

Expediente

REVISTA PALÍNDROMO

ISSN 2175 2346

Volume 11, número 23, janeiro 2019

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC

Reitor: Prof. Dr. Marcus Tomasi

CENTRO DE ARTES – CEART

Diretora Geral: Prof. Dra. Maria Cristina da Rosa Fonseca da Silva

DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS – DAV

Chefe: Prof. Dra. Sandra Maria Correia Fávero

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV

Coordenadora: Prof. Dra. Jocielle Lampert de Oliveira

EDITORES

Prof. Dra. Rosângela Cherem (editora chefe)

Prof. Dra. Sandra Ramalho e Oliveira

Prof. Dra. Yara Guasque

EDITORAS DE SESSÃO

Prof. Dra. Yara Guasque

Priscila Costa Oliveira

CORPO EDITORIAL TÉCNICO

Discentes bolsistas de mestrado e doutorado do PPGAV:

Cyntia Werner

Isabel Xavier

Janaina Fornaziero Borges

Monique Burigo

Priscila Costa Oliveira

Sebastião Gaudêncio Branco de Oliveira

CONSELHO DE PARECERISTAS – Palíndromo v.11, n.23, 2019

Ana Luiza Nunes
Angelica Adverse
Christiane Arcuri
Gabriela Motta
Juan Terenzi
Luana Wedekin
Lúcia Pimentel
Marlen De Martino
Moema Rebouças
Nadia Senna
Vera Didonet Thomaz
Yasmin Fabris

FOTO DA CAPA

Yara Guasque
2018
Fotografia
Os estudos de Rubens Oestroem

DIAGRAMAÇÃO

LabDesign (UDESC)

Bolsistas:

Luiza Faria
Lucas Bogo

CONTATO

revistapalindromo@udesc.br

A Revista Palíndromo é uma publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina. Existe desde 2004, inicialmente na forma impressa e depois apenas em modo eletrônico a partir de 2009. Trata-se de uma revista digital sem fins lucrativos e concebida para ser um veículo de divulgação de pesquisas e produção de conhecimento, devidamente inscrita na plataforma do Sistema Eletrônico de Editoração de Revistas (SEER).

Palíndromo é uma palavra de origem grega que indica o que pode ser lido numa direção e também no sentido inverso, ou seja, de trás para frente. Aversa à ordem e às normas pré-estabelecidas, a pesquisa em/ sobre artes visuais remete não apenas a normas negadas, como demanda constante revisão de dados, processos e reorganização de ideias, acolhendo o que pode ser pensado como trânsito e travessia que desconhece uma só direção.

Sumário

EDITORIAL 06-12

SEÇÃO ESPECIAL

The Exposition of Practice as Research as Experimental Systems 13-25
 A EXPOSIÇÃO DA PRÁTICA COMO PESQUISA ENQUANTO SISTEMAS EXPERIMENTAIS
 Michael Schwab

SEÇÃO ABERTA

No horizonte eu vejo água: uma análise de Tres Aguas, um projeto de arte pública em/para Toledo 26-38
 ON THE HORIZON I SEE WATER: AN ANALYSIS OF THREE WATERS, A PROJECT OF PUBLIC ART IN/FOR TOLEDO
 Maryella Sobrinho

Quando o verme deseja 39-49
 WHEN THE WORM HAS A LONGING
 Elke Pereira Coelho Santana

Bordado e subjetividade: o bordado como gesto cartográfico 50-61
 EMBROIDERY AND SUBJECTIVITY: EMBROIDERY AS A CARTOGRAPHIC GESTURE
 Marina de Aguiar Casali Dias

Coleção e arquivo como prática do artista: vermelho sobre vermelho 62-77
 COLLECTION AND ARCHIVE AS ARTIST'S PRACTICE: RED ON RED
 Caroline Alciones de Oliveira Leite

PROPOSIÇÕES, REGISTROS E RELATOS ARTÍSTICOS

Sophie Calle & Paul Auster: Doubles-jeux 78-83
 SOPHIE CALLE & PAUL AUSTER: DOUBLES-JEUX
 Isabel Baraona

O arquivo em (re)construção: diário de processo – 1 84-97
 THE ARCHIVE UNDER (RE)CONSTRUCTION: CREATIVE PROCESS DIARY – 1
 Maria Ilda Trigo

ESTRATÉGIAS DEVOLUTIVAS/REGURGITATIVAS

A chamada da 23ª Palíndromo como uma provocação pretendeu atrair a atenção para publicações que não aplainassem o processo artístico por se ajustarem aos padrões convencionais da publicação acadêmica. O anseio era poder contar com artigos que dessem visibilidade às rasuras e bifurcações *do* e *no* processo da pesquisa, fazendo com que estas fossem perceptíveis como apontamentos de caminhos não trilhados. As publicações orbitariam em torno da temática *Experimentações expositivas e estratégias de materialização da publicação em pesquisa artística*. A ênfase seria expor as estratégias de visualização na materialização da publicação. Nosso interesse ainda está na publicação que abre os dados coletados para os expor através de estratégias que destaquem a pesquisa em ação, em seu desenrolar.

Pensar a publicação em um viés expositivo certamente faz com que a equipe editorial assumira riscos. Não é confortável ter de responder ao estranhamento de criar um espaço de publicação, que seja um espaço propositivo, no qual a prática da pesquisa artística em suas confluências ainda se apresente como um fenômeno vivo e aberto. Para tanto não só a equipe editorial e os autores assumem riscos, mas também os avaliadores. Na arte, a publicação da pesquisa como produção posterior à concretização do objeto artístico, convencionalmente seguiu o modelo “científico” de produção bibliográfica, ditado pela exigência de qualificação da comunidade acadêmica. Costuma-se dizer que a arte não se deita em cama preparada para ela. E o engessamento da publicação acaba por afugentar a própria arte.

Nesta edição contamos na seção especial com o artigo *A Exposição da Prática como Pesquisa enquanto Sistemas Experimentais* de Michael Schwab. E na seção aberta com quatro artigos de duas linhas de pesquisa, *Processos Artísticos Contemporâneos e Teoria e História: No Horizonte eu vejo água: uma análise de Tres Aguas, um projeto de arte pública em/para Toledo* de Maryella Sobrinho, *Quando o verme deseja* de Elke Pereira Coelho Santana, *Bordado e subjetividade: o bordado como gesto cartográfico* de Marina de Aguiar Casali Dias, *Coleção e arquivo como prática do artista: vermelho sobre vermelho* de Caroline Alciones de Oliveira Leite, e dois resumos expandidos em *Proposições, Registros e Relatos Artísticos, Sophie Calle & Paul Auster: Doubles-jeux*, de Isabel Baraona, e *O arquivo em (re)construção: diário de processo-1* de Maria Ilda Trigo.

São trabalhos com diferentes tratativas e intenções, certamente muito ainda atrelados às convenções da publicação. Elegendo-se como contrapontos de espe-

culações criativas as imagens da bancada do cientista, que Michael Schwab traz em sua abordagem de Rheinberger, e dos *Sketch books* do artista/explorador, como espaços tanto dos cientistas quanto dos artistas que fazem transbordar diferentes mídias e convenções díspares de anotações, esta edição deixa de trilhar publicações menos convencionais. Na bancada do cientista, o cientista em ação conviveria com o objeto da pesquisa como um feixe de inscrições, que ele passaria a registrá-las como grafemas. Nos *Sketch books* dos artistas/exploradores, mais conhecidos como Diários de Viagens, os registros iriam desde o planejamento e a logística da economia do empreendimento, com suas variáveis negociações e disputas políticas que viabilizam ou impedem a concretização da jornada, até a rotina do dia a dia, com narrativas que inclusive exporiam o empenho e as dificuldades psicológicas para o enfrentamento das metas, e cobririam não só a motivação da pesquisa, mas o desenrolar da pesquisa.

