une reconnaissance, une consécration dans l'histoire de l'art, qu'au centre, au travers des expositions qui y sont organisées et de livres qui y sont publiés. (PIOTROWSKI, 2014, p. 124)

Compte tenu de l'existence d'une colonisation artistique résultant de l'importation de nouvelles références esthétiques, il est possible d'étudier les formes hégémoniques de domination matérielle et symbolique des systèmes artistiques situés en dehors des centres culturels européens. L'étude de la production artistique des systèmes périphériques brésiliens, situés en marge des métropoles artistiques, permet à l'histoire de l'art brésilien de construire une perspective historiographique inclusive. Cette perspective doit considérer l'analyse des vecteurs et des acteurs responsables de la circulation artistique, en comparant les contextes sociaux et politiques des territoires bien définis, ainsi que les structures d'exposition et de commercialisation de produits artistiques tels que les musées, les galeries, les revues d'art, etc. D'après cet auteur, l'étude des

zones périphériques par l'histoire de l'art doit encore être adaptée aux diverses particularités et spécificités :

L'histoire de l'art des périphéries, comprise aussi bien en termes d'évènements artistiques, que de leurs analyses et de leurs descriptions, se développe aussi bien dans le contexte du canon occidental que dans des catégories stylistiques. Les artistes, tout d'abord, les historiens de l'art, en suite, référent leurs expériences créatrices et analytiques à ces catégories. Le canon occidental d'un courant artistique donné devient le point de référence de sa réception et transformation dans des lieux spécifiques en dehors du centre. (PIOTROWISKI, 2014, p. 128)

L'étude des transferts et des échanges artistiques entre les zones périphériques brésiliennes et les centres de diffusion européens depuis le XVI<sup>ème</sup> siècle permettrons de confronter les récits historiques hégémoniques ainsi que d'apporter de nouvelles perspectives sur la production artistique dans l'histoire de l'art brésilien. Compte tenu de l'existence de centres de diffusion et de zones périphériques au Brésil, pas suffisamment étudiés, il devient possible d'enquêter sur les aspects liés aux différentes formes de traitement de la production artistique au Brésil dans les territoires situés en marge des métropoles artistiques nationales (Rio et São Paulo). Cet approfondissement peut contribuer à la construction d'une histoire de l'art globalisée, à travers l'étude de la circulation des biens culturels, de la trajectoire des individus, des œuvres d'art et des informations, en considérant les phénomènes d'isolement et de résistance, les chocs et les conséquences esthétiques déchaînées au sein de ces territoires marginalisés.

## Conclusion

Les déplacements des artistes Brésiliens vers l'Europe et des artistes européens vers le Brésil, furent une condition permanente au développement du système artistique au Brésil. Dès la période coloniale jusqu'au XX<sup>ème</sup> siècle, les déplacements d'artistes et la circulation d'objets d'art furent les principaux responsables des transformations les plus remarquables dans l'histoire de l'art brésilien, présentant un système artistique national structuré essentiellement à partir de la réalisation de transferts et d'échanges culturels transatlantiques répétitifs.

L'investigation des relations entre les différents espaces géographiques depuis l'identification des centres culturels et leurs zones périphériques, permet de construire une connaissance plus large sur le mode de fonctionnement des systèmes artistiques et de la production de ses inégalités, ceci afin de mieux comprendre les processus de colonisation, de domination et de subalternité qui ont marqué l'histoire de l'art au Brésil et dans toute l'Amérique latine. La recherche sur des transferts artistiques entre les périphéries artistiques brésiliennes et les métropoles culturelles européennes peut également ouvrir la voie à des travaux de recherche plus approfondies, qui prendront en compte les produits artistiques et les relations entre des artistes marginaux (ou marginalisés), l'espace géographique et le temps historique où ils évoluent. Au travers d'une étude sur les transferts artistiques dans des zones considérées comme périphéries culturelles, nous

pouvons envisager la possibilité de réajuster des discours hégémoniques véhiculés par l'histoire de l'art brésilien et de mettre en lumière des artistes, des événements, des territoires et des images, fréquemment oubliés ou même effacés par l'histoire de l'art brésilien traditionnelle.

Cette expérience de recherche centrée sur les apports de la Géographie de l'art sur l'histoire de l'art brésilien nous conduit aussi à nous interroger sur le traitement des transferts artistiques dans d'autres régions périphériques, non seulement dans le Brésil, mais aussi dans l'ensemble de l'Amérique latine. En ce sens, nous espérons que les réflexions menées dans cet article pourront motiver le travail d'autres chercheurs qui s'intéressent aux relations entre Géographie, Art et Histoire, au Brésil et ailleurs.

## Références

GRESILLON, Boris. **Géographie de l'art. Ville et création artistique**. Paris: Economica, 2014.

JOYEUX-PRUNEL. Les avant-gardes artistiques 1918-1945. Une histoire transnationale. Paris: Gallimard, 2017.

KAUFMANN, Thomas da Costa. **Toward a Geography of art**. Chicago: Chicago University, 2004.

\_\_\_ La géographie et l'art: historiographie, questions et perspectives. In: Quiros Kantuta et Imhoff Aliocha (org.). **Géo-Esthétique**, Dijon, Éditions B42, 2014

PIOTROWISKI, Piotr. « Du tournant spatial ou une histoire horizontale de l'art » In : Aliocha Imhoff et Kantua Quiros (dir.). **Géo-Esthétique**, Dijon, Éditions B42, 2014.

DOSSIN, Catherine; KAUFMANN, Thomas da Costa; e JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. **Circulations in the Global History of Art**. New York: Routledge, 2015.

## Sobre o(a) autor(a)

**Carlos Henrique Romeu Cabral** possui Graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE - 2006), Especialização em Artes Visuais pelo Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial (SENAC - 2009), Mestrado em Artes Visuais pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB - 2012) e doutorado em Histoire de l'art pela Université Toulouse II, França (2019). É professor em regime de dedicação exclusiva do Instituto Federal de Pernambuco - campus Olinda, onde atua como docente do curso Técnico em Artes Visuais. Pesquisador certificado pelo Conselho Nacional de Pesquisa - CNPq, coordena atualmente o Comitê de História, Teoria e Crítica de Arte da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP e é membro integrante da Academia Pesqueirense de Letras e Artes. Atua principalmente nos seguintes temas: Artes Visuais, História da Arte, Educação e Economia da Cultura.

Recebido em: 15-06-2020 / Aprovado em: 30-06-2020

## Como Citar

Cabral, Carlos Henrique Romeu (2020). Les apports de la Géographie de l'art sur l'Histoire de l'art brésilien. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.1, p. 85-95, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-55489>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# O que é contemporâneo no colecionismo de arte contemporânea?

## What is contemporary in contemporary art collecting?

NEI VARGAS DA ROSA

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, Brasil

### RESUMO

A questão-título do artigo parte da premissa filosófica agambeniana para pensar o que pode ser apontado como novo nos processos de institucionalização de coleções privadas de arte contemporânea no Brasil e quais contribuições estão sendo feitas para o desenvolvimento do sistema da arte. Para tanto, dados coletados em uma tese de doutoramento que investiga as repercussões sociais e artísticas dessa tipologia de instituições são cruzados com outra pesquisa organizada em metodologia quali-quantitativa e trabalho de campo que identificou colecionadoras e colecionadores nas cinco regiões do País. São abordadas as estratégias de institucionalização, suas escalas heterogêneas de atuação e o papel que desempenham, marcando a configuração e o funcionamento de diferentes modelos adotados para dar visibilidade e legitimação a coleções em um país de dimensão continental e identidades culturais multifacetadas.

### PALAVRAS-CHAVE

Institucionalização, colecionismo, arte contemporânea, sistema da arte

### ABSTRACT

The title question of the article starts from the agambenian philosophical premise to think what can be pointed out as new in the institutionalization processes of private collections of contemporary art in Brazil, and what contributions are being made to the development of the art system. For that, data collected in a doctoral thesis that investigates the social and artistic repercussions of this type of institutions are crossed with another survey organized in qualitative and quantitative methodology and field work that identified collectors in the five regions of the country. Institutionalization strategies, their heterogeneous scales of action and the role they play are approached, marking the configuration and functioning of different models adopted to give visibility and legitimization to collections in a country with a continental dimension and multifaceted cultural identities.

### KEYWORDS

Institutionalization, collecting, contemporary art, art system

## 1. Perspectivas analíticas

Em seu livro *O que é contemporâneo? e outros ensaios*, Agamben (2009) empreende em direção a uma premissa filosófica oportuna para pensar na formação das coleções de arte contemporânea, destacando como o desenvolvimento de seus mecanismos contribuem, simultaneamente, para renovar noções consagradas sobre o colecionismo e expandir o sistema da arte. Segundo o filósofo, a contemporaneidade se inscreve na história sem se afastar de suas origens mais arcaicas, indicando que para ser contemporâneo é preciso identificar no presente as inscrições e os índices do passado. Assim, deve-se observar quais discursos e instrumentos colecionadoras e colecionadores estão incorporando em seus hábitos para atualizar uma prática que é carregada pelo peso do tempo. A partir daí, abre-se uma perspectiva de análise que ajuda a entender como se dá a tessitura que constrói o colecionismo como prática cultural, participe ativo na formulação da noção de arte contemporânea por meio dos processos de institucionalização de coleções privadas.

Uma visão sistêmica da arte é embasada pelo exercício pragmático da pesquisa, quando se toma uma particularidade como eixo de análise para dela se ter uma compreensão mais alargada do campo no qual seu objeto se insere. Tal pressuposto está ancorado no conceito de sistema da arte (BULHÕES, 2014), um ambiente conceitual que embasa as análises do vasto ambiente, cada vez mais difuso e disforme, no qual se desenvolve a produção, a circulação, a legitimação e o consumo do que é definido como arte por agentes e instituições no transcurso dos processos históricos. A ideia de rede (CAUQUELIN, 2005; ROSA, 2008; FETTER, 2014; BULHÕES, 2018), foi incorporada como elemento para entender como as articulações se conectam e tensionam os mundos locais e globais, cada vez mais múltiplos e complexos.

É importante apontar em qual contexto as pesquisas se desenvolvem e, sobretudo, em quais circunstâncias são construídas suas concepções de análise. A partir do vínculo acadêmico<sup>1</sup>, criou-se um grupo de trabalho que vem executando um conjunto continuado e interligado de ações<sup>2</sup> que operam como plataformas de discussão sobre o sistema da arte. O resultado das ações confere

---

1 Neste caso, deve-se apontar a linha de pesquisa Relações Sistêmicas da Arte na área de concentração História, Teoria e Crítica da Arte, do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Nele, a posição ocupada por Maria Amelia Bulhões tem sido determinante na manutenção da perspectiva de pensar a arte em um contexto amplo de análise.

2 Partindo da Pesquisa Territorialidade e Subjetividade, inscrita no Diretório de Pesquisa do CNPq, criou-se um grupo de trabalho que lançou o livro *As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil*, pela Editora Zouk, 2014. O livro gerou minicursos e palestras ao longo de 2015 e, no ano seguinte, foi oferecida a disciplina no PPGAV, também como curso de Extensão, intitulada *Relações Sistêmicas da Arte*, modalidade repetida em 2018 com *Outros Olhares: Sistema da Arte e seus cruzamentos*. Na véspera da defesa de doutorado de Bruna Fetter ocorreu o Seminário Arte, Valor e Mercado com Maria Lucia Bueno e Ana Letícia Fialho, em parceria com a Galeria Mamute e o Santander Cultural. Em 2017, a revista *Ouvirouver* abrigou o Dossiê Sistema das Artes Visuais no Brasil, coordenado por este autor, com textos de pesquisadores nacionais e internacionais. Em 2018, ocorreu a inscrição do grupo no “The Internacional Art Market Studies Association” (TIAMSA), integrado o Cluster Mercado de Arte e Colecionismo em Portugal, Espanha e Brasil, e a realização do 1o Simpósio de Relações Sistêmicas da Arte – Arte Além da Arte (SIRSA), promovido em parceria com o Goethe Institut de Porto Alegre, apoio da Universidade Nova de Lisboa, Galeria Mamute, TIAMSA, CAPES e CNPq. Em 2019, foi realizado o 2º SIRSA, em parceria com a USP e o SESC CPF, que sediou o evento, obtendo apoio da CAPES, do CNPq e da Fundação Marcos Amaro.

legitimidade e fortalece a noção sistêmica como modo de compreensão do universo das artes visuais, evidenciando-se como um instrumental analítico e prático-reflexivo instituído em pesquisas oriundas de variadas áreas do conhecimento.

Atento ao que surge e produz transformações nas esferas que dão movimento às artes visuais, especialmente no âmbito da arte contemporânea, foram encaminhadas duas pesquisas sobre o colecionismo privado. A primeira, em 2016, como projeto de tese para o Curso de Doutorado no PPGAV/UFRGS, intitulada “Institucionalização de coleções privadas de arte contemporânea no Brasil: desafios sociais e contribuições ao sistema da arte”. A segunda, “Perspectivas do Colecionismo de Arte Contemporânea do Brasil”, proposta ao Instituto de Cultura Contemporânea, de São Paulo, com o objetivo de produzir um levantamento de dados para entender o procedimento colecionista de arte contemporânea. Algumas questões dessas pesquisas servem de base para discutir aqui motivações e estratégias de institucionalização, bem como o papel do colecionismo no funcionamento e na configuração do sistema da arte nacional.

Em um país de dimensão continental como o Brasil, marcado por realidades culturais ricas e desiguais, o sistema da arte se molda em uma rede de abrangência limitada por decorrência de processos hegemônicos que desenham contornos bastante específicos de suas estruturas. Encaminha-se, assim, para uma discussão sobre centro e periferia, que parece ter cada vez mais suas noções constituídas por fronteiras borradas em função de que há centros hegemônicos em condição de periferias de outros mais hegemônicos ainda, e todos produzem zonas centrais e periféricas em si mesmos. Talvez uma alternativa seja questionar de qual periferia e de qual centro se está falando, bem como quem é periférico de quem.

No Brasil, o sistema da arte aponta forte dependência de reconhecimento e consagração ligado a São Paulo. Cidade com o maior número de galerias do mercado primário, museus, espaços expositivos e eventos, a capital paulista exerce forte papel judicativo na definição do que se entende e é inscrito como arte contemporânea na atualidade. No entanto, há muitos colecionadores e agentes fora deste eixo central que estão ocupados na construção das histórias da arte locais, produzindo um movimento de centralidade no que pode ser chamado de bordas. Este fenômeno pode ser pensado a partir da teoria dos polissistemas de Even-Zohar (1990), ajudando a compreender os processos artísticos que ocorrem em espaços dinâmicos, onde se produzem diferentes lutas que delimitam categorias, tais como centro(s) e periferia(s). A lógica polissistêmica considera o estudo dos diferentes fatores que intervêm no sistema/campo (agentes, instituições, plataforma de negócios, reconhecimento, consumo etc.), nas práticas e funções que configuram o que está em jogo nos processos de valoração, visibilidade e legitimação da arte. O conceito polissistêmico foi concebido para compreender a produção literária, mas ao ser adotado às artes visuais facilita na percepção de que há vários sistemas que se cruzam entre si e com outros de diferentes naturezas, sobressaindo-se parcial ou totalmente. Os sistemas usam, simultaneamente, mecanismos muito similares em circunstâncias diferentes e desiguais, funcionando em um todo estruturado por membros interdependentes que operam de forma local, almejando atingir com menor ou maior grau múltiplos contextos legitimadores nacionais e internacionais.

## 2. Os instrumentos metodológicos

No Brasil, boa parte da história das instituições de arte é tributária do colecionismo privado, como pode ser visto na criação da maioria dos museus de arte moderna e agora se repete com os novos modelos institucionais que abrigam a produção contemporânea. Como o universo do colecionismo é muito amplo, no contexto da pesquisa colecionadoras e colecionadores são agentes que adquirem ou adquiriram obras de artes por um período; coleção é um conjunto de objetos em desenvolvimento permanente, independente do aumento de número de obras. Arte contemporânea compreende uma determinada produção em artes visuais, legitimada como tal por agentes e instituições, que passou a vigorar entre 1945 e 1960 (HEINICH, 1998), marcando definitivo rompimento com critérios redutíveis usados até então para categorizar a produção em artes visuais.

A única pesquisa brasileira continuada em que o colecionismo de arte contemporânea aparece é no Latitude – Plataforma de Galerias de Arte Brasileiras no Exterior, projeto de parceria entre a Associação Brasileira de Arte Contemporânea (ABACT) e a Agência Brasileira de Promoção de Exportações e Investimentos (APEX-BRASIL), funcionando desde 2011. Nela, o colecionismo privado responde, em média, por 75% das aquisições nas 50 galerias representadas pela Associação. Dado importante para entender o funcionamento da prática e sua relação com o mercado primário, mas deixa clara a necessidade de se criar novos instrumentos para analisar de forma mais abrangente o papel das colecionadoras e dos colecionadores.

Assim, almejando contribuir com mais conteúdos, foi tomada como referência a pesquisa “Collectionneurs d’art Contemporain, les acteurs méconnus de la vie artistique”, de Nathalie Moureau, Dominique Sagot-Duvaurox e Marion Vidal, de 2016, para elaborar uma versão que investigue o colecionismo de arte contemporânea na Brasil. Optou-se por um questionário de 45 questões, algumas de múltipla escolha, compondo grades temáticas que abrangem perfil, escala, formas de operacionalidade, valores aplicados, hábitos e experiências para além da aquisição de obras. As perguntas revelam idade, procedência, formação e atuação profissional, gênero, estado civil, tempo que coleciona, tamanho da coleção, a quem pertence, como ocorrem as aquisições, investimento por ano em aquisição e manutenção, quantas vezes frequenta galerias e feiras no Brasil e no exterior (e quais feiras), o que influencia na aquisição, se cataloga e documenta a coleção, se segue artistas nas redes sociais e quais são, as formas como ajuda artistas e instituições culturais (empréstimos e financiamento de projetos), o futuro da coleção, entre outras questões.

A estratégia de encaminhamento ao público-alvo do formulário ocorreu majoritariamente por artistas, galeristas, diretores de feiras e museus e *art advisors*, aplicado no Google Forms e acessado por meio de um site criado para o projeto [www.conjunturadaarte.art.br](http://www.conjunturadaarte.art.br)

As entrevistas foram intermediadas quase que na totalidade por galeristas, tendo algumas sido indicadas por artistas e outros colecionadores. Foi tomada esta medida para que se pudesse obter confiança, contornando a falta de cultura de pesquisas desta natureza e por estar o colecionismo ligado a um mercado com escassas atividades reguladas por leis que, frequentemente, geram poucas declarações fiscais e desconfiças de toda ordem. A coleta ocorreu entre setembro de 2018 a novembro de 2019, obtendo 201 respostas pelo formulário e 83 entrevistas em 16 estados das cinco regiões do País.

Nas entrevistas, priorizou-se a figura do colecionador-colecionador, ou seja, não foram incluídos colecionadores envolvidos com o mercado, como exemplos o colecionador-galerista, o colecionador-curador, o colecionador-leiloeiro, entre outros. Esta investigação, inédita no País, traz entre os resultados uma série de subsídios que colaboram na análise dos processos de institucionalização, e propiciam acreditar na expansão desse panorama nos próximos anos. Assim, ela reforça a pesquisa de doutorado sobre coleções privadas já institucionalizadas, em que analisa a Fundação Vera Chaves Barcellos, localizada entre Viamão e Porto Alegre/RS; Inhotim, em Brumadinho/MG; Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto/SP; e Usina de Arte, Água Preta/PE. Para esta pesquisa foram reunidos documentos de fontes primárias dos acervos artístico e documental, material de imprensa, análise de seus sites, visitas sistemáticas e entrevistas aos colecionadores proprietários, gestores e equipes técnicas. Também foi organizada uma base de dados que traz tópicos como ocupação territorial, detalhamento arquitetônico, acervos artístico e documental, relatórios financeiros e de convênios com órgãos públicos e privados, projetos culturais intra e extramuros, número e perfil social de empregados e públicos atingidos, constituição legal, patrocínios, relatórios de projetos educativos, entre outros assuntos.

### **3. Modelos institucionais com acervos mistos**

Ao longo da pesquisa sobre colecionismo privado, foram identificados vários outros modelos institucionais que não entram na tese por não serem ainda plataformas regularizadas legalmente ou por se dedicarem também ao colecionismo de arte moderna. Aqui se apresenta um panorama delas por região.

Na Região Sul, o empresário Tarsício Michellon criou o Parque de Esculturas que está pronto e não inaugurado por decorrência da pandemia de Covid-19. As mais de 40 esculturas em basalto e granito distribuídas nos 3,8 hectares da propriedade são assinadas por artistas de mais de 20 nacionalidades, dos quais muitos participantes das quatro edições do Simpósio Internacional de Escultores de Bento Gonçalves, cidade da Serra Gaúcha. Michellon toma decisão acertada ao registrar a memória do Simpósio, ampliando seu significado e sua importância para o sistema da arte, mas comete equívoco ao comparar seu Parque a Inhotim (ANDRADE, 2020). Seu empreendimento está muito mais alinhado à tradição de parques de esculturas do que as monumentais galerias localizadas em Brumadinho.

Orandi Momesso, um dos mais importantes colecionadores brasileiros, destacando-se pela sua coleção de obras de Alfredo Volpi, também está criando um parque de esculturas que já conta 21 obras em uma propriedade de 700 mil m<sup>2</sup> na cidade de Ibiporã, noroeste do Paraná. Ainda não há projeto de institucionalização para o parque, mas os investimentos em novas obras e no reflorestamento com espécies de vegetação nativa não cessam. Sem intenção de institucionalizar seu projeto, o casal Vera Bicca e Wolfgang May construiu uma galeria para expor sua coleção e apresentar mostras de produções locais, além de uma casa para residência de artistas oriundos de variadas nacionalidades. Eles mantêm uma biblioteca com 10 mil exemplares de livros em alemão, promovem ações de proteção ao meio ambiente e movimentam a cena cultural do sul de Florianópolis, Santa Catarina. No mesmo estado, o casal de empresários do ramo têxtil, Laurita e

Wander Weege, está construindo uma galeria anexa à casa onde residem para dispor sua coleção para visitas de grupos convidados, mas pretendem futuramente deixar toda a residência como legado para a cidade de Jaraguá do Sul.

Na Região Sudeste, a instituição do empresário, artista, galerista e colecionador Marcos Amaro é composta pela Fábrica de Artes Marcos Amaro (FAMA), sediada no antigo prédio da fábrica de tecidos São Pedro, em Itu, e o Museu da Escultura Contemporânea Latino-Americana, MESCLA, parque a céu aberto dedicado a *land art*, recém-inaugurado com obra de Marcia Pastore, ambos no interior de São Paulo, Itu e Salto, respectivamente, e a Galeria Kogan Amaro, com sedes em São Paulo e Zurique. Guilherme Teixeira, de Belo Horizonte, está em fase da criação de um instituto para sua coleção, tendo recebido ajuda de Rodrigo Moura, que atuou como curador de Inhotim e atualmente é curador-chefe do Museo del Barrio, de New York. Na mesma cidade, o psiquiatra Helio Lauar manifestou interesse em criar um espaço para mostrar as obras neoconcretas em diálogo com as produções contemporâneas de sua coleção, que vem acumulando desde os anos 1980.

Na região Centro-Oeste, no Distrito Federal, está sendo negociada a criação de um complexo turístico próximo ao aeroporto, que contará com um hotel de luxo, centro de convenções, salas de exposições permanentes de três coleções privadas e três salas para mostras temporárias. O investimento vem de empresários internacionais e tem potencial para virar novo destino para as artes visuais no País.

Na Região Nordeste, o colecionador João Marinho está construindo um espaço em Recife para dar condições expositivas a parte de sua coleção, uma das mais importantes para se ter compreensão da produção artística realizadas em Pernambuco. No Ceará, o Museu de Fotografia de Fortaleza oferece um acervo de quase 3 mil fotografias em seus 2,5 mil m<sup>2</sup>. Ali pode-se tomar contato com fotografias de Man Ray, Henri Cartier-Bresson, Marcel Gautherot, Steve McCurry, Claudia Andujar, Rosângela Rennó, entre muitos outros nomes. Inaugurado em 2017, o Instituto Paula e Sílvio Frota tem por objetivo dar acesso à fotografia por meio de exposições, oferece auditório, biblioteca, exibição de filmes e vídeos. Somente o Programa Educativo atinge quase 100 mil estudantes por ano, que são atendidos por uma equipe de 21 educadores.

Na Região Norte, o Instituto Dirson Costa funciona desde 2001, oferecendo cursos de marchetaria e pintura para indígenas não aldeados moradores de Manaus. São formações que duram quatro anos para cada turma, com subvenção total de custos a quem participa. Deste trabalho foi possível organizar um coleção com quase 2.500 obras e já há reconhecimento de artistas no meio das artes, como na participação de Dhiani Pa'saro e Duhigo na exposição Vaivém, que percorreu as sedes do Centro Cultural Banco do Brasil. A matéria *on-line* da mostra na ArtReview foi ilustrada com a obra de Duhigo, e sua obra tem recebido intenção de compra por instituições de grande relevância nacional. Em 2019, abriu em Belém do Pará o Espaço Cultural do Escritório Silveira Athias para mostrar recortes das coleções pessoais dos advogados Jorge Alex Athias e Pedro Bentes Pinheiro, que juntas formam uma das mais expressivas referências da produção contemporânea da região. Por sua especial predileção, Pinheiro possui uma coleção com aproximadamente 300 obras tridimensionais, que se tornou a única encontrada com esta especificidade em todas as entrevistas. As duas coleções podem ser consideradas as mais significativas da arte produzida naquela região.

#### 4. O museu como templo

O historiador de arte francês Maurice Rheims (2002 apud ALMEIDA, 2011) disse que o museu é o templo do colecionador, todas as alegrias de uma coleção podem incorrer no seu oposto, não sendo resolvida a sobrevivência das obras e dos objetos colecionados. Assim, o museu e seu caráter permanente solucionam a salvação da coleção da sua natural destruição, eternizando a memória do colecionador. Já Walter Benjamin (1977), a partir da coleção de caricaturas de Fuchs, realiza uma análise sobre a investigação histórica destacando o papel de historiador de quem coleciona. Por sua vez, Marcello Dantas<sup>3</sup> (2019), curador brasileiro, pensa a coleção na dimensão de uma obra de arte em si, dando ao colecionador o papel de artista, provocando um embaralhamento entre as noções de obra/coleção/coleccionador/museu em um só elemento. Em menor ou maior grau, tais noções estão presentes na vida de quem reúne obras e são preocupações sobre a destinação das coleções.

Na pesquisa, estas questões servem para pensar na pergunta sobre o futuro da coleção, apontando que 39,4% desejam que algum familiar dê continuidade; 11,4% preferem doar a um museu público; e 3,1% a um museu privado. Dos 201 respondentes, 10,4% querem abrir seu próprio museu, mesmo esta sendo uma decisão que envolve um empenho de grandes proporções, riscos e desafios em um país que pouco estimula a criação de instituições privadas. O que interfere também nas políticas de atuação e perenidade, afetando no planejamento do presente e suas escalas de funcionamento, refletindo na construção de seus futuros institucionais.

Das quatro instituições analisadas na tese, a única com mais garantias de perenidade é a Fundação Vera Chaves Barcellos (FVCB). A lei brasileira imputa na criação do ente “fundação” um patrimônio, dinheiro ou bens, e às associações, com ou sem fins lucrativos, impõe-se a união de pessoas físicas. Em 2005, a FVCB iniciou seu funcionamento na Galeria Chaves, prédio emblemático do Centro Histórico de Porto Alegre, capital do Estado do extremo sul do Brasil. Na cidade vizinha, Viamão, em 2008, foi inaugurada a atual sede em uma propriedade de dois hectares, composta por dois edifícios de aproximadamente 400m<sup>2</sup> cada. O terreno e os prédios são cedidos em comodato (sem custos) por prazo indeterminado e, como pré-requisito legal, a Fundação possui um fundo, *endowment*, aplicado no sistema financeiro como investimento. Em entrevista para a tese, Barcellos (2017) afirma que o terreno, as edificações e a coleção ficarão com a Fundação, sendo o custo operacional totalmente provido por ela. A Fundação tem feito um sólido trabalho para difusão de seu acervo, estabelecendo parcerias com outras instituições para desenvolvimento de ações, como mostras, lançamentos de livros, debates, promoção de vídeos e documentários. O Centro de Documentação e Pesquisa reúne um dos mais importantes acervos sobre arte contemporânea da Região Sul, sendo destino obrigatório para quem pesquisa e tem interesse no tema.

Ao longo da vida, a artista e colecionadora montou uma coleção com aproximadamente 900 obras de sua autoria e mais 1.200 obras de artistas representativos da arte contemporânea do pós-1960, nacionais e internacionais, acumuladas por trocas com outros artistas e aquisições feitas

---

3 O curador participou do ciclo de debates Dinâmicas do Colecionismo de Arte Contemporânea, evento que teve curadoria do autor deste texto, nos eventos de inauguração da A Casa do Parque, em São Paulo.

nos últimos anos. Estas são reveladoras de uma postura que privilegia artistas jovens em início de carreira e emergentes, com reconhecimento local e que dinamiza o sistema da arte local. Com oito funcionários, a Fundação mantém em média três exposições/ano, todas com catálogos impressos e disponíveis para *download* em seu *site*. Também produz material para o Programa Educativo e promove atividades paralelas, como palestras e seminários. O modelo de atuação atinge por volta de 4 mil pessoas/ano, sendo deste público aproximadamente 60 professores e 2.500 estudantes. O formato menor permite construir relações mais sólidas e duradouras com os frequentadores, como as contribuições trazidas pelas parcerias com as secretarias de Educação das cidades vizinhas, Alvorada e Gravataí. Sua escala de atuação é ampliada em atividades realizadas em outras instituições, estabelecendo conexões com diferentes instâncias do sistema da arte.

As outras três instituições pesquisadas têm formatação jurídica de associações, e, embora seja um instrumento mais frágil pela facilidade de dissolução, isso não impede a organização de estratégias que estabeleçam potentes relações no sistema da arte. Inhotim é um “estado de espírito”, assim sintetiza seu criador Bernardo Paz, empresário do ramo da mineração que desfez sua coleção modernista para colecionar arte contemporânea sob influência dos artistas Tunga e Cildo Meirelles. Um dos mais importantes museus de arte contemporânea do mundo, Inhotim foi inaugurado em 2006 e hoje tem escala superlativa: 23 galerias (19 permanentes e quatro temporárias), mais de 700 obras em exposição, sendo 23 de grande dimensão ao ar livre, mais de 100 artistas representando 30 países em uma coleção com mais de 1.300 obras, mais de 600 funcionários e 3 milhões de visitantes desde a abertura. São cinco lagos ornamentais e 5 mil espécies que representam 28% das famílias botânicas conhecidas no mundo, isso tudo distribuído em um parque de 250 hectares.

A quem pesquisa Inhotim é inegável trazer a imagem de Bernardo Paz fortemente ligada à Instituição, destacadamente em função dos episódios envolvendo processos judiciais por lavagem de dinheiro em paraísos fiscais, ou pagamento de dívidas com o fisco de Minas Gerais com obras de arte.

Dayana Zdebsky de Cordova, ao apresentar sua comunicação no 2º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte, ocorrido em 2019, tomou reportagens veiculadas na imprensa para analisar a posição de Paz, utilizando a analogia lenticular como instrumento de análise. A partir deste exemplo, a antropóloga reforçou o quanto os vínculos entre a *persona* colecionadora e sua instituição impõem trazer ao debate temas que fogem do domínio artístico, como a formação de fortunas que movimentam parte do colecionismo de arte. Na mesma direção, Andrea Fraser já havia discutido em seu texto “L 1% Cest moi” (2011) o envolvimento de alguns dos colecionadores da lista “Artnews 200 Top Collectors” com ilícitos de toda ordem.

Bernardo Paz constituiu uma coleção de arte internacional rara em um país que apresenta empecilhos legais para importação de obras de arte, e talvez isso seja uma das justificativas para sua escolha do comissionamento com execução diretamente em Inhotim. Isso foi evidenciado na pesquisa com colecionadores, pois, na pergunta sobre a relação entre artistas nacionais e internacionais na coleção das 201 respostas, 6% afirmaram ter coleções com 100% de artistas nacionais, 28% têm 90% nacionais e 10% internacionais, 55% têm 80% nacionais e 20% internacionais e apenas 1% tem 90% de artistas internacionais para 10% de nacionais. Este percentual apareceu nas entrevistas,

revelando apenas três colecionadores com coleções internacionais dos 83 e muitas queixas sobre a tributação e o risco de perdas das obras na alfândega brasileira.

A maior presença de artistas nacionais predomina na coleção de João Carlos Figueiredo Ferraz, proprietário do Instituto Figueiredo Ferraz (IFF), uma associação entre o colecionador, sua esposa e alguns amigos. Por estratégia, a cada exposição as obras são emprestadas por comodato ao Instituto e voltam para a coleção depois de finalizada, garantindo que não se criem vínculos entre o Instituto e a coleção. O início de sua coleção se dá por interesse decorativo, em 1983, quando adquire obras de artistas que despontavam nos anos 1980, geração que ficou muito conhecida e firmou nomes como Beatriz Milhazes, Adriana Varejão, Fábio Miguez, Nuno Ramos, entre tantas outras pessoas. Para 21% dos respondentes, a coleção tem mais de 30 anos, como é caso de João Figueiredo, Vera Chaves e Bernardo Paz. Muitas destas coleções possuem o perfil próximo da coleção Ferraz, majoritariamente arte contemporânea produzida no Brasil, composta por pinturas, instalações, esculturas, fotografias e videoarte, entre outras. O IFF está situado em um prédio 2,5 mil m<sup>2</sup> em Ribeirão Preto, cidade a 400km de São Paulo, com dois pavimentos distribuídos entre salas expositivas que ocupam 1.800m<sup>2</sup>, biblioteca e auditório que atende a uma intensa programação de cursos e palestras. Há uma exposição anual da coleção, algumas com curadoria da equipe do próprio Instituto com a presença do próprio Ferraz, além de outras mostras menores com duração de dois a três meses. Figueiredo tem afirmado em entrevistas que garante a existência do IFF enquanto estiver vivo, não exigindo que seus filhos assumam um projeto de vida que é dele.