Em *A Exposição da Prática como Pesquisa enquanto Sistemas Experimentais* Schwab se refere fortemente ao texto de Rheinberger para arguir em prol da escrita como objeto experimental de um projeto epistemológico e da experimentação que é base do fazer artístico, assim como da ciência. A característica desta experimentação do processo de escrita, ou jogo de escrita, está no desdobramento da apropriação que Rheinberger faz de Latour (bancada do cientista) e de Derrida (espaço grafemático). Latour ressalta a metamorfose sofrida pelo objeto, encontrado nas periferias como o pássaro na floresta amazônica, até ele se tornar uma inscrição abstrata nos centros de estudo, museus, laboratórios e bibliotecas. Quando o pássaro transformado pela taxidermia e inserido em categorias, passa a ser comparado a outros provenientes de diferentes partes do mundo. Nessa “mania de inscrições”, podemos rastrear a metamorfose sofrida pelo objeto nas redes de transformação. Para Derrida, o texto não traduz o objeto, ele duplica o objeto sem, no entanto, reproduzi-lo fidedignamente. Ele cria o objeto a cada etapa e segmento em outro devir. Segundo Derrida é necessário sustentar a dúvida no processo todo e um deslocamento, pois as pré-concepções limitam o que irá emergir das possibilidades latentes e dormentes do objeto analisado. Como colocado por Schwab, da análise do fenômeno às inscrições abstratas (*inscription devices*) há um mecanismo que produz algo correlato ao fenômeno observado, mas que é materializado em gráficos e textos que geram sucessivamente mais textos.

Schwab aponta para a prática científica de uma escrita/grafema, que torna possível rastrear o pensamento quase pictográfico surgido da experiência da bancada do cientista. No texto da pesquisa artística seria desejável manter esta possibilidade de rastrear os registros rasurados e bifurcamentos das tomadas de decisões em curso da materialização da obra, as alternativas que vingaram e outras que permanecerão em latência. Afinal o artista para Mika Elo, citado por Schwab, é o sujeito sensível à medialidade da obra em seus vários devires.

Embora não exista na arte a possibilidade dos objetos serem transcodificados pela publicação, isto é, não existe uma tradução equivalente de um meio a outro, para Michael Schwab a prática artística pressupõe a necessidade de publicação, pois é na publicação que a arte adquire o status de “coisa” pública. É no seu entender na publicação como outra mídia, que o trabalho artístico emerge pela primeira vez

como linguagem. A atividade da publicação é a transformação do objeto material, se concebermos “publicação” não de uma maneira limitada, como convencionalmente é entendida.

Parafraseando Macleod e Holdridge em seu livro *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research* de 2006, Michael Schwab reforça a necessidade de trazeremos nossa escrita mais próxima de nosso fazer artístico. Pensar a arte como uma escrita e a escrita como uma prática artística. Arguindo pela necessidade de um espaço para a exposição da prática como pesquisa (para performar a prática como pesquisa, para encenar a prática como pesquisa), o que falta segundo Michael Schwab, é um enquadramento conceitual que possibilite a escrita como uma prática, familiarizada com as experimentações sistêmicas, tão comum nos domínios da ciência.

A abordagem em *No Horizonte eu vejo água: uma análise de Tres Aguas, um projeto de arte pública em/para Toledo* de Maryella Sobrinho, respaldada na filosofia de Jacques Rancière, contextualiza sócio-historicamente a região onde as três instalações da artista Cristina Iglesias foram efetivadas. O projeto de intervenção urbana na cidade de Toledo, Espanha, intitulado *Tres Aguas* de 2014, que faz parte de um projeto maior da artista que ela intitula de *Zonas Freáticas*, levou em consideração dados topográficos e climáticos da região, os edifícios e sítios escolhidos para as instalações, e também históricos das ocupações que ao longo de séculos levaram a uma convivência forçada entre muçulmanos, cristãos e judeus. Esta convivência e negociações dos espaços é explorada pela autora como a decorrente partilha do sensível, usando o conceito desenvolvido por Jacques Rancière em seu livro *A partilha do sensível*. Para a observação das instalações a autora teve de percorrer o trajeto que liga uma a uma, o que se aproxima do diário etnográfico embora não evidenciado como relato em seu texto. A autora se detém mais no trajeto que o visitante efetua no espaço urbano, e menos na discussão das obras e ocupações dos edifícios em si. As intervenções se dão nas edificações *Torre del Agua*, *Plaza del Ayuntamiento* e *Convento de Santa Clara*. *Torre del Agua* se situa fora do muro que circunda a cidade medieval; no caminho entre a *Torre del Agua* e a *Plaza del Ayuntamiento* o caminhante atravessa a *Puerta de Alfonso VI*, e a *Juderia* onde viveram os primeiros sefarditas; da *Plaza del Ayuntamiento* até o *Convento de Santa Clara*, o caminhante atravessa outra porta medieval *Bab-al-Mardum*. As portas medievais no percurso funcionam como hiatos, chaves de sentido, preparando o caminhante para o que virá a ser experienciado. O percurso faz o visitante escalar diferentes planos de altitude da cidade, pois o *Convento de Santa Clara* é o mais alto, e por isso é onde se concentram as cisternas, e poços de captura das águas pluviais. Também as treliças de ferro *mashrabiya*, presentes no *Convento de Santa Clara*, para resguardar a zona freática e o abcesso do chão, são hiatos de passagem, mas agora não mais de um regime físico, mas sim de um regime visual. Se as portas e muros medievais serviam de comportas de exclusão e inclusão de um hiato a outro, e o convento, de comporta de reclusão, obstruindo e silenciando o universo sonoro de dentro do de fora, o passado destas edificações transpira por suas fissuras que as intervenções tentam exacerbar. As intervenções urbanas falam de espaços concêntricos, topográficos, fazem quase que uma radiologia da presença do mineral tão escasso na região. Falam também dos

espaços acústicos. Expõem ambos os regimes: o visual e o acústico. As intervenções urbanas como instalações que nos forçam a peregrinar são estratégias eficazes de fazer com que o visitante atravessasse circunvoluções de sentidos. A autora preocupada com a receptividade das instalações, pouco relata estes sentidos, apenas registra o incômodo da população pelas intervenções artísticas que transformaram o espaço de antes.