Desde a abertura, em 2011, o Instituto já teve mais de 44 mil visitantes, dos quais 23 mil estudantes e 2.000 professores atendidos em um Programa Educativo permanente, que atinge as redes de ensino da região. Sua atuação como colecionador está consolidada, o que garantiu seu nome na Presidência da Fundação Bienal de São Paulo. Parte de sua coleção foi exposta no projeto Coleções no MuBE – Museu Brasileiro de Escultura e Ecologia, em 2019, evidenciando a potência de sua coleção para discutir a reverberação do concretismo e do neoconcretismo na arte contemporânea.

A mais nova das instituições na pesquisa é a Usina de Arte, fundada em 2015, no município de Água Preta, em Pernambuco, nordeste brasileiro, instalada na antiga Usina Santa Terezinha pelo casal Bruna e Ricardo Pessoa de Queiroz associados ao artista José Rufino. É inspirada em Inhotim em termos conceituais ao integrar uma coleção de arte a céu aberto em diálogo a uma coleção botânica, contando atualmente com 20 obras instaladas e três novos projetos em andamento dispostos em um território de 30ha. Alguns artistas são locais com projeção nacional, a exemplo de José Rufino, Paulo Bruscky e Marcelo Silveira, e outros residentes em São Paulo com reconhecimento nacional, com José Spaniol e Vanderlei Lopes. Em 2019, iniciou a inserção de artistas internacionais, com uma obra do espanhol Carlos Garaicoa, e inaugurou a Biblioteca da Usina em um espaço onde funcionam cursos profissionalizantes para os jovens da comunidade de Santa Terezinha. O momento mais importante do ano é o Festival Arte na Usina, congregando diversos artistas em *shows* musicais, residências e cursos ao longo de uma semana.

Na tese, as instituições estão analisadas em duas linhagens que observam características gerais, tratamento às coleções e políticas de funcionamento. Assim FVCB e o IFF são instituições em

estruturas museológicas mais convencionais instaladas em zonas urbanas, com prédios para acervos, exposições de curta e média duração e programações culturais diversificadas; buscam acompanhar a carreira de artistas obtendo obras de diferentes fases de produção e incentivam jovens artistas adquirindo suas obras; oferecem sólidos programas educativos continuados para professores e estudantes; mantêm suas instituições sem uso de leis de incentivo, entre outros aspectos. Já Inhotim e a Usina de Arte ocupam grandes áreas territoriais e estão em zonas rurais distantes de grandes centros urbanos, são parques ocupados em desenvolver projetos de preservação ambiental; optam por obras de arte comissionadas tipo *site specific*; dependem de profissionais diversificados em função das demandas que apresentam; e causam importante impacto econômico, alterando realidades sociais nas regiões onde estão instaladas, entre outros aspectos.

## 5. Distribuição nacional e hegemônica

Na distribuição territorial dos respondentes do questionário, das 201 respostas 109 vieram de São Paulo capital e nove do interior. Este é um dado para discutir a hegemonia de São Paulo na definição do que é arte contemporânea no Brasil. Pela pesquisa, pode-se dizer que há uma arte contemporânea legitimada por São Paulo, outra de significados locais para outras regiões que não é conhecida e reconhecida naquela Cidade. São Paulo serve de índice para compreender as desigualdades no campo das artes visuais, no acesso e no reconhecimento de artistas e, inclusive, de colecionadores. Enquanto colecionadores de outras regiões mostravam suas coleções nas entrevistas, apareceu de forma expressiva e espontânea a frase “este artista já expôs em determinado museu de São Paulo” ou “este artista já expôs ou é representado por tal galeria de São Paulo”. Este dado leva a se considerar que ter artistas reconhecidos em São Paulo acaba sendo uma forma de legitimar a coleção para o colecionador e, possivelmente, no seu meio local. Obviamente, a instalação de instituições de colecionadores de arte não altera esta hegemonia, mas pode ajudar a dirimir um pouco as grandes diferenças no sistema da arte ao ajudar na criação de novas instâncias de legitimação para as experiências artísticas locais.

## 6. Conclusões

A prática do colecionismo de arte contemporânea no Brasil é conduzida de forma discrepante em vários aspectos, como critérios muito bem articulados e gerenciamento que faz coexistirem processos em avançado estado de catalogação, conservação, legalização fiscal e sistema de empréstimos definidos, com outros de pouca ou nenhuma noção sobre tais aspectos. No entanto, pode-se afirmar que o papel social do colecionador tem avançado ao ponto de se pensar que o conceito de colecionismo de arte não pode, de fato nunca deveria ter sido, estar aprisionado em questões quantitativas que privilegiam número de obras, autoria e valores de mercado. A figura de quem coleciona tem sido a de quem atua socialmente por meio da coleção, fazendo dela um elemento disparador de agenciamentos sociais capazes de contribuir com o desenvolvimento do sistema das artes visuais. Abrindo suas próprias instituições, quem coleciona amplia as instâncias de legitimação pela distinção que suas coleções alcançam, constituindo narrativas não só das coleções, mas da forma como elas são constituídas. Artistas e demais agentes passam a almejar estarem

nessas instituições por referência de valoração de suas obras e carreiras, assim como as publicações produzidas, os debates gerados e a publicidade alcançada. Seguramente, as instituições exercem poder de influência e viram referência para que outras pessoas passem não só a colecionar, mas desejem institucionalizar suas coleções, proporcionando mais circulação, legitimação e qualificação do campo da cultura como um todo.

## Referências

- AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Editora da Unichapecó, 2009.
- ALMEIDA, C. A. F. Objetos que se oferecem ao olhar. Colecionadores e o “desejo de museu”. In: **Coleções e colecionadores: a polissemia das práticas**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012.
- ANDRADE, A. Parque a céu aberto em Bento Gonçalves irá abrigar esculturas de artistas de mais de 20 países. **Jornal Pioneiro**, 13 de dezembro de 2019. Disponível em: <<http://pioneiro.clicrbs.com.br/rs/cultura-e-tendencias/noticia/2019/12/parque-a-ceu-aberto-em-bento-goncalves-ira-abrigar-esculturas-de-artistas-de-mais-de-20-paises-11891522.html>>.
- BULHÕES, M. A., et al. **As novas regras do jogo: o sistema da arte no Brasil**. Porto Alegre: Editora Zouk, 2014.
- BULHÕES, M. A.; ROSA, N. V.; FETTER, B. **Anais 1º Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte – Arte Além da Arte**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2018.
- CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.
- DANTAS, M. **O que é contemporâneo no colecionismo de arte contemporânea? Ciclo de Debates Dinâmicas do Colecionismo de Arte Contemporânea**. São Paulo: A Casa do Parque. <<http://ccparque.com/>>, 2019.
- EVEN-ZOHAR, I. **Polysystem Studies**. Durham: Duke University Press, 1990.
- FETTER, B. **Narrativas conflitantes e convergentes: as feiras nos ecossistemas contemporâneos da arte**. Tese de Doutorado: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- HEINICH, N. **Le triple jeu de l'art contemporain**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1998.
- MOUREAU, N.; SAGOT-DUVAUROUX, D.; VIDAL, M. **Collectionneurs d'art contemporain. Des acteurs méconnus de la vie artistique**. Ministère de la Culture – DEPS, “Questions de culture”, 2016. <https://doi.org/10.3917/cule.151.0001>

## Sobre o autor

**Nei Vargas da Rosa** é doutorando em Artes Visuais PPGAV/UFRGS e Mestre pela mesma Instituição, parte de sua dissertação foi premiada no Edital Brasil Arte Contemporânea: Economia da Arte, pela Fundação Bienal de São Paulo. É membro do Comitê de Organização do Simpósio Internacional de Relações Sistêmicas da Arte – Arte Além da Arte. Coordenou o Dossiê Sistema das Artes Visuais no Brasil da Revista Ouviaover, PPGIA/UFU. Coordenou a pesquisa Perspectivas do Coleccionismo de Arte Contemporânea no Brasil, patrocinado pelo Instituto de Cultura Contemporânea de São Paulo. É associado ao The International Art Market Studies Association e professor do Curso de Especialização de Arte e Mercado do Centro Universitário Belas Artes, São Paulo.

Recebido em: 16-06-2020 / Aprovado em: 30-06-2020

## Como Citar

Rosa, Nei Vargas da. (2020). O que é contemporâneo no colecionismo de arte contemporânea?. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.1, p. 97-109, jan./jun. 2020.<https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-55511>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# O colapso da arte pública nas práticas artísticas das vanguardas contemporâneas: Geodésica Cultural Itinerante na Revolução dos Baldinhos

The Collapse of Public Art in Contemporary Avant-garde  
Artistic Practices: Itinerant Cultural Geodesic in  
the Baldinhos Revolution

LUIZ SÉRGIO DE OLIVEIRA

Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói, Brasil

## RESUMO

Este estudo busca entender a produção de arte recente na esfera pública como um transbordamento da arte contemporânea, em um movimento que parece revelar a insuficiência dos espaços tradicionais para uma arte que se fez política e que, colateralmente, coloca em disputa a validade da noção de arte pública como categoria. Ao mesmo tempo, visamos investigar a produção desses/as artistas e coletivos de artistas (e de não-artistas), comprometidos com as conexões entre arte, política e questões sociais na esfera pública, a partir de perspectivas que os identificam como “vanguardas contemporâneas”, rebatidas em práticas que atualizam utopias, estratégias e ações das primeiras vanguardas do século XX, em especial das vanguardas russas, em suas articulações entre preocupações político-sociais e elaborações estéticas.

## PALAVRAS-CHAVE

Arte pública, arte contemporânea, vanguardas.

## ABSTRACT

This study seeks to understand the production of recent art in the public sphere as an overflow of contemporary art, in a movement that seems to reveal the insufficiency of traditional spaces for an art that has become political and that, collaterally, puts into dispute the validity of the notion of public art as a category. At the same time, we aim to investigate the production of these artists and collectives of artists (and non-artists), committed to the connections between art, politics and social issues in the public sphere, from perspectives that identify them as “contemporary vanguards”, reflected in practices that update utopias, strategies and actions of the first avant-garde of the 20th century, especially the Russian avant-garde, in their articulations between political-social concerns and aesthetic elaborations.

## KEYWORDS

Public art, contemporary art, avant-garde.

## Introdução

Uma dificuldade se instaura de imediato nos estudos teóricos e críticos da arte quando se busca definir, com alguma precisão, o que significa arte pública hoje, o que significa arte pública no cenário contemporâneo da arte. Em um passado não distante, esses debates teriam encontrado seu ponto de convergência na aceitação de que a arte pública, indo além da mera ocupação dos espaços públicos com obras em conformidade com uma narrativa da história, incorporava também outras manifestações da expansão da arte nos espaços públicos, práticas chamadas por Suzanne Lacy como “novo gênero de arte pública”.<sup>1</sup> No entanto, no cenário contemporâneo, com suas complexidades, seus transbordamentos e contaminações, isso não parece ser mais o suficiente.

Os estudos críticos da arte já revelaram a inadequação e a insuficiência de uma noção de arte pública que represente o poder constituído pelo Estado e seus interesses correlatos na criação de uma narrativa unilateral da história, em situações que aparecem, rotineiramente, em exemplos como o de um general na montaria de um cavalo, os dois congelados em bronze, instalados simetricamente no centro de uma praça, manifestações típicas de uma “arte pública a serviço da dominação. Por sua presença diária em nossas vidas, essas obras tentam persuadir-nos da justiça dos atos que representam” (BACA, 1996, p. 132) (tradução nossa).<sup>2</sup>

Quando a arte avança em direção a outras possibilidades de ocupação do espaço público, eventualmente desmaterializada em ações de cunho performativo<sup>3</sup>, outras questões se impõem. Para Mary Jane Jacob, quando os/as artistas deixam seus redutos tradicionais e se embrenham pelas ramificações das cidades e do tecido social, é possível perceber que “o público [cativo da arte] não expandiu, mas foi substituído. Na verdade, é essa mudança na composição do público, e sua posição no centro criativo, que torna esta arte pública tão nova” (JACOB, 1996, p. 59) (tradução nossa).<sup>4</sup>

De uma maneira ou de outra, é preciso reconhecer que o deslocamento da produção de arte contemporânea em direção aos espaços públicos é um fenômeno que nunca foi apoiado pelo sistema de arte dos museus e galerias por motivos suficientemente óbvios, uma vez que sobre eles esse sistema não tem qualquer controle. Trata-se de um movimento dos/as artistas em busca de uma nova inscrição social para sua produção, realizada à revelia e diante de certa contrariedade mal dissimulada do sistema de arte, o que tem obrigado os/as artistas a estar aqui e acolá, dentro e fora dos espaços museais, como se estar fora, atuar fora desses espaços protegidos e normatizados, pudesse trazer novos significados e novas implicações quando de um retorno para o sistema tradicional da arte. Isso foi claramente expresso pelo artista estadunidense Paul Ramirez Jonas, em entrevista com o autor, quando “se disse interessado em voltar a desenvolver, em um futuro próximo àquele momento, um projeto centrado em um espaço tradicional de arte, no qual aplicaria a experiência

---

1 A respeito, ver LACY, 1996.

2 No original: [...] public art in the service of dominance. By their daily presence in our lives, these artworks intend to persuade us of the justice of the acts they represent (BACA, 1996, p. 132).

3 A respeito, ver HEARTNEY, 1997.

4 No original: The audience has not expanded but has been substituted. Indeed, it is this change in the composition of the audience, and their position at the creative center, that makes this public art so new (JACOB, 1996, p. 59).

com diferentes audiências / comunidades com as quais interagiu no inSite\_05”<sup>5</sup> (OLIVEIRA, 2012, p. 89). Para outros, no entanto, estar de fora parece ser apenas uma chave possível para passar para o “espaço de dentro”, para se adentrar nos espaços limitados e seletivos do sistema de arte, conforme pudemos apontar em outra situação:

Da mesma maneira que podemos admitir que muitos artistas são levados a “optar” pela inserção da arte nos espaços públicos pela carência de alternativas para a circulação de sua produção de arte, também as práticas colaborativas, em especial aquelas dos coletivos de artistas, podem ser vistas como estratégias de enfrentamento das restrições e dos gargalos do sistema de arte. (OLIVEIRA, 2014, p. 69)

Independentemente de motivações ou de restrições, parece haver certa convergência entre os produtores de arte de que o lugar reconhecido como culturalmente adequado para a nova inscrição da arte seja o espaço público. Essa constatação parece trazer outro problema: se o lugar de inscrição da arte contemporânea são os espaços públicos das cidades, algo que antes era a condição necessária e de distinção para caracterizar fundamentalmente a arte pública, quais seriam então os dados definidores da arte pública (hoje)? Seria melhor, então, falarmos simplesmente de “arte contemporânea” e dispensarmos o conceito definidor “arte pública”?

Assim, nos vemos diante de uma situação em que a natureza da arte no contemporâneo está essencialmente atrelada à sua condição pública, indo além da mera ocupação dos espaços públicos com questões trazidas de um universo eminentemente privado, com suas lógicas de produção e de contemplação alinhadas como experiências únicas do/a artista e do público desmembrado em individualidades. No contemporâneo, o que orienta o/a artista em seus processos de criação é justamente o desejo de interação com outros, sejam eles/as quem forem, é o desejo de tornar sua produção pública, de enfrentar questões que integram nosso cotidiano e fazem parte do mundo mundano.

Dessa maneira, a produção de arte contemporânea se atira por inteiro sobre o território antes reservado à arte pública, constituindo-se a um só tempo como a vitória fulgurante da arte pública –aquí entendida como manifestações de arte que se espalham nos espaços públicos com questões suficientemente cativantes para serem entendidas como públicas– e sua derrocada final, uma vez que essa expansão da arte contemporânea se dá em territórios tradicionalmente entendidos como os de instauração da arte pública, determinando o colapso de uma narrativa consolidada em torno da arte pública.

Dito de outra maneira, essa nova natureza da arte contemporânea supera compromissos de autonomia da arte e inscreve-se rotineiramente nos espaços públicos do mundo mundano, o que pode significar o ápice e, ao mesmo tempo, o crepúsculo de uma noção de arte pública.

---

5 A entrevista em questão foi concedida ao autor em setembro de 2005, ocasião em que o artista trabalhava em seu projeto *Su casa, mi casa* para o InSite\_05, realizado em diversos espaços de San Diego e Tijuana.

## Espaços públicos e as vanguardas contemporâneas

A segunda metade do século XX pareceu caracterizar-se como um cemitério de tudo, abrigo das sucessivas mortes da história, da arte e das vanguardas. As vanguardas, por exemplo, parecem ter perecido por inanição diante do colapso de uma narrativa da história na qual o moderno seria superado e substituído pelo pós-moderno. De acordo com esta narrativa, o moderno e as vanguardas modernistas seriam dominados por uma compulsão pelo novo, pela eclosão das novidades artísticas. Esta narrativa negligencia, entretanto, o fato de que as práticas das vanguardas, em sua emergência original, ao contrário, estavam atreladas a um inconformismo no limiar do político diante do lugar reservado à arte na sociedade.

Este cenário foi suficientemente demarcado por Linda Nochlin ao lembrar que “o termo ‘vanguarda’ foi usado pela primeira vez figurativamente para designar uma atividade radical ou avançada tanto no campo artístico como no social” (NOCHLIN, 1989, p. 2) (tradução nossa).<sup>6</sup> A autora anota também que ao final da primeira metade do século XIX havia forte convergência, atada por compromissos, entre arte e política revolucionárias, na qual estaria enfaticamente evidenciada a “prevalência da implicação revolucionária radical do termo ‘vanguarda’ e não a [vanguarda] puramente estética mais usualmente aplicada no século XX” (NOCHLIN, 1989, p. 2) (tradução nossa).<sup>7</sup>

Essas imbricações entre arte e política apontadas por Linda Nochlin encontram paralelos nas práticas artísticas e postulados políticos de artistas russos nos anos ao redor da Revolução de 1917. De acordo com Camila Gray, “a Revolução trouxe realidade à sua atividade e uma direção há muito perseguida para suas energias – pois não havia dúvida em suas mentes quanto a identificar suas descobertas revolucionárias no campo artístico com esta revolução econômica e política” (GRAY, 1970, p. 219) (tradução nossa).<sup>8</sup> Ao observar e analisar os quatro anos que se seguiram à Revolução (1917-1921), conhecidos como o período do “comunismo heroico”, Camila Gray afirma que

esses poucos artistas conseguiram criar museus para sua arte em todo o país e reorganizar as escolas de arte de acordo com um programa baseado em suas descobertas recentes no campo da pintura abstrata. Eles se encarregaram da decoração das ruas para as comemorações de Primeiro de Maio e dos aniversários da Revolução de Outubro; eles organizaram desfiles nas ruas representando a Revolução que envolviam milhares de cidadãos; [...] da mesma forma, uma educação rudimentar foi dada acerca, por exemplo, das normas de higiene, de como criar galinhas ou plantar milho, ou a maneira correta de respirar. [...] O homem pleno, o trabalhador

---

6 No original: The very term “avant-garde” was first used figuratively to designate radical or advanced activity in both the artistic and social realms (NOCHLIN, 1989, p. 2).

7 No original: The priority of the radical revolutionary implication of the term “avantgarde” rather than the purely esthetic one more usually applied in the twentieth century [...] (NOCHLIN, 1989, p. 2).

8 No original: The Revolution gave a reality to their activity and a long-sought direction to their energies – for there was no question in their minds of not identifying their revolutionary discoveries in the artistic field with this economic and political revolution (GRAY, 1970, p. 219).

saudável da nova sociedade, era um ideal comum tanto para o artista quanto para o regime comunista. (GRAY, 1970, p. 221) (tradução nossa)<sup>9</sup>

Não há como deixar de reconhecer muito dessas práticas em outras que têm emergido recentemente da produção de arte contemporânea nos espaços públicos, embora seja necessário destacar distinções mais que óbvias. Enquanto para os artistas do chamado “comunismo heroico” o importante era ser parte dos processos revolucionários em curso, as práticas dos artistas contemporâneos que ousamos aqui identificar como “vanguardas contemporâneas” atuam justamente a partir de um profundo desencanto com a derrocada do comunismo.

Ao buscar demarcar territórios de distinção entre práticas de arte na esfera pública (nomeadas por Suzanne Lacy como “arte pública de novo gênero”) nos anos 1990 de outras práticas anteriores que usavam os espaços públicos para, em geral, instalar esculturas de caráter celebratório, Lacy afirma que a “arte pública de novo gênero [...] é baseada no engajamento” (1996, p. 19) (tradução nossa).<sup>10</sup>

A autora avança na articulação das distinções entre arte pública tradicional e arte pública de novo gênero para sugerir outra narrativa para a história da arte:

Uma história alternativa da arte pública de hoje pode ser lida através do desenvolvimento de vários grupos de vanguarda, como feministas, étnicos, marxistas, “media artists” e outros ativistas. Eles têm um interesse comum nos movimentos políticos de esquerda, no ativismo social, na redefinição das audiências, na busca de relevância para comunidades (particularmente as marginalizadas) e uma metodologia colaborativa. (LACY, 1996, p. 25) (tradução nossa)<sup>11</sup>

O que nos interessa aqui entender é a relação desses artistas com as práticas de vanguarda. Para Lacy, ao atacar as fronteiras e os territórios que identificavam a natureza da arte através dos meios tradicionais (pintura, escultura etc.), esses artistas públicos de novo gênero recorrem às práticas das vanguardas, “mas eles adicionam uma sensibilidade desenvolvida sobre público, estratégia social e eficácia que é exclusiva para as artes visuais como a conhecemos hoje”

---

9 No original: [...] these few artists succeeded in setting up museums of their art all over the country and reorganizing the art schools according to a programme based on their recent discoveries in abstract painting. They took charge of the decoration of the streets for the First of May and October Revolution anniversary celebrations; they organized street pageants depicting the Revolutionary take-over involving thousands of citizens; [...] in the same way rudimentary education was given in, for example, the laws of hygiene; how to rear chickens, or plant corn, or the correct way to breathe [...]. The whole man, the healthy worker of the new society, was a common ideal to both the artist and the Communist regime (GRAY, 1970, p. 221).

10 No original: [...] new genre public art [...] is based on engagement (LACY, 1996, p. 19).

11 No original: An alternative history of today’s public art could be read through the development of various vanguard groups, such as feminist, ethnic, Marxist, and media artists and other activists. They have a common interest in leftist politics, social activism, redefined audiences, relevance for communities (particularly marginalised ones), and collaborative methodology (LACY, 1996, p. 25).

(LACY, 1996, p. 20) (tradução nossa).<sup>12</sup>

Em nossa argumentação entendemos que as práticas dos artistas contemporâneos nos espaços públicos recuperam estratégias e ações tradicionalmente identificadas com as vanguardas do início do século passado, caracterizando-se por sua inserção nos espaços da vida vivida na expectativa de deflagrar processos de mudanças na vida social. Embora os tempos sejam definitivamente outros, parece haver, por parte dos artistas contemporâneos, certa recuperação de uma fagulha ou centelha a impelir esses artistas em direção a um confronto direto com o mundo mundano, enfrentando suas idiossincrasias, seus temores e suas glórias.

Mais que isso, é necessário entender que essas práticas de busca de um enfrentamento criativamente qualificado naquele lugar em que a vida é vivida em sua plenitude e imprevisibilidade, parece ter se tornado a opção qualificada de grande número de artistas contemporâneos que entendem ser este o lugar da arte contemporânea. Esses artistas contemporâneos, mesmo sem requisitar para si a categoria de artistas públicos, entendem que o lugar da arte é aquele que se instaura a partir do encontro com a vida mundana, acreditando que “com a roupa encharcada e a alma repleta de chão, todo artista tem que ir onde o povo está”, como diria o poeta.<sup>13</sup>

## **As raízes políticas das vanguardas contemporâneas**

Mary Jane Jacob escrevia em 1996 que “às vezes, a vanguarda é definida por suas raízes políticas e seus avanços revolucionários; outras vezes, é entendida em função de uma inovação estilística” (JACOB, 1996, p. 50) (tradução nossa).<sup>14</sup> O esvaziamento e a neutralização das vanguardas se deram, em parte, pela prevalência ao longo do século XX da ideia de vanguarda como novidade, algo que era incorporada e absorvida por outras esferas do consumo e do capital, em detrimento de uma articulação com as questões da política e do cotidiano social. No mesmo texto, Mary Jane Jacob procura conciliar a ideia do novo com o político, ao afirmar que o novo na arte é a arte que se articula com o político: “a mais recente ‘arte fora do mainstream’ a reivindicar reconhecimento, sendo elogiada como ‘o novo’ e, ao mesmo tempo, condenada como ‘não arte’, é a nova arte pública baseada na comunidade (‘community-based public art’)” (JACOB, 1996, p. 55) (tradução nossa).<sup>15</sup> A autora reconhecia que o status dessa arte “oscila entre o desprestígio e a admiração na medida em que é apresentada como a última tendência – a nova vanguarda –, valorizada como socialmente comprometida, mas entendida como esteticamente insignificante” (JACOB, 1996, p. 55) (tradução nossa).<sup>16</sup>

---

12 No original: [...] but they add a developed sensibility about audience, social strategy, and effectiveness that is unique to visual art as we know it today (LACY, 1996, p. 20).

13 Letra e música de Milton Nascimento e Fernando Brandt, lançada no disco “Caçador de mim, Milton Nascimento” (Ariola/Polygram, 1981).

14 No original: At times, the avant-garde is defined by its political roots as the revolutionary advance; at other times, it is understood as a function of stylistic innovation (JACOB, 1996, p. 50).

15 No original: The latest “art outside the mainstream” that is claiming recognition, being praised as “the new” and damned as “not art,” is the new, community-based public art (JACOB, 1996, p. 55).

16 No original: Its status fluctuates between disregard and promotion as it is offered as the latest thing—the

Ao longo dessas três últimas décadas, a produção de arte contemporânea elegeu os espaços públicos como seu domínio e a promoção de encontros e de reverberações sociais como meta. Diante da diversidade de cenários políticos e contextos sociais que assiste a emergência de práticas de arte que se articulam entre o social e o político, Claire Bishop afirmava em 2006 que “este panorama diversificado de obras socialmente colaborativas forma indiscutivelmente a vanguarda que temos hoje: artistas que recorrem às situações sociais para produzir projetos desmaterializados, antimercado [e] politicamente engajados” (BISHOP, 2006, p. 179) (tradução nossa).<sup>17</sup>

O artista Krzysztof Wodiczko, em artigo publicado na *Third Text* em 2014, apresenta perspectivas críticas para uma ideia de vanguarda sobre a qual queremos aqui nos deter, a começar por comentários incisivos que apontam o fato de que em um “passado não muito distante, após uma análise desconstrutiva, a vanguarda foi declarada morta. Embora sua energia ética e política não tenha parado de circular em nossas veias artísticas, enterramos a vanguarda viva, sem autópsia e sem o luto adequado”, ou, ainda, que os artistas haviam prometido a si mesmos que permaneceriam “longe de novas utopias e de projetos visionários, porque, como concluímos, eles eram todos ingênuos e haviam falhado” (WODICZKO, 2014, p. 111) (tradução nossa).<sup>18</sup>

Essa noção de fracasso, formulada anteriormente por Peter Bürger<sup>19</sup> e contestada por Hal Foster<sup>20</sup>, ganha em Wodiczko outra leitura:

Os historiadores críticos conservadores devem ter em mente que “provar” que o Construtivismo, o Produtivismo, o Situacionismo, Fluxus e outros movimentos, ideias e projetos de vanguarda “não funcionaram” não prova nada. Sem eles, estaríamos hoje em lugar algum. Nada na tradição da vanguarda “funciona” de acordo com o que se espera, o que inclui até mesmo as expectativas de alguns dos artistas envolvidos. [...] Estes projetos podem “não funcionar”, mas “funcionam” porque, em vez de “resolverem” os problemas existentes, formulam e articulam novos pontos de vista; eles revelam problemas emergentes e negligenciados. (WODICZKO, 2014, p. 117) (tradução nossa)<sup>21</sup>

Wodiczko elabora também sobre a possibilidade de uma vanguarda no contemporâneo,

---

new avant-garde—or deemed socially concerned but aesthetically insignificant (JACOB, 1996, p. 55).

17 No original: This mixed panorama of socially collaborative work arguably forms what avant-garde we have today: artists using social situations to produce dematerialized, antimarket, politically engaged projects [...] (BISHOP, 2006, p. 179).

18 No original: We promised ourselves that we would stay away from new utopias and visionary designs because, as we concluded, they were all naive and they failed. (WODICZKO, 2014, p. 111).

19 Para consulta, ver BÜRGER, 2008.

20 Ver FOSTER, 2017.

21 No original: These projects may ‘not work’ but ‘they work’ because, rather than ‘resolving’ existing problems, they formulate and articulate new points of view; they uncover neglected and emerging issues (WODICZKO, 2014, p. 117).

com seus desafios passíveis de serem enfrentados pela reinvenção dessa vanguarda, diante da necessidade exponencialmente imperiosa de se pensar mais e mais criticamente o mundo em que vivemos:

O papel da vanguarda tem sido o de abrir novos horizontes sem os quais não haveria nenhuma maneira de ir além do ponto no qual já estamos. A vanguarda é uma força indispensável que nos mantém em movimento contra as armadilhas de nossas culturas e ideologias. Para sobreviver filosoficamente e emocionalmente, para manter-nos como seres sensíveis, para se ter uma ideia do nosso futuro e sermos capazes de transformar a nós mesmos e ao nosso mundo em algo melhor, devemos criticamente reinventar a vanguarda. (WODICZKO, 2014, p. 112) (tradução nossa)<sup>22</sup>

Caminhando em uma direção próxima, Marc James Léger trabalha uma “hipótese de vanguarda” ao lançar algumas interrogações: “deve a hipótese de vanguarda ser abandonada? O que a ideia da vanguarda tem para nos oferecer no momento presente?”, para afirmar em seguida que “não há dúvida de que se tornou uma convenção para os trabalhadores culturais contemporâneos negar que o que eles fazem seja ou que possa ser concebido como vanguarda” (LÉGER, 2012, p. 13) (tradução nossa).<sup>23</sup> De acordo com Léger, “a vanguarda está associada com noções modernistas de teleologia e de totalidade e com a visão marxista de que o capitalismo cria seu próprio obstáculo e os meios de superação na forma de proletariado industrial” (LÉGER, 2012, p. 13) (tradução nossa).<sup>24</sup> Com essa constatação, esses/as artistas têm evitado o uso do termo vanguarda em suas elaborações discursivas e, “em sua vontade de romper com seus antecessores, a vanguarda de hoje encontra-se na posição paradoxal de não se definir como vanguarda” (LÉGER, 2012, p. 15) (tradução nossa).<sup>25</sup> Apesar disso, Léger argumenta que “a ideia de vanguarda continua a operar como o lado de baixo reprimido das formas contemporâneas de prática extradisciplinar” (LÉGER, 2012, p. 13) (tradução nossa).<sup>26</sup>

---

22 No original: The role of the Avant-Garde has been to unfold new horizons without which there would be no way for us to move beyond the point where we already are. The Avant-Garde is an indispensable force that keeps us moving against the backward entrapments of our cultures and ideologies. To survive philosophically and emotionally, to sustain ourselves as sensitive and sensible beings, to have an idea of our future, and to be able to transform ourselves and our world into something better, we must critically re-actualize and reinvent the Avant-Garde (WODICZKO, 2014, p. 112).

23 No original: must the avant garde hypothesis be abandoned? What does the idea of the avant garde have to offer us in the present moment? There is no doubt that it has become conventional for contemporary cultural workers to deny that what they do is or can be conceived of as avant-garde (LÉGER, 2012, p. 13).

24 No original: Avantgarde is associated with modernist notions of teleology and totality and with the Marxist view that capitalism creates its own obstacle and means of overcoming in the form of the industrial proletariat (LÉGER, 2012, p. 13)

25 No original: In its willingness to break with predecessors, today's avantgarde finds itself in the paradoxical position of not defining itself as avant-garde (LÉGER, 2012, p. 15).

26 No original: the avantgarde idea continues to operate as the repressed underside of the contemporary forms of extradisciplinary practice (LÉGER, 2012, p. 13).

Essas vanguardas que resistem a se ver como tal também resistem às práticas de incorporação avassaladora do capitalismo global, que comodifica a tudo e a todos. Para Léger, “vivemos uma tragédia histórica: a extinção do campo da arte como local de resistência à lógica, aos valores e ao poder do mercado” (LÉGER, 2012, p. 20) (tradução nossa).<sup>27</sup> Essas vanguardas têm recorrido eventualmente à recusa de operar no sistema padronizado de produção de objetos, como fizeram artistas dos anos 1960 e 1970, ao mesmo tempo em que elegem os espaços públicos como lócus para instauração de seus projetos de arte:

Uma das táticas utilizadas pelos/as artistas extradisciplinares para resistir à integração capitalista tem sido a crítica de vários aspectos da produção de arte burguesa, geralmente associada ao trabalho individual de ateliê projetado para incorporação no mercado de arte. Em vez disso, encontramos as práticas radicais dos coletivos de arte que produzem intervenções didáticas e estéticas na esfera pública. (LÉGER, 2012, p. 16) (tradução nossa)<sup>28</sup>

Ao deixar seu ateliê em busca de espaços outros para sua produção de arte, esses/as artistas encontram contextos outros que carregam questões que se recusam a ser antecipadas mesmo por mentes criativas como as desses/as artistas. Ao deixar seu ateliê, lugar identificado tradicionalmente com a criação de objetos de arte, e ao articular seus projetos plenos da imaterialidade dos encontros com outros, esses/as artistas revelam a recusa em prover o mercado de arte com novos objetos. Além disso, esses/as artistas atacam igualmente um dos pilares desse mercado com práticas que propõem a subtração da autoria como tradicionalmente tem sido tratada e valorizada pelo sistema de arte. Os projetos de arte desenvolvidos a partir desses encontros tendem a estampar autorias fluidas de processos que raramente resultam em objetos de arte a ser cobiçados pelo mercado.