Em *Quando o verme deseja*, Elke Pereira Coelho Santana faz analogias formais, sensórias e metafóricas entre a instância objetual e linguística ao apresentar a série *Quando criança o verme sonhava em ser*, produzida por ela entre os anos de 2012 e 2013. O trabalho é composto por aproximações entre duas coleções que a artista constituiu há mais de uma década. A primeira refere-se a um conjunto de pequenos objetos cotidianos e a segunda a uma lista de palavras. A coleção é formada por objetos que afetam a artista pelos seus dados sensórios expressos em suas qualidades materiais. Os arranjos são formados por suas ambivalências e pelas possibilidades de criar outros espaços de significação. Ao confrontar objeto e palavra, a autora tenta libertar o objeto banal de seu significado cultural estratificado, e expandir os contornos que o limitam a funcionalidade. A autora estabelece analogias provenientes do signo linguístico e do objetual, pela possibilidade de perceber diferenças dentro das semelhanças e semelhanças dentro das diferenças a partir das colocações de Luis Peres-Oramas, curador da 30ª Bienal de São Paulo, denominada *A Iminência das Poéticas*, quando ele escreveu sobre as coleções de várias naturezas com procedimentos obsessivos. A partir da analogia da combinação e coexistência das formas como colocada por Paul Valéry, é possível perceber a ligação do objeto e da palavra por suas estruturas, ou seja, a autora transfere as qualidades materiais dos objetos para as palavras e vice-versa. São 2.150 objetos e 59 palavras que constituem 59 arranjos que compõem esta série. O artigo trabalha a potência desencadeada por 12 combinações entre as duas coleções, a linguística e a objetual: *Dinamite, Plumas, Epiderme, Neblina, Roda-gigante, Limbo, Confete, Linha do horizonte, Cicatriz, Canteiro, Chuva e Flor*. Dentre os objetos, alguns são industriais, palito de fósforo, cotonete, agulha, e outros naturais, concha, flor, folha, casulo. Os objetos são categorizados conforme sua aspereza, rigidez, brilho, capacidade de incisão. O que interessa à artista e autora, não é fazer uma oposição entre estes objetos e os títulos que recebem, mas ver como estes relacionados à lista de palavras criam dubiedades que abrem o sentido, e tornam maleável a oposição binária, fazendo com que sejam perceptíveis as diferenças abertas nas semelhanças entre as duas coleções, a da lista de palavras (linguística) e a do conjunto de pequenos objetos de uso cotidiano (objetual). Por exemplo, em *Plumas* a artista mostra bisturis alinhados lado a lado. Enquanto associamos o título à leveza de uma pena que paira no ar, embora as formas mostradas também reforcem o contorno de plumas, o brilho do aço frio e cortante do bisturi revela outras operatividades. Seria o objeto banal este verme assinalado no título do artigo, e no projeto de curadoria o *desejo do verme*, que abre o sentido ao encontrar a palavra que o denomina como hospedeira? Ou ao contrário, a palavra que o denomina é o verme que é abrigado pelo objeto?

Em o *Bordado e subjetividade: o bordado como gesto cartográfico*, Marina de

Aguiar Casali Dias expõe como nas artes têxteis, tidas como femininas, o processual e a fatura são considerados como menor e categorizados como artesanais, isto é, destituídos de uma elaboração intelectual e expressão subjetiva. Apesar de o *bordar* ser associado aos círculos femininos privados de atividades recreativas, reforçando ideais de castidade e de domesticação, e portanto de catequese e de imposição de feminilidade, ele hoje pode ser recuperado e usado como instrumento de resistência política feminina. A autora e artista mostra como também a questão do corpo feminino ser retratado quase sempre por homens, o que é aceito e considerado convencional, muda a percepção do corpo feminino quando representado pelas próprias mulheres, que passa a ser considerado obsceno e agressivo. A representação do corpo feminino por homens e para homens, que impulsionou a fetichização e exotização, fez com que ocorresse simultaneamente um apagamento da subjetividade feminina. O bordado faz emergir a subjetividade de quem borda, uma subjetividade que a autora quer crer seja singular e não permeada pelas pressões dos papéis sociais. A autora defende o fazer e a representação do corpo como um território afetivo, como a retomada de tal território, e o bordado como gesto cartográfico que deixa marcas dos erros e do avesso, meio de existencializar devires nos termos de Sueli Rolnik. Só recentemente o bordado cessou de ser estigmatizado como arte menor e foi objeto de estudos teóricos. O corpo entendido não somente como o físico, mas também como o afetivo, é possível de tomar para si novos espaços no mundo. O bordado segundo a autora não só expõe a resistência e afirmação da subjetividade feminina, mas também queer. Como ficou evidenciado no fechamento repentino em 2017, da exposição *Queermuseu* - cartografias da diferença na arte brasileira, curadoria de Gaudêncio Fidelis e montada no Instituto Cultural Santander de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, a representatividade do corpo e da sexualidade é privilégio heterossexual, sendo vedado às minorias se auto-representarem. A exposição foi acusada de promover a pedofilia e a zoofilia, além de insultar a religiosidade da população. Segundo a autora é preciso reverter a desmoralização do trabalho feminino e o processo que desapropriou as mulheres do poder de se auto-representarem. Em seu trabalho *O Averso de Nós* explora o bordado frente e verso (do lado direito e do avesso) numa cartografia que marca o ir e vir da agulha. No bordar está associado o vínculo entre opressão de gênero e fazer artesanal. Exemplificando como o trabalho do bordado alcança uma esfera política e social nunca imaginada, a autora coloca os trabalhos das Sufragistas, na Inglaterra, e das Arpilleras no Chile, e do Brasil com *Registrada* de Leticia Parente de 1975, que expôs os excessos da ditadura, e os de Rosana Paulino, como contraponto à situação descrita pelas Guerrillas Girls, de que para as mulheres entrarem nos espaços consagrados dos museus a única condição era entrarem como nús.

Em *Coleção e arquivo como prática do artista: vermelho sobre vermelho*, Caroline Alciones de Oliveira Leite, tendo como balizas teóricas Walter Benjamin (coleccionismo) e Márcio Seligmann-Silva (anarquivamento), discorre sobre um certo coleccionismo na obra *Desvio para o Vermelho* de Cildo Meireles, que o artista iniciou em esboços à partir de 1967. A cada instalação de *Desvio para o Vermelho*, além da coleção de objetos domésticos vermelhos díspares entre si, sofá, almofadas, tapete,

mesas, cadeiras, geladeiras, peixe, máquina de escrever, pia, garrafa, líquido vermelho, etc., o artista seguindo suas “falsas lógicas” para a criação de uma “experiência de arte” aglutina obras “vermelhas”, de diferentes artistas, concedidas como empréstimo temporário para compor seu espaço monocromático. A coleção varia e ganha novo corpo incorporando diferentes artistas quando montada em diferentes instituições: MAM-RJ 1984, MAC-USP 1986, XXIV Bienal de São Paulo 1998, Instituto Inhotim 2006, e depois de 2008 quando passa a ser exposta na Europa e América do Norte nas instituições Tate Modern, Londres, Museu d’art Contemporani de Barcelona, The Museum of Fine Arts, em Houston, Los Angeles County Museum of Art, e depois por último Art Gallery of Ontario, Toronto, até seu retorno em 2010 ao Instituto Inhotim. Em sua primeira versão exposta de 1984, constavam os nomes dos seguintes artistas: Adriano de Aquino, Tunga, Paulo Roberto Leal, Antônio Dias, e possivelmente de Alfredo José Fontes, Antonio Dias, Antonio Manuel, Eduardo Sued, Gastão Monoel Henrique, Jadir Freire, Joaquim Cunha, Jorge Guinle, Luiz Alphonsus, Luiz Ferreira, Nelson Martins, Paulo Roberto Leal, Ricardo Moreira, Roberto Magalhães e Carlos Vergara. Já na montagem de 1986 aparecem os nomes de Antonio Dias, Paulo Roberto Leal, Tunga, Vergara, Alfredo Fontes, Antonio Manoel, Luiz Alphonsus, Joaquim Cunha, e outros. Quando exposta em 2006 no Instituto Inhotim, depois da obra ter sido adquirida, *Desvio para o Vermelho* passa a incorporar as obras dos institutos onde ela itinerou. Assim em 2006 a obra incorporou outras obras de artistas da coleção Instituto Inhotim: Franz Weissmann, Rosângela Rennó, Mariana Paz, Cristiano Rennó, Niura Bellavinha, Ananda Sette, Pedro Motta, Cláudio Paiva, Sérgio Porto, Dora Longo Bahia, Rubens Ianelli, Thiago Gomide, Tomas Clusellas, Bernardo Damasceno, Cildo Meireles, Dani Soter, Vicente de Mello, Janaína Mello, Joaquim Torneiro e Vera Conde. Em todos estes anos, o único objeto integrado à coleção que não é vermelho, é o *button* do Che Guevara em preto e branco. Na primeira versão de 1984, Cildo Meireles autorizou que um artista amigo acrescentasse objetos vermelhos. A coleção, segundo a autora, se coloca como um discurso sem palavras e tange o arquivo ao estabelecer feixes de sentido na seleção dos objetos. A arte política panfletária rejeitada por Cildo Meireles, ganha um cunho político de outra ordem. No anarquivamento, como um anti-arquivo que infere sobre o acúmulo e rememoração do terror, segundo Seligmann, *Desvio sobre Vermelho* como arquivo-imaginado e metonímico, segundo Caroline Alciones de Oliveira Leite, testemunha tempos de vigilância e medo.

Já em *Sophie Calle & Paul Auster: Doubles-jeux*, Isabel Baraona mostra como a vida privada se ancora no território artístico e se transforma em ritual performático no projeto de Sophie Calle, *Doubles-jeux*, que enquanto projeto de publicação incorpora 7 livros-de-artista onde a artista mistura ficção e realidade. Como uma resposta ao escritor Paul Auster em sua obra *Léviathan* de 1992, a artista parte da protagonista do livro, Maria Turner, para construir durante seis anos suas estratégias de ação e de coleção. Os livros que compõem *Doubles-jeux* são: *De l’obéissance* (Livro I); *Le rituel anniversaire* (Livro II); *Les panopies* (Livro III); *A suivre...* (Livro IV); *L’hôtel* (Livro V); *Le carnet d’adresses* (Livro VI); *Gotham Handbook* (Livro VII). O primeiro descreve as regras do jogo, há apropriações de páginas da obra de Auster que são reproduzidas

como fac-símile; no segundo, a artista documenta os convidados de sua celebração de aniversário e os objetos; no terceiro, como presenteou um desconhecido e a documentação de seu striptease; no quarto dividido em três partes, ela documenta em duas das partes sua perseguição do indivíduo nominado Henri B., e na terceira a perseguição a ela própria realizada por um detetive a mando de sua mãe; no quinto, retrata os objetos deixados por hóspedes em seus quartos de hotel; no sexto, a artista liga para as pessoas que constavam na lista de uma caderneta de endereços, que ela acha na rua, para pedir que descrevessem o dono da caderneta; no sétimo, a artista pede a Paul Auster que ele lhe ordene ações, o que o escritor considera de grande responsabilidade, e ao invés de correr este risco, ele apenas instrui para que a artista tenha uma vida melhor, sorria a desconhecidos, seja atenciosa a mendigos, etc.. Há uma duplicação e reciprocidade de ações interpretadas por diferentes atores: as interpretadas por Maria Turner, a protagonista do livro de Paul Auster, que se espelha na própria artista Sophie Calle; as interpretadas por Sophie Calle tendo como instrução a protagonista do livro de Auster, Maria Turner; e as propostas por Auster diretamente para que Sophie Calle as interprete.

Em *O arquivo em (re)construção: diário de processo-1*, Maria Ilda Trigo, debruçando-se sobre os desvios e os infinitamente desdobráveis documentos e anotações que cria enquanto pesquisa, apresenta um relato artístico que consiste em uma série de registros de processo, realizados desde 2014 no acervo de fotografias analógicas de sua família. A partir de uma série de imagens do diário de construção, a autora confronta estratégias de contato entre o prático e o transcendente que ela identifica na natureza da materialidade do arquivo fotográfico. A autora povoa os arquivos na contingência dos encontros com as imagens e faz aproximações com as fotos de Alice Liddel, retratada por Lewis Carroll, assumindo a ambiguidade inerente ao meio fotográfico. Entremeando-se ao mar de imagens a autora vê na escrita a possibilidade de compreender a esfera da experiência no trabalho de arquivos fotográficos e torná-los matéria viva.

Yara Guasque
Priscila Costa Oliveira
Editoras de Seção

THE EXPOSITION OF PRACTICE AS RESEARCH AS EXPERIMENTAL SYSTEMS

A EXPOSIÇÃO DA PRÁTICA COMO PESQUISA ENQUANTO SISTEMAS EXPERIMENTAIS

MICHAEL SCHWAB'

Michael Schwab

Editor do Journal for Artistic Research (JAR)

Tradução Osmar Yang e Yara Guasque

Artigo publicado originalmente em Inglês como capítulo de livro SCHWAB, Michael. "The Exposition of Practice as Research as Experimental Systems", In CRISPIN, Darla; GILMORE, Bob. (Eds.). *Artistic Experimentation in Music. An Anthology*. Leuven: Leuven University Press, 2014, pp. 31-40.

ISSN: 2175-2346

1 <https://www.researchcatalogue.net/profile/?person=10953>

Nos últimos anos, a teoria de Hans-Jörg Rheinberger sobre “sistemas experimentais”, que ele desenvolveu particularmente em relação às ciências empíricas e à biologia molecular, tem conquistado espaço nos debates sobre arte e pesquisa. Apesar de Rheinberger (2007, 2009, 2012a, 2013) reconhecer que uma comparação possa ser feita entre o avanço da arte e da ciência, é surpreendente que até hoje na literatura não tenha surgido nenhuma maneira convincente de como sua teoria possa ser aplicada produtivamente nesse contexto. Autores que focam a noção de “experimentação” parecem limitar suas discussões a práticas que conceitualmente, materialmente ou esteticamente fazem referência às ciências, falhando ao não endereçar as práticas restantes em termos de experimentação (por exemplo, em Friese, Boulboulé, e Witzgall 2007). Autores que focam as implicações epistemológicas talvez identifiquem “coisas epistêmicas” em geral dentro da prática artística, ao mesmo tempo em que deixam de levar em conta a especificidade da experimentação nesse contexto (por exemplo, Borgdorff 2012a).

Meu livro com vários coautores recém-publicado, *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research* (Schwab 2013a) tenta juntar mais vozes entre essas posições, pois olhando-se o status da experimentação na prática artística, é vital descobrir um equivalente artístico da noção científica de “experimentação” e não apenas limitar a pesquisa a práticas que simplesmente se apropriam de aspectos da experimentação das ciências. Práticas artísticas além da “arte experimental” ou “música experimental” podem de fato compartilhar um projeto epistemológico com a ciência experimental sem ter qualquer relação óbvia com ela. Neste curto texto, pretendo esboçar uma possível contribuição a este problema relacionando a noção de “sistema experimental” de Rheinberger ao conceito de “exposição”, que meus colegas e eu desenvolvemos no contexto do *Journal for Artistic Research* (JAR), do qual sou editor-chefe¹.

Escritura

Relativamente à experimentação, talvez não seja imediatamente óbvio o elo entre a ciência de laboratório e o projeto de publicação acadêmica caso não se compreenda, como Rheinberger (2012b, 90) o faz, a experimentação como um processo de escrita, ou para ser mais preciso, como um “jogo de escritura” onde o sistema experimental conhecido como “espaço grafemático”, “*graphematic space*”, produz “grafemas”² (Rheinberger 1997, 105-8; 1998). Uma ênfase na escritura também é apoiada pela análise de Bruno Latour e Steve Woolgar (1986) do que venha ser “vida em laboratório”, que constata “uma estranha mania de inscrição” (48) onde “o laboratório [assume] a aparência de um sistema de inscrição literária” (52). A pesquisa conduzida por Steven Shapin e Simon Schaffer sobre a invenção da bomba de ar de Robert Boyle – e abrangendo com ela a ciência experimental – pode apoiar melhor

1 A relação entre “experimentação” e “exposição” sugerida neste artigo será posteriormente investigada como parte de minha contribuição ao projeto de pesquisa de Paulo de Assis financiado pelo ERC “Experimentação versus Interpretação: Explorando Novos Caminhos na Performance Musical no Século XXI” (2013-17).