Ao eleger os espaços públicos como lócus da arte, essas vanguardas contemporâneas propõem uma torção na natureza da arte. Elas tentam, acima de tudo, articular sua produção dentro (e de dentro) do próprio tecido social, reelaborando suas ideias de arte como parte das dinâmicas sociais em encontros marcados por princípios de compromisso e de engajamento, exalando a vontade dessas vanguardas de estar dentro dos processos heteronômicos da arte. Em seus processos de arte e de encontros sociais, esses/as artistas buscam levantar questões e se inteirar de outras questões, em processos de troca permanente, ao invés de acreditar serem os detentores das soluções. Neste sentido, as relações que se estabelecem nesses encontros podem caracterizar uma distinção fundamental para as vanguardas históricas do século passado: embora atuem na articulação entre arte, política e cotidiano social, as vanguardas contemporâneas o

---

27 No original: We are living through a historical tragedy: the extinguishing of the field of art as a site of resistance to the logic, values and power of the market (LÉGER, 2012, p. 20).

28 No original: One of the tactics used by extradisciplinary artists to resist capitalist integration has been the critique of various aspects of bourgeois art production, usually understood in terms of individual studio work designed for incorporation into the art market. We find instead the radical practices of art collectives who produce didactic and aesthetic interventions in the public sphere (LÉGER, 2012, p. 16).

fazem a partir de processos de diálogos não hierarquizados de quem duvida mais do que acredita e afirma, perspectiva absolutamente distinta que impacta a natureza da arte contemporânea.

### **Revolução dos Baldinhos e Geodésica Cultural: encontros para além da arte**



Figura 1 - Geodésica Cultural Itinerante, Revolução do Baldinhos (forno cerâmico), 2012, Florianópolis, Santa Catarina. Foto: Lucas Sielski Kinceler, José Luiz Kinceler e Leonardo Lima.

O projeto da Revolução dos Baldinhos<sup>29</sup>, desenvolvido por moradores do bairro Monte Cristo - Chico Mendes<sup>30</sup>, localizado na Florianópolis continental, se deu a partir de 2008, quando um surto de leptospirose atingiu a população daquela comunidade. Com a crise de saúde pública no bairro, houve uma intensa mobilização das mulheres que apontou para a criação de um projeto de compostagem termofílica montado na escola do bairro.

A inserção das ações do coletivo Geodésica Cultural Itinerante no projeto da Revolução dos Baldinhos se deu a partir de “um saber específico, o entendimento de que a horta vertical poderia atuar como um dispositivo artístico capaz de complementar uma das propostas levadas a cabo pela Revolução, a de promover a agricultura urbana em sua própria comunidade” (KINCELER et al., 2015, p. 122). Os/as artistas do Geodésica Cultural Itinerante, sabedores de que o projeto das hortas verticais, em articulação com a compostagem termofílica da Revolução dos Baldinhos, necessitaria do cultivo de sementes e mudas, criaram ações que desencadearam oficinas de cerâmica, para modelagem de sementeiras e vasos, além da construção de um forno cerâmico (Figura 1).

No entanto, para além da implantação das hortas verticais, o coletivo Geodésica Cultural Itinerante estava comprometido com o processo não-hierarquizado de trocas de saberes, consciente de que é justamente nas ranhuras dos encontros marcados pelos desejos de interação e pelo respeito do saber que do outro emana que as práticas de arte colaborativa encontram seu melhor momento.

Na medida em que o coletivo adentrava o projeto Revolução dos Baldinhos e a própria comunidade, seus membros tomavam consciência de possibilidades de interação localizadas muito além de ações previstas inicialmente, como a oficina de cerâmica e a construção de um forno. A partir dessa perspectiva, os/as artistas do coletivo Geodésica Cultural Itinerante diversificaram suas ações e projetos junto à comunidade do bairro e à Revolução dos Baldinhos, de maneira a ajudar a elevar o nível de conscientização dos moradores da região quanto aos riscos de acúmulo desordenado de lixo orgânico. Para tanto, criaram histórias em quadrinhos, vídeos para exibição em creches e escolas da comunidade, além de “cortejos animados [...] que, de uma forma performática e improvisada junto com as crianças da comunidade, conduzem animadamente os carrinhos da Revolução transportando as hortas verticais para serem instaladas nas ruas e calçadas da Chico Mendes” (KINCELER et al., 2015, p. 124) (Figuras 2 e 3).

---

29 O projeto contou com o apoio do Cepagro - Centro de Estudos e Promoção da Agricultura de Grupo.

30 “O bairro Monte Cristo - Chico Mendes é formado por nove comunidades que perfazem um total de quase trinta mil habitantes”, de acordo com informações contidas em KINCELER et al., 2015, p. 117.



Figuras 2 e 3 - Geodésica Cultural Itinerante, Revolução do Baldinhos (história em quadrinhos e cortejo), 2012, Florianópolis, Santa Catarina. Fotos: Lucas Sielski Kinceler, José Luiz Kinceler e Leonardo Lima.

Passados alguns anos desde a participação do coletivo Geodésica Cultural Itinerante, a Revolução dos Baldinhos continua ativa e atuante tanto na comunidade que lhe deu origem, em Florianópolis, quanto em transbordamentos nos quais saberes gerados no projeto são disseminados em outras comunidades, como é o caso do Conjunto Habitacional Carandá, localizado em Sorocaba, estado de São Paulo, empreendimento do programa de habitação do governo federal Minha Casa, Minha Vida com mais de 2.500 apartamentos.

Igualmente importante é a constatação de que a passagem do coletivo Geodésica Cultural Itinerante no bairro de Monte Cristo - Chico Mendes deixou marcas naquela comunidade, marcas que foram levadas adiante no conjunto habitacional de Sorocaba, quando crianças e adolescentes participaram do projeto com a decoração das composteiras criadas com caixas d'água, que passariam a receber os resíduos orgânicos gerados pelas famílias do Conjunto Habitacional Carandá. Embora uma manifestação muito simples de prática artística, a ação se transformou em um dispositivo de convergência, motivação e participação, indispensáveis ao desenvolvimento do projeto de compostagem.



Figura 4 - Revolução dos Baldinhos / Cepagro, Ação de gestão comunitária de resíduos orgânicos, Sorocaba, São Paulo, fevereiro de 2019. Fonte: <https://cepagroagroecologia.wordpress.com/2019/02/12/cepagro-e-revolucao-dos-baldinhos-reaplicam-gestao-comunitaria-de-residuos-organicos/>

Para finalizarmos essas reflexões, é nosso entendimento de que a Geodésica Cultural Itinerante tem desenvolvido ações que se dão na contramão de algumas práticas de arte preconizadas como sendo socialmente engajadas (“socially engaged art”), que parecem, muitas vezes, ter como objetivos e fim a esperada apropriação pelo sistema institucional da arte. Os/as artistas do Geodésica

Cultural Itinerante (e outros), em sua oposição às práticas e às normas do sistema, se aproximam da afirmação de Marc James Léger de que parte da produção de arte contemporânea deveria adotar a denominação de “arte socialmente enfurecida” (LÉGER, 2015, p. 3) (tradução nossa)<sup>31</sup>, na medida em que evitam processos de conciliação com um sistema reconhecidamente perverso.

Em suas práticas e ações, os/as artistas do Geodésica Cultural Itinerante parecem não ter dificuldade em absorver a lateralidade que a permanência em uma cidade não central no sistema de arte brasileiro – Florianópolis – lhes garante. Lá, desenvolvem seus projetos ao sabor de seus desejos e de suas necessidades, sem tentar enfrentar a luta contra uma invisibilidade anunciada à qual suas atividades parecem “condenadas”, diante dos processos de homologação do sistema de arte no Brasil.

Em práticas que raramente resultam em objetos e que, ao contrário, são consumidas em seus processos performativos, as atividades da Geodésica Cultural Itinerante tendem igualmente a obscurecer qualquer tentativa de realce para as autorias, acentuando o caráter crítico e comunitário de seus projetos e ações em oposição às demandas avassaladoras do capitalismo global que se impõem a todas as instâncias da vida social contemporânea.

---

31 No original: [...] socially enraged art (LÉGER, 2015, p. 3).

## Referências

BACA, J. F. Whose Monument Where? Public Art in a Many-Cultured Society. In: LACY, Suzanne (Ed.). **Mapping the Terrain - New Genre Public Art**. Seattle, Wash.: Bay Press, 1996, p. 131-138.

BISHOP, C. The Social Turn Collaboration and Its Discontents. **Artforum**, v. 44, n. 6, p. 178-183, fev. 2006.

BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

FOSTER, H. Quem tem medo da neovanguarda? In: FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

GRAY, C. **The Russian Experiment in Art: 1863-1922**. Nova York: Harry N. Abrams: 1970 [1962].

JACOB, M. J. An Unfashionable Audience. In: LACY, Suzanne (Ed.). **Mapping the Terrain - New Genre Public Art**. Seattle, Wash.: Bay Press, 1996, p. 50-59.

KINCELER, J. L. *et al.* O Coletivo Geodésica Cultural Itinerante e a Revolução dos Baldinhos: a horta vertical como plataforma de saberes e desejos compartilhados em arte colaborativa. In: CIRILLO, José; KINCELER, José Luiz; OLIVEIRA, Luiz Sérgio de (Org.). **Outro ponto de vista: práticas colaborativas na arte contemporânea**. Vitória: PROEX/UFES, 2015, pp. 113-129.

HEARTNEY, E. The Dematerialization of Public Art. In: HEARTNEY, Eleanor. **Critical Condition: American Culture at the Crossroads**. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, 1997, p. 206-218.

LACY, S. (Ed.). **Mapping the Terrain - New Genre Public Art**. Seattle, Wash.: Bay Press, 1996.

LÉGER, M. J. Beyond Socially Enraged Art. **Commonist Aesthetics**, out. 2015. Disponível em [onlineopen.org](http://onlineopen.org). Acesso em 27 abr. 2019.

LÉGER, M. J. **Brave New Avant Garde - Essays on Contemporary Art and Politics**, Winchester, Reino Unido; Washington, Estados Unidos: Zero Books, 2012.

NOCHLIN, L. The Invention of the Avant-Garde: France, 1830-1880. In: NOCHLIN, Linda. **The Politics of Vision: Essays on Nineteenth-Century Art and Society**. Nova York: Harper & Row, 1989.

OLIVEIRA, L. S. de. **inSITE: práticas de arte pública na fronteira entre dois mundos** (Coleção Mosaico). Niterói: Editora da UFF, 2012.

OLIVEIRA, L. S. de. O verso do artista no reverso do mundo. **Pós**, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, pp. 62-72, maio 2014.

WODICZKO, K. The Transformative Avant-Garde: A Manifest of the Present. **Third Text**, v. 28, n. 2, p. 111-122, 2014.

## Sobre o(a) autor(a)

Artista e professor titular do Departamento de Arte da Universidade Federal Fluminense. É Doutor em Artes Visuais (História e Teoria da Arte) pelo PPGAV-EBA-UFRJ (2006), com estágio de doutorado junto à Universidade de San Diego (USD), Califórnia, Estados Unidos. Coursou Mestrado em Arte na Universidade de Nova York (NYU), Estados Unidos (1991) e graduação em Artes Visuais (pintura) na EBA-UFRJ (1978). É professor do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA-UFF), do qual foi o coordenador no período de 2008 a 2013. É o Editor da Revista Poiésis (PPGCA-UFF). É membro do Grupo de Estudos sobre Arte Pública na América Latina (GEAP-Latinoamérica) e líder do Grupo de Pesquisa (CNPq) Arte e Democracia. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2

Recebido em: 15-06-2020 / Aprovado em: 30-06-2020

## Como Citar

Oliveira, Luiz Sérgio de. (2020). O colapso da arte pública nas práticas artísticas das vanguardas contemporâneas: Geodésica Cultural Itinerante na Revolução dos Baldinhos. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.1, p. 111-127, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-55495>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# **Está caindo flor: conexões entre corpo, natureza e cidade**

**It's falling flower: connections between body, nature and city**

MARIZA BARBOSA DE OLIVEIRA

Universidade Federal de Uberlândia, UFU, Brasil

## **RESUMO**

Este artigo tem como objeto a série de performances que se iniciou em 2016 com o título "Está caindo flor". As experimentações performáticas incitam a reflexão sobre questões concernentes à noção de tempo, à transitoriedade da experiência, ao envolvimento do espectador, às micropolíticas e aos desdobramentos do trabalho por meio de registros fotográficos.

## **PALAVRAS-CHAVE**

Espaço urbano, flores, performance, corpo, tempo.

## **ABSTRACT**

This article has as its object the series of performances that began in 2016 with the title "It's falling flower". The performance experiments provide reflection on issues concerning the notion of time, the transience of the experience, the viewer's involvement, the micropolitics and the unfolding of the work through photographic records.

## **KEYWORDS**

Urban space, flowers, performance, body, time.

## 1. Noções de tempo e performance

A noção de tempo na Arte é bastante ampla, abrangendo abordagens que passam pela representação temática e pela noção de duração, quando a temporalidade é matéria que contém as propostas artísticas. Esta discussão pretende abarcar a dimensão temporal na obra de Arte, ampliando seu alcance de ação em propostas em que o tempo é apropriado e uma linha sutil separa arte e vida. O tempo extrapola o limite da representação para se configurar na dimensão real da experiência. É nessa perspectiva que a série “Está caindo Flor” será analisada. Ao ser identificada com a performance como meio de expressão, o entendimento inicial sobre a série encontra ressonância na compreensão de RoseLee Goldberg (2015):

Por sua própria natureza, a performance desafia uma noção fácil ou precisa, indo além da simples afirmação de que se trata de uma arte feita ao vivo pelos artistas. Qualquer definição mais exata negaria de imediato a própria possibilidade da performance, pois seus praticantes usam livremente quaisquer disciplinas e quaisquer meios como material (GOLDBERG, 2015, p.viii-ix).

Por se tratar da arte do acontecimento, o tempo é fator preponderante na performance de maneira geral, mas em algumas propostas é ainda mais decisivo por ser discutido de forma explícita ou implícita no princípio do trabalho.

Trabalhos de John Cage e Joseph Beuys, artistas importantes na consolidação da performance como meio de expressão, trazem essas questões ao fazerem referência direta ao tempo em seus títulos. Embora tais trabalhos não apresentem uma aproximação formal com a série de performance em questão e nem entre eles, atentar ao modo como são concebidos e executados ajuda na compreensão do tempo como fator determinante em propostas artísticas.

John Cage em “4’33””, apresentada em 1952, propicia importantes discussões a respeito do som e do silêncio em uma peça em 3 movimentos, durante os quais nenhum som é produzido intencionalmente. O intérprete David Tudor “sentava-se ao piano durante 4 minutos e 33 segundos movendo silenciosamente os braços por três vezes, enquanto isso os espectadores deviam compreender que tudo o que ouviam era ‘música”” (GOLDBERG, 2015, p.115-116). Embora a questão principal do trabalho estivesse relacionada com a ideia do som e dos ruídos que eram possíveis de se ouvir estando em silêncio, o tempo mencionado no título da obra era o marcador da experiência, a delimitando e instigando o público a ouvir esses sons.

“Vinte e quatro horas”, de Joseph Beuys, apresentada como parte de um evento do Fluxus em 1965, também delimita a ação a um tempo muito específico. “Depois de jejuar por vários dias antes da abertura da performance à meia-noite do dia 5 de junho, Beuys confinou-se numa caixa durante 24 horas saindo às vezes para pegar objetos ao seu redor, mas nunca pondo os pés fora da caixa” (ibid, p.124). Por meio da performance o artista reforça que ação e tempo são controlados pela vontade humana.

Embora os trabalhos citados tragam outros aspectos centrais, ao mencionar a marcação temporal no título, sinalizam que tudo o que está em ação e tenciona a percepção acontece naquele

período de tempo. São propostas de trabalho que apontam para a recepção diretamente relacionada com a experiência ao vivo. Neles, a ação do artista mobiliza outras formas de concepção do tempo real, seja por meio da inserção do seu corpo em um determinado espaço no intervalo temporal, como faz Beuys, ou por meio de ações que mobilizam a percepção do espectador sobre algo que sempre esteve ali, mas é acessado a partir da proposta do artista, como faz Cage. É como se a ação performativa fizesse parar o tempo das atividades corriqueiras para uma nova maneira de percebê-lo, para propor uma nova experimentação voltada para a arte. Em palavras de Goldberg (2015), “é a presença mesma do artista performático em tempo real, de *performers* ao vivo ‘fazendo parar o tempo’ o que confere esta mesma forma de expressão sua posição central” (ibid., p. 241).

“Está caindo flor” não menciona explicitamente o tempo como os trabalhos anteriores, mas evoca o momento presente a partir de algo que está acontecendo e propõe um olhar para o que ocorre no processo cíclico da natureza, o cair das flores. A série de performances se inicia a partir da perspectiva dos trânsitos poéticos na cidade, proposta lançada durante a pesquisa de Mestrado (2012)<sup>1</sup> e desde então vem norteando a elaboração de ações artísticas na cidade, a partir dos trajetos cotidianos. Nesses trajetos, chama a atenção na cidade de Uberlândia (MG) a presença de árvores floridas – ipês, paineiras, sibipirunas, flamboiãs, jacarandás entre outras – atraindo o olhar para o encanto de suas belezas, tanto de suas copas floridas como também os tapetes coloridos que vão se formando no chão com suas desflorações.

Inspirada pelo desejo sensorial de experimentar de forma poética a beleza do cair das flores em conexão com o corpo que vivencia a cidade, foi pensada uma proposta para desfrutar daquele momento efêmero. A ideia era conectar as sensações poéticas e contemplativas às propostas de ações artísticas nos trajetos urbanos, ampliando a experiência para além do olhar apressado que admira essas árvores.

Em 2016 foi iniciado esse processo de performances que consiste essencialmente em vestir-me de branco e ficar embaixo das árvores floridas por algumas horas sobre um lençol também branco, desfrutando da sensação contemplativa do cair das flores sobre o meu corpo. As ações foram realizadas durante a florada das árvores ipê-rosa, ipê-roxo, ipê-amarelo e paineira, com algumas variações nas dinâmicas de cada performance.

Para realização do trabalho foi necessário, a princípio, observar as árvores, verificar sua floração e esperar pelo momento de início da desfloração. A ideia era escolher árvores que ainda estivessem com muitas flores na copa, mas em processo de desfloração. A ação pretendia, assim, acompanhar o processo efêmero do cair das flores.

As performances foram realizadas em espaços públicos, como canteiros da Av. João Naves de Ávila, Poliesportivo Santa Luzia, Escola Municipal Domingos Pimentel Ulhôa, Praça do Centenário em Uberlândia (MG), Praça dos Expedicionários em São João Del Rei (MG) e Praça Amador Carneiro em Carmo do Paranaíba (MG). Nas cidades de São João Del Rei e Carmo do Paranaíba o processo

---

1 OLIVEIRA, Mariza Barbosa. Trânsitos Poéticos: perspectivas de ação artística nos trajetos da cidade. 2012. 140 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

ocorreu de maneira diferente, pois as performances foram realizadas aproveitando a oportunidade de estar nas cidades e encontrar, durante os trânsitos, os ipês floridos. O acaso teve uma ação mais decisiva no processo dos trabalhos realizados nestas duas cidades.



Figura 1 - Mariza Barbosa, Está caindo Flor, 2016, performance. Fotografia: Fernando Gomes. Fonte: acervo pessoal da autora.

Em duas situações de performance, quando realizada na praça do Centenário e na Escola Municipal Domingos Pimentel Ulhôa, a ação de desenhar foi acrescentada à experiência de contemplação. O desenhar e pintar em campo relembram as experiências dos impressionistas, mas aqui ela é inserida no ato da performance, numa busca por também performar o desenho, fazendo deste, parte das operações do trabalho. A ação se inicia com a contemplação, passando pelo ato de desenhar e sendo finalizada com a contemplação novamente.

Ao analisar a performance como linguagem, Renato Cohen afirma que “um quadro sendo exibido para uma plateia não caracteriza a performance; alguém pintando esse quadro ao vivo já poderia caracterizá-la” (COHEN, 2002, p.28). Na Arte Contemporânea é comum o processo de hibridização das linguagens, a própria performance é por si uma linguagem híbrida. Nestes casos, o desenho é adicionado como uma operação no processo, nesta relação do corpo com a cidade, como um recurso a mais de experimentação no espaço e no tempo.



Figura 2 e 3 - Mariza Barbosa, *Está caindo Flor*, 2018, performance. Fotografia: Fernando Gomes. Fonte: acervo pessoal da autora.

A inserção do desenho leva a uma percepção diferente do intervalo temporal de realização do trabalho. Fosse para ter uma produção significativa de desenhos de observação, o tempo dedicado a este fazer precisaria ser estendido, mas neste caso o desenho esteve mais ligado a um desejo de experimentação, sem muitas pretensões a respeito dos resultados, mas que de alguma forma impusesse um desafio, um olhar mais exigente e ao mesmo tempo uma sensação de prazer.

Não é uma novidade o uso do desenho nos processos de investigação poética. Essa operação tem sido recorrente na composição de diários de bordo, projetando formas, traçando mapas, atrelando os esboços à palavra como registro do pensamento. “São representações gráficas que se mostram como um meio possível de o artista armazenar reflexões, dúvidas, problemas ou possíveis soluções” (SALLES, 2007, p.35).

Nesta proposta o desenho sai desse lugar da intimidade e é exposto em processo de elaboração no espaço público, mantendo ainda o seu princípio de esboço, de algo que possa vir a ser, como campo de investigação, como registros da experimentação. Todas as operações que envolvem o trabalho são investigações a respeito do processo criativo compartilhado em espaço público no momento de sua execução.

Cecília Almeida Salles (2007) ao tratar do esboço afirma que “o desenho, em sua natureza precária, mostra o artista tateando o que deseja ou o que busca. Portanto, a sua mobilidade está relacionada ao tempo da criação – o tempo como ação que fala da continuidade e da duração da gênese”. Nesse processo é como se o ateliê fosse deslocado para o espaço público em uma ação performativa, em que ao mesmo tempo em que é elaborada, também é colocada em relação com o espectador. Nesse contexto o desenho pode ser pensado de acordo com a definição da autora, como “desenho de criação”, propiciando uma reflexão sobre o inacabado, ou, em outras palavras, “desenhos de passagem”, dada sua condição de transitoriedade (ibid., p.43 – 44). Nesse sentido, o desenho se torna uma operação relevante no conjunto do processo, sendo frágil se pensado como produto independente da ação.

## **2. Micropolíticas: cidade, natureza, corpo e contemplação**

A série de performances “Está caindo flor”, realizada em contexto urbano, envolve aspectos relacionados às micropolíticas do corpo na cidade. Outras discussões emergem nas diferentes etapas de realização do trabalho como questões ambientais, envolvendo a presença da natureza na cidade, o uso e ocupação dos espaços públicos, o medo e a ameaça invisível na cidade, além de aspectos relacionados à performance, como a percepção do tempo, anteriormente mencionada. O trabalho também mobiliza a reflexão em relação aos espectadores e aos desdobramentos da proposta por meio dos registros e documentos do processo.

A reivindicação do uso sensível da cidade acontece por meio do olhar contemplativo, da ocupação pelo corpo e exploração das suas sensações, bem como pela relação com a natureza presente no espaço, explorando todos os sentidos de modo a experimentar: os cheiros, os sons, o tato, os encaixes do corpo com os relevos da terra ou do calçamento onde a árvore habita. O trabalho acontece por meio da exploração dos espaços naturais de resistência da natureza em meio às construções arquitetônicas e viárias na cidade.

Lílian Amaral trata da experiência de vivenciar a cidade pelos errantes urbanos por meio da simples ação de percorrê-la. Segundo ela, estes praticantes da cidade lhe dão corpo e vida em oposição à espetacularização das cidades contemporâneas, sendo que: “uma experiência corporal, sensorial, não pode ser reduzida a um simples espetáculo, uma simples imagem ou logotipo. A cidade deixa de ser simples cenário no momento que ela é vivida, experimentada” (AMARAL, 2011, p.56).

A série de performance “Está caindo Flor” propõe a experimentação de espaços na cidade por meio da relação com o corpo solitário em busca da sensação de paz e contemplação da natureza em meio ao caos, em mistos de silêncio, sons, solidão e encontros. Estar em repouso e silêncio na cidade é um ato de resistência, um ato político e poético contra a espetacularização<sup>2</sup> da cidade, exibida como imagem da eficiência de produção na sociedade de consumo. Usualmente o trânsito torna-se um mero intervalo entre um lugar e outro, geralmente percorrido com pressa, nos impossibilitando de perceber as sutilezas dos detalhes. O trabalho propõe uma pausa, uma interrupção. Aqui o sentido político está relacionado à ideia de micropolítica.

Artistas e pensadores substituem a noção de Política com “P” maiúsculo mesmo pelas micropolíticas – a saber, uma atitude focada em questões mais específicas e cotidianas, como o gênero, a fome, a impunidade, o direito à educação e moradia, a ecologia, enfim, tudo aquilo que nos diz respeito e nos faz viver em sociedade (CANTON, 2009, p.15).

Brígida Campbell (2015) analisa a micropolítica como um campo de poder invisível abrangendo o contexto de cada ação e cada ato singular de produção de realidades, como uma forma de recortar o real a partir dessas forças que produzem novas experiências, afetos e realidades possíveis. Para a autora, o interesse dos artistas atuantes na esfera pública está, muitas vezes, em “ativar esse poder presente nas relações e nas pequenas ações, desestabilizando-o, em pequenas, e às vezes singelas, utopias de transformação do comum” (CAMPBELL, 2015 p.23). Essas ações vislumbram tensionar as redes de poder geradoras de realidades. Campbell analisa ainda que:

A arte contra a banalização do cotidiano, pode ser assim entendida como pequenas táticas que desmobilizam as práticas sociais instituídas, gerando estruturas ínfimas que se ramificam pelas estruturas tecnocráticas, alterando seu funcionamento, articulando sobre os detalhes poéticos do cotidiano (CAMPBELL, 2015, p.23).

---

2 A ideia de espetacularização é discutida por Guy Debord (1997) no livro “A Sociedade do Espetáculo”. Ele critica a cultura espetacular, considerada por ele com legado da modernidade. O espetáculo é analisado como o resultado e o projeto da produção existente, o coração da irrealidade da sociedade real, um modelo presente na vida socialmente dominante pelas relações mediatizadas por imagens advindas dos meios de comunicação de massa que são ao mesmo tempo seus meios e seu fim. A cultura do espetáculo tem o papel de reproduz incessantemente a alienação – quanto mais a vida se transforma em mercadoria, mais se separa dela, quanto mais se contempla e aceita reconhecer-se nas imagens dominantes, menos compreende a sua própria existência e desejo.

“Está caindo Flor” busca por meio de uma ação singela chamar a atenção para a presença da natureza na cidade, valorizando a beleza das árvores floridas. Seguindo a compreensão de Campbell, podemos pensar que a ocupação momentânea pelo ócio contemplativo pode ser uma tática para desmobilizar os trânsitos apressados pela cidade.

### 3. O tempo das flores e o tempo da experiência

O trabalho propõe tensionar a noção de tempo, que sempre é muito relevante para pensar a performance por sua natureza transitória de duração no instante do acontecimento. Na série “Está caindo flor”, o tempo do cair das flores e da contemplação são temas do trabalho e mobilizam interpretações distintas. Se analisado a partir da ideia do processo da natureza de floração e desfloração das árvores, o tempo parece muito curto, por tratar deste processo fugaz, que dura em média de dois a quinze dias no ano para cada árvore, sendo que algumas florescem duas vezes. Participar dessa experiência é, portanto, valorizar um momento muito precioso, desfrutando de um fragmento curto neste ciclo da natureza. É como receber um presente, celebrando com a árvore um momento tão esperado e raro durante o ano.

No entanto, se analisarmos a experiência performática sob a ótica da pressa cotidiana, do produtivismo capitalista, surgem outras questões relevantes para a reflexão desse processo. Ficar entre três e quatro horas deitada sob uma árvore fez com que a experiência temporal parecesse outra, mobilizada pela beleza das flores, imersa em um processo de contemplação. Pode-se dizer que a proposição contraria a lógica da pressa cotidiana de que “o tempo é dinheiro”, tão disseminada no nosso contexto contemporâneo, aproximando-se da perspectiva de análise de Borys Groys (2010). O autor reflete sobre a noção que contraria a lógica capitalista da produtividade, buscando analisar trabalhos artísticos cujo tema e lógica considera o tempo para além do seu valor dentro das estruturas das projeções políticas e econômicas modernas. Segundo Borys Groys (2010) estas as atividades artísticas não levam à criação de um produto definitivo, ainda que levem a um produto. Elas são apresentadas como partes isoladas do seu resultado, não objetivando investir no produto ou ser absorvidas por ele. Ele parte dessa noção para analisar a Arte a partir do termo “contemporâneo” em alemão.

Aqui eu gostaria de mobilizar um sentido diferente da palavra “contemporâneo”. Ser com-temporâneo não significa necessariamente ser presente, estar aqui e agora, significa estar “com tempo” em vez de “no tempo”. “Contemporâneo” em alemão é *zeitgenössich*. Já que *genose* significa “camarada” ser contemporâneo *zeit-genössich* – pode-se entender como “camarada do tempo”, que ajuda o tempo quando ele tem problemas, quando tem dificuldades. E sob as condições da nossa civilização contemporânea focada em produtos, o tempo de fato tem problemas quando é concebido como improdutivo, desperdiçado sem sentido. Tal tempo improdutivo é excluído das narrativas históricas, colocando em risco de extinção pela perspectiva de total apagamento. Esse é exatamente o momento no qual a arte com base no tempo pode ajudar o tempo, colaborar, tornar-se uma camarada

do tempo – porque a arte com base no tempo é, de fato, o tempo com base na arte (GROYS, 2010, p.124).

Este “tempo com base na arte” dialoga com o ciclo da natureza por meio da experiência da performance e possibilita a percepção de outros aspectos ao se ter em vista a relação entre o corpo e a cidade, a cidade e a natureza – a presença de pássaros e insetos; as sonoridades sutis de fenômenos da natureza e os ruídos de veículos e passantes; o movimento rodopiante do cair das flores; o som do seu toque sobre o corpo e ao redor dele como gotas em queda; a relação com os passantes que se tornam os primeiros espectadores. O instante da espera, do intervalo do cair de uma flor e outra são momentos e situações que trazem à baila a ideia de um tempo atrelado ao que nos propõe a arte.

#### **4. Espectadores: a recepção das testemunhas do processo**

A escolha do vestido e do lençol branco justifica-se pela busca de certa neutralidade na composição, como alguém que escolhe uma folha de papel branca para fazer um desenho ou busca uma parede branca para expor seus trabalhos numa galeria ou museu. O lençol e a vestimenta indicam também um modo de conceber a composição, sendo escolhidos de maneira intuitiva. Com o decorrer das experiências foi possível perceber que estes elementos não garantiam a neutralidade, mas revelavam outros sentidos relacionados às interpretações sobre o imaginário a respeito da mulher vestida de branco.

A relação com os passantes se deu de diferentes maneiras de acordo com as experiências em particular. A série de performances não buscou uma relação imediata com o público, não sendo esperada a sua participação de forma direta. Contudo, essa relação se estabelecia à medida que as pessoas, ao estarem ou passarem pelos lugares da cidade onde a ação era realizada, entravam em contato com a experiência. Nessa perspectiva Renato Cohen (2002) refere-se ao espectador de performances como “testemunhas” do processo, haja vista que as ações performáticas são únicas, mesmo quando repetidas, apresentam particularidades.

Em algumas experiências foi possível perceber que o estado de contemplação, a posição deitada e o lugar que a performance foi realizada distanciaram um pouco a recepção do público passante. Nessas circunstâncias só foi possível perceber os olhares das pessoas por meio dos registros fotográficos e de vídeo que foram realizados da ação. Era possível ouvir comentários, mas entre as pessoas. Em outros momentos foi possível uma maior aproximação com público, possibilitando até pequenos diálogos com os passantes.

Geralmente os comentários estavam relacionados ao estranhamento provocado pela cena incomum de uma pessoa em tal estado de contemplação; à beleza da árvore e das flores; à relação com a imagem de uma noiva e à possibilidade de se fazer ensaios fotográficos, dentre outros. Algumas falas também sinalizavam o desejo de reproduzir a ação. No entanto, uma interpretação inesperada surgiu de maneira bem marcante no trabalho, trazendo a associação da performance à ideia morte que se repetiu em mais de uma experiência.

A morte não foi um tema intencional para a proposta do trabalho, mas tornou-se um

elemento relevante através das falas daqueles espectadores, atribuindo um sentido que não pode ser ignorado. Essas falas dos espectadores-passantes, levou à reflexão a respeito dos elementos que poderiam estar relacionados com essa ideia, levando a suposições, pois não foi estabelecido um diálogo com as pessoas para saber de fato o que as levavam a pensar sobre a morte ao ver a performance. Talvez o sentido mais imediato estivesse relacionado ao fato de haver uma pessoa deitada em um local onde normalmente isso não ocorre, sobretudo o impacto da composição visual de um corpo em posição reta, de costas e as flores sobre ele poderiam lembrar a arrumação de um corpo no caixão.