2 A noção de “grafema” se refere normalmente à menor unidade semântica do texto escrito. Rheinberger estende o termo para incluir também traços materiais que emergem de um sistema experimental, aplicando o *Da Gramatologia* de Derrida ([1976] 1997) à ciência empírica.

tais reivindicações relativas à importância da “tecnologia literária”, na qual “o próprio texto constitui uma fonte visual” ao invés de simplesmente oferecer “uma narrativa de alguma experiência visual anterior” (Shapin and Schaffer 1985, 61; Shapin 1984).

Pode-se, no entanto, argumentar que a abordagem explicitamente Derrideana de Rheinberger (1997, 106), na qual ele difere de Latour, permite a ele situar a escritura no próprio objeto experimental, desvinculada de sua produção por instrumentos de medida, dos quais de qualquer modo não é independente (ibid., 111). Mantendo-se o foco nesses dispositivos, corre-se o risco de assumir a existência de material a partir do qual o dispositivo simplesmente produz texto através de medição e transcrição, um posicionamento que desconsidera que tal hipótese possa ser o resultado da própria experimentação. Com Derrida, entretanto, pode-se argumentar que o material tal como aparece em um sistema experimental (o objeto experimental) já é parte de um jogo de escritura e, portanto, dependente da “arqui-escritura...como a condição de todos sistemas linguísticos” (Derrida [1976] 1976, 60). Como diz Rheinberger (1997, 111), citando Latour e Woolgar (1986, 51) e Latour (1987, 64-65), “É, portanto, desnecessário distinguir máquinas que ‘transformam matéria entre um estado e outro’ de aparatos ou ‘dispositivos de inscrição’ que ‘transformam pedaços de matéria em documentos escritos’”³.

O foco em Derrida relaxa portanto o elo entre escritura e medição, e abre a possibilidade para uma prática de escritura manifesta não em números, mas em “garatuhas”, “scribbles”, (Rheinberger 2010a, 244–52), em “preparações” (ibid., 233–43), e também no próprio objeto experimental, que “é um feixe de inscrições” (Rheinberger 1997, 111; ênfase no original). No entanto, como Rheinberger (ibid., 28) escreve, sistemas experimentais “cogeram os fenômenos ou entidades materiais e os conceitos que eles vêm a corporificar.” Portanto, de acordo com Rheinberger, as inscrições acontecem simultaneamente em dois espaços: o espaço grafemático material e o espaço representacional da ciência⁴.

Não há espaço suficiente neste curto capítulo para discutir a teoria de Rheinberger em detalhe, particularmente sua noção de “coisa epistêmica”, como o artifício através do qual novos conhecimentos entram na cena [experimental]. Para o objetivo deste texto, é suficiente salientar a natureza profundamente diferencial dos sistemas experimentais, nos quais “os experimentadores não estão interessados em identidades; eles seguem em busca de ‘diferenças específicas’” (Rheinberger 1997, 79)⁵. Naturalmente, a pesquisa deve ser focada em tais especificidades, pois por definição o novo conhecimento diferirá do que já é conhecido. Nesse sentido, o “método” pode ser questionável como sendo crucial para o progresso substancial na pesquisa – como dito por Paul Faverabend em seu livro *Against Method* (1988) – pois o “método”, em certa medida, pode prever o resultado⁶. Conforme a abordagem de Derrida,

3 Embora Rheinberger (1997, 77–78) aceite a dimensão tácita, deve-se ver o corpo como cúmplice na escrita ao invés de mais um “dispositivo de inscrição” que produz texto, neste caso, pela experiência. É a materialidade do corpo mais do que a subjetividade tanto do artista como da platéia que é relevante para uma abordagem experimental da incorporificação. Nem dispositivo (explícito), nem corpo (implícito) pode ter a autoria em um sistema experimental concebido como espaço de escrita.

4 Para uma discussão sobre a relação entre os espaços grafemático e representacional ver Schwab (2013b, 7–9).

5 Rheinberger faz aqui referência a Robert B. Loftfield, pesquisador entrevistado no estudo de caso de Rheinberger.

6 O questionamento do “método” parece ser particularmente importante na pesquisa artística, quando ninguém acredita seriamente que a prática da

essa dúvida se aplicaria também ao material fonte, sobre o qual a experimentação acontece; as possíveis concepções sobre as propriedades dormentes num material irão limitar o que pode emergir, requerendo o 'deslocamento' (Rheinberger 1997, 82) dessas concepções. É, portanto, crucial para Rheinberger (ibid., 81) que "um arranjo experimental deva ser administrado de modo a mantê-lo sendo governado pela diferença. Eu uso o termo diferença [No original foi usado *difference* que em Derrida em francês é *différance*. N.T.] para caracterizar o específico e as dinâmicas que deslocam que fazem do processo de pesquisa um processo distinto de outros."

A escritura não é nada mais do que este deslocamento, desalojamento, ou adiamento para introduzir ainda outro termo Derrideano, desta vez mais temporal⁷. Alguma coisa precisa reemergir como diferente durante o processo de escritura (ou experimentação, nesse sentido) independentemente se esta alteração é causada pelo material em questão ou pela abordagem experimental empregada. Decorrida a escritura, o resultado reconfigurou sua própria origem como se sua existência fosse sempre um dado, e nenhuma diferença tivesse ocorrido. Para explicar a naturalidade com a qual esse processo acontece, Shapin (1984) toma emprestada a noção de Robert Boyle sobre a "matéria de fato" (em oposição à "matéria de lei") que é produzida por experimento, quando através de um construto altamente artificial (o aparato experimental) fatos acima de qualquer dúvida emergem, como a própria natureza. Esta situação paradoxal dificulta o questionamento se o que emergiu do experimento foi, de fato, a causa e origem precisamente desta emergência. Desconstrução, que não pode ser confundida com método conforme o mencionado acima (cfe. Gasché 1986, 121), é a tentativa de Derrida de trazer de volta ao discurso o que o próprio discurso expulsou de sua formação (cf. Schwab 2008b)⁸.

Publicação

Focalizando o papel de formação, Rheinberger argumenta que em um sistema experimental "o objeto científico é modelado e manipulado 'de forma' a ser rastreável" (Rheinberger 1997, 111). Embora o objeto científico seja concebido como um "feixe de inscrições", e que essas inscrições sejam feitas tanto no espaço grafemático quanto no representacional, existe sempre a dimensão pública mesmo no que acontece na bancada do cientista, que presumivelmente é um espaço privativo. Pode-se dizer, então, que a transformação do objeto material é a rigor uma atividade de publicação, se considerarmos o termo "publicação" não restrito – como normalmente é – à produção de textos convencionais, ilustrados ou não.

Interpretar atividades transformativas como publicação, é talvez mais fácil

pesquisa artística possa ser explicada como um conjunto de métodos (ver Slager 2009; Miles 2012).

7 De acordo com Derrida, a *différance* conduz tanto a diferença no espaço e no tempo como "o vir a ser tempo do espaço e o vir a ser espaço do tempo" (Derrida 1982, 8). Efetivamente, a posição da qual todas as diferenças (espaço) possam ser estimadas precisa ser adiada para o futuro (tempo), pois a posição seria de outra maneira parte daquilo que tenta-se avaliar. Essa é a razão pela qual, de acordo com Rheinberger (citando François Jacob), os sistemas experimentais são "máquinas de fazer o futuro" (Rheinberger 1997, 28).

8 Em Schwab (2008a, 217) argumento usando a referência a Winfried Menninghaus (1987) que, com a desconstrução, a ênfase de Derrida permaneceu com o lado crítico mais do que com o lado formativo do discurso. O trabalho de Rheinberger sobre sistemas experimentais que rastreiam a formação de novos objetos no contexto da ciência experimental altera o equilíbrio e aproxima o pensamento de Derrida dos processos de criação, o que em livros como *The Truth in Painting* (1987) é ainda em grande parte um exercício de interpretação.

aceitar se acompanharmos Latour e inserirmos as “séries”, “cadeias”, ou “cascatas” de transformação entre os pólos de “mundo” e “linguagem” [redes de transformação entre o mundo e a linguagem N.T.], que ele ilustra com o exemplo da viagem de campo à floresta amazônica. No seu entendimento, o material é transformado a partir de seu local, de seu polo particular, material, múltiplo e contínuo através de tais redes de forma a “compatibilizar, padronizar, transformar em texto, cálculo, circulação para alcançar relativa universalidade” em um movimento que ele chama de “*upstream*” (rio acima) e “amplificação” (Latour 1999, 70–71). É crucial, no seu entendimento, se o significado deva ser mantido, ser possível rastrear essas transformações “*downstream*” (rio abaixo): “Saber não é simplesmente explorar, mas é antes ser capaz de refazer suas próprias pegadas, acompanhando o caminho recentemente traçado por você” (ibid. 74). Desse modo, um elo interior sem qualquer correspondência formal se estabelece entre o conhecimento codificado da escritura (acadêmica) e os objetos materiais, onde é desnecessária a semelhança entre eles.

Isto vai de encontro ao entendimento de Henk Borgdorff (2012b, 197–98) de que o espaço experimental já é um espaço de publicação. De acordo com Borgdorff, publicação não é algo que se faz depois da condução do experimento, como é o caso da transcrição dos resultados; ao contrário a publicação está continuamente acontecendo em sistemas experimentais. Mesmo que a publicação pareça ser secundária na ciência, ela não o é na arte. Obras de arte não são simplesmente “transcritas” – isto é, elas não são resultados a serem publicados, quando o trabalho ocorreu em outro lugar – elas são desde o começo comprometidas ao trabalho de publicação. Quanto a citação de Rheinberger referida anteriormente, “o objeto científico é modelado e manipulado ‘de forma’ a ser rastreável”, o “de forma” indica uma reduplicação diferencial, na qual a diferença se inscreve como identidade – um processo diferencial que faz a identidade (do objeto científico) se manifestar a posteriori⁹. De modo similar, o entendimento de “exposição” que o Journal for Artistic Research aplica para descrever seu formato de publicação é o da “exposição da prática como pesquisa”; quando através dos formatos de exposição, ao invés de se tratar da documentação, a identidade (epistêmica) do objeto artístico se manifesta (ver Schwab 2011, 2012a). É crucial, em termos de formato, que tal exposição não necessariamente se assemelhe ao que é exposto, pois o que é exposto talvez tenha sido transformado durante o processo. Mika Elo (2008, 1) até mesmo insiste em termos de mídia nas tais diferenças formais [diferença] quando diz que “a tarefa essencial do artista/pesquisador é fornecer passagens bem articuladas entre as diferentes mídias, e ao mesmo tempo manter uma alta sensibilidade quanto suas medialidades.”

Apesar de o conceito ter sido mencionado por outros na mesma época (p. ex. Sullivan 2005; Lesage and Busch 2007; Barrett and Bolt 2007), Katy Macleod e Lin Holdridge foram as primeiras a focar a importância à preposição “como” [de modo a, de modo como, como, enquanto. N.T.] no contexto da pesquisa artística. Na introdução de seu livro *Thinking Through Art: Reflections on Art as Research* (2006), elas tomam emprestado o conceito de um ensaio de Steven Melville (2001) publicado no

9 Esta dimensão histórica é uma necessidade epistemológica, que por sua vez requer que se “historicize a epistemologia” (Rheinberger 2010b).

catálogo da exposição "As Painting: Division and Displacement" no Wexner Center for the Arts em Columbus, Ohio. Como o título da exposição sugere, aqui também se encontra uma ênfase na diferença, mas também na função do material (neste caso a pintura) que não é diferente da abordagem de Rheinberger. Melville resume seu argumento de forma muito persuasiva quando diz:

1. A matéria pensa. "Pensar" aqui evidentemente significa "fazer a diferença", logo, a proposição é que a matéria se entregue à diferença ou a um processo de diferenciação.

2. Este processo deve se basear na matéria se abrindo no sentido de sua aparente continuidade consigo mesma através de uma interrupção; a base do pensamento é algo como um corte ou dobra, um momento de demora ou excesso, no qual a substância reconfigura a si mesma como relação.

3. Pela razão de o pensamento tomado desta forma estar acima de qualquer articulação, é inconcebível pensar a matéria separadamente da linguagem e da estrutura da diferença, que lhe atribuem expressão particularmente convincente. Não existe percepção, e portanto, nem visibilidade que não seja também um trabalho de articulação. (Melville 2001, 8)

É através deste movimento que Macleod e Holdridge (2006, 12) conseguem, ao final de sua introdução, reivindicar "a necessidade de aproximar nossa escrita à nossa fatura"; entretanto, apesar de seus maiores esforços, ainda parece obscuro "como pesquisar obras de arte possa ser mais inteiramente compreendido" (ibid. 6). Apesar de termos facilitado o estabelecimento de nosso alicerce filosófico por nossa recorrência à Melville, o livro delas ainda não é capaz de superar o enquadramento acadêmico e sua compreensão limitada da escritura: as implicações do pensamento de Melville estão apenas parcialmente desenvolvidas. Isto por sua vez impede uma compreensão plena do que seja "um trabalho de arte como pesquisa" como prática de escritura (material) que a academia pode acessar enquanto texto.

Comparando esta situação com o pensamento de Rheinberger, o elemento crucial que falta no campo criativo não é mais o enquadramento acadêmico institucional do que seja "pesquisa", pois isso tem sido cada vez mais desenvolvido desde os anos 1990 (para o Reino Unido ver Candlin 2001); ao invés disso, o que está faltando é um enquadramento conceitual que estabeleça a escritura como prática, semelhante ao que Rheinberger chama de "sistema experimental" em seu domínio científico. Entre a prática material e a descoberta científica, é no "sistema experimental" que ele esboça o conceito que protege e formula o espaço matérico da escritura, não em oposição radical à academia, mas enquanto uma diferenciação e posicionamento de suas práticas que faz nascer o que podemos conhecer.

Da mesma maneira, no âmbito dos campos criativos, com a concepção de "exposição" foi estabelecido um conceito que atualmente está tendo sua utilidade testada tanto em relação à qualidade como escritura, que pode ter interface com a

academia, quanto sua aceitação pelos pesquisadores em diversas disciplinas. Embora o resultado deste processo ainda esteja em aberto, eu gostaria de ao menos tentar esboçar como a exposição da prática enquanto pesquisa pode ser estabelecida para proporcionar um espaço comparável ao dos sistemas experimentais.

Ressaltando, o termo “exposição” é arbitrário¹⁰. Termos alternativos podem ser utilizados, desde que eles facilitem uma reduplicação semelhante como foi apresentado anteriormente. Por exemplo, pode-se falar de “a performance da prática como pesquisa” ou “a encenação da prática como pesquisa”¹¹. Qualquer que seja a noção utilizada, entretanto, parece ser importante que esta noção seja definida por uma prática específica, isto é, por aquilo na qual a diferença se faz. Apesar de ter sido desenvolvida dentro do contexto do *Journal for Artistic Research*, por causa desta mesma definição geral, “exposição” transgride os restritos limites da publicação acadêmica e emerge como uma parte fundamental de qualquer prática de pesquisa.