A vestimenta também pode estar relacionada com esta ideia de morte, em razão do imaginário popular associado à lenda da “mulher de branco”, já que esta lenda urbana com suas variações de acordo com a região, geralmente trata de uma mulher morta vestida de branco que aparece momentaneamente em determinados lugares da cidade. Talvez este viés da interpretação possa também estar relacionado com o ritual do velório, quando muitas vezes as mulheres mortas são vestidas com roupas brancas ou em cores claras. Seria uma morte encenada, premeditada, poética. Mas tal percepção poderia ainda se relacionar à ameaça de violência sofrida pelas mulheres nas cidades.

O tema da violência nas cidades apareceu na reação das pessoas vinculada às questões de gênero. O estranhamento dos passantes, em algumas ocasiões, estava diretamente ligado à presença da mulher sozinha na cidade em uma situação de vulnerabilidade. Essas questões apareceram de forma explícita e implícita nos comentários. Naturalizamos a noção da cidade como o lugar do medo, da violência deliberada, de forma que nos sentimos sempre em situação de risco iminente. No caso das mulheres esse medo toma proporções maiores, em que os trânsitos cotidianos são marcados por uma ameaça de violência velada, simbólica, sendo preciso sempre estar alerta ao perigo que envolve o simples fato de ocupar a cidade.

O estranhamento da presença da mulher deitada desfrutando de uma paisagem natural na cidade contraria a expectativa de uso do espaço público, o que induz a pensar que ela só pode estar morta, sofrendo algum mal-estar ou sob risco.

As interpretações relacionadas à ideia de morte e violência revelam uma característica de trabalhos realizados em espaço público, pois não é possível controlar a recepção dos espectadores que são os passantes, os praticantes da cidade. Tais interpretações extrapolam a percepção e a intenção do trabalho. Ao se inserir no espaço público, o trabalho é colocado diante da diversidade de percepções, numa proposta que tem um limite muito tênue entre a arte e a vida.

Ainda que não fizessem parte das intenções do trabalho, as referidas interpretações passaram a integrá-lo, acrescentando-lhe sentidos, visto que a ação só se concretiza no momento do acontecimento, quando se efetiva no tempo e no espaço em relação com as pessoas que vivenciam a cidade e a completam com seu olhar, com suas falas, com seus gestos que expressam também suas sensações.



Figura 4 e 5 - Mariza Barbosa, *Está caindo Flor*, 2017, performance. Fotografia: Letícia França. Fonte: acervo pessoal da autora.

## 5. Documentos do processo: desdobramentos das experimentações

Outro aspecto importante da série de performance são os seus desdobramentos por meio de registros e documentos do processo: fotografias, vídeos, caderno de processo, desenhos.

Após a realização das performances, algumas imagens fotográficas de registro foram publicadas nas redes sociais, fomentando comentários e compartilhamentos. Algumas ideias que apareceram nos comentários dos espectadores da performance também persistiram nos comentários das pessoas que tiveram acesso aos documentos do processo: a ideia de morte persistiu, mas também de poesia sensível, de sutileza, singeleza e a delicadeza da performance; transe poético; congelamento do tempo; referências a mitos e contos de fada; relações com o feminino; reflexões acerca da vida efêmera das flores, da beleza das árvores. Por vezes os comentários também vislumbravam as sensações agradáveis de realizar a performance, abordavam a qualidade das imagens dos registros e a tomada de consciência sobre as belezas das paisagens da cidade em contraposição à pressa cotidiana que impede sua contemplação, apontando para a ideia de resistência atrelada à arte.

Para tratar desses documentos do processo, o tempo é novamente evocado pela transitoriedade da experiência, sua impermanência e as possibilidades de multiplicá-la de outras maneiras por meio do compartilhamento dos documentos do processo. Luiz Claudio da Costa (2009) ao analisar a imagem-documento chama atenção para a relação da arte e tempo, este como ambiente e matéria.



Figura 6 e 7 - Mariza Barbosa, *Está caindo Flor*, 2019, performance. Fotografia: Laila Camila Fernandes. Fonte: acervo pessoal da autora

O registro faz desaparecer a obra em sua escritura supostamente própria, como objeto, porque se tornou uma experiência presencial e impermanente. Ao mesmo tempo desdobra a obra e a reinventa numa escritura de apropriação imprópria, uma vez que torna ausente o presente anterior, evidenciando a virtualidade de toda obra de arte (COSTA, 2009, p.30).

A temporalidade é acessada por meio de outras experiências, o tempo real parece não ser absorvido pelo espectador, nem por aquele que esteve presente no momento da ação, nem mesmo pelo que tem acesso a ela por meio dos documentos do processo. Aqueles que se tornaram, por acaso, testemunhas do acontecimento, como passantes no momento da ação performática presenciaram frações de tempo da experiência e, aqueles que entram em contato por meio dos registros e documentos do processo, acessaram o tempo de maneira diferente também, como um recorte do momento da performance que pode ser multiplicado por inúmeras vezes e de inúmeras maneiras, explorando suportes distintos.

A autonomia de uma imagem-registro é sempre relativa ao contexto em que aparece, o que dá a ela a potência relacional. Elas mantêm evidente a relação de contato com o contexto referencial, mas também podem com facilidade agenciar outras imagens, suportes e espaços, levando a modo de exibição diferenciados, espacializações diversificadas, justaposições e organizações paratáticas, bem como a conjugações livres com materialidades distintas (ibid., p.24).

Costa afirma que a imagem de registro revela a virtualidade da obra de arte tornando ausente o presente anterior. Boris Groys (2010) aponta que a mudança na relação entre arte e tempo também modifica a temporalidade da arte.

A arte deixa de ser presente, de criar o efeito de presença -, mas também deixa de estar “no presente, entendido como a singularidade do aqui e agora. Em vez disso, a arte começa a documentar um presente repetitivo, indefinido talvez até infinito – um presente que sempre esteve lá e que pode se prolongar indefinidamente no futuro (GROYS, 2010, p.124).

Dessa maneira, tanto a perspectiva de Costa como a de Groys parece adequada para analisar esse processo, em que o presente entendido como o momento da realização das performances se torna ausente pelas imagens de registro, se tomado como o “aqui e agora”, mas pode ser acessado por meio dessas imagens várias vezes, compreendendo a diferença do momento da realização. Assim sendo, a ação pode ser multiplicada, portanto, como presente repetitivo, congelado.

Além das redes sociais, alguns documentos do processo foram apresentados nas exposições “Acessos à natureza”, em duas coletivas do Grupo de Pesquisa Poéticas da Imagem (CNPq/UFU) – a primeira no Espaço Anexo do Parque Municipal Victório Siquieroli em Uberlândia (MG) e a segunda no Museu Municipal de São João Del Rei<sup>3</sup>

Os documentos do processo foram também mostrados na exposição “ARte que eu respiro”, coletiva que fez parte da programação da 6ª Semana de Arte da Eseba/UFU. Nas exposições foram mostrados os registros fotográficos impressos em adesivo, tecido e panfletos com imagens dos documentos do processo.

Além de encontrar obras de arte, nos espaços de arte de hoje nos confrontamos também com a documentação da arte. Vemos figuras, desenhos, fotografias, vídeos,

---

3 A exposição “Acessos à Natureza” reuniu trabalhos em desenho, gravura, pintura e fotografia realizados com base em ações relacionadas com a natureza feitas pelas artistas Andressa Boel, Beatriz Rauscher, Mariza Barbosa, Nikoleta Kerinska, Priscila Rampin, sendo que na versão realizada em Uberlândia contou também com a participação do artista Gastão Frota. As exposições trazem trabalhos que resultam de pequenas excursões feitas pelas artistas a três reservas ecológicas do Cerrado Mineiro e visitas à coleção de palmeiras iniciada pelo agrônomo Reges Teodoro, localizada na Fazenda do Campus Glória da Universidade Federal de Uberlândia (BOEL et. al., 2019).

textos e instalações – em outras palavras, as mesmas formas e mídias nas quais a arte é comumente apresentada, mas quando se trata da documentação da arte, a arte não é mais apresentada por meio dessas mídias, mas simplesmente guardada dentro delas. Isso porque a documentação da arte *perdefinitionem*, não é arte. Exatamente por apenas se referirem à arte, a documentação da arte deixa bem claro que a arte em si não está mais disponível, mas sim ausente e escondida (GROYS, 2010, p.124).



Figura 8 - Mariza Barbosa, Está caindo Flor, Impressão digital em adesivo vinil, 144 x 194 cm. Vista da exposição no Espaço Anexo do Parque Municipal Victório Siquieroli, Uberlândia (MG). Fonte: acervo pessoal da autora

Nas três exposições foram mostradas as mesmas imagens, mas impressas em suportes diferentes: adesivo vinil e tecido de acordo com as propostas de cada exposição. O panfleto foi exposto de maneira diferente, sendo que os visitantes das exposições puderam levar uma cópia, implicando na multiplicação da possibilidade de recepção do trabalho.

Durante o período de montagem da exposição em São João Del Rei, ao caminhar próximo ao Museu onde os trabalhos seriam expostos, surgiu a possibilidade de ampliar a experiência naquela cidade ao encontrar um ipê com flores, tornando viável a realização da performance no dia da abertura da exposição, como uma prévia da mostra. De maneira indireta, a ação de mostrar as imagens de registros naquele contexto, tornou possível a realização desta versão da performance.

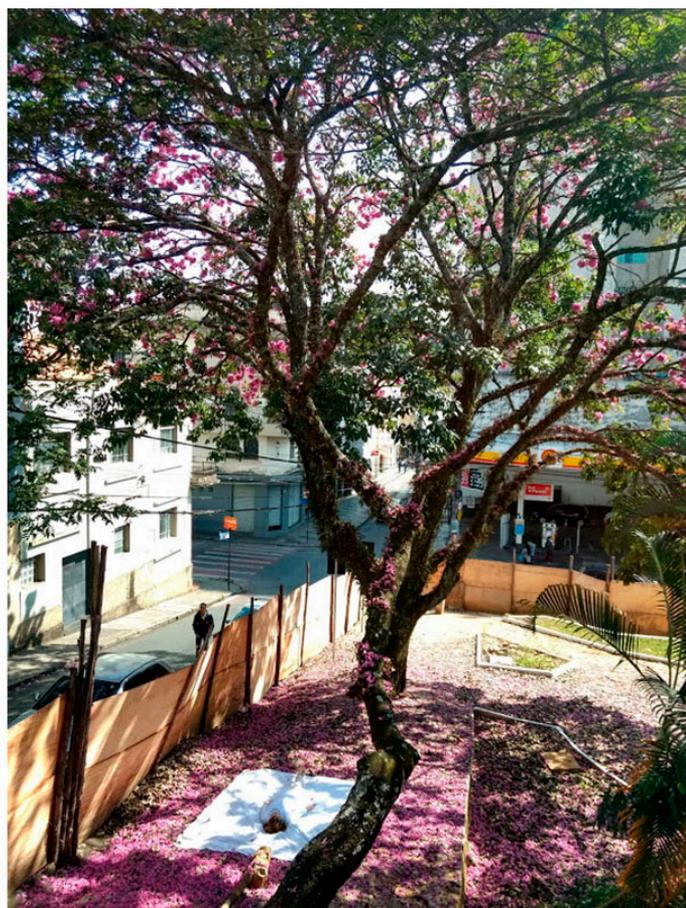


Figura 09 e 10 - Mariza Barbosa, *Está caindo Flor*, 2018, performance. Fotografia: Fernando Gomes. Fonte: acervo pessoal da autora.

Os documentos do processo também foram apresentados em eventos científicos por meio de exposição oral e compartilhamento das imagens fotográficas e videográficas, o que permitiu dialogar sobre o processo de criação e realização das performances. A escrita deste artigo é também uma forma de compartilhamento do trabalho.

## 6. Pós-floração

A série de performances “*Está caindo Flor*” insere-se na proposta dos trânsitos poéticos pela cidade como um método de pesquisa em Arte. As experimentações procuraram valorizar a beleza das árvores, especificamente ipês e paineiras, durante sua floração, em uma proposta de relação do corpo com a cidade.

As performances permeiam o campo das micropolíticas, na reivindicação do uso sensível dos espaços da cidade pela sutileza. O trabalho não propõe uma modificação no lugar, mas a sua ocupação momentânea pelo corpo feminino, solitário e silencioso em busca de contemplação, interrupção do trânsito, relação com a natureza na cidade. O trabalho promove uma reflexão sobre o tempo: o tempo da natureza e da arte, da produção capitalista, o tempo real e da experiência

em perspectivas diversas.

Refletir sobre a presença das árvores e a relação da natureza com o espaço urbano e os corpos que nele habitam, leva à necessidade de pensar nas questões ambientais. Os projetos urbanistas das cidades pouco têm valorizado a arborização e a presença de áreas verdes e livres. Os poderes públicos também não têm cuidado e protegido de maneira adequada as árvores e áreas de preservação na cidade.

Pós-floração, seguem as reflexões a respeito da importância da presença das árvores e da arte no espaço urbano e como elas podem tornar nossos dias mais amenos, em todos os sentidos.

## Referências

AMARAL, Lílian. Coletivo Expandido: flunar, vagar, derivar, errar. Quando o encontro se transforma em corpo coletivo, corpo andante. In: **VIS** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, v.10, n.1 jan/jun. 2011.

BOEL, Andressa. et. al. **Acessos à natureza**. Alagoas: Galeria Sesc Arapiraca, 2019. Catálogo de exposição.

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.

CANTON, Katia. **Da Política às Micropolíticas**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COSTA, Luiz Cláudio da (org.). **Dispositivos de registro na Arte Contemporânea**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ FAPERJ, 2009.

DEBORD Guy. **A sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GROYS, Boris. Camaradas do tempo. In: **Caderno Sesc Videobrasil**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, Associação Cultural Videobrasil, vol.6, n.6, 2010, p.119-127. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/publicacoes/caderno/06>. Acesso: 23 abr. 2020.

OLIVEIRA, Mariza Barbosa. **Trânsitos Poéticos**: perspectivas de ação artística nos trajetos da cidade. 2012. 140 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2012.

SALLLES, Cecília Almeida. Desenhos da criação. In: DERDYK, Edith (org.). **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007. p. 33-44.

### **Sobre o(a) autor(a)**

Possui Graduação em Artes Plásticas (Licenciatura e Bacharelado) pela Universidade Federal de Uberlândia e Mestrado em Artes pela mesma instituição Docente de Arte na Escola de Educação Básica da Universidade Federal de Uberlândia (Eseba/UFU). Faz parte do Grupo de Pesquisa “Poéticas da Imagem” – CNPq/UFU

Recebido em: 14-05-2020 / Aprovado em: 14-07-2020

### **Como citar**

Oliveira, Mariza Barbosa (2020). Está caindo flor: conexões entre corpo, natureza e cidade. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.1, p. 129-145, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-54771>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# Mídia tática como conceito operativo nas artes visuais

## Tactical media as an operative concept of visual arts

THIAGO SPÍNDOLA MOTTA FERNANDES

Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ - Brasil

### RESUMO

Este artigo apresenta o conceito de mídia tática, seu surgimento nas formas de ativismo associadas à mídia, bem como suas raízes na ética punk e no pensamento de Michel de Certeau, com objetivo de identificar suas manifestações no campo das artes visuais, e em particular na arte contemporânea brasileira. Acreditamos que esse conceito, ainda pouco explorado por estudiosos da arte, pode ativar novos olhares para trabalhos artísticos que fazem uso subversivo e poético das mídias de massa, desviando-as de seus fins originais.

### PALAVRAS-CHAVE

Mídia tática; arte contemporânea; ética punk.

### ABSTRACT

This article presents the concept of tactical media, its emergence in forms of activism associated with the media, as well as its roots in punk ethics and Michel de Certeau's thinking, with the aim of identifying its expressions in the visual arts, and particularly in contemporary Brazilian art. We believe that this concept, still not so much explored by art researchers, can activate new perspectives about artworks that produces subversive and poetic uses of mass media, diverting them from their original purposes.

### KEYWORDS

Tactical media; contemporary art; punk ethics.

## Introdução

Estados Unidos, 30 de outubro de 1938. Véspera de Halloween. A 2ª Guerra Mundial estava prestes a eclodir. O cenário era de tensão devido ao conflito eminente e aos reflexos da Grande Depressão de 1929, que ainda eram sentidos. A TV ainda dava seus primeiros passos enquanto o rádio vivia sua era de ouro, sendo o principal canal de comunicação sobre a situação europeia, além, é claro, dos desastres locais, como o caso do dirigível “Hindenburg”, que caíra sobre Nova Jersey matando dezenas de pessoas. Era comum a programação do rádio ser interrompida, dando lugar a boletins oficiais sobre notícias catastróficas. Já havia passado a época em que o rádio era visto como uma novidade fascinante, um modismo e, naquele momento, era uma necessidade. A credibilidade conquistada por esse meio era indiscutível.

Nesse contexto, Orson Welles realizou o que pode ser considerada uma das primeiras ações de mídia tática. Trata-se da transmissão radiofônica de uma adaptação do livro “A Guerra dos Mundos”, de H. G. Wells, que devido ao grau de naturalidade com que foi realizada causou pânico em milhões de pessoas, que acreditavam estar vivenciando uma invasão alienígena. A ação, realizada com o grupo de teatro *Mercury*, resultou na sobrecarga de linhas telefônicas, aglomerações nas ruas, congestionamentos, etc. A transmissão teatralizada de obras literárias em programas de rádio não era uma novidade, mas Welles, que mais tarde se tornaria mundialmente conhecido como diretor do filme “Cidadão Kane”, considerado uma das maiores obras da história do cinema, introduziu elementos que saíam do padrão da radiodifusão de obras ficcionais aos quais os ouvintes estavam acostumados. Além de efeitos sonoros, foi utilizada uma linguagem jornalística, que garantia maior grau de verossimilhança e credibilidade ao conteúdo narrado, que incluía depoimentos de supostos especialistas, autoridades, figuras políticas e cidadãos.

A ação de Welles foi capa de diversos jornais dos Estados Unidos e deixou um alerta sobre o poder de persuasão do rádio. O diretor fez uso do mais influente meio de comunicação de sua época como espaço performativo, de modo subversivo, criando um ruído em sua programação. Embora o termo mídia tática seja cunhado quase 60 anos depois e comumente seja associado ao hacktivismo<sup>1</sup> e às estratégias que nascem com a popularização da internet, a ação de Welles demonstra que ações da mesma natureza subversiva precedem as novas tecnologias e podem ser executadas nos meios de comunicação hoje vistos como tradicionais, como o rádio e o jornal impresso.

A mídia tática, termo ainda pouco recorrente em pesquisas no campo das artes visuais, caracteriza-se, sobretudo, pelo uso das mídias para fins não comerciais e subversivos. Trata-se de um conceito que se firmou na década de 1990, na Europa e Estados Unidos, para denominar práticas baseadas na lógica “faça você mesmo” [*do it yourself*], presente na ética *punk*, como estímulo para a criação de novas formas de comunicação com o público.

---

1 União do hacking com o ativismo. Abrange ações que perturbam as operações de um site alvo na internet, mas não lhe causam danos graves.

## Origens da mídia tática e primeiras discussões teóricas

A popularização da internet e dos dispositivos digitais provocaram grandes transformações na maneira das pessoas se comunicarem. Nesse cenário, diversificam-se as formas de ativismo relacionado à mídia – midiativismo – com novas formas de confrontar o poder institucional na área de comunicação, sob influência de coletivos e movimentos de contracultura, além da ética hacker. No contexto em questão, associado sobretudo à Europa pós-queda do Muro de Berlim, surgem as primeiras discussões sobre mídia tática (FOLETTTO, 2015).

Existem diferentes definições de mídia tática, mas pode-se estabelecer como marco inicial das discussões sobre esse conceito a primeira edição do “*Next Five Minutes*” (N5M), festival sobre arte, política, ativismo e mídia realizado em Amsterdã em 1993. Foram realizadas outras edições do N5M em 1996, 1999 e 2003 – mesmo ano em que foi realizado em São Paulo o “Festival Mídia Tática Brasil”, inspirado no evento de Amsterdã.

A primeira edição do N5M tinha o objetivo de expor e debater vídeos independentes e produções audiovisuais de cunho político da segunda metade do século XX, tendo como tema central a ideia de televisão tática. Tal conceito foi ampliado, dando origem à noção de mídia tática, que foi tema da segunda edição do evento, realizada em 1996 (FOLETTTO, 2015). Um texto publicado na seção de perguntas e respostas do site do festival (hoje desativado) e atualmente disponível no site “*Tactical Media Files*” ([www.tacticalmediafiles.net](http://www.tacticalmediafiles.net)), um dos principais arquivos em domínio público sobre mídia tática, afirma que esse termo designa o uso crítico e teorização das práticas midiáticas que recorrem a todos os tipos de novas e velhas mídias para alcançar uma variedade de objetivos não comerciais específicos e promover todos os tipos de questões políticas potencialmente subversivas.

Pense em ativistas que usam câmeras de vídeo digitais baratas e distribuem seus vídeos na internet. Pense em transmissores de rádio FM de baixa potência usados por ativistas antiglobalização. Pense em programadores de computador que desenvolvem softwares livres e de código aberto. Pense na tecnologia sem fio que fornece a comunidades inteiras acesso barato à Internet de banda larga. Pense em artistas midiáticos que expressam suas preocupações sobre questões políticas atuais. E pense em investigações sobre política e economia das tecnologias da informação (website TACTICAL MEDIA FILES).

Dessa maneira, entende-se que embora o conceito de mídia tática surja com as revoluções ocasionadas pela popularização da internet e das tecnologias digitais, esse tipo de ação pode ser realizado por meio de velhas mídias.

Tal “utilização crítica” é exemplificada no site da segunda edição do festival N5M pela atuação de ativistas dos movimentos altermundialistas, equivocadamente chamados de antiglobalização; a ação de ativistas que veiculam programas de rádio em transmissores de baixa potência ou daqueles que elaboram vídeos com câmeras

digitais e distribuem sua produção pela Internet. Outras práticas listadas são o trabalho de programadores de software livre e de código aberto, a arte midiática e pesquisas sobre a política e a economia das tecnologias da informação. Destacam-se ainda as tecnologias sem fio que viabilizam acesso barato à Internet de banda larga para comunidades (CLINIO, 2013, p. 171).

A primeira conceituação formal da mídia tática aparece no texto “O ABC da Mídia Tática”, uma espécie de manifesto publicado por Geert Lovink e David Garcia em 1997 na plataforma “*Net.time*”. O texto foi traduzido e difundido no Brasil pelo crítico Ricardo Rosas, por meio da plataforma “*Rizoma.net*”, que hoje encontra-se desativada. Segundo Lovink e Garcia,

Mídias Táticas são o que acontece quando mídias baratas tipo “faça você mesmo”, tornadas possíveis pela revolução na eletrônica de consumo e formas expandidas de distribuição (do cabo de acesso público à internet), são utilizadas por grupos e indivíduos que se sentem oprimidos ou excluídos da cultura geral. As mídias táticas não só reportam fatos, mas também nunca são imparciais: elas sempre participam e é isso o que mais que qualquer coisa as separa das mídias dominantes (GARCIA; LOVINK, 2002, p. 139).

Os autores citam como referência para a conceituação da mídia tática o livro “A invenção do cotidiano”, do historiador francês Michel De Certeau, publicado originalmente em 1980. A obra trata de práticas e táticas criativas adotadas pela cultura popular por meio de textos e artefatos que a rodeiam, transferindo a ênfase das representações em si para os usos das representações.

Certeau traça distinções entre tática e estratégia, essenciais para o conceito de mídia tática. Estratégia seria “o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado” (CERTEAU, 1998, p. 99), enquanto a tática, por oposição, seria “a ação calculada que é determinada pela ausência de um próprio” (CERTEAU, 1998, p. 100). Ou seja, a tática, diferentemente da estratégia, é a arte do fraco, daquele que “não tem por lugar senão o do outro” (CERTEAU, 1998, p. 100). Enquanto a estratégia possui lugar próprio, autônomo, que permite controlar, planejar e capitalizar as vantagens adquiridas, a tática tem que jogar com o terreno que lhe é imposto, dentro do campo de visão do inimigo, no espaço por ele controlado, aproveitando “ocasiões”.

Ele [Certeau] descreveu o processo de consumo como um conjunto de táticas pelas quais o fraco faz uso do forte. Ele caracterizou o usuário (um termo que ele preferiu a consumidor) rebelde como tático e o presumido produtor (no qual ele inclui autores, educadores, curadores e revolucionários) como estratégico. Estabelecer esta dicotomia permitiu a ele produzir um vocabulário de táticas rico e complexo o bastante para equivaler a uma estética reconhecível e distinta. Uma

estética existencial. Uma estética da apropriação, do engano, da leitura, da fala, do passeio, da compra, do desejo. Truques engenhosos, a astúcia do caçador, manobras, situações polimórficas, descobertas prazerosas, tão poéticas quanto guerreiras (GARCIA; LOVINK, 2002, p. 139-140).

Em seu livro, Certeau exemplifica tais subversões na relação entre indígenas e colonizadores espanhóis, pensando como os primeiros se utilizavam da ordem dominante para exercer seu poder:

Há muito tempo que se tem estudado que equívoco rachava, por dentro, o “sucesso” dos colonizadores espanhóis entre as etnias indígenas: submetidos e mesmo consentindo na dominação, muitas vezes esses indígenas faziam das ações rituais, representações ou leis que lhes eram impostas outra coisa que não era aquela que o conquistador julgava obter por elas. Os indígenas as subvertiam, não rejeitando-as diretamente ou modificando-as, mas pela sua maneira de usá-las para fins em função de referências estranhas ao sistema do qual não podiam fugir (CERTEAU, 1998, p. 39).

O conhecimento da dicotomia tática/estratégia, analisada por Certeau, ajudou Lovink e Garcia a nomear uma classe de produtores conscientes do valor de inversões temporárias no fluxo de poder. Esses agentes tornam-se criadores de espaços, canais e plataformas para tais inversões – trabalho designado mídia tática - que rompem com as dicotomias amador/profissional, alternativo/popular e até mesmo público/privado.

Não podemos deixar de pontuar os esforços do crítico e ativista cearense Ricardo Rosas, um dos principais teóricos brasileiros da mídia tática, embora ainda seja pouco citado, sobretudo em pesquisas em artes visuais. Rosas, falecido em 2007, foi um dos organizadores do Festival Mídia Tática Brasil em 2003 e de outros importantes eventos, além de escrever e traduzir diversos textos sobre coletivismo artístico e mídia tática. Sua contribuição, sobre a qual não nos aprofundaremos neste texto, merece atenção especial em um artigo exclusivo. Outra grande referência nacional para o assunto é o livro “Arte-veículo: intervenções na mídia de massa brasileira”, escrito pela pesquisadora e curadora Ana Maria Maia. A autora realizou um levantamento exaustivo de artistas e grupos brasileiros que se apropriaram das mídias de massa para a realização de seus trabalhos entre as décadas de 1950 e 2010, destacando particularidades na produção de cada geração, bem como questões sociológicas pertinentes a cada período analisado. A publicação se desdobrou em uma exposição coletiva realizada em 2018 no Sesc Pompéia, em São Paulo, contando com 47 artistas e grupos.

## **Não odeie a mídia, torne-se a mídia**

A lógica “faça você mesmo”, apontada no texto de Lovink e Garcia, ganha projeção na década de 1960, com a difusão de tecnologias de informação e comunicação baratas e fáceis de usar e é apropriada na década seguinte pela cultura punk. O punk se difere do rock’n’roll tradicional não

apenas no som, mas na maneira como as bandas dirigem seu próprio negócio e lidam com o público. Craig O'Hara, no livro "A filosofia do punk: mais do que barulho", afirma que entre as bandas punks não há competição, mas colaboração entre si, e que o espírito do empreendimento *punk* é o "faça você mesmo", como extensão dos princípios anarquistas, calcados na cooperação para a construção de um futuro mais produtivo, criativo e agradável. Dessa maneira, os punks organizam sua própria diversão, sem visar lucro, organizando shows, passeatas, lançando discos, livros e fanzines. O'Hara relata:

Empresários de bandas punks, são raros e, até recentemente, contratos para discos e shows eram praticamente inexistentes. Os discos são vendidos por abaixo do preço médio geral e diretamente pelas bandas e poucas lojas. A influente banda Crass foi talvez a primeira a vender seus discos mais barato e até usava os lucros para ajudar outras bandas a gravarem suas músicas (O'HARA, 2005, p. 158).

Segundo O'Hara, os *punks* rejeitam bandas que assinam com grandes gravadoras com justificativa de levar sua mensagem a um público maior e consideram tal ato mera transformação de rebeldia em dinheiro, que acaba por esvaziar o conteúdo de suas músicas. O autor conta que o sucesso de bandas inglesas, como *The Clash* e *Sex Pistols*, deixou grandes gravadoras com desejo de contratar o maior número possível de bandas "rebeldes" para lucrar em cima da onda *punk*.

Em meados da década de 1970, com o crescimento das cenas *punk* em Nova York e Londres, surgem os *fanzines* – também chamados *zines* – calcados na lógica "faça você mesmo". *Fanzines* são o principal meio de comunicação entre *punks*. Trata-se de publicações em baixa tiragem, de aparência amadora – em comparação com revistas profissionais –, feitas, em maioria, por meio de copiadoras e grampeadas, sem numeração de páginas, sem direitos autorais e sem nenhuma chance de rentabilidade. Tais publicações geralmente tratam de música e política. O'Hara afirma que para ser editor de um *fanzine* só é necessário ter acesso a uma copiadora barata e ânsia de expressar opiniões, ideias ou pensamentos. Uma vez que as lojas não se interessam por publicações que geram baixo público ou possuem público irrisório, *fanzines* são distribuídos por correio e só mais tarde, com a explosão dessa mídia em termos de quantidade e qualidade, lojas em todos os Estados Unidos passaram a aceitar tais publicações para venda e exposição em suas gôndolas de jornais e revistas.

Em sua dissertação de mestrado, André Mesquita (2008) lembra que entre as décadas de 1960 e 1970, quando se firmava a ética "faça-você-mesmo", no Brasil surgiam proposições de artistas que já adotavam essa lógica, como as instruções de Lygia Clark para os "Objetos relacionais", as proposições de Hélio Oiticica para se fazer um "Parangolé" e, seguindo caminho mais próximo da mídia tática, as instruções de Cildo Meireles para criar suas "Inserções em circuitos ideológicos".

Jello Biafra, vocalista da banda de *punk rock* norte americana *Dead Kennedys*, resume a ética *punk* do "faça você mesmo" na frase "não odeie a mídia, torne-se a mídia". Tal afirmação, que se relaciona aos modos de produção e circulação de conteúdo adotados pelos *punks*, coloca o público no lugar do produtor. A frase de Biafra dá abertura para se pensar a criação de novas mídias

ou a apropriação dos veículos existentes para benefício próprio, relacionando-se às ideias da mídia tática. Se a mídia hegemônica causa revolta, ela pode ser combatida ou contestada por meio de seus próprios recursos, e é a isso que se propõem os ativistas da mídia tática.

### **Mídia tática e arte contemporânea**

A categoria mídia tática ganha diferentes desdobramentos no campo das artes visuais: imagens que se confundem com anúncios publicitários, mas, na verdade, não vendem nada - e em vez disso carregam conteúdo poético; intervenções artísticas clandestinas ou com caráter de factóide nos jornais, TV, revistas e outros meios de comunicação; a reapropriação crítica de signos do mundo da publicidade; desvios e alterações efetuadas em mídias de sinalização e comunicação, etc.

A mídia tática é recorrente em ações de artistas e coletivos de cunho estético-político, dentre os quais podemos destacar o grupo carioca Tupinambá Lambido, em atividade desde 2016, cujas ações lançam mão de cartazes publicitários com conteúdo crítico a figuras da política brasileira e grandes corporações nacionais (figuras 1 e 2). Mas nas artes visuais, a mídia tática não é restrita apenas àqueles agentes diretamente ligados a formas de ativismo (ou artivismo, como alguns chamam), como também engloba ações de cunho poético, conceitual e experimental. Neste caso, destacamos a ação urbana experimental *Atrocidades Maravilhosas*, desenvolvida por um grupo de artistas que seria o primeiro a explorar o cartaz *lambe-lambe* como meio artístico no Rio de Janeiro (no ano 2000). Seus efeitos são ruídos na paisagem e na lógica da propaganda, uma vez que os *lambe-lambes* artísticos eram instalados em espaços públicos onde costumava-se encontrar, em vez disso, anúncios publicitários. A dupla Poro, de Belo Horizonte (MG), segue um caminho similar ao produzir suas “Faixas de anti-sinalização” (figura 3), desde 2009, com conteúdo de cunho poético, como as frases “Perca tempo”, “Veja através” e “Atravesse as aparências”. O trabalho torna visíveis aspectos da vida acelerada dos grandes centros urbanos. Em outra de suas intervenções urbanas, a dupla distribui panfletos que ensinam “10 maneiras incríveis de perder tempo”.



Figuras 1 e 2 – Cartazes do grupo Tupinambá Lambido, 2017-2018.  
Fonte: arquivo do grupo



Figura 3 - Poro, Faixas de anti-sinalização, 2009.