A exposição da prática enquanto pesquisa não está limitada no que diz respeito à sua forma; pode ocorrer em qualquer contexto – tal como publicações em periódicos, conferências, concertos, exposições ou até mesmo em sessões pedagógicas – e nestes contextos, a exposição pode ocorrer em qualquer mídia ou forma¹². Como argumentado por Tom Holert (2009), que discute a pesquisa artística em termos mais gerais, a “exposição” pode ser decorrente da “conversa” introduzida no estúdio, quando depois da Segunda Guerra Mundial, as academias foram reformadas para acomodar estudos contextualizados que influenciariam a formação da “prática crítica” (ver também, Candlin 2001).

A Exposição da Prática como Pesquisa enquanto um Sistema Experimental

Em geral, “exposição” pode ser definida como a suplementação discursiva da prática que permite emergir diferentes identidades desta prática. Enquanto a prática pode ser exposta como pesquisa, ela também pode ser exposta, por exemplo, como ação política (Daniel Buren), como atividade comercial (Andy Warhol), ou simplesmente como vida (Joseph Beuys). Como argumento em outra publicação (Schwab 2012a), com a noção de exposição torna-se necessário distinguir entre fatura de arte de primeira e segunda ordem, pois não se pode assumir que toda arte se engaje em tais noções de escritura, particularmente não com o paradigma de pesquisa. Naquele texto eu reservo o termo “fatura de arte de primeira ordem” para uma concepção mais convencional da prática artística, enquanto uso “fatura de arte de segunda ordem” para indicar a prática artística como escritura, na qual pode-se ver a arte abraçando formatos secundários que se engajam na diferença ou mesmo *différance* (Öberg 2010, 14–15) como meio de se auto definir como uma prática sem

10 Tendo sido parte instrumental no desenvolvimento deste conceito, eu admito que parte desta escolha particular tem a ver com minhas próprias raízes artísticas na fotografia, onde, por exemplo, uma imagem emerge através de exposição.

11 Noções adicionais que são sugeridas são a translação, a reflexão, o desdobramento, a exibição ou curadoria da prática como pesquisa (Schwab 2012b, 342–43).

12 Não se pode assumir, por exemplo, que o texto por definição é mais expositivo do que uma apresentação artística, mesmo que assim possa ser.

relação com disciplina ou semelhantes enquadramentos exógenos que podem ser usados para construir a identidade dessa prática¹³. Como consequência, ao invés de julgar por critérios fixos, a avaliação da pesquisa artística, da maneira como é feita, por exemplo, no *Journal for Artistic Research*, deve-se focar na expositividade da proposta e no modo como ela engaja a diferença para obter um “ganho epistemológico”¹⁴ permitindo aos avaliadores rastreamento as transformações relativas estabelecidas nela.

Como indicado no domínio da experimentação científica pela noção de Boyle da “matéria de fato”, na arte também o nível, com o qual estes rastreamentos se dão, necessita estar no âmbito do próprio material enquanto sinalizando rastreabilidade, isto é, inteligibilidade. Por mais excitante que seja (ou não), se evidenciada no material, a proposição artística deve estar cima de qualquer dúvida, pois o que ela apresenta é parte do potencial do material mesmo que seja inesperada, incomum ou inédita. É este aspecto que nos permite sugerir, junto com Melvin, que “a matéria pensa”¹⁵, não como uma causa primária para a pesquisa artística, mas como um resultado de sua exposição artística, a qual compartilha com a experimentação uma dedicação à sua própria prática de base.

Referências bibliográficas

Aranda, Julieta, Brian Kuan Wood, and Anton Vidokle, eds. 2010. *E-Flux Journal: What is Contemporary Art?* Berlin: Sternberg.

Barrett, Estelle, and Barbara Bolt, eds. 2007. *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. London: I. B. Tauris.

Borgdorff, Henk. 2012a. “Artistic Practices and Epistemic Things.” In Borgdorff 2012b, 184–98.

———. 2012b. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.

Candlin, Fiona. 2001. “A Dual Inheritance: The Politics of Educational Reform and PhDs in Art and Design.” *Journal of Art & Design Education* 20 (3): 302–310.

Derrida, Jacques. (1976) 1997. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore: The John Hopkins University Press. First published 1967 as *De la*

13 Aqui não há espaço para maior elaboração, mas pode-se defender uma definição de “arte moderna” como fatura de arte de primeira ordem e “arte contemporânea” como fatura de arte de segunda ordem. Ver Aranda, Wood e Vodokle (2010) para uma investigação sobre “O que é Arte Contemporânea?” e Osborne (2013) para a relação entre a arte contemporânea e a prática de arte pós-conceitual.

14 “Ganho epistemológico” é um conceito que Isabelle Graw introduz em seu livro *High Price* (2009) para falar sobre o (inestimável) valor da arte. No meu entendimento o termo “ganho epistemológico” deveria ser reservado para a arte que expõe a si mesma como pesquisa.

15 A sugestão de que objetos, particularmente obras de arte, possam “pensar” está rapidamente ganhando popularidade. Enquanto em seu livro *The Literary Absolute*, Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (1988, 115) falam do “trabalho propositivo” [do trabalho como “objeto de estudo”, N.T.] para exprimir essa dimensão reflexiva, Jacques Rancière (2009, 107–32) argumenta a favor da “imagem pensante”. Em Schwab (2008a) eu defendo que esta trajetória se iniciou na reinterpretação de Walter Benjamin do primórdio do Romantismo Alemão. A este respeito gostaria de salientar que já em Novalis existe uma profunda semelhança entre arte e ciência quando ele diz que “os mais profundos princípios da arte e da ciência são mecânicos” (citado em Menninghaus 1987, 36), os quais sendo conduzidos pela diferença produzem matérias de fato.

grammatologie (Paris: Éditions de Minuit).

———. 1982. "Différance." In *Margins of Philosophy*, translated by Alan Bass, 1–28. Chicago: University of Chicago Press. First published 1972 as *Marges de la philosophie* (Paris: Éditions de Minuit).

———. 1987. *The Truth in Painting*. Translated by Geoff Bennington and Ian McLeod. Chicago: University of Chicago Press. First published 1978 as *La vérité en peinture* (Paris: Flammarion).

Elo, Mika. 2008. "Singing Lessons for Photography." *Conference presentation at Figurations of Knowledge: European Conference of the Society for Literature, Science, and the Arts*, Center for Literary and Cultural Research, Berlin, 3–7 June.

Feyerabend, Paul. 1988. *Against Method*. Rev. ed. London: Verso.

Friese, Peter, Guido Boulboulé, and Susanne Witzgall, eds. 2007. *Say It Isn't So: Art Trains Its Sights on the Natural Sciences*. Heidelberg: Kehrer Verlag. Published in conjunction with the exhibition of the same name, shown at the Weserburg, Museum für moderne Kunst, Bremen.

Gasché, Rodolphe. 1986. *The Tain of the Mirror: Derrida and the Philosophy of Reflection*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Graw, Isabelle. 2009. *High Price: Art between the Market and Celebrity Culture*. Translated by Nicholas Grindell. Berlin: Sternberg. First published 2008 as *Der große Preis: Kunst zwischen Markt und Celebrity Culture* (Cologne: DuMont).

Holert, Tom. 2009. "Art in the Knowledge- Based Polis." *E-Flux Journal* 3. Accessed 4 February 2009. <http://www.e-flux.com/journal/view/40>.

Lacoue-Labarthe, Philippe, and Jean-Luc Nancy. 1988. *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*. Translated by Philip Barnard and Cheryl Lester. Albany: State University of New York Press. First published 1978 as *L'absolu littéraire: Théorie de la littérature du Romantisme allemand* (Paris: Éditions du Seuil).