Fonte: <https://poro.redezero.org/intervencao/faixas-de-anti-sinalizacao/>

Também chamamos de mídia tática algumas táticas de visibilidade adotadas por artistas que se veem à margem do circuito oficial de arte (formado por museus, galerias, etc.) e que possuem pouca ou nenhuma representação no espaço legitimador das mídias de massa. No ano 2000, o artista carioca Ducha realizou um trabalho de intervenção urbana conhecido como “Cristo Vermelho”. Na noite de 26 de maio daquele ano, com a ajuda de amigos, Ducha burlou a segurança do Cristo Redentor e inseriu folhas de gelatina vermelha sobre os holofotes do monumento, colorindo-o durante alguns minutos. Sua proposta de intervenção fazia parte do primeiro “Prêmio Interferências Urbanas”, mas havia sido vetada pela Arquidiocese. O artista, contudo, a realizou de forma clandestina, contrariando a decisão tomada pela Igreja Católica, e imediatamente foi acionada a Rio Luz, empresa responsável pela iluminação de espaços públicos da cidade, para retirar a gelatina e interromper a intervenção.



Figura 4 - Jornal do Brasil, 27 de maio de 2000 (recortes da capa e da matéria sobre o “Cristo Vermelho” de Ducha). Fonte: <http://www.brasilvisual.art.br/gallery/intervencao-urbana/>

O “Cristo Vermelho” de Ducha ficou visível durante cerca de 45 minutos, mas sua ação não terminou aí: o artista ligou imediatamente para o Jornal do Brasil informando sobre a alteração que realizou na cor do monumento e, no dia seguinte, uma fotografia de seu trabalho estampava a capa do jornal (figura 4). Dessa maneira, Ducha utiliza a imprensa a favor de si, garantindo maior duração e circulação de seu trabalho clandestino e efêmero. A ligação de Ducha para o Jornal do Brasil pode ser compreendida como um ato performativo e a circulação da imagem na mídia impressa como a essência dessa ação, enquanto a iluminação do monumento poderia ser considerada apenas parte do processo. O trabalho é germinado como intervenção urbana, mas ganha forma ao lançar mão de um artifício da mídia táctica.

Ducha faz parte de uma geração de artistas da virada do século XXI que tomou as ruas como campos de ação para a realização de manifestações artísticas efêmeras. Diante da fragilidade do circuito artístico brasileiro naquele momento, além das intervenções urbanas, se disseminou

no país um grande número de iniciativas coletivas de artistas e espaços alternativos de exposição, motivados pela inconformidade ou incompatibilidade de certos artistas com o circuito institucional. Uma vez que não havia um circuito que acolhesse a todos os artistas, aqueles que não conseguiam se inserir no restrito sistema das galerias de arte, museus e outras instituições legitimadoras, tiveram de criar seus próprios circuitos. Considerando esse contexto, podemos compreender que, além da possibilidade de estender a duração de um trabalho efêmero e fazê-lo circular, ao ligar para o Jornal do Brasil, Duchá é beneficiado pelo poder da mídia de massa de atribuir valor e legitimidade, como conta a crítica de arte Marisa Flórido Cesar:

Cristo vermelho parece transitar entre as várias concepções e abordagens relacionadas à tradição escultórica e sua migração ao campo ampliado: intervém fisicamente em um monumento e seu lugar, infiltra-se estratégica e criticamente na rede de circuitos discursivos em diversos campos de poder, como nas instituições (religiosas, estatais, artísticas) e na mídia. Se “público” tornou-se o campo midiático no qual a natureza de um fato é determinada e legitimada, Duchá realiza a ação buscando ganhar representação justamente aí. Se a mídia tem poder de conceber valor de verdade, ainda que por quinze minutos, como legitimar algo como arte além de seu protegido circuito? (CESAR, 2014, p. 35)

A mídia de massa, como um espaço legitimador, é invadida pelo artista que antes não tinha espaço de destaque nela. O poder da mídia, de conceber valor de verdade – visto na ação realizada por Orson Welles por meio do rádio em 1938 –, é o que amplia a dimensão pública da ação de Duchá.

Em sua dissertação de mestrado, Anne Clinio (2011) lista uma série de ações consideradas integrantes do campo da mídia táctica por diferentes teóricos, algumas das quais vemos serem adotadas por artistas contemporâneos, como o *détournement* e o *culture jamming*.

*Détournement* é uma palavra que em francês significa desvio, direção ou ainda sequestro. Na mídia táctica designa uma prática conhecida devido a seu uso pelos situacionistas, que consiste em qualificar produtos ou processos cujo objetivo original foi alterado, tomando direção oposta. Tal é a prática adotada por Duchá, ao se apropriar de um jornal para torna-lo palco de uma ação artística – em vez de realiza-la em um “espaço de arte”. Podem também ser inseridas nesta categoria as “Inserções em circuitos ideológicos” (1970-1976) de Cildo Meireles, uma vez que o artista transforma garrafas de Coca-Cola e cédulas de dinheiro em veículos de comunicação para mensagens tidas como subversivas. Ou ainda ações de grupos como Atrocidades Maravilhosas e Poro, que provocam desvios nos usos de cartazes, panfletos e faixas de sinalização. No contexto internacional, alguns dos principais destaques são os trabalhos da artista Barbara Kruger e o coletivo Guerrilla Girls, que lançam mão de mídias publicitárias como cartazes e outdoors.



Figura 5 – Guga Ferraz, Ônibus incendiado, 2003. Fonte: arquivo do artista

O artista carioca Guga Ferraz é conhecido por suas táticas de desvio em placas de sinalização. O exemplo mais notável é a interferência que fez em placas de pontos de ônibus em 2003 (figura 5), quando colocou sobre as mesmas adesivos em formato de chamas, como maneira de alertar a população sobre os recorrentes incêndios criminosos a veículos que aconteciam naquele ano. Trata-se de uma ação-vírus na qual o artista altera o significado da imagem: além de sinalizar o local onde os ônibus realizam suas paradas, a placa passa a informar sobre a onda de violência que toma o Rio de Janeiro.

Culture jamming é uma prática que também recontextualiza imagens, elementos gráficos e mensagens, mas tem como alvo privilegiado corporações multinacionais, apropriação do espaço público e discurso publicitário falacioso. Entre as principais táticas dessa modalidade estão a alteração de campanhas publicitárias e criação de notícias falsas. No campo da arte, alguns dos maiores expoentes desta categoria são o britânico Banksy e o norte-americano Ron English,

mundialmente conhecidos por suas imagens satíricas e subversivas que lançam mão da linguagem da publicidade e de alguns dos maiores símbolos do capitalismo de maneira crítica – Banksy por meio do grafite, principalmente, e English por meio de outdoors (figura 6) e outras mídias publicitárias. Seguindo um caminho similar, no contexto de ações de protesto contra o impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff, o coletivo Tupinambá Lambido espalhou em muros do Rio de Janeiro grandes cartazes que recriam os logotipos do jornal O Globo e do banco Santander, alterando suas inscrições, respectivamente, para O Golpe e Satan (figuras 1 e 2). Por meio de ações como essa, o grupo buscava atingir a imagem de grandes corporações apoiadoras ou beneficiárias do processo que tirou Dilma do poder.

É importante pontuar que o *détournement* e o *culture jamming* são táticas que apresentam similaridades, e um mesmo trabalho artístico pode se situar nas duas categorias. Um outdoor que satiriza o logotipo ou mascote de uma grande corporação, por exemplo, é uma ação de *culture jamming* na medida em que recontextualiza ou deforma um elemento gráfico ou uma mensagem, mas também é um *détournement*, por propor um desvio em uma mídia publicitária (o outdoor) transformando-a em uma mídia artística ou anti-publicitária.



Figura 6 – *Outdoor* produzido por Ron English (sem data). Fonte: <http://tiscoart.blogspot.com/>

Ações que seguem a direção do discurso publicitário falacioso e das notícias falsas, apropriam-se do poder persuasivo e legitimador das mídias de massa. É onde podemos situar a ação performativa de Orson Welles no rádio em 1938, como também uma ação do artista cearense Yuri Firmeza, que em 2006 fez circular nos principais jornais de Fortaleza matérias sobre a suposta exposição de um “grande artista” japonês chamado Souzousareta Geijutsuka, que seria realizada no Museu de Arte Contemporânea do Ceará. Mas o evento não passava de um factóide criado por Firmeza, que também inventara o artista japonês. Souzousareta Geijutsuka jamais existiu fora de seu projeto artístico e das páginas dos jornais. A ação performativa foi realizada com apoio do museu, que assumiu a divulgação da falsa exposição, surpreendendo o público que esteve presente na abertura. A ação de Firmeza chama atenção para o poder legitimador da imprensa, capaz de gerar grande expectativa e atrair uma quantidade numerosa de pessoas para a exposição de um artista que sequer existe.

Pode-se citar também as intervenções de Paulo Bruscky e Antonio Manuel em jornais nos anos 1970. O pernambucano Paulo Bruscky realizou (e ainda realiza) diversas intervenções em classificados de jornais, entre elas o anúncio de uma máquina de registrar sonhos com filmes, que possibilita ao consumidor assistir a seus sonhos enquanto tomava café da manhã. O anúncio fictício de Bruscky, veiculado em 1977, subverte a lógica publicitária daquele espaço e aparece no meio de anúncios de outras máquinas, causando estranhamento no leitor do jornal. Já Antonio Manuel teve acesso à arte-final do jornal O Dia e pôde substituir imagens e textos, criando tiragens alternativas da publicação – que levou pessoalmente às bancas e misturou a outros exemplares – intercalando notícias reais e ficções de conteúdo absurdo. Tais ações culminaram na série “Clandestinas” (1973). O mesmo artista realizou o trabalho “De 0 a 24 horas” (1973), que consiste em um encarte incorporado a um jornal, reunindo trabalhos pensados para sua exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, cancelada pelos próprios organizadores por temerem que ela pudesse gerar situações problemáticas ao museu e ao artista, considerando a repressão dos militares naquele momento de ditadura. A ação de Antonio Manuel resultou em uma exposição de 24 horas, tempo de duração de um jornal nas bancas, e aconteceu exclusivamente em suas páginas. Em uma nota incluída no encarte, o artista afirma que “o espaço do MAM, das Galerias, tornou-se pequeno em relação aos veículos de massa” (O JORNAL, 15 de julho de 1973, p. 24).

Vemos, portanto, que a mídia tática é um conceito amplo, que abarca uma diversidade de práticas entre as quais algumas são mais frequentemente adotadas pelo campo da arte do que outras.<sup>2</sup>

Outros termos tentam dar conta de intervenções artísticas nas mídias de massa. O pesquisador brasileiro Arlindo Machado, em seu livro *Arte e mídia*, publicado em 2007, fala sobre generalização do vocábulo *artemídia*, como forma aportuguesada do inglês *media arts*, para designar “formas de expressão artística que se apropriam dos recursos tecnológicos das mídias e da indústria do entretenimento em geral, ou intervêm em seus canais de difusão, para propor alternativas

---

2 Para o conhecimento das demais práticas dos ativistas da mídia tática, além daquelas comumente adotadas no campo da arte, conferir a dissertação de Clinio (2011) e o artigo de Foletto (2015).

qualitativas” (MACHADO, 2007, p. 5). Inclui-se nessa categoria, segundo Machado, intervenções críticas em meios de comunicação de massa, bem como manifestações artísticas realizadas por meio da apropriação de recursos tecnológicos recentemente desenvolvidos nos campos da eletrônica, informática e engenharia biológica. Trata-se, portanto, de um termo mais abrangente, que engloba e extrapola expressões anteriores como *arte & tecnologia*, *artes eletrônicas*, *arte-comunicação*, *poéticas tecnológicas*, etc.

Machado ressalta que a arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo, apropriando-se das tecnologias disponíveis, como, por exemplo, a relação de Edgar Degas com a fotografia e a de Marcel Duchamp com a cronofotografia na obra “Nu descendo uma escada” (1912). Mas o autor compreende que a apropriação que a arte faz dos aparatos tecnológicos que lhe são contemporâneos se difere do uso dos mesmos por outros setores da sociedade, como a indústria e bens de consumo. Na medida em que tais aparelhos são projetados para fins objetivos, a perspectiva artística lhe desvia de seus interesses originais. Machado chama atenção para artistas que operam fora das possibilidades programadas e previsíveis desses meios, reinventando radicalmente seus programas e finalidades. O que se chama *artemídia*, portanto, é produzido dentro dos meios econômicos vigentes, mas segue a direção contrária deles.

De maneira similar à visão de Machado, ao inserir trabalhos de arte na categoria mídia tática, chamamos atenção para seu caráter subversivo. Destacamos sua capacidade de interferir nos fluxos de poder e seu potencial viral. Essas táticas criativas propõem inversões nos veículos de comunicação, como também nos signos por eles emitidos.

## Considerações finais

Com a migração da arte do espaço privado dos museus e das salas de concerto para o espaço público e turbulento da TV, internet ou ainda do ambiente urbano, seu estatuto e alcance são modificados e são possibilitadas novas formas de inserção social. Assim como Walter Benjamin (2012) afirma que com a reprodução técnica a arte deixa de ter uma função parasitária para ter uma função política, é possível pensar nos meios de comunicação de massa como agentes potencializadores de difusão, na medida em que vivemos em uma sociedade de base tecnocrática. Formas singulares de visualidade se manifestam nos trabalhos de Ducha, Paulo Bruscky e Antonio Manuel, por exemplo, que se apresentam nos jornais. Elas se diferem daquelas obras apresentadas em “lugares da arte”, sobretudo pela maneira como se aproximam do público – em vez de deixar o público ir até elas – e pegam-no de surpresa. Um choque similar é causado por aqueles trabalhos que desconstroem as imagens publicitárias, já enraizadas no cotidiano, e chamam atenção para sentidos implícitos nas mesmas.

Concluimos que o conceito de mídia tática, mais recorrente em pesquisas nas áreas de comunicação e de ciência da informação, pode oferecer importantes contribuições para pesquisas no campo das artes visuais, e em particular nos estudos sobre arte contemporânea brasileira. Espera-se, com este texto, fomentar novas discussões e ativar novos olhares para trabalhos artísticos que fazem uso subversivo e poético das mídias de massa.

## Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: CAPISTRANO, Tadeu (org.). **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CÉSAR, Maria Flório. **Nós, o outro, o distante na arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

CLINIO, Anne. **Mídias táticas no Brasil: dinâmicas de informação e comunicação**. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

CLINIO, Anne. A ação política no cotidiano: a mídia tática como conceito operacional para pesquisas em mídia, cotidiano e política. In: **Mídia e Cotidiano**. Niterói: Universidade Federal Fluminense, n. 1, p. 169-188, 2013.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**, 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

O'HARA, Craig. A filosofia do punk: mais do que barulho. São Paulo: Radical Livros, 2005.

FOLETTI, Leonardo. **Mídia tática e cultura hacker: aproximações no contexto brasileiro**. In: Anais do II Congresso Internacional de Net-Ativismo. São Paulo: ECA-USP, 2015.

GARCIA, David, LOVINK, Geert. O ABC da mídia tática. In: ROSAS, Ricardo, SALGADO, Marcus (org.). **Rizoma – Intervenção**, p. 139-141, 2002. Disponível em: <http://desarquivo.org/node/1228/>. Acesso: 08/05/2020.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

MESQUITA, André Luiz. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)**. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo: USP, 2008.

O JORNAL. **Exposição de Antonio Manuel (de zero às 24 horas nas bancas de jornais)**. Rio de Janeiro, 15 de julho de 1973.

### TACTICAL MEDIA FILES.

Disponível em: <http://www.tacticalmediafiles.net/n5m4/faq.jsp-faqid=programme.html>. Acesso: 08/05/2020.

## Sobre o(a) autor(a)

**Thiago Spíndola Motta Fernandes** é historiador da arte, mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro na linha de pesquisa História e Crítica da Arte. Desenvolve pesquisas em arte contemporânea brasileira, crítica, teoria da imagem e intervenção urbana, com ênfase na virada do século XXI.

Contato: thiagosmfernandes@gmail.com

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9008-5447>

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5009686049893917>

Recebido em: 14-05-2020 / Aprovado em: 30-06-2020

## Como Citar

Fernandes, Thiago Spíndola Motta (2020). Mídia tática como conceito operativo nas artes visuais. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.1, p. 147-163, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-54743>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

# ARTIGOS



# Vicente de Mello: a memória da luz pelo lado do avesso

Vicente de Mello: the memory of light inside out

PEDRO CAETANO EBOLI NOGUEIRA

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, Brasil.

## RESUMO

O presente artigo se destina a analisar os trabalhos contidos em duas exposições individuais do fotógrafo Vicente de Mello ocorridas simultaneamente no Rio de Janeiro no ano de 2018. Tratam-se de *In Orbit*, exibida entre os dias 25 de maio e 6 de agosto na Galeria Lurixs, e curada por Ivo Mesquita; e *Monolux*, que ocupou o MAM entre 17 de março e 9 de setembro, com curadoria de Eucanaã Ferraz. Compreendemos de que modo a poética do artista exerce um profundo questionamento no que concerne às relações entre a imagem e seu referente, além de acionar o caráter mnemônico e colecionista que circunvizinha o meio fotográfico. Traçamos um diálogo do trabalho do artista com algumas das vertentes mais destacadas da fotografia contemporânea, sublinhando o caráter conceitual que permeia sua obra e colocando-a em paralelo com teóricos da fotografia.

## PALAVRAS-CHAVE

Fotografia contemporânea, arte conceitual, fotograma, memória, arte contemporânea

## ABSTRACT

This article aims to analyze the pieces of two individual exhibitions of the photographer Vicente de Mello that took place simultaneously in Rio de Janeiro in 2018: *In Orbit*, displayed between May 25th and August 6th at Lurixs Gallery, and curated by Ivo Mesquita; and *Monolux*, exhibited at MAM between March 17th and September 9th, curated by Eucanaã Ferraz. We explain how the artist's poetics raises deep questions regarding the relations between the image and its referent, in addition to triggering the mnemonic and collecting feature that surrounds the photographic medium. We draw a dialogue of the artist's work with some of the most prestigious strands of contemporary photography, underlining the conceptual character that permeates his work and tracing parallels with photography theorists.

## KEYWORDS

Contemporary photography, concept art, photogram, memory, contemporary art

## Introdução

O presente artigo parte de duas mostras do fotógrafo Vicente de Mello (1967-), exibidas simultaneamente no Rio de Janeiro entre o primeiro e o segundo semestre de 2018. Trataram-se das exposições “In Orbit”<sup>1</sup> e de “Monolux”<sup>2</sup> uma oportunidade rara para os cariocas entrarem em contato com algumas das múltiplas facetas que povoam sua poética. No âmbito do presente artigo, me restrinjo a tratar apenas dos trabalhos que compuseram estas duas mostras, estabelecendo diálogos com procedimentos de outros artistas e teóricos.

Contudo, é preciso ter cautela ao designá-lo ingenuamente como fotógrafo, uma vez que esta palavra poderia invocar a figura heroica de um *flâneur*, que ronda a cidade em busca de capturar instantes decisivos<sup>3</sup>. Por outro lado, esta designação não é de todo injusta, uma vez que o artista trata de uma constelação de sentidos que gravita em torno da fotografia, sem nunca aderir completamente aos seus processos mais corriqueiros. Se o artista não abandona por completo a indicialidade que caracteriza a fotografia, ela dá acesso ao vazio de uma documentação imaginária, muito distinto do clique heróico que recorta e paralisa uma composição fortuita formada diante da lente fotográfica. Seus procedimentos residem, antes de mais nada, em um pensamento experimental sobre e através do suporte fotográfico, que esquadrinha alguns dos pressupostos que geralmente o caracterizam, subvertendo e deslocando este imaginário.

A contrapelo da tradição fotojornalista, o artista se apropria do meio fotográfico como possível instrumento que esgarça o real e não como decalque ingênuo do mundo visível. Seus trabalhos estão invariavelmente imbuídos em deflagrar novas dimensões perceptivas, recusando os paradigmas miméticos para se colocar ao lado da fabulação de mundos. Não se trata, por outro lado, de um fotógrafo formalista, que esgarça a representação até seus limites, muito embora sua poética seja marcada por um devir abstratizante. Em vários dos trabalhos analisados ao longo deste artigo o artista isola objetos de suas origens e os fotografa, transmutando-os, não em figuras abstratas, mas em outros elementos figurativos. Assim, trata-se de um formalismo heterodoxo, que só tende à abstração para retornar à figura<sup>4</sup>.

Ao contrário do caráter sisudo, impessoal e pretensamente a-histórico que geralmente coaduna os mais diversos formalismos, há sempre algo de bem-humorado, de profundamente histórico e mnemônico - talvez afetivo - na poética de Vicente de Mello. Inclusive, a pronunciada carga conceitual que subjaz aos seus trabalhos, majoritariamente organizados em séries, faz com que sua poética muitas vezes alcance densidade teórica. Como explícito ao longo do artigo, o artista coloca uma miríade de problemas para as relações que a fotografia estabelece entre o documentário e a ficção, se situando nos interstícios entre a criação de mundos e o seu possível

---

1 A exposição In Orbit foi uma individual do artista Vicente de Mello, ocorrida na Galeria Lurixs e contou com curadoria de Ivo Mesquita. O período de visitação foi de 25 de maio a 6 de agosto de 2018.

2 A exposição Monolux foi uma individual do artista Vicente de Mello, com curadoria de Eucanaã Ferraz. Ele ocupou o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre 17 de março a 9 de setembro de 2018.

3 Célebre expressão cunhada pelo fotojornalista francês Henri Cartier-Bresson (2011).

4 Aqui poderíamos remeter aos jogos de ilusão de ótica que nos permitem ver duas figuras simultaneamente.

dever de duplicação do visível.

A perspicácia com que Vicente de Mello joga nestas fronteiras pode ser atribuída à própria relação dupla que o artista veio estabelecendo com a fotografia. Neste sentido, convém destacar que, entre 1993 e 1998, o artista foi responsável pelo setor de documentação fotográfica das exposições da Coleção Gilberto Chateaubriand, que integra o acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A crítica de arte Ligia Canongia explicita o papel que a fotografia desempenha no pensamento de Vicente de Mello, tanto no âmbito de sua poética quanto na documentação de obras produzidas por outros artistas:

Por coincidência, Vicente de Mello é um artista que trabalha com o suporte fotográfico para a expressão de sua obra, mas é também fotógrafo de obras de arte de outrem. Neste último caso, opera sem dúvida com sensibilidade, mas buscando primordialmente as soluções técnicas que melhor respondam às formas originais das obras fotografadas, tentando ausentar-se da esfera da interpretação. Seria protagonista, nesse momento, o mero aspecto documental da fotografia, ainda que bem feito (MELLO & SARAIVA, 2006, p. 140).

O artista nunca deixou de conciliar o ofício marcadamente documental, desempenhado na Coleção Gilberto Chateaubriand, com uma pesquisa marcada pela fabulação, desenvolvida paralelamente. Como argumento ao longo do artigo, as séries contidas nas mostras “In Orbit” e “Monolux” deixam entrever o modo como a poética do artista não trata destes dois registros de forma ingênua, como realidades totalmente apartadas e incomunicáveis. Vicente de Mello faz com que estes dois pólos incidam mutuamente um sobre o outro, produzindo refrações que deslocam dicotomias historicamente constituídas, tais como documentário/ ficção e memória íntima/ memória coletiva.

## **A atualidade do fotograma**

A própria técnica que impera em ambas as exposições já mobiliza uma dimensão de memória. Trata-se do fotograma, prática experimental que animou diversos artistas de vanguarda no começo do século XX, dos quais poderíamos destacar Man Ray, William Fox Talbot, László Moholy-Nagy e Geraldo de Barros. A técnica consiste de uma fotografia sem câmera, produzida em laboratório, em que determinados objetos são posicionados diretamente sobre o papel fotográfico, que é então exposto à luminosidade. Servindo como máscaras, os objetos bloqueiam ou filtram a passagem da luz. Assim, após a revelação, suas sombras imprimem a cor branca no papel, enquanto as partes atingidas diretamente pelos raios luminosos são queimadas, assumindo a coloração preta. As imagens resultantes são quase monocromáticas:

A mais elementar das técnicas fotográficas, o fotograma é feito sem o auxílio de câmera ou lente. É produzido colocando objetos em contato com a superfície do papel ou filme fotossensível e, em seguida, expondo-o à luz. A imagem resultante,

após a revelação, mostra o traçado formal do objeto, com tonalidade escura em áreas expostas à luz e tonalidade clara em áreas não expostas. Praticado por antigos entusiastas, como Anna Atkins e William Henry Fox Talbot, além de modernistas como Man Ray e László Moholy-Nagy, o fotograma provou ser um método de descoberta e transformação duradouro (MULLIGAN & WOOTERS, 2005, p. 742) (tradução nossa)<sup>5</sup>.

Esta técnica tem a especificidade de não partir de um negativo, originando trabalhos únicos, a contrapelo da reprodutibilidade técnica que geralmente caracteriza o meio fotográfico. Ela é também uma prática lenta, urdida manualmente. Contudo, é preciso destacar que, no trabalho de Vicente de Mello, o uso do fotograma não se origina da fetichização de uma prática que se tornou obsoleta: trata-se de um processo que contribui com a densidade poética de sua obra. Mas, ao mesmo tempo, poderíamos compreender o emprego do fotograma em diálogo subversivo com algumas das vertentes mais célebres daquilo que se convencionou denominar fotografia contemporânea.

A este respeito, conviria estabelecer uma interlocução heterodoxa com uma de suas linhagens, que abrange nomes já canônicos tais como Jeff Wall, Bernard Faucon, Gregory Crewdson, Sam Taylor-Wood, Thomas Demand e James Casebere. Este conjunto de artistas monta situações fantasiosas para as lentes das câmeras ou emprega softwares que modificam virtualmente as imagens. Suas fotografias são recorrentemente reproduzidas em grandes formatos, uma vez que a qualidade técnica constitui uma tônica, e vendidas a preços exorbitantes. Esta linhagem vem sendo compreendida como aquilo que haveria de mais “atual” no âmbito da fotografia.

Neste sentido, poderíamos destacar as loas que o teórico da arte Michael Fried (2012), em “*Why Photography Matters as Art as Never Before*”<sup>6</sup>, faz àquilo que ele denomina como fotografia *tableau*<sup>7</sup>. O livro apresenta uma defesa teórica e formalista da fotografia artística em grande escala, uma espécie de gênero que viria ganhando vigor desde o final dos anos 1970. O autor argumenta em favor de alguns dos artistas supracitados, com foco especial no fotógrafo canadense Jeff Wall, explicitando a relevância de suas trajetórias na arte contemporânea.

Ainda enredados na tentativa de esgarçar o estatuto indicial da fotografia, os artistas oriundos desta vertente se utilizam de um sem número de aparatos tecnológicos para prover às

---

5 No original: The most elemental of photographic techniques, the photogram is made without the aid of camera or lens. It is produced by placing objects in contact with the surface of sensitized paper or film and then exposing it to light. The resultant image, after processing, reveals a photographic tracing of the object's form, with dark tonality in areas exposed to light, and light tonality in unexposed areas. Made by early practitioners such as Anna Atkins and William Henry Fox Talbot, and modernists such as Man Ray and László Moholy-Nagy, the photogram has proved to be an enduring method of Discovery and transformation (MULLIGAN & WOOTERS, 2005, p. 742).

6 O livro, ainda sem versão em português, poderia ter seu título traduzido como “Por que a fotografia importa como arte como nunca antes”.

7 Em inglês o teórico chama de *contemporary tableau photography*, definidas como fotografias em grande escala destinadas a serem penduradas nas paredes e vistas como pinturas. Aqui o autor faz referência às *tableaux vivants* [pinturas vivas], gênero de pintura inventado na França do final do século XIX em que uma cena é criada para ser representada, seja na forma de pintura ou de fotografia.

imagens aquilo que Roland Barthes (1988) denominaria efeito de real. Ele pode ser mais ou menos pronunciado nos trabalhos, mas invariavelmente destinado a ser desmontado. Como poderíamos pensar, nesta chave de leitura, as situações que Vicente de Mello arranja sobre o papel fotográfico?

Assim como os artistas supracitados, seu trabalho está também imbuído em produzir situações ficcionais, recusando a figura do instante decisivo como propulsora do ato fotográfico. Trata-se, em ambos os casos, de capturar uma realidade previamente orquestrada, ainda que a técnica rudimentar do fotograma se oponha diametralmente ao rol de aparatos tecnológicos empregados pelos artistas estrangeiros. O mesmo pode se dizer dos suportes utilizados: os exemplares que Michael Fried reúne em torno da fotografia artística em grande escala se distanciam radicalmente das restrições dimensionais inerentes ao uso do fotograma, sempre constricto aos pequenos tamanhos dos papéis fotográficos disponíveis no mercado.

Contudo, gostaria de propor a seguir que os virtuosismos e a grandeza das fotografias que tanto agradam a Michael Fried e ao mercado de arte, embora impressionantes, não alcancem a mesma agudeza crítica e conceitual do trabalho de Vicente de Mello. Compreendo que a dobra nas fronteiras entre a fotografia como índice e como ficcionalidade, proposta pelo artista brasileiro, é ainda mais radical.

## **In orbit**

Na exposição “In Orbit” (Figura 1) o artista não se restringe a expor fotogramas, cujas figuras remetem imediatamente a meteoritos flutuando em um espaço infinito e indefinido, absolutamente preto. Vicente de Mello nos dá acesso a todo o dispositivo que deu origem às imagens, a toda a cena criada para capturá-las. Ao lado dos fotogramas pendurados na parede, vemos um conjunto de pedras arranjadas em uma mesa quadriculada, dispostas na mesma posição em que foram gravadas no papel fotográfico. Aqui a técnica do fotograma replica o processo que torna visível, no céu, os corpos celestes desprovidos de luz própria: alguma fonte luminosa deve incidir sobre eles para que possam aparecer. Mas é a sombra das pedras, algo da ordem de um eclipse, que dá origem às imagens de meteoritos reveladas no papel fotográfico.

Ao peso das pedras apoiadas sobre a mesa opõe-se sua imagem flutuante: despojadas da gravidade, as pedras-meteoritos levitam nas paredes da galeria. Aqui talvez pudéssemos mobilizar o procedimento de Jackson Pollock, cujas telas expostas nas paredes vencem a força da gravidade, elemento crucial para o processo que as constituiu. Somos subitamente arremessados em um vazio onde as variáveis terrestres que regem nosso horizonte de experiências já não mais atuam: tempo e espaço são suspensos e a gravidade cessa de incidir sobre os corpos. Aqui poderíamos pensar sobre a maneira segundo a qual o movimento de ascensão, de ascense vertical, atravessa a História da Arte.

Mas também poderia se tratar do embaralhamento na partilha de espaços e tempos que, segundo Jacques Rancière, constitui uma operação privilegiada da arte em seu regime estético (RANCIÈRE, 2009). Curiosamente, o mesmo filósofo já havia encontrado na noite uma espécie de metáfora da reconfiguração de espaços e tempos operada por um círculo de proletários que, na França do século XIX, empregavam a madrugada para se dedicarem às palavras (RANCIÈRE, 1988).

Se para Jacques Rancière o período noturno materializa uma suspensão das ordens que regem o comum, Vicente de Mello nos lança na noite eterna do espaço sideral em que as coordenadas geográficas válidas na Terra são subitamente anuladas.



Figura 1 - Vicente de Mello, Vista da exposição In Orbit - Galeria Lurixs, 2018, Divulgação.

Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/vicente-de-mello-volta-ao-essencial-da-fotografia-em-duas-mostras-no-rio-22723032>.

Ao exibir uma imagem e seu referente, o trabalho do artista poderia remeter, sob uma primeira visada, ao célebre *Uma e Três Cadeiras* (1965). Aqui o artista conceitual Joseph Kosuth justapõe uma fotografia de uma cadeira, uma cadeira, e uma definição de dicionário de cadeira. Mas parece que o fotógrafo brasileiro adiciona ainda um outro requinte conceitual ao abismo existente entre o real, a palavra e sua imagem. Ele nos coloca diante de um conjunto de fotogramas originados de uma espécie de mimesis enganosa, denunciada pelos referentes: as pedras sobre a mesa. Vemos uma similaridade entre o espaço da fotografia, onde a escala se perde, e a sensação de deriva e desorientação característica do espaço astral.

Ora, uma série de procedimentos típicos da fotografia com fins científicos seriam largamente apropriados pela Arte Conceitual, jogando nas fronteiras entre o documento e a ficção. Será que existe algum ponto no espaço em que o devir neutro da arte conceitual encontra o exato local em que o olhar se vê despido de um olho, eximido do crivo da escolha? “In Orbit” joga com os signos dos retratos aeroespaciais, em que a vocação da fotografia para produzir imagens documentais atinge sua máxima potência, uma vez que o olhar subjetivo é substituído por parametrizações e mapeamentos. O artista se apropria da imagem técnica em seu ápice, mas esta linguagem presumidamente neutra,

despida de um olho e isenta de qualquer vontade é dobrada para produzir uma fabulação. O artista parece cortar o fio que une a fotografia e seu referente, sem apresentar nenhuma perspectiva de reconciliação possível entre “o real” e sua cópia.

Aqui poderíamos remeter ao exercício fantástico de cartografia imaginado por Jorge Luis Borges. O escritor argentino conta que em um dado Império o ímpeto de precisão teria levado o Colégio dos Cartógrafos a levantar “um Mapa do Império, que tinha o tamanho do Império e coincidia pontualmente com ele” (BORGES, 1995, p. 95). Contudo, “as Gerações Seguintes entenderam que esse dilatado Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos” (idem). No conto, a obsessão por radicalizar o caráter indicial do mapa acaba levando-o ao cabo de sua própria ruína, de sua própria dissolução.

Ora, em que medida os fotogramas de Vicente de Mello poderiam ser compreendidos como uma cartografia desta natureza? Trata-se de um paroxismo semelhante: lá onde a cópia encontra seu referente, lá onde a imagem toca o real, vemos sua indicialidade esmaecer. Ela já não remete mais à matéria do mundo que a formou, mas ganha os contornos de algo que lhe é totalmente extrínseco. Aqui, a técnica do fotograma faz o referente tocar a superfície de sua cópia, o real toca a sua representação fantasiosa e é reproduzido em escala natural, de modo similar ao exercício cartográfico fantasiado por Jorge Luis Borges. Afinal, um mapa não deveria ser uma cópia do real, planejada e em escala?

Contudo, o pensamento limite e marcadamente abstratizante que compreende o espaço sideral como infinito é simultaneamente aquele que nos recusa a possibilidade de atribuir qualquer escala, qualquer parâmetro dimensional absoluto, para as representações que vemos na parede da galeria. Pedras são transformadas em meteoritos, que instantaneamente perdem a escala, pairando em um espaço sideral infinito, o preto profundo do papel fotográfico. Se em “In Orbit” as imagens são acompanhadas de uma espécie de mapa que as originou, ele está definitivamente imbuído de embaralhar a diferença entre o índice e seu referente. Assim, mesmo que o peso das pedras sobre a mesa nos ancore ao real, se olhamos apenas para os fotogramas nos indagamos sobre qual seria o tamanho “verdadeiro” dos meteoritos representados.

A fotografia emerge como uma monotopia gravada através da luz, uma espécie de Santo Sudário<sup>8</sup>, onde a imagem se materializa como cicatriz do toque no real. O teórico Philippe Dubois caracteriza o tecido que teria envolvido o corpo de cristo como a

primeira ‘fotografia’ de crime (...). o Sudário, com efeito, é de fato, se é que é isso mesmo, o objeto fantasma por excelência, fonte das ficções científico-teológicas mais vertiginosas e o protótipo quase mítico da fotografia (DUBOIS, 1993, pp. 223-224).

---

8 Trata-se do pedaço de tecido que teria revestido o corpo de Cristo após sua crucificação, conservando a marca de seu corpo. Ele é preservado na Catedral de Turim, Itália. Contudo, com o objetivo de evitar sua deterioração e evitar o desaparecimento de uma das poucas reminiscências do corpo de Cristo, o tecido fica protegido da luz. Assim, o público tem acesso apenas a uma reprodução fotográfica desta mortalha.

Contudo, o teórico francês explicita que é necessário algum nível de crença para de fato ver as marcas esmaecidas de Cristo naquele tecido, resultando em uma inversão: “toda a lógica do Sudário é a seguinte: não ‘só acredito no que vejo’, mas ao contrário, ‘só vejo o que acredito ver’; com esse corolário, para o fiel, o crente, a visão daquilo em que acredita faz o objeto ser” (DUBOIS, 1993, p. 224).

Daí podemos concluir que o visível não pode ser reduzido ao meramente retiniano, havendo sempre algo que se interpõe nesta passagem, e as operações conceituais de Vicente de Mello justamente sulcam e evidenciam este intervalo. Se, para aqueles que acreditam, o Santo Sudário viria a constituir uma prova cabal do corpo ausente de Cristo, o artista de “In Orbit” apresenta os objetos que teriam originado as imagens. Contudo, eles continuam presentificando uma ausência, uma vez que os fotogramas não correspondem exatamente às pedras expostas na mesa. Subitamente vemos nossa atenção flutuar entre os fotogramas e seus referentes, como se fôssemos detetives, ávidos por desvendar a mecânica do trabalho, bem como os procedimentos que lhe originaram. De modo sub-reptício, o artista acaba por acionar o devir investigativo que tanto coadunou o meio fotográfico desde sua origem, aqui empenhado em escrutinar uma ficção.

Atentando para os fotogramas mais detidamente, nos deparamos com uma vaga ilusão de tridimensionalidade, resultante de gradações cromáticas muito sutis nas bordas dos supostos meteoritos. Este fenômeno cromático é originado pelo modo como características físicas das pedras - texturas, refrações e transparências - incidem sobre o resultado visual de seus fotogramas. A este fator acidental soma-se a escuridão do laboratório, que restringe o controle do artista sobre o arranjo dos objetos depositados no papel fotosensível, executado quase como um desenho às cegas. Percebemos que, mesmo se tratando de um procedimento milimetricamente arranjado em termos conceituais, fruto de um projeto, alguns fatores restituem a incidência do acaso sobre a composição fotográfica.

Mas há ainda uma outra camada de significados que se acumula sobre “In Orbit”: as pedras que vemos não são quaisquer, elas integram uma coleção que o artista acumula desde pequeno. Aqui, o âmbito íntimo e microscópico de um arquivo particular aflui para o espaço sideral: o infinitesimal se converte em infinito. Ora, não seria este o salto que a arte muitas vezes performa, transmutando inquietações individuais em matérias concernentes a uma coletividade?

Em todo caso, ao recorrer a uma coleção particular o trabalho acaba mobilizando duas dimensões recorrentemente acionadas pelo artista e que circunvizinham o meio fotográfico: o colecionismo e a memória. Aqui aparece uma chave para que possamos adentrar na segunda mostra abordada neste artigo.

## **Monolux**

O próprio título da exposição emerge de uma lembrança que Vicente de Mello carrega desde sua infância. Monolux foi um telescópio japonês de uso amador, produzido nos anos 1970, cujo nome condensa a própria técnica do fotograma, onde uma única fonte de luz grava o papel fotográfico. Aqui notamos, já de saída, um possível paralelo com o trabalho exposto na galeria Lurixs e que aponta para o interesse do artista no espaço sideral.



Figura 2 - Vicente de Mello, Buraco Negro Estelar (série Galáctica), 2005, Fotografia digital.  
Fonte: <https://www.vicentedemello.com.br/>

Este fascínio pode ser notado em sua série “Galáctica” (Figura 2), exposto no Museu de Arte Moderna, onde o artista fotografa algumas fontes domésticas de luz, tais como lustres, luminárias, postes, candelabros ou spots, trasmutando-as em fenômenos celestes. Somos dispostos perante a imagens sublimes e silenciosas: o comum se transformou em extraordinário e o banal foi tornado fantástico. “Galáctica” produz um assombro similar àquele que acompanha as imagens de ficção científica. Mas desta vez o artista não se utiliza da técnica do fotograma. Assim como em “In Orbit”, somos lançados no espaço infinito e desorientador do universo, mediante um jogo de alto contraste entre luz e trevas. Mas ao seu revés, aqui a luz parte do próprio objeto que é tornado visível, enquanto todo o resto é lançado na noite indistinta e perene do cosmos.

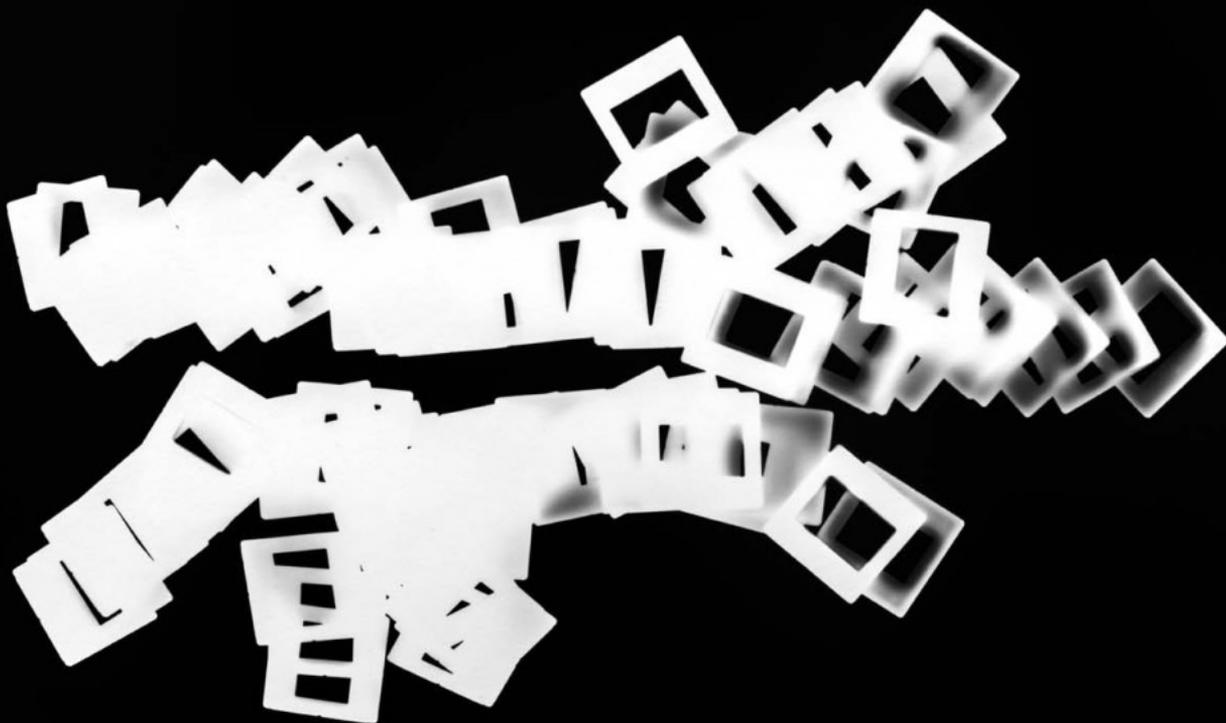


Figura 3 - Vicente de Mello, Carbone-14 teste I (série Monolux), 2016, Fotograma, 50 x 60 cm.  
Fonte: <http://www.premiopipa.com/2018/03/vicente-de-mello-vai-na-contramao-da-profusao-de-imagens-de-hoje-em-monolux/>.

A dimensão mnemônica da poética de Vicente de Mello emerge novamente na série que dá nome à exposição (Figura 3), em que uma miríade de objetos próprios do laboratório fotográfico é usada para a produção de fotogramas<sup>9</sup>. Também se trata de uma coleção de materiais fotográficos analógicos que o artista foi acumulando aos poucos, composta de objetos encontrados nas ruas, adquiridos em feiras de pulgas, usados domesticamente ou criados pelo artista. São álbuns, câmeras,

---

9 Dos trabalhos que compõem a série Monolux e que empregam materiais oriundos da fotografia analógica para a produção dos fotogramas podemos destacar: Carbone-14 Teste I (2016), Carbone-14 Teste II (2016), O jovem sol (2017), Prisma Planetarium (2018), Sr. Kassuga (2018), Não se esqueça / Não me esqueça (2018) e C.V. (2018).

slides, projetores, visores, porta-retratos, filmes etc. Aqui poderíamos imaginar que se trata de uma espécie de metalinguagem em que os dispositivos técnicos da fotografia são colocados para falar sobre o próprio meio fotográfico.

Neste sentido, o artista estaria alinhado com um ímpeto similar ao da auto-reflexividade modernista preconizada por Clement Greenberg (1997), teórico que identifica “o modernismo com a intensificação, a quase exacerbação dessa tendência autocrítica” (GREENBERG, 1997, p. 101). Ora, o tipo de abstração colocado em marcha por Vicente de Mello em *Galáctica* talvez aponte para uma certa afinidade com o Suprematismo Russo de Kazimir Malevich (1878-1935), em que figuras geométricas parecem flutuar no espaço. Contudo, não podemos perder de vista a relação de fricção que o fotógrafo estabelece com o Modernismo. Olhando para os trabalhos “Mondrian Negro” e “Mies Barcelona”, que compõem a série “Noite Americana”<sup>10</sup>, o crítico de arte português Alexandre Melo observa:

Se quisermos fazer uma especulação histórico-estética, podemos dizer que caiu a noite sobre o modernismo e que esta é uma forma delicadamente perversa de o autor se relacionar com a herança geométrica do modernismo e, já agora, com a tradição da fotografia abstracta (MELLO & SARAIVA, 2006, p. 146).

Assim, analisando a série “Monolux” no interior de suas outras criações, gostaria de propor que se trata, antes, de um jogo nos limites entre o imaterial e a presença. Aquilo que a técnica do fotograma incessantemente achata e transforma em silhueta, sob rajadas ciclópicas de luz ofuscante, é presentificado na própria mostra: assim como em “In Orbit”, os objetos que serviram de matriz para os fotogramas são expostos. Desta vez eles ocupam o interior de uma grande vitrine (Figura 4), como uma espécie de gabinete de curiosidades, ou um museu da fotografia enquanto meio técnico. Estamos diante de escombros obsoletos, que ainda carregam as marcas de seu uso e de sua serventia passada.

Diferentemente do trabalho exposto na galeria Lurixs, aqui não se trata de um procedimento conceitual, que reconstitui exatamente a posição dos objetos quando foram capturados no papel fotográfico. Se é verdade que, como nos ensina Jeanne Marie Gagnebin, a imagem consiste da “presença de uma ausência e ausência de uma presença” (GAGNEBIN, 2012, p. 27), poderíamos supor que Vicente de Mello está interessado em restituir a materialidade que seus próprios procedimentos subtraem aos objetos. É como se ele dissesse, àqueles que acreditam na evanescência da imagem: “ainda subjaz à fotografia algo de muito matérico!”. O artista devolve aos fotogramas sua carne original, restituindo ao sudário o corpo de cristo que lhe serviu de decalque.

---

10 Esta série não foi exposta em *Monolux* ou em *In Orbit*, mas é exemplar das relações que Vicente de Mello estabelece com a tradição modernista.



Figura 4 - Vicente de Mello, Vista da exposição Monolux - Museu de Arte Moderna, 2018, Fotografia digital. Fonte: FERRAZ, Eucanaã. Monolux - livreto da exposição. Rio de Janeiro: MAM, 2018.

Mas há um outro modo através do qual o fotógrafo faz emergir a memória. Ainda em Monolux<sup>11</sup>, além dos fotogramas supracitados, Vicente de Mello coloca nossa própria cultura imagética para operar, em suas releituras e homenagens a trabalhos canônicos da História da Arte, da Fotografia e da Arquitetura. Aqui o humor e os trânsitos entre linguagens se condensam no papel fotográfico, fazendo emergir algumas imagens latentes que povoam nossa memória.

Neste sentido, convém mobilizar a vocação da fotografia para se constituir, nas palavras de Philippe Dubois (1993), como arte da memória. O autor defende que nós amamos a fotografia em decorrência de nossa obsessão com que há de “distância na proximidade, de ausência na presença, de imaginário no real” (DUBOIS, 1993, p. 314), constituindo aquilo que proporcionaria sua aura. Segundo Dubois

é essa obsessão que faz de qualquer foto o equivalente visual exato da lembrança. Uma foto é sempre uma imagem mental. (...) nossa memória só é feita de imagens” (idem). Mas o “exercício visual dessa memória deve ser feito em pensamento

11 Dos trabalhos que compõem a série Monolux e que fazem referência à História da Arte, da Fotografia e da Arquitetura podemos destacar: Manet (2017), Marco zero, para Daiana (2017), Daguerre (2017), Sobre seda (2017), Tentativa Niemeyer (2017), Zig Reidy Zag (2017), Tri/Bo (2017), Domingo de Arp (2017), BSB (2017), Bass (2017), J.T.G., para Renato (2018), Entre séculos (2018), Voluta (2018) e Ni Ni (2018).

(DUBOIS, 1993, p. 316).

Vicente de Mello parte justamente de um pensamento desta natureza. Não se trata de mobilizar homenagens ou citações com vias a exibir um determinado número de referências visuais, mas de todo um raciocínio conceitual que ressignifica, atualiza e coloca estas imagens em diálogo. O artista as desloca, estancando o regime de significados onde elas habitualmente circulam e exigindo um olhar lento: sobre as imagens que já habitavam pacificamente nossa memória eclodem novos sentidos e relações. Este esforço é atravessado por uma série de reflexões que se infiltram nas matrizes teóricas subjacentes ao campo da fotografia.

A este respeito poderíamos destacar trabalhos como “Entre séculos” (Figura 5), em que a ferida na pele de Jesus em A Incredulidade de São Tomé, de Caravaggio, é posta para dialogar com as telas rasgadas de Lucio Fontana. Vicente de Mello exhibe uma imagem extremamente depurada: vemos apenas o dedo de São Tomé se aproximando de uma abertura, que sabemos se tratar simultaneamente de um rasgo no tecido da tela/ na pele de Cristo. Trata-se do dedo indicador, aquele que representa, no corpo, o paradigma da indicialidade: membro usado para apontar as relações entre o mundo e suas imagens. Afinal, a fotografia, como observou Roland Barthes (1984), “é sempre apenas um canto alternado de ‘Olhem’, ‘Olhe’, ‘Eis aqui’; ela aponta com o dedo um certo vis-à-vis e não pode sair dessa pura linguagem dêitica” (BARTHES, 1984, p. 14).

O breu absoluto que geralmente envolve os espaços e destaca as personagens nos quadros de Caravaggio entra em diálogo com o preto profundo dos fotogramas. Diferentemente deste pintor, em Fontana a tela já não mais significava uma janela para a representação, mas um material a ser profanado, mostrando que não há nada por trás dela além da sombra produzida pelo peso e o esforço da matéria inerte. Ao revés do ilusionismo o pintor afirma a substância do próprio meio.

No trabalho de Vicente de Mello, por sua vez, a superfície do fotograma, onde tudo é tornado imagem, restitui o ilusionismo à operação de Fontana, que se configura como objeto de representação e figura de memória. Aqui o artista parece colocar em questão a máxima de São Tomé, segundo a qual bastaria apenas ver para crer: até que ponto os horizontes da experiência bastam para dar conta dos fenômenos da realidade? Como pensar nossa tendência para acoplar o real e o visível? Como poderíamos aproximar o (re) corte que a fotografia performa no visível à ferida no corpo de Cristo representada por Caravaggio e ao corte na tela desferido por Fontana?

Emergem novamente as relações com o corpo: a pele da fotografia, a pele da tela de pintura e a pele de Cristo, e aqui o paralelo do fotograma com o Santo Sudário se faz ainda mais literal. O próprio título “Entre séculos” resume a operação conceitual colocada em marcha pelo artista: a um só golpe de luz ele plasma múltiplos estratos de tempo que se condensam na superfície do papel fotossensível.

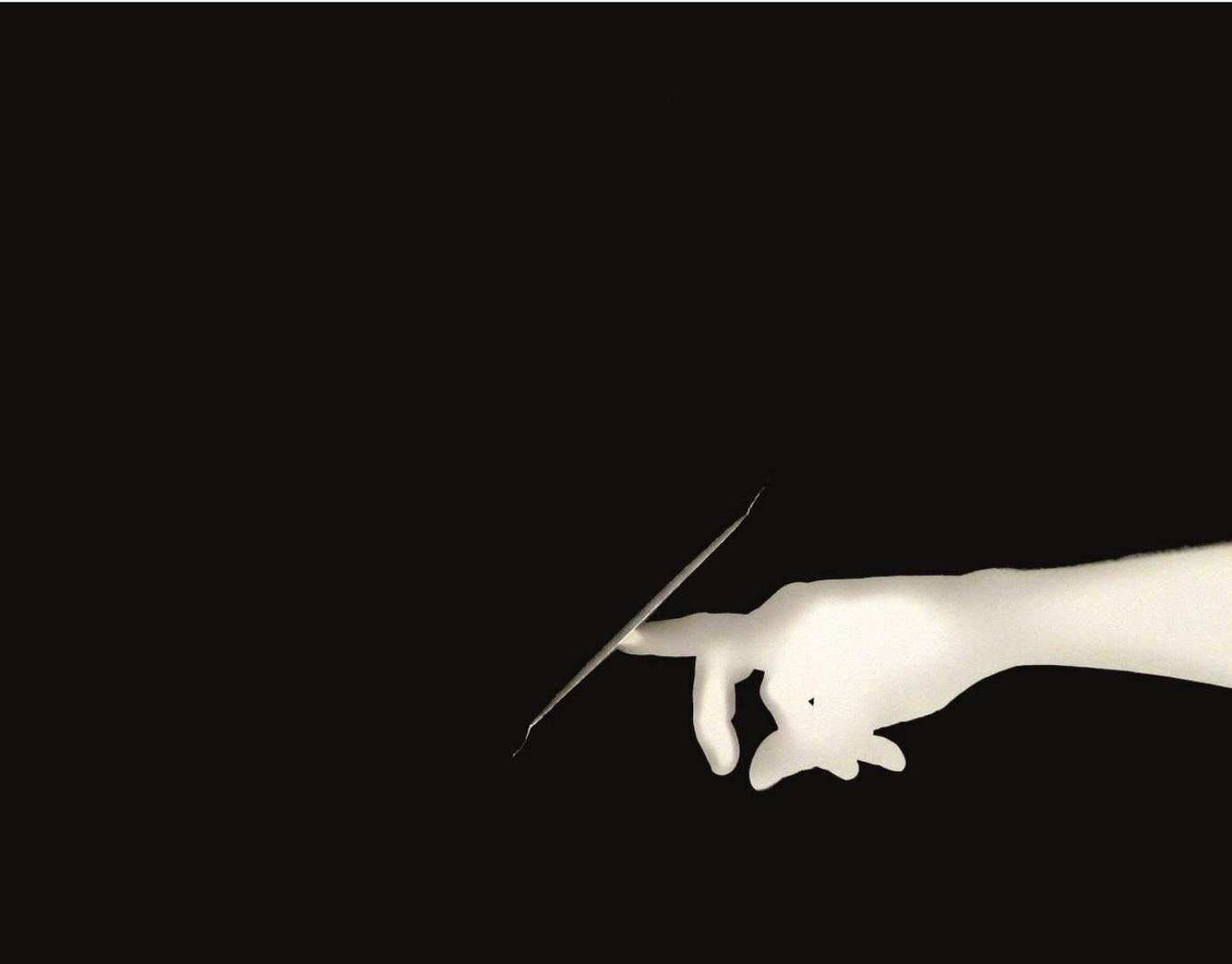


Figura 5 - Vicente de Mello, Entre séculos (Série Monolux), 2018, Fotograma, 50 x 60cm. Coleção particular.  
Fonte: FERRAZ, Eucanaã. Monolux - livreto da exposição. Rio de Janeiro: MAM, 2018.

## Considerações finais

Por último, gostaria de aproximar o fotógrafo do pensamento preconizado por Aby Warburg (2015), naquilo que concerne à sua relação com a temporalidade e com a memória. Ainda no começo do século XX, o teórico alemão produziu uma série de reflexões interrogando os fantasmas que sobrevivem nas imagens. Warburg desenvolve a noção de *pathosformel*<sup>12</sup>, a ideia das imagens como transmissoras de uma memória coletiva, obedecendo a um jogo de retornos que aponta para uma lógica de pulsões e sintomas.

Assim, a teoria da história formulada pelo autor está calcada em uma temporalidade não linear em que as imagens, portadoras de memória coletiva, romperiam com o continuum da história, traçando pontos entre passado e presente. De modo similar ao autor alemão, Vicente de Mello não está interessado apenas em desvelar possíveis aproximações formais entre imagens de diferentes épocas, mas em evidenciar princípios que lhes são comuns e se encontram subjacentes à sua visualidade.

Ora, ao interpretar uma obra do passado, Warburg compreende que está agindo sobre um depósito sedimentar da experiência humana: cada imagem condensaria a história de uma cultura e funcionaria como coágulo de suas tensões espirituais. Este mesmo projeto arqueológico parece guiar as inquietações de Vicente de Mello, que eviscera a carne de imagens do passado para interrogar sua eterna atualidade. Seus fotogramas pensam, eles produzem teoria sobre e a partir das imagens: algo da ordem do saber-vertigem que o crítico e historiador Philippe-Alain Michaud (2013) encontrou nas teorias de Warburg.

Partindo de uma técnica simples e pretensamente obsoleta, os trabalhos de Vicente de Mello expostos tanto em “In Orbit” quanto em “Monolux” nos colocam diante dos labirintos tortuosos da memória e da representação. O artista, contudo, não oferece qualquer fio de Ariadne que pudesse servir de orientação, nos destinando a percorrer indefinidamente seus corredores vertiginosos. Ele instala uma dúvida fundamental no estatuto das imagens técnicas e sua presumida indicialidade.

---

12 Fórmula de pathos.

## Referências

- BARTHES, R. **A Câmara Clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984.
- BARTHES, R. **O efeito de real**. In: O rumor da língua. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BORGES, J. L. **O fazedor**. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1995.
- CARTIER-BRESSON, H. **O instante decisivo**. In: Revista ZUM # 1, outubro de 2011. Instituto Moreira Salles: São Paulo, 2011.
- DUBOIS, P. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993.
- FRIED, M. **Why Photography Matters as Art as Never Before**. New Haven, Conn: Yale University Press, 2012.
- GAGNEBIN, J. M. **Apagar os rastros, recolher os restos**. In: Walter Benjamin – rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- GREENBERG, C. **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- MELLO, V. de & SARAIVA, A. (org.). **Vicente de Mello**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2006.
- MICHAUD, P. A. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- MULLIGAN, T. & WOOTERS, D. **A history of photography: from 1839 to the present**. Köln: Taschen, 2005.
- RANCIÈRE, J. **A Noite dos Proletários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- WARBURG, A. **Histórias de fantasma para gente grande**: escritos, esboços e conferências. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

## Sobre o autor

**Pedro Caetano Eboli Nogueira** é doutorando em Design na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, Brasil. Bolsista da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do RJ, FAPERJ, Brasil. Possui graduação em Desenho Industrial - Hab. Projeto de Produto pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014) e Mestrado em Design e Sociedade pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2017), atuando principalmente nos seguintes temas: design, urbanismo, intervenções urbanas, modos de subjetivação, política da estética, fotografia, performance e artes plásticas.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-5685-2331>

Recebido em: 06-04-2020 / Aprovado em: 30-06-2020

## Como Citar

Nogueira, Pedro Caetano Eboli (2020). Vicente de Mello: a memória da luz pelo lado do avesso. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.1, p. 165-181, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-53601>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.



# Matéria e memória: “o ruído” como ficção alegórica

Matter and memory: ‘o ruído’ as allegorical fiction

PEDRO PAIVA  
GABRIELA MOTTA

Universidade Federal de Pelotas, UFPel, Pelotas RS, Brasil

## RESUMO

Este texto investiga a obra *O Ruído*, realizada por mim em 2016, a partir das relações entre matéria, memória, alegoria e entropia. O presente artigo se propõe a abordar as características ambientais da obra em relação ao local onde foi instalado no intuito de compreender um sentido de apropriação de signos de cultura em uma articulação que se desdobre pelos movimentos do tempo em situação de entropia a partir da matéria escultórica. Para tal, trabalho com o auxílio da artista Brígida Baltar e com o artista Robert Smithson. Essa discussão envolve ainda um diálogo com o teórico Craig Owens, no que tange a alegoria e com o crítico Nelsson Brissac Peixoto e sua discussão sobre entropia, bem como o filósofo Henri Bergson em suas concepções de tempo e memória.

## PALAVRAS-CHAVE

Memória, matéria, escultura, tempo, alegoria

## ABSTRACT

The present writing intends to investigate the work *O Ruído*, produced by me in 2016, based on the relation between memory, allegory, and entropy. This article proposes to approach the artwork from its environmental characteristics in a relation with the place in which it was placed in order to understand a sense of appropriation of signs of culture in an articulation that unfolds by the movements of time in an entropic situation that emerges from the sculptural matter. For such, I work here with the assistance of the artists Brígida Baltar and Robert Smithson. This discussion involves a dialogue with theoretician Craig Owens, with regards to the allegory, and the critic Nelsson Brissac Peixoto, regarding his discussion on entropy, as well with the philosopher Henri Bergson on his conceptions of time and memory.

## KEYWORDS

Memory, matter, sculpture, time, allegory.

## Introdução

*O Ruído* (Figura 1) foi um trabalho apresentado na I Mostra de Arte [IN]cômodo, realizada no Casarão 6 da praça central da cidade de Pelotas, no interior do Rio Grande do Sul. Ocorrida em 2016, foi organizada pelo artista e professor Daniel Acosta e teve curadoria do então aluno do curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, Hércio Oliveira. *O Ruído* pode ser descrito como um trabalho articulado por duas partes: uma base quadrangular feita de ladrilhos de sal; e dois pés feitos do mesmo material posicionados no centro deste quadrângulo. O trabalho era instalado no chão do espaço expositivo e foi apresentado em uma sala quadrada, recortada por grandes portas em três de suas paredes e iluminada por uma claraboia. Centralizado no espaço, o trabalho se situava como um recorte temporal sobreposto ao ambiente no qual estava imerso, como um deslocamento fissurado de elementos daquele espaço e de sua história, uma vez que se articulava a partir de apropriações da arquitetura local.

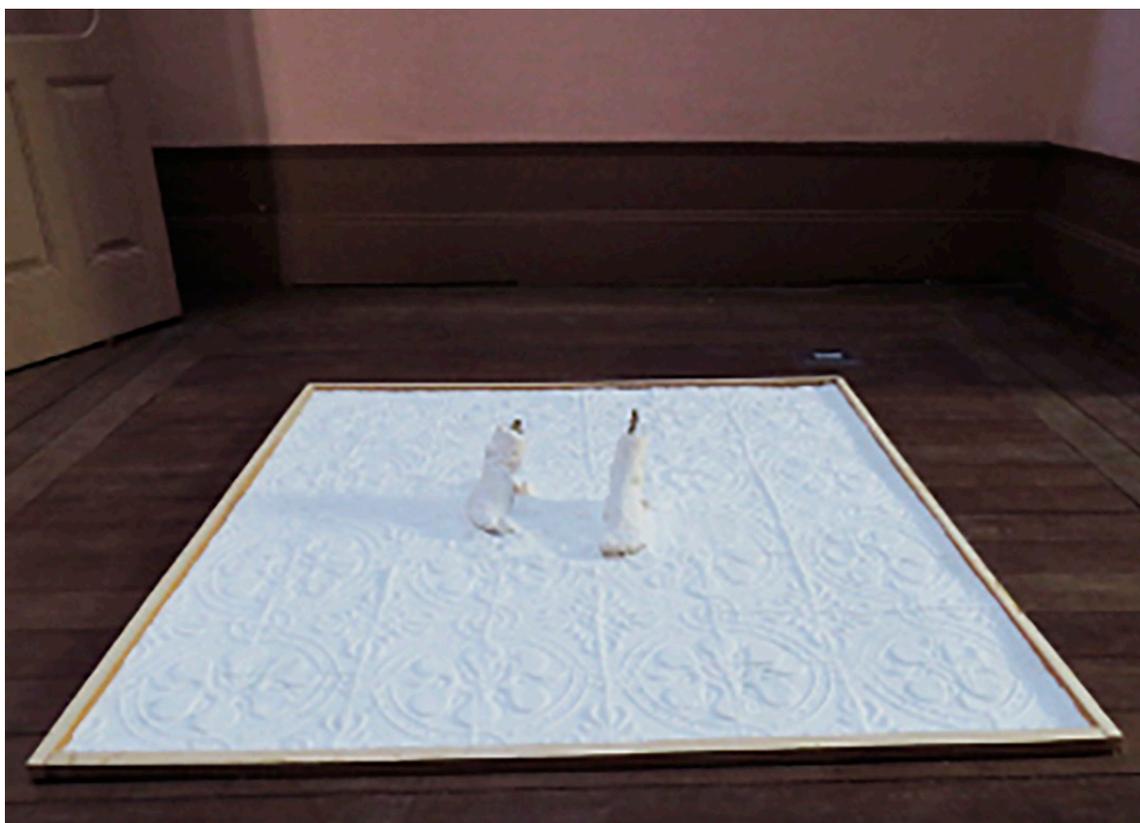


Figura 1 - O Ruído. 2016. Escultura: 150 x 150 x 35 cm. Fonte do autor.

Dessa maneira, *O Ruído* surgiu como um trabalho pontual desenvolvido para uma ocasião específica, formulado a partir de questões ambientais relacionadas ao local no qual se inseria. Busquei articular naquela situação camadas de matéria e memória a maneira de um deslocamento temporal que se desenvolvia pelos próprios processos do trabalho. Composto de sal, um material sedimentário e poroso de caráter volátil, o trabalho passou a performar movimentos de ruína. Isto é,

entregue a uma situação de entropia própria da matéria, a obra passou a ruir soltando pedaços dos pés sobre a superfície salina da base e exsudando manchas de óxido do interior em contato com a umidade atraída pelo material.

O ambiente no qual foi inserido, Casarão 6, foi de grande importância para a produção de *O Ruído* uma vez que, patrimônio material brasileiro, nos apresenta hoje uma espécie de fenda cristalizada no tempo que reinsere no presente a o período de maior riqueza da cidade, suportado pelo trabalho escravo conduzido nas charqueadas e nas fábricas de azulejos hidráulicos. Dessa maneira, a iconologia local alinhada aos registros históricos produziu a rede de articulações utilizadas para a concepção da obra e sua inserção no espaço.

*O Ruído* surgiu atrelado ao seu ambiente e contexto, remetendo ao ambiente físico e simbólico, entre matéria e memória, dialogando com o espaço e dependendo deste para estabelecer algumas zonas de possíveis significações. A obra apresentou-se como um eco que ressoava na tessitura daquele espaço presente, alinhando fragmentos da história dessa cidade bem como fragmentos do próprio processo do trabalho.

A dimensão material da obra insere a questão da impermanência, atestando um caráter de transitoriedade atrelado aos movimentos do tempo, pois nesse processo compreende-se uma duração. Pelo viés da duração de *O Ruído*, problematizo a tensão que surge entre a matéria e a memória. Isto é, tratando-se de um trabalho que se apoia sobre movimentos de transformação, sejam materiais ou temporais, reconfigurando seus aspectos formais apresentados em um primeiro momento, transformando-se em uma outra coisa, questiono-me a respeito do que acontece nesse momento no qual o processo de transformação torna-se a própria obra.

Esse desenvolvimento do trabalho opera em uma coalisão entre a matéria e a memória no sentido de apontar novas circunstâncias narrativas que parecem situar a obra no terreno da ficção alegórica, onde o presente visto situa-se como uma circunstância de disjunção temporal na qual o ambiente e o corpo do trabalho fundem-se em uma circunstância lacunária que reclama sua reinvenção, sua ficção. Isto é, *O Ruído* é um trabalho de qualidades ambientais no que tange sua presença física e simbólica no espaço em que esteve inserido, alimentando-se de um terreno dúbio entre presente e passado no qual o visto reclama que se busque o não visto. Isso pode ser dito em relação a ele mesmo, sua materialidade instável, e ao ambiente no qual foi instalado que carrega consigo uma memória.

Em relação a alegoria, trazemos para o debate a reflexão de Owens:

A alegoria é extravagante, um dispêndio de valor excedente; ela está sempre em excesso. Croce considerava-a “monstruosa” precisamente porque ela encerra dois conteúdos dentro de uma forma. Além disso, o suplemento alegórico não é somente uma adição, mas também uma recolocação. Ela toma o lugar de um significado anterior, que é desse modo apagado ou obscurecido. Porque a alegoria usurpa seu objeto ela comporta dentro de si mesma um perigo, a possibilidade de perversão: que aquilo que é “simplesmente acrescentado” ao trabalho de arte seja confundido com sua “essência”.(OWENS, 2004, p.122.)

É a partir dessa concepção que passo a desenvolver a compreensão de *O Ruído* a partir de sua qualidade lacunária, compreendendo-a como uma fissura temporal que se ativa pelas vias da matéria e da memória, conforme nos aponta Bergson. Buscarei, ainda, relacioná-lo à obra de Brígida Baltar e Robert Smithson no intuito de compreender como essas circunstâncias se tocam na rede de operações que desembocam na produção da obra.

## Uma memória

A matéria que uso em meu trabalho remete a ordem do sedimento. Seja o sal, a terra ou as cinzas, toma corpo através da espessura mínima do pó. Surge como matéria-prima em forma de resíduo carregando consigo a memória do seu processamento. O pó do sal, ou o pó da terra ou das cinzas – materiais informes e desprovidos de coesão – é um material que habita o meio, o trânsito. É o estado em vias de atualização, seja por sua dispersão em estados mínimos, seja por sua aglomeração.

O pó possui uma espessura mínima, de caráter poroso e indiferenciado, e, nesse sentido, se aproxima da memória. Como a memória é um amontoado mais ou menos comprimido em vias de se atualizar ou não. Possui qualidades que remetem à sua própria desagregação, conforme nos fala a crítica e curadora Lisette Lagnado em relação ao material ao referir-se ao trabalho *Maria Farinha* (2004) de Brígida Baltar:

Quanto à moenda, remete inicialmente aos moinhos da imaginação, onde a fatura pode ser comestível. Na vida capital, é máquina que tritura cereais, sementes e raízes até alcançarem o informe do farelo. E o farelo, essa unidade mínima de alimento e existência, permite paradoxalmente o sentido da insignificância e da temporalidade da matéria – pó. (LAGNADO, 2010 in: BALTAR, 2010, p.25)

Durante a década de 1990 Brígida morou em uma casa no Botafogo, Rio de Janeiro, onde também teve seu atelier. Era uma espécie de casa laboratório, onde trabalhar e viver eram atividades que se confundiam. Em *Abrigo* (1996), Brígida enxerga o contorno de seu corpo em uma parede, escavando-o, operando por uma relação de subtração e vazio. Entretanto, impregna a arquitetura de uma memória do corpo – evidencia um caráter contentor da casa-atelier, onde a forma do seu corpo encontra espaço pra se acomodar. Mas ainda, uma outra relação acontece. A artista articula a matéria do corpo a da casa-atelier por uma relação de volume e desenho fazendo com que a substância do que se habita e trabalha se funda com a substância do que se é.

Semelhante à Brígida, opero por uma reação entre os vazios e cheios, mas por vias contrárias. Em *O Ruído*, enxergo em uma matéria dotada de uma memória circunstancial, um volume propício tanto ao corpo quanto à arquitetura. Nesse sentido, o corpo passa a se encontrar não no vazio, como em *Abrigo*, mas no cheio da matéria. Nos dois casos instaura-se uma situação entre a presença e ausência de um corpo no ambiente e sua capacidade de se impregnar a ele. Uma relação de duplo se instaura – matéria e memória se interpenetram no sentido de que a presença física do trabalho remeta sempre a uma memória da ausência. Entretanto, Brígida opera por uma sedimentação dessa

memória – carrega consigo o pó do tijolo recolhido da arquitetura, transformando o volume de seu corpo em matéria desagregada. No que tange ao pó, ela desacomoda a matéria, retira-a de sua forma durável de parede.

Para a confecção dos pés que se encontram no centro de *O Ruído*, tirei a forma dos meus próprios pés em gesso. Preenchi-os com uma massa umedecida de sal e levei-os ao forno para solidificação. Aqui as operações se delimitam por um caráter de contensão e coesão – o sal deixa de ser pó e se transforma em uma massa para então tornar-se sólido. Nesse processo, dilui-se partículas da matéria no líquido e, quando essa massa seca, o sal diluído retorna ao seu estado sólido cristalizando-se em ligações coesas com as moléculas vizinhas. Dessa forma, surge de um processo de liquefação e cristalização onde a umidade dá lugar a própria estrutura de ligação da peça.



Figura 2 – Detalhe de *O Ruído*. 2016. Escultura: 150 x 150 x 35 cm. Fonte do autor.

Já para articular a base de ladrilhos (Figura 2) da escultura, fiz uso do material em sua forma residual. Realocando a imagem dos ladrilhos que revestem a entrada do casarão, gravei-as em um bloco de madeira à maneira da xilogravura, imprimindo-a em seguida sobre a superfície de sal por um processo de pressão de superfícies. Assim, a matéria ganha uma certa coesão pela pressão exercida através da matriz de madeira, remontando um processo inverso de moldagem. Se os pés se colocam como a forma cheia do molde, os ladrilhos por sua vez se apresentam como o vazio subtraído da matriz.

Brígida mudou-se da casa nos anos 2000, carregando-a consigo em suas malas. A artista conta que saiu de lá carregando galões e galões de pó dos tijolos retirados da parede, os

quais serviram de matéria-prima para uma série de outros trabalhos. O pó de Brígida guarda uma memória, o vazio das formas escavadas nas paredes da casa, mas também a casa ela mesma. Em seu trabalho *Sala Brocada* (2007) Brígida Baltar deposita o pó do tijolo sobre o chão, por intermédio de uma máscara semelhante a utilizada na técnica gráfica do estêncil, em forma de um brocado como o de um ladrilho ou carpete. Retoma a memória de sua casa no Botafogo e constrói com ela uma imagem de interior doméstico, como um carpete ou um tapete, ou mesmo os ladrilhos brocados de edificações mais antigas. Em *Sala Brocada* cria uma trama de espessura mínima, plana que constrói por intermédio de um módulo reticular que se desdobra por rebatimento. Abre um espaço de memória onde o ambiente doméstico se funde à geologia em um híbrido entre o habitar e o ruir. Estabelece uma passagem secreta que, segundo Marcio Doctors:

É o que permite [à artista] transitar entre as coisas do mundo, sem corromper a matéria naquilo que ela tem de mais íntimo que é a sua plasticidade. Não sei se estou sendo claro ou se você me entende. Sinto às vezes a matéria do mundo como algo informe (um “magma” que contém todas as formas e possibilidades e é capaz de se transformar em todas as formas), e que vai se moldando através dos milênios, e mudando através dos milênios. Há um segredo contido nessa ideia, que é a capacidade de passar secretamente de uma forma para outra: da forma mineral para a vegetal, para a forma animal para a conceitual e para a afetiva. (DOCTORS, 2010 in: BALTAR, 2010, p.7)

Para a composição desse trabalho a artista fez uso de uma máscara de papel, um estêncil, recorrendo à técnica gráfica para reter o pó informe do tijolo em um desenho vazado que se estende pelo chão. Repete-o, rebatendo sua colocação no espaço até formar uma superfície brocada. Em *O Ruído* parto de uma operação semelhante, utilizando a técnica da xilogravura na qual escava-se na madeira o desenho. Na técnica xilográfica, a impressão da imagem se dá por superfície e não por profundidade, ou seja, será a superfície plana que, entintada, imprimirá o vazio da linha gravada sobre o papel. Na montagem deste trabalho, porém, inverto a operação transformando o vazio gravado em volume, aproximando-me das técnicas de enformação utilizadas na arquitetura. Assim, as linhas do ladrilho em *O Ruído* continham volume e espessura, acusavam suas sombras.

Owens, em seu texto *O Impulso Alegórico: uma teoria do pós-modernismo*, aponta para uma condição narrativa da alegoria como sua capacidade diegética. O que se percebe são práticas que realocam os discursos simbólicos e culturais em um jogo no qual ficções se condensam, atualizando as narrativas em novos valores e posições. Nesse sentido, a memória a partir da alegoria se coloca como uma espécie de fabulação, como uma criação que busca completar as lacunas daquilo que é visto em uma nova categoria. Esse jogo temporal se desenvolve por vias da memória, isto é, o trabalho torna-se simbólico por jogar com imagens dadas e reconhecíveis em uma nova articulação. Uma possível interpretação pode ser dada realocando os formantes em relação com o local, mas a obra sempre reclamará a sua condição de ficção alegórica, conforme nos diz Owens:

A alegoria, ela própria, diz respeito, então, à projeção -tanto espacial quanto temporal, ou ambas -da estrutura como seqüência; o resultado, todavia, não é dinâmico, mas estático, ritualístico, repetitivo. Ela é, então, o epítome da contranarrativa, pois prende a narrativa no lugar, substituindo um princípio de disjunção sintagmática por uma combinação diegética. (OWENS, 2004, p.117)

O Ruído se constituiu pelo período aproximado de um mês em que esteve exposto à vista do público e ao ambiente. Apresentou-se como um trabalho dependente do ambiente tanto por sua urgência matérica como por sua configuração simbólica. A ladrilharia que compunha sua base, apropriada a partir das imagens dos ladrilhos que revestem a entrada do casarão em que foi instalado, bem como o material utilizado, vinculavam o trabalho ao ambiente de maneira a torná-los indissociáveis. Refiro-me ao Casarão 6 da cidade de Pelotas, que remonta ao Brasil Império, edificação de 1879. Construído e mantido por trabalho escravizado, hoje declarado patrimônio cultural, presentifica-se como uma fenda cristalizada no tempo, simbolizando ao mesmo tempo o ápice de desenvolvimento da cidade e a mais precária das condições humanas. Nesse sentido, em Pelotas, o trabalho das pessoas escravizadas dividia-se em duas frentes: no verão, trabalhavam nas charquearias em contato prolongado com o sal e o sol; no inverno, trabalhavam nas fábricas de azulejos hidráulicos, em contato prolongado com o frio e a humidade próprios ao labor. Assim, o trabalho surge a partir de uma rede de apropriações de signos de cultura local, que uma vez articulados em uma dada circunstância, assumem o caráter alegórico no sentido de instaurar um espaço dado à ficção.

Essa fenda espaço-temporal que se instaura no Casarão 6 surge como primeiro ponto de articulação do trabalho por apresentar-se como um deslocamento da memória, uma situação onde durações distintas se sobrepõem, formando um adensamento temporal no qual a memória se ativa de maneira a produzir ficções e narrativas que possam reposicionar a presença no espaço. Apelar a um formante do próprio lugar, como os ladrilhos que revestem o saguão de entrada do local, surgiu como maneira de reescrever a posição espacial. Em *O Ruído*, o plano ladrilhado de sal que funda a base da peça torna-se mais do que uma base. Não se coloca como a separar o trabalho do espaço ou do espectador, mas sim como a deslocar uma fissura temporal. Delimita-se como zona de passagem simbólica para uma ficção que inscreve o trabalho como um todo em uma dada circunstância. Aqui, a imagem impressa em relevo torna-se superfície de desassossego onde a obra se transmuta em uma fissura sintomática na qual os pés parecem habitar.

A apropriação da ladrilharia como formante espaço-temporal do trabalho recoloca a questão apresentada neste texto sobre um novo viés. Articula-se neste jogo uma circunstância historicista, um apelo a uma iconografia que é inscrita em nossa memória cultural. Essa questão reposiciona o trabalho em um termo citacionista, sem deixar de travar essa posição nos termos próprios da linguagem escultórica, buscando compreender a própria situação ambiental da obra em suas imbricações físicas, espaciais, simbólicas e culturais.

Ainda citando Owens:

O imaginário alegórico é um imaginário apropriado; o alegorista não inventa imagens, mas as confisca. Ele reivindica o significado culturalmente, coloca-a como sua intérprete. E em suas mãos a imagem toma-se uma outra coisa (*allos* = outro + *agoreuei* = dizer (...)) Ao anexar, no entanto, faz somente uma recolocação: o significado alegórico suplanta seu antecedente; ele é um suplemento. (OWENS, 2004, p. 114)

É dessa maneira que a questão alegórica parece se inscrever no trabalho, pois este não se desenvolve somente pela realocação dos símbolos reconhecíveis, mas os sobrepõe em uma nova narrativa que reclama para si a autoria. Isto é, realoca no espaço uma disjunção temporal de qualidade sintomática realinhando presente e passado em uma nova circunstância que se alimenta da distância entre tempos. Assim, em *O Ruído*, funda-se uma situação na qual “a alegoria é consistentemente atraída ao fragmentário, ao imperfeito, ao incompleto uma afinidade que encontra sua mais compreensível expressão na ruína, que Benjamin identificou como o emblema alegórico por excelência” (OWENS, 2014, p.115).

### Uma matéria.

Em relação ao trabalho *O Ruído*, ao longo do período em que a obra esteve exposta, ela performou seu processo de ruína (Figura3). Como um constante eco de uma impermanência contínua, se apresentou como fragmentos de uma duração à cada vista, à cada encontro com o trabalho. As formas escapavam sua contenção enrijecida, atestavam movimentos fragmentários, gerando uma espécie de detrito. Na obra era possível perceber seu movimento interno a que à cada vez apontavam nova sucessões de acaso. Operavam por uma condição inerente aos sistemas físicos, que é a condição da entropia. O artista norte americano Robert Smithson nos dirá:

(...) Imagine em sua mente a caixa de areia dividida pela metade com areia preta de um lado e areia branca do outro. Fazendo uma criança correr centenas de vezes no sentido horário nessa caixa de areia, até que as areias se misturem e passem a ficar cinza; então, fazemos a criança correr no sentido anti-horário, o resultado não será uma restauração da divisão original, mas um maior grau de cinza e um reforço da entropia. (SMITHSON, 1967, p.56-57) (tradução nossa).<sup>1</sup>

Conceito apropriado da termodinâmica, a entropia é uma lei que aponta que qualquer sistema organizado se dirige para um colapso de desorganização irreversível. Na termodinâmica clássica, que Smithson chama de ciência do estado “supostamente estável da matéria” (SMITHSON

---

1 No Original: (...) Picture in your mind's eye the sandbox divided in half with black sand on one side and white sand on the other. We take a child and have him run hundreds of times clockwise in the box until the sand gets mixed and begins to turn grey; after that we have him run anti-clockwise, but the result will not be a restoration of the original division but a greater degree of greyness and an increase of entropy. (SMITHSON, 1967, p.56-57)

apud: PEIXOTO, 2010 p.43), sua segunda lei aponta para fluxos de troca de calor que culminam em um equilíbrio térmico, de característica estática onde toda a energia potencial tende a se dissipar. Esta ciência remonta ao século XIX como uma ciência da era industrial que buscava compreender como reter e transformar em força de trabalho toda a energia produzida pela combustão. Portanto, é uma ciência da contensão e equilíbrio em sistemas fechados.



Figura 3 – Detalhe de O Ruído. 2016. Escultura: 150 x 150 x 35 cm. Fonte do autor.

Entropia, propriamente dita, é uma grandeza associada ao grau de desordem de um sistema físico. Dessa maneira, ela é resultado de uma relação entre energia potencial e energia dissipada, na qual a primeira se refere ao calor contido em um sistema e a segunda ao calor perdido. Na termodinâmica clássica, que se apoia sobre uma ideia de equilíbrio térmico, o único desenvolvimento possível de um sistema entrópico se encontra na anulação das diferenças térmicas por relações de troca homogeneizantes (PEIXOTO, 2010, p.38). Nesse sentido, a termodinâmica clássica, referência temporal de Smithson, é uma ciência dos sistemas fechados e em equilíbrio, de evoluções estacionárias.

*Asphalt Rundown*, trabalho de 1969, do artista nos servirá para compreender o uso que o artista fez da entropia em seu dinamismo. Nesse trabalho o artista derrama asfalto na encosta de uma pedra em Roma. O material, deposto em quantidade massiva, escorre por essa

encosta sedimentada, entretanto encontra um ponto estacionário. O asfalto é derramado em alta temperatura, o que lhe garante um estado líquido, entretanto, de alta viscosidade. É um material gregário que se aglutina a superfície de contato. Conforme se espalha, a matéria tende a dissipar seu calor, encontrando um ponto de estacionamento até se solidificar. Aqui o artista embasa-se em movimentos geológicos – que se mostram em toda a sua obra e aqui se evidenciam pela monumentalidade do lugar escolhido –, partindo do vulcanismo onde o magma se verte sobre um terreno até o ponto de estacionamento criando novas camadas de sedimentos.

A condição entrópica equivaleria ao estado de indiferenciação da matéria. Estado resultante de processo de desestruturação, de desordem energética. Um universo dominado pela matéria arrefecida e por estruturas solidificadas e inertes, tal como desenhado nas primeiras abordagens de Smithson. (PEIXOTO, 2010 p, 38)

A partir dos nos 60, essa ciência passou a ganhar novos contornos ao apontar que na natureza não se encontram sistemas fechados. Sistema mais ou menos abertos, mas nunca fechados no sentido de que entre eles existe um fluxo de matéria e energia. Não existirá, na natureza, sistemas em equilíbrio, mas no máximo sistemas onde os fluxos de energia e matéria compensarão a produção de entropia (PEIXOTO, 2010, p42).

A física de não equilíbrio levou a uma revisão da noção de tempo, enfocando processos dissipativos caracterizados pela irreversibilidade. Antes, o tempo estava associado a processos muito simples – como difusão, atrito ou viscosidade –, de modo que pareciam compreensíveis com base nas leis da dinâmica tradicional. Agora a irreversibilidade é associada a fenômenos complexos, como as oscilações químicas e a formação dos turbilhões, tornando-se condição de coerência dos processos irreversíveis de não equilíbrio. Essa revisão do conceito de tempo também levaria ao desenvolvimento dos sistemas dinâmicos e instáveis, possibilitando entender o papel constitutivo das flutuações e instabilidades. (PEIXOTO, 2010, p.43-44)

Assim, a termodinâmica e, conseqüentemente, a entropia passam se referir a sistemas no máximo meta-estáveis, os quais só podem encontrar condição em seu ambiente. Atualiza-se uma concepção dos processos de tempo no sentido de que a matéria passa a escorrer através dele como se ela se manifestasse por durações que se atestam a partir de diferenças produzidas, as quais causarão mudanças apreensíveis. Nesse sentido, esses sistemas apresentam uma série de crises de instabilidades e flutuações, mudanças de estado que rearranjam sua articulação, até que se encontre uma estabilidade no que se refere as flutuações dele mesmo. A matéria, nesse sentido, se acomoda as suas condições de modo que “A entropia, o processo em que os sistemas dissipam energia é, - ao contrário do que postulava a termodinâmica clássica, que Smithson tinha por referência – criadora de novas condições de organização da matéria.” (PEIXOTO, 2010, p.46).

Essa meta-estabilidade que surge desse processo de acomodação da matéria refere-se a

lei de auto-organização como um comportamento inerente à matéria. Isso é, ela se acomoda, ela é capaz de operar um processo de informação ambiental no sentido de que se coloca em diálogo com o ambiente. Não se trata de um processo de fechamento ou imposição, mas antes de uma morfogênese em que a energia depositada nas moléculas se traduz pelas propriedades das quais a matéria é dotada em novos arranjos circunstanciais.

A bem dizer, não há nunca imobilidade verdadeira, se entendemos com isso uma ausência de movimento. O movimento é a própria realidade e o que chamamos de imobilidade é um certo estado de coisas análogo àquele que se produz quando dois trens caminham com a mesma velocidade, no mesmo sentido, em duas vias paralelas: cada um dos dois trens está então imóvel para os viajantes no outro. (BERGSON, 2006, p.165)

Em sua famosa conferência, pronunciada em maio de 1911 na universidade de Oxford, intitulada *Percepção da Mudança*, o filósofo francês Henri Bergson apresenta o cerne de suas compreensões sobre tempo e a memória. Para o autor a ideia de tempo em si não pode ser especulada a partir do tempo espacializado e mensurado, conhecido pela ciência. O tempo não será constituído por um antes e um agora, mas somente pelo agora como única realidade temporal no qual o passado encontra-se comprimido como um tempo total, o qual chama de duração. É nesse sentido que compreende a questão da mudança, como parte natural da temporalidade da matéria. A matéria, na essência do tempo, não difere entre um antes ou depois, pois o que ela de fato é, para o autor, é a continuidade transitória de seus estados.

Esse movimento da duração, dessa maneira, é o que passa a compor o trabalho. Em *O Ruído* esse processo se mostra principalmente pela gravidade. Os pés quebram e se soltam – fragmentam em desagregação. Trata-se de um sistema aberto no qual a matéria opera um processo de auto-organização. Não se trata de um trabalho de estabilidade, nesse sentido, mas opera por uma fissura da memória pois as imagens icônicas e simbólicas se atualizam para uma imagem da ordem do indicial. Torna-se um sistema entrópico não estacionário. Por um lado, se essa operação se demonstra pela gravidade, por outro se demonstra pela interação entre os materiais que passaram a exsudar manchas de óxido. Assim, além de ser atravessada por um caráter de desagregação matéria, aqui a obra demonstra um processo de transmutação. Obtém-se, assim, uma matéria secundária a partir de duas matérias primárias que indiciam, mais do que nunca, o estado de auto-organização.

A obra mais do que nunca se encontra agora em sua dimensão espacial e justamente por intermédio de sua extensão temporal. Considerando os sistemas entrópicos abertos descritos por Peixoto e seu caráter de auto-organização, vale ressaltar mais uma condição dessa matéria: trata-se do comportamento coletivo que se observa pela rede de interações entre a matéria e o ambiente. O que se apresenta como obra é justamente a matéria em relação com o ambiente, sua duração total, como um sistema que se interpenetra. Assim, flutuações ambientais como temperatura, humidade, luminosidade e até mesmo circulação de pessoas, tomam parte no sistema que instaura a obra.

Owens, a partir de suas reflexões sobre alegoria em relação ao *site specific*, nos dirá:

Com o culto alegórico da ruína, uma segunda ligação entre a alegoria e a arte contemporânea emerge: no *site-specificity* [especificidade do lugar], o trabalho parece ter submergido fisicamente em seu ambiente, ser encaixado no lugar onde nós o encontramos. (...) por essa via Smithson exemplifica a tendência a envolver-se em uma *leitura* do site [lugar], em termos não apenas de suas especificidades topográficas, mas também de suas ressonâncias psicológicas. Trabalho e *site*, assim, permanecem em uma relação dialética. (OWENS, 2014, p.115)

Dessa maneira, o que resta ao olhar? Pergunto, pois, esses movimentos febris de entropia evocam uma situação temporal, uma duração na qual o não visto talvez ressoe com maior força do que aquilo que vemos. Como se ativa, então, essa memória em encontros fragmentários de duração? Compreendendo meu trabalho como a produção de uma tensão entre a ruína e a forma, como produção de *ruídos*, como então operar essa fissura? Ainda, talvez, como conceber essa fissura ela mesma?

### **Matéria e Memória – uma condição de ruína**

Essa fissura que aponto, a qual surge no tensionamento da relação entre a matéria e esse símbolo formal, no atravessamento temporal do trabalho, se revela pelo viés do que chamei de *ruína*, o ato presente da queda, a duração ela mesma do trabalho. Essa lacuna surge como tal justamente por referir-se a uma espécie de interrupção da percepção. Incapaz de visualizar o trabalho em sua duração total, o espectador precisará ativar movimentos de construção de uma memória indo ao encontro de uma imaginação desse processo da obra. Detendo-se sobre ela enquanto eco fragmentário de um acontecimento, surge como uma busca de preenchimento dessa fissura. Didi-Huberman irá refletir exatamente sobre o caráter indiciário das imagens, dando a elas uma dimensão memorial:

Pois a imagem é uma outra coisa além de um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, uma cauda visual do tempo que ela quis tocar, mas também de tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre si – que, como arte da memória, não pode deixar de aglutinar. É a cinza de várias fogueiras misturadas mais ou menos quente. Nesse aspecto, então, a *imagem queima*. Ela queima pelo *real* de que ela mesma, em um momento se aproximou (...). Ela queima pela *destruição*, pelo incêndio que esteve prestes a pulverizá-la, do qual escapou e, conseqüentemente, é capaz hoje de oferecer o arquivo e a possível imaginação. (DIDI-HUBERMAN, 2018, p.67).

Operar a matéria, buscar nela essa queima, esse despertar febril que aponta sua consumação e conduz à produção de *ruídos*. Ora, não seria então, esse encontro como da ordem de um *sintoma*, conforme entendido por Didi-Huberman: “O sintoma não é a fissura nos signos, o grão de nonsense e de não-saber de onde um conhecimento pode extrair seu momento decisivo?” (DIDI-

HUBERMAN, 2018, p.45). Ao se realizar em sua duração parece apontar ao despertar de um sintoma. Sintoma como aquilo que falta, a ausência de informação que produz uma fissura temporal capaz de ativar a invenção de uma memória.

Compreender a dupla situação que se coloca na referência escultórica e arquitetônica, ambas as quais reafirmam a posição do trabalho como uma situação de passagem – cria um lapso na própria transformação do trabalho. O corpo referenciado na obra, na circunstância de pés, dissolve-se em uma condição semelhante ao da ladrilharia, tornando-se poroso, retornando a um estado informe do pó. Na escultura, corpo e espaço reafirmam uma indissociação uma vez que a qualidade entrópica da obra aponta movimentos de desagregação e indiferenciação de caráter sempre ambiental. Da mesma forma, aponta condições de um imaginário cultural, na qual a memória evanesce afirmando sua qualidade sintomática e lacunária, onde presente e passado confundem-se na articulação de ficções que busquem justamente realocar as lacunas.

Bergson utiliza da figura de um cone para desenhar seu conceito de memória. Para o filósofo o tempo se estende como um grande plano, todo ele aqui e agora, sendo a memória um cone que toca esse plano pelo seu vértice, mas carrega consigo nesse mesmo aqui e agora o seu largo interior indiferenciado de lembranças. Memória mais ou menos contraída, como nos diz (BERGSON, 1999, p.78), onde a menos contraída habita sua larga boca; e a mais contraída, as áreas próximas ao vértice que vive no presente. Assim, atualiza-se uma memória quando um movimento nesse grande amorfo gera contração de partículas propensas a coesão. Como se saturadas, ou quem sabe hiper saturadas, as memórias se precipitassem em uma imagem atualizada.

O que se articula, nessa condição, é um caráter alegórico no qual a apropriação das imagens funciona como a instauração de um espaço de deriva no qual a memória se insere como agente de coesão. Articula-se uma dupla função nas operações que fundam a obra, uma que situa esse mesmo espaço e outra que acaba por fissurá-lo em movimentos lacunários. Da mesma forma, propõe uma situação de continuidade na qual os signos de cultura, a memória e a linguagem se tornam fluidas, se interpenetram. Assumem uma função semelhante a dos sistemas meta-estáveis nos quais o fluxo de perda e de transformação propõe novos estados auto organizados – a memória, neste caso, assume o papel de uma energia capaz de permitir o fluxo entre as partes se cristalizam em novas camadas sobrepostas no tempo.

## Referências

BERGSON, Henri. **O Pensamento e o Movente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_, Henri. **Matéria e Memória**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A Imagem Queima**. Curitiba: Editora Medusa, 2018.

DOCTORS, M; BALTAR, B. Márcio Doctors Entrevista Brígida Baltar, agosto – setembro de 2010 in: BALTAR, Brígida. **Passagem Secreta**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010. Fonte: disponível em <http://editoracircuito.com.br/website/passagem-secreta-livro-de-brigida-baltar/> Acesso: 20 de agosto de 2019.

LAGNADO, L. Fabular é Preciso in: BALTAR, Brígida. **Passagem Secreta**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2010. Fonte: disponível em <http://editoracircuito.com.br/website/passagem-secreta-livro-de-brigida-baltar/> Acesso: 15 jun. 2020

OWENS, C. O Impulso Alegórico: sobre uma teoria do pós-modernismo. **Artes e Ensaios**: Rio de Janeiro. Nº11, p. 112-125, 2004. Fonte: disponível em [https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11\\_craig\\_owens.pdf](https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae11_craig_owens.pdf) Acesso: 15 jun. 2020.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Críticas**. Robert Smithson: arte, ciência e indústria. São Paulo: Editora Senac. 2010.

SMITHSON, Robert. Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey. **Artforum**. Dez. 1967. p.52-57. Fonte: disponível em [https://monoskop.org/images/8/85/Smithson\\_Robert\\_1967\\_1979\\_The\\_Monuments\\_of\\_Passaic.pdf](https://monoskop.org/images/8/85/Smithson_Robert_1967_1979_The_Monuments_of_Passaic.pdf) Acesso: 15 jun. 2020

## Sobre os autores

**Pedro Paiva** é mestrando no curso de Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), possui Graduação em Artes Visuais pela mesma universidade. Possui produção artística em escultura e gravura, fazendo uso também do vídeo, fotografia, performance e desenho.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3235-4076>

**Gabriela Motta** é professora colaboradora do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, Rio Grande do Sul. Desenvolve, nessa instituição, pesquisa de pós-doutorado sobre as intersecções entre prática artística, crítica da arte e curadoria em artes visuais. (PNPD Capes/2016) Realizou a curadoria de inúmeras exposições de arte contemporânea, dentre as quais destaca-se a exposição CantosreV (Canto Verso), do artista Nelson Felix, cuja obra é o tema central de sua tese de doutorado, desenvolvida junto ao PPGAV da USP (2015). Colabora regularmente com veículos de comunicação e revistas acadêmicas publicando artigos e resenhas críticas sobre exposições de arte contemporânea, monográficas e coletivas. É membro do Conselho Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul.

Recebido em: 15-06-2020 / Aprovado em: 08-07-2020

## Como Citar

Paiva, Pedro e Motta, Gabriela (2020). Matéria e memória: “o ruído” como ficção alegórica. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1,n.1, p. 183-197, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-55485>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

# CURADORIAS



# João Angelini

## Cenas de Ódio, Morte e Progresso

Scenes of Hatred, Death and Progress

MARCO ANTÔNIO VIEIRA

Universidade Federal de Uberlândia, UFU - Brasil.

### RESUMO

Cenas de Ódio, Morte e Progresso de João Angelini articula-se à maneira de um políptico instalativo a desdobrar-se cenicamente na espacialidade da DeCurators, espaço de experimentação artístico-curatorial em Brasília. A perigosa naturalização do espetáculo do ódio e da morte a gerar lucro é aqui revirada do avesso. Angelini propõe quatro alegorias que, por meio de sua potência poética, possam nos fazer despertar da letargia sonífera da convivência para com toda uma estratégia política em que se decide quem deve morrer ou viver.

### PALAVRAS-CHAVE

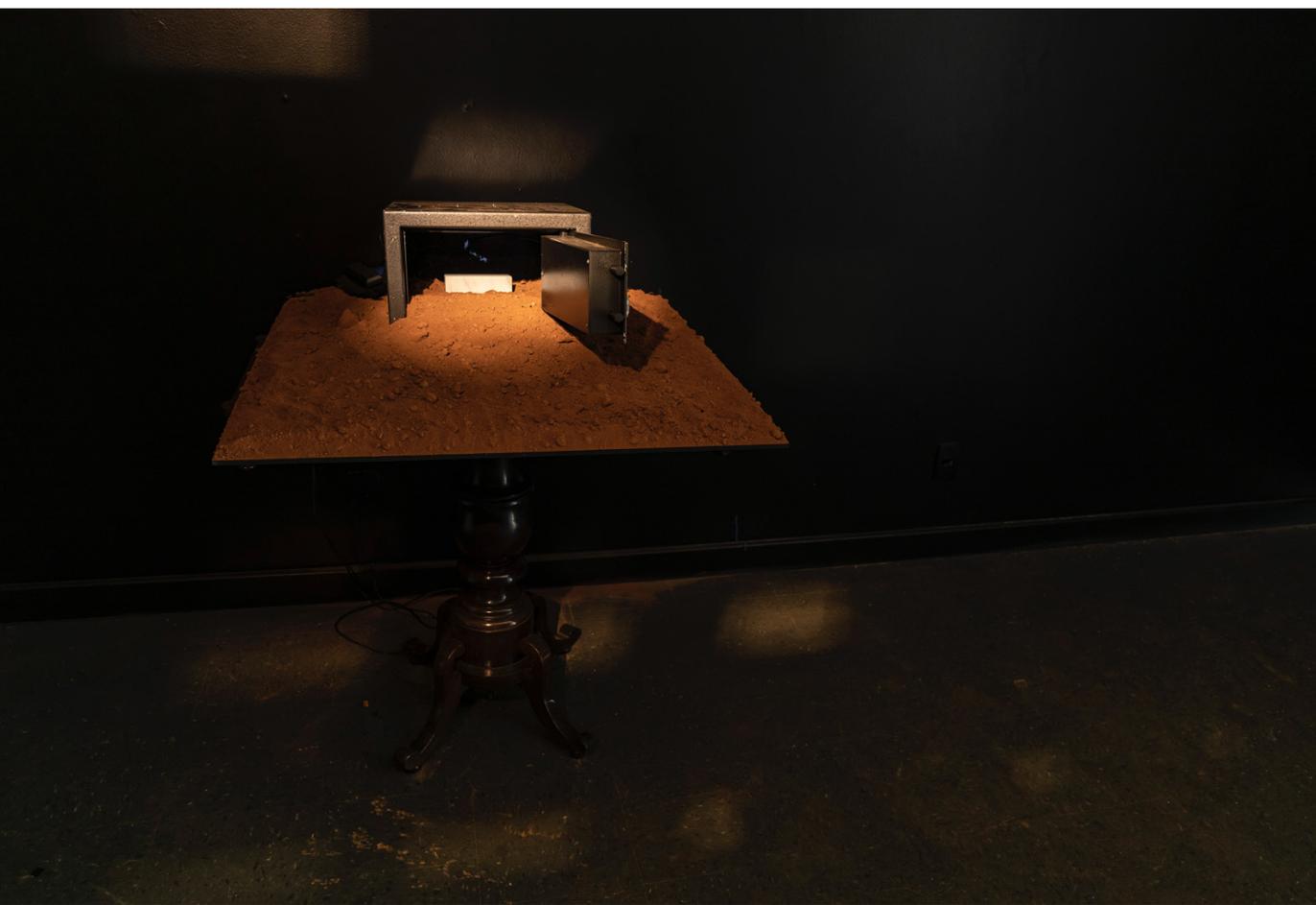
João Angelini, Necropolítica, Alegoria, Arte Contemporânea Brasileira, DeCurators

### ABSTRACT

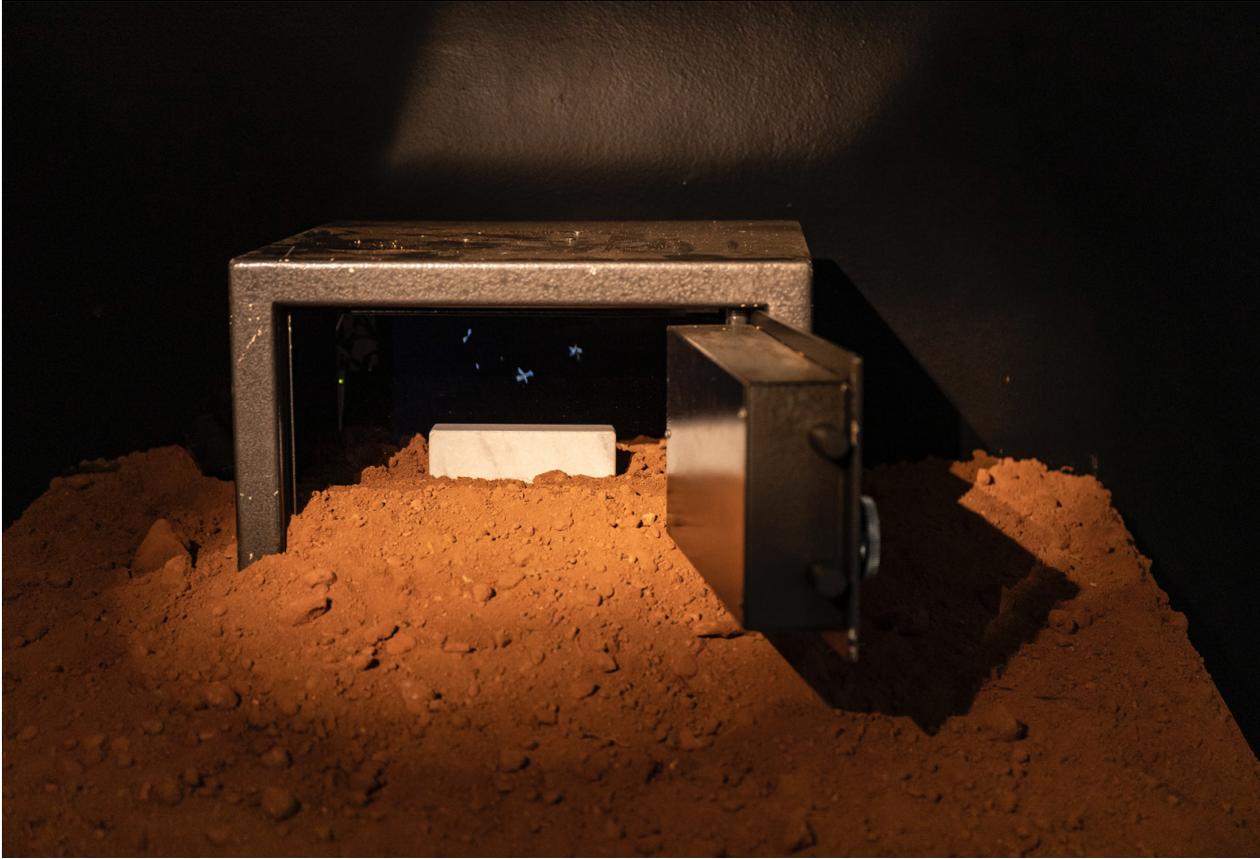
Scenes of Hatred, Death and Progress by João Angelini unfolds scenically in the manner of an in situ polyptych within the spatiality of DeCurators, a gallery devoted to artistic and curatorial experimentation in Brasília. The dangerous naturalization of the lucrative spectacle of hatred and death is dissected herein. Angelini proposes four allegories which, by means of their poetical vehemence, might denounce the lethargic connivance with a set of political strategies in which decisions as to those who should live or die are made.

### KEYWORDS

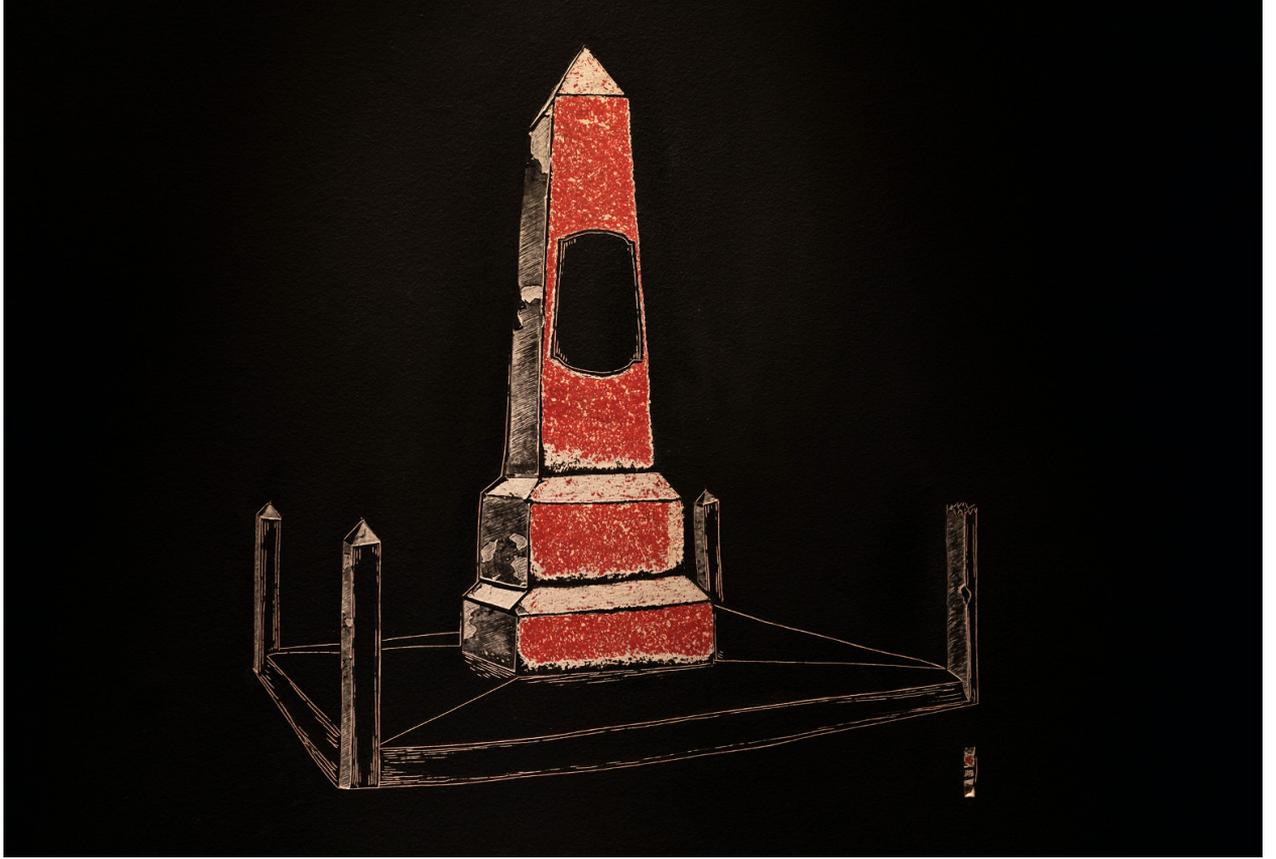
João Angelini, Necropolitics, Allegory, Brazilian Contemporary Art, DeCurators



*DEPOIS DE ANHANGUERA*

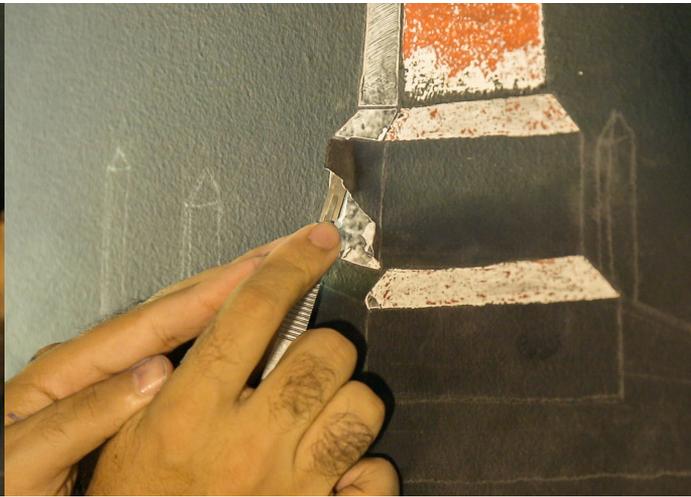


*DEPOIS DE ANHANGUERA*



MARCO TERRITÓRIO

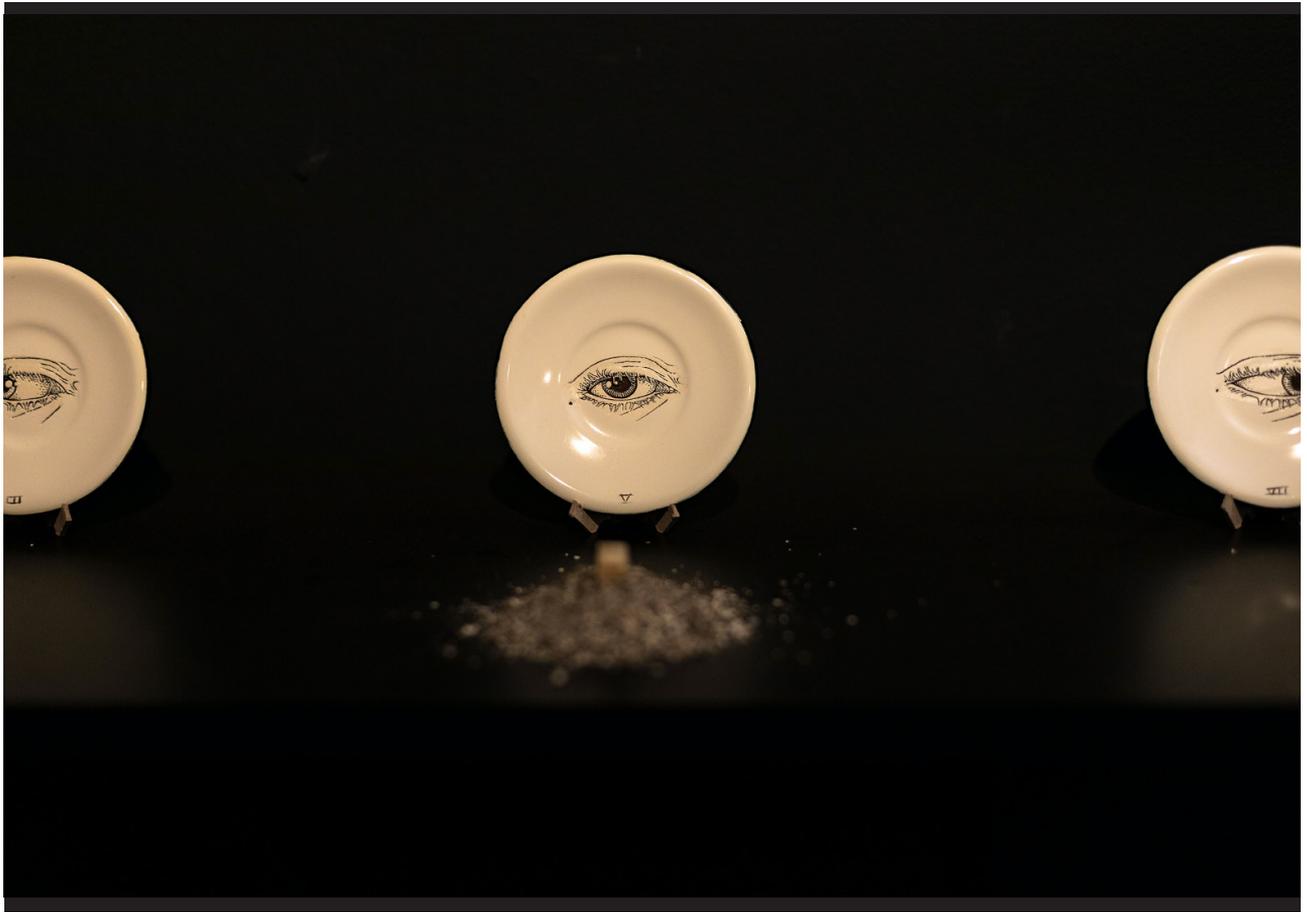




MARCO TERRITÓRIO (PROCESSO)



*TÔ SÓ OBSERVANDO*



*TÔ SÓ OBSERVANDO*

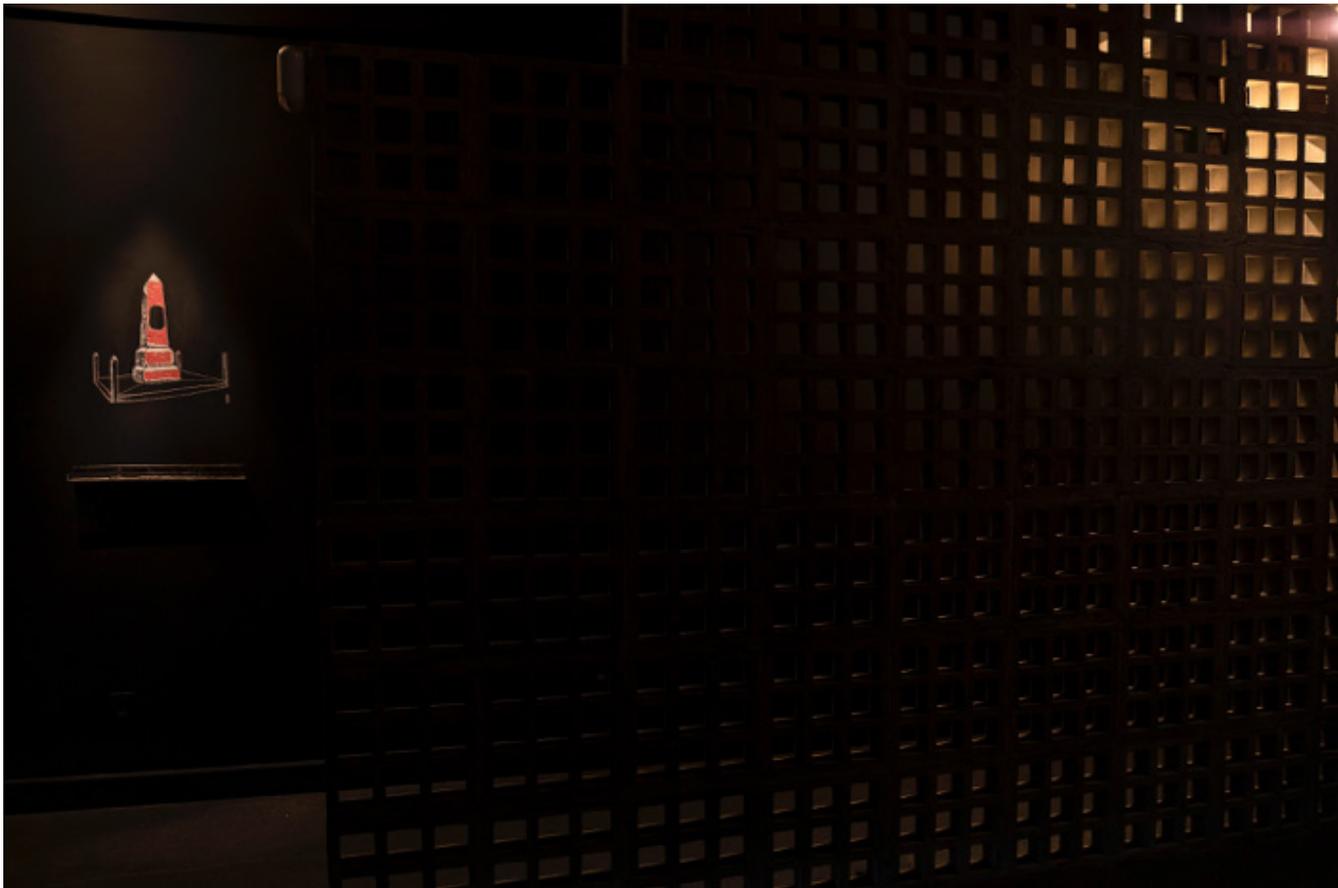




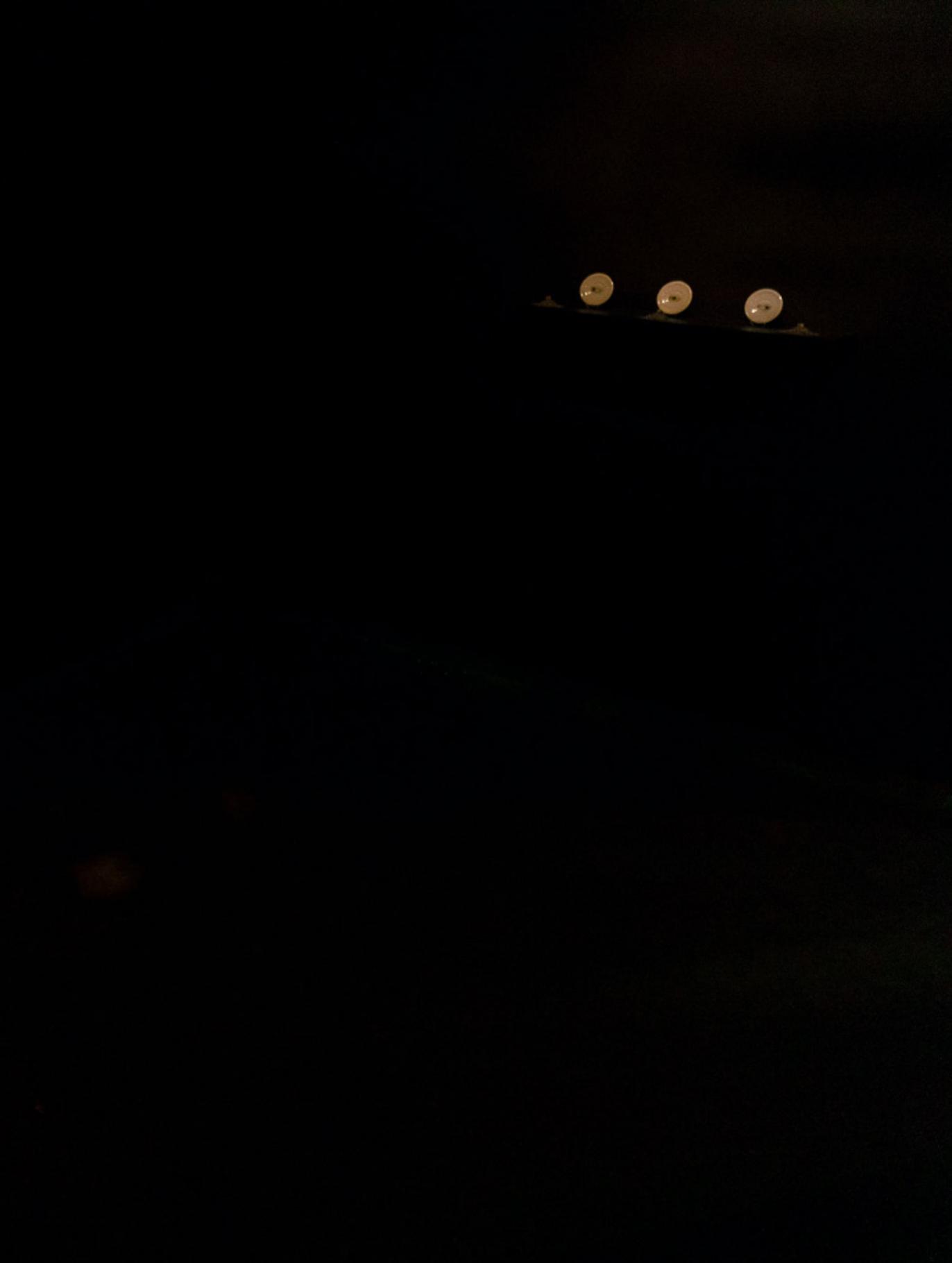
*Look on the bright side, baby*















Cenas de Ódio, Morte e Progresso de João Angelini articula-se à maneira de um políptico instalativo cuja significação se atravessa pelos fios que governam uma particular noção de 'montagem', que se toma emprestada não apenas do cinema mas antes da própria construção alegórica.

Estas cenas contam uma história cujos sentidos se inferem a partir da fisicalidade mesma destes momentos in situ que ora se oferecem ao olhar na espacialidade da DeCurators. A montagem, como Angelini a concebe aqui, não visa ao aplainamento acomodatório que a narrativa midiática imprime à experiência imagética. Ela se sutura por meio de aproximações metafóricas entre distintos momentos ou cenas desta obra quadripartite.

A naturalização discursiva de assassinatos que se legitimam por um conjunto de estratégias intencionais e seletivas de extermínio é desmascarada por Achille Mbembe em Necropolítica. Para sua manutenção perversa é preciso que o Sistema Neoliberal possa dispor das vidas daqueles que se encontram à margem das estruturas de poder que governam o mundo pela lei. Trata-se, pois, de uma cruel legitimação da morte.

Assombro, inquietação, revolta, repulsa diante da aparente invisibilidade destas imagens genocidas encontram-se na origem de Cenas de Ódio, Morte e Progresso. João Angelini rasga a película que naturaliza as imagens a integrar o mórbido espetáculo de um mundo que abole dos dispositivos imagéticos tudo que ameaça a promessa e a garantia de uma felicidade já desde sempre pronta, asséptica, quase hospitalar, domesticada, pois que ela esconde o horror do extermínio perpetrado pelas engrenagens de poder que invadiram este país e suas terras em nome do 'progresso' que o mercantilismo colonialista reservou-nos como destino e sentença a perseguir-nos sob outros disfarces até nossos dias.

A cena, derivada da práxis teatral, foi por longo tempo pensada a partir da 'figura' que o 'corpo' encarna na história que é nada senão 'narrativa' a triunfar no modelo pictórico da Idade Clássica da Representação. Ousaríamos sugerir, a partir do que nos entrega a fabulação poética de Angelini em Cenas de Ódio, Morte e Progresso, que esta obra a escandir-se políptica e in situ no espaço da galeria acaba por flagrar outras potencialidades inexploradas para isto que é a história da cena, a história da montagem, da figura e, em particular, daquilo que se convencionou associar ao corpo na performance. Aqui, Angelini nos força, a partir daquilo que este políptico encerra, a rever o que a História da Arte reservara para a historicidade destes termos.

A cena é a soma, ou melhor, a cópula mesmo entre o lugar, o sítio em que algo se dá, e o evento. Indissociáveis, pois que algo tem lugar neste espaço que encerra a cena, seu ingresso na estrutura simbólica que é a narrativa, a impele a tornar-se, a converter-se em imagem.

A imagem é a narrativa em forma condensada, daí que se a materialize sob este conjunto de signos, de sinais, de insígnias. A insígnia sob a forma de resíduo narrativo em Cenas de Morte e Progresso é a senha da alegoria. Uma imagem varada pela invisibilidade. Eis um paradoxo constitutivo.

As 'cenas' em que se desdobra Cenas de Ódio, Morte e Progresso, pensadas para ocupar o espaço contido pela galeria, interligam-se como imagens sobrepostas a compor uma obra sombria em que Angelini se ocupa do 'fazer ver' aquilo que a naturalização da morte seletiva e programada

a gerar lucro e progresso acaba por tornar invisível. Descortinar estratégias que induzem a cegueira conivente constitui o material poético que inspira o exercício em quatro ‘cenas’ que aqui se encontram.

Look on the bright side, babe, Marco Território, Depois de Anhaguera e Tô só observando promovem a quádrupla escansão a integrar o que aqui se encena como rasgadura da película que naturaliza o espetáculo genocida constitutivo das engrenagens a servir à máquina do ‘progresso’ que marcam desde sempre nossa história. Raspa-se esta tela de ilusões falaciosas por meio do gesto e do pensamento do artista.

Não parece ser de outro lugar senão da noção latina de gravitas que Cenas de Ódio, Morte e Progresso extrai seu ‘tom’: há um peso que se associa àquilo que atrai, mantém e puxa para a terra o substrato temático destas cenas alegóricas.

E a ‘terra’ é o significante, a palavra, o leitmotif que aparenta presidir à unidade alegórica a atravessar o fio que amarra esta obra. Terra que se invade e explora desde o mercantilismo colonialista que marca nossa história. Terra desapossada. Terra do desterro. Terra de ossadas. Terra que enterra. Terra assombrada e fantasmal.

É como um alegorista que Angelini engenhosamente costura a ideia à materialização de tal modo que se encontrem fundidas e inseparáveis. O conceito de “suporte coisal”, que Martin Heidegger nos entrega em A origem da obra de arte, resulta aqui preciso. O alegorista atribui sentido à materialidade em que a obra se encerra e ‘nasce’ para o olhar. Um mundo se instaura a partir da presença da obra como estrutura sígnica.

Em Look on the bright side, babe, instalada na vitrina da DeCurators e que o artista nomeia instalação processual, anuncia-se um engenhoso mecanismo que permite que se a possa pensar no tempo e não apenas no espaço, o que justificaria que a olhássemos como uma performance a desenrolar—se ao longo das horas e dias em que esta vela se consome tanto física quanto conceitualmente, pois que sua significação dá-se temporal e ancora-se a partir da apropriação de um sistema arcaico de relógio despertador.

O barulho metálico que fazem as balas que se fincam ao longo do corpo da vela a consumir-se e caem em uma bacia ressoam a um só tempo como tiros e badaladas alegóricos a romper o silêncio conivente de uma história de soterramentos cujo ressoar espectral insiste à maneira de sentenças letais.

A atenção que dispensa o artista à meticulosidade da artesanaria faz surgir aquilo que sua poética batiza de pintura a seco em Marco Território. A figuração daí resultante converte-se no palco de uma dupla invenção: uma fabricação técnica marcada pela imprevisibilidade e pela improvisação nascentes do que a raspagem da superfície da parede da galeria em seu acúmulo de camadas de tinta pode guardar como segredo e memória nesta verdadeira arqueologia palimpsesta.

Inventa-se um modo de pintar às avessas – por subtração. O desconforto desta figura a um só tempo sombria e precisa que surge na parede da galeria remete à Pedra Fundamental de Brasília. Misto de obelisco – a sinalizar um ‘marco’ do avanço e da conquista territoriais - e verdadeiro mausoléu, cuja configuração pétreia encerra vidas que se apagaram, Angelini inscreve ali uma ‘figura’ a lembrar-nos do sacrifício exigido para que uma cidade surja como signo do progresso.

Em Depois de Anhaguera, a presença marmórea retoma a matéria de que se fazem os túmulos, de que se erige a arquitetura. Frieza e monumentalidade arquitetônicas que aqui fazem fronteira com a terra vermelha em que se enterra este cubo, ao redor do qual orbitam indesejáveis insetos como que a indicar uma presença inesperada, indesejada daquilo que pode encerrar o mármore enterrado e parcialmente encoberto pela vermelhidão da terra. Uma repetida vez, conjugam-se a precisão que o cubo encerra como geometria a desordem da terra revirada a ser dominada. A terra que serve de fundação é a terra que pode engolir.

Tô só observando, cujo título remete a um clássico do rap composto nos anos 90 de Ceilândia, cidade do entorno do DF, compõe-se de três pires de ágata branca. Laborioso, o trabalho de gravação que o artista emprega nos pires recorre a uma broca de dentista, que aos poucos arranca a camada esmaltada, para então revelar a figura que nasce não apenas do relevo mas também dos efeitos oxidados que o tempo terá sobre as cores do aço que a branquidão do esmalte escondia.

A pertença 'vernacular' deste tipo de louça ao interior de Goiás situa a geografia mapeada em Cenas de Ódio, Morte e Progresso. Os olhos inscritos na superfície esmaltada aparentam ter sido tomados de espanto e imobilidade e convertem-se nas testemunhas oculares do que o monte de pó de ossos, que da morte fertiliza a terra, carrega como parábola de mórbida ironia.

Na alegoria, figura de linguagem que é prima-irmã da metáfora, aquilo que se diz estrutura-se explicitamente cindido, clivado. É o outro - allós - que 'fala' - agourein - na alegoria. Daí que se tenha sempre a impressão de que o que se oculta acaba por revelar-se no alegórico. É como se um fantasma assombrasse aquilo que se configura como aparição perturbando a aparente certeza que da qual se investe todo o discurso totalitário em sua tentativa de abolir a indeterminação fértil do poético. Toda a estrutura morfológica de Cenas de Ódio, Morte e Progresso figura ambivalente e revela-se a partir da raspagem literal ou retórica.

A obra é, neste Angelini que aqui se enxerga, um amálgama alquímico entre matéria e significação. Fazer ver por meio desta alteridade que é o alegórico reclama da obra o absurdo paradoxo da inequivocidade que o objeto de arte encerra em sua confecção matérica. Os signos que ali se encontram operam, no mais das vezes, na fronteira bruxuleante que é a cisão alegórica. Pois que neste impasse é que, aquilo que é a obra enquanto sintaxe, é capaz de emitir seus sinais marcados pelo desvio inevitável que caracteriza a arte de significar neste paradoxo que se aloja num para-além de sua condição de objeto que se entrega ao olhar do Outro. Estratégia ambígua e oscilatória entre mostraçã e ocultação. Convocar à cena o que dela se ausenta, eis o desafio de Angelini aqui.

Na alegoria, é a outridade que ousa falar e não causa espécie, portanto, que esta voz que se ouve recorra às formas alteradas de um disfarce tradutório. A obra vocaliza-se bifurcada entre esta e outra cena. É nesta sobreposição embaralhada e alucinatória que algo de outro modo indizível se pode vocalizar vacilante e esdrúxulo. Não é de outro lugar que a alegoria intervém na linguagem. Ela a cinde e o corte é a razão mesma do ser da obra: fissura, ferida, rasgadura.

Esta fenda que se abre nesta verdadeira parede de cortinas é aquilo que se vê quando despertam os mortos desterrados, soterrados. A História do Brasil é um pesadelo alegórico. Esta terra que reclama a reparação ainda que poética, é a 'terra' de onde surge Cenas de Ódio, Morte e

Progresso.

Abrem-se as cortinas: vemos o que vemos.

Esta apresentação contém parte dos registros da exposição Cenas de ódios, morte e progresso - João Angelini, realizada na deCurators - 412 Norte, Bloco C 12. Brasília/DF no período de 17.01.2020 a 09.02.2020.

Curadoria e texto: Marco Antônio Vieira

Montagem da exposição: João Angelini, Arnaldo de Castro e Marcela Campos

Luz: João Angelini e Rômulo Barros

Registro fotográfico da exposição: Pé Vermelho

Obras

Look on the bright side, babe 2020 Performance/instalação: relógio de vela (360 horas), capsulas de bala, bacias de alumínio, osso pélvico de vaca, bola de arame farpado e sal grosso. 240x254x120 – 360 horas acervo do artista

Marco Território 2020 pintura a seco: prospecções pictóricas direto na parede da galeria 45x45 acervo do artista

depois de Anhanguera 2019 vídeo-objeto: cofre, mármore branco, terra do cerrado dimensões variáveis – 03:15 minutos acervo do artista

tô só observando... 2019 gravura sobre pires de ágata, cubinho de osso e pó de osso (adubo) 11 x 55 x 15 Coleção Maura Mendes

## Sobre o(a) autor(a)

**Marco Antônio Vieira** é Doutor em Arte, na linha de Teoria e História da Arte (VIS/IdA/UnB) e Mestre em Teoria Literária (TEL/IL/Unb). Atua como curador independente desde 2007, tendo assinado exposições com obras de artistas como Rubem Valentim, Athos Bulcão e Vik Muniz. Atualmente é professor substituto da graduação em artes visuais da Universidade Federal de Uberlândia, na área de teoria e história da arte.

Recebido em: 17-06-2020 / Aprovado em: 30-06-2020

## Como citar:

VIEIRA, Marco Antônio Ramos. Cenas de Ódio, Morte e Progresso. Revista Estado da Arte, Uberlândia. v.1, n.1, p.199-218, jan./jun. 2020. <https://doi.org/10.14393/EdA-v1-n1-2020-55528>



A revista Estado da Arte está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