Latour, Bruno. 1987. *Science in Action: How to Follow Scientists and Engineers through Society*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

———. 1999. *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Latour, Bruno, and Steve Woolgar. 1986. *Laboratory Life: The Construction of Scientific Facts*. 2nd ed. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Lesage, Dieter, and Kathrin Busch, eds. 2007. *A Portrait of the Artist as a Researcher*. Antwerp: MuHKA.

Macleod, Katy, and Lin Holdridge. 2006. *Introduction to Thinking through Art: Reflections on Art as Research*, edited by Katy Macleod and Lin Holdridge, 1–14. Abingdon: Routledge.

Melville, Stephen. 2001. "Counting /as/Painting." In *As Painting: Division and Displacement*, edited by Philip Armstrong, Laura Lisbon, and Stephen Melville, 1–26. Columbus, OH: Wexner Center for the Arts; Cambridge, MA: MIT Press. Published in conjunction with the exhibition of the same name, shown at the Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, Columbus.

Menninghaus, Winfried. 1987. *Unendliche Verdopplung: Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Miles, Jonathan. 2012. "Fine Art and Research." In *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research*, edited by Florian Dombois, Ute Meta Bauer, Claudia Mareis, and Michael Schwab, 217–27. London: Koenig Books.

Öberg, Johan. 2010. "Difference or Différance?" In *Art and Artistic Research: Music, Visual Art, Design, Literature, Dance*, edited by Corina Caduff, FionSiegenthaler, and Tan Wälchli, 40–45. Zurich Yearbook of the Arts 6. Zurich: Scheidegger & Spiess.

Osborne, Peter. 2013. *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso.

Rancière, Jacques. 2009. *The Emancipated Spectator*. Translated by Gregory Elliott. London: Verso. First published 2008 as *Le spectateur émancipé* (Paris: La Fabrique éditions).

Rheinberger, Hans-Jörg. 1997. *Toward a History of Epistemic Things: Synthesizing Proteins in the Test Tube*. Stanford, CA: Stanford University Press.

———. 1998. "Experimental Systems, Graphematic Spaces." In *Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication*, edited by Timothy Lenoir, 285–303. Stanford, CA: Stanford University Press.

———. 2007. "On the Art of Exploring the Unknown." In *Friese, Boulboulé, and Witzgall 2007*, 82–93.

———. 2009. "Wissenschaftsgeschichte mit George Kubler" / "History of Science with George Kubler." *Texte zur Kunst* 19 (76): 46–51 / 109–12.

———. 2010a. *An Epistemology of the Concrete: Twentieth-Century Histories of Life*. Durham, NC: Duke University Press. First published 2006 as *Epistemologie des Konkreten* (Frankfurt am Main: Suhrkamp).

———. 2010b. *On Historicizing Epistemology: An Essay*. Translated by David Fernbach. Stanford, CA: Stanford University Press. First published 2007 as *Historische Epistemologie zur Einführung* (Hamburg: Junius).

———. 2012a. "Das Wesen der Forschung besteht im Übersteigen von Grenzen': Ein Gespräch mit Wolfert von Rahden über historische und aktuelle Grenzverläufe der Wissenschaften." *Gegenworte: Hefte für den Disput über Wissen* 27: 38–42.

———. 2012b. "Experimental Systems: Difference, Graphematicity, Conjuncture." In *Intellectual Birdhouse: Artistic Practice as Research*, edited by Florian Dombos, Ute Meta Bauer, Claudia Mareis, and Michael Schwab, 89–99. London: Koenig Books.

———. 2013. "Forming and Being Informed: Hans-Jörg Rheinberger in Conversation with Michael Schwab." In Schwab 2013a, 198–219. Schwab, Michael. 2008a. "First, the Second: Walter Benjamin's Theory of Reflection and the Question of Artistic Research." *Journal of Visual Art Practice* 7 (3): 213–23.

Schwab, Michael. 2008a. "First, the Second: Walter Benjamin's Theory of Reflection and the Question of Artistic Research." *Journal of Visual Art Practice* 7 (3): 213–23.

———. 2008b. "The Power of Deconstruction in Artistic Research." *Working Papers in Art & Design* 5. Accessed 25 November 2011. http://sitem.herts.ac.uk/artdes_research/papers/wpades/vol5/msfull.html.

———. 2011. Editorial. *Journal for Artistic Research* 0. Accessed 3 December 2011. <http://www.jar-online.net/index.php/issues/editorial/480>.

———. 2012a. "Exposition Writing." In *Yearbook for Artistic Research & Development*, 16–26. Stockholm: Swedish Research Council.

———. 2012b. "The Research Catalogue: A Model for Dissertations and Theses." In *The Sage Handbook of Digital Dissertations and Theses*, edited by Richard Andrews, Erik Borg, Stephen Boyd Davis, Myrrh Domingo, and Jude England, 339–54. London: Sage.

———, ed. 2013a. *Experimental Systems: Future Knowledge in Artistic Research*. Orpheus Institute Series. Leuven: Leuven University Press.

———. 2013b. Introduction to Schwab 2013a, 5–14. Shapin, Steven. 1984. "Pump and Circumstance: Robert Boyle's Literary Technology." *Social Studies of Science* 14 (4): 481–520.

Shapin, Steven, and Simon Schaffer. 1985. *Leviathan and the Air-Pump: Hobbes, Boyle, and the Experimental Life*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Slager, Henk. 2009. "Art and Method." In *Artists with PhDs: On the New Doctoral Degree in Studio Art*, edited by James Elkins, 49–56. Washington, DC: New Academia Publishing.

Sullivan, Graeme. 2005. *Art Practice as Research: Inquiry in the Visual Arts*. Thousand Oaks, CA: Sage.

**NO HORIZONTE EU VEJO A ÁGUA:
UMA ANÁLISE DE TRES AGUAS, UM PROJETO
DE ARTE PÚBLICA EM/PARA TOLEDO**

**ON THE HORIZON I SEE WATER: AN ANALYSIS OF THREE
WATERS, A PROJECT OF PUBLIC ART IN/FOR TOLEDO**

MARYELLA SOBRINHO¹

Resumo

No presente texto propomos uma análise do projeto *Tres Aguas*, um projeto de intervenção urbana realizado pela artista espanhola Cristina Iglesias. A reflexão toca três aspectos: a relação entre passado e presente, a cidade como lugar de partilha do sensível e a arte em espaço público. Para fundamentar nossa abordagem, nos apoiamos em Jacques Rancière, com *Políticas da escrita* (1995) e *A partilha do Sensível* (2005).

Palavras-chave: Intervenção urbana. Partilha do sensível. Toledo. Cristina Iglesias.

Abstract

We propose an analysis of the *Tres Aguas* project, starting from the presentation of a series of events. The reflection addresses three aspects: the relationship between past and present, the city as a place of distribution of the sensible and art in public space. To support our approach, we rely on Jacques Rancière.

Keywords: Urban intervention. Distribution of the sensible. Toledo. Cristina Iglesias.

ISSN: 2175-2346

1 maryellags@gmail.com

Introdução

A discussão que se segue pretende abordar a relação entre o conjunto escultórico *Tres Aguas* com o espaço urbano de Toledo, considerando também sua historicidade. A abordagem que desenvolvemos inicia-se com uma breve descrição da obra, que faz parte de uma série de trabalhos denominados *Zonas Freáticas*¹, devido a incorporação da água como elemento constitutivo. Os componentes estão distribuídos em diferentes espaços da cidade, e por este motivo, narramos também o percurso efetuado para observar e documentar *Tres Aguas* em sua totalidade. Ao longo do texto, trazemos à tona eventos do passado medieval da cidade para verificar de que maneira eles se relacionam com a atualidade e questões relacionadas à arte em espaço público, considerando que o espaço urbano é lugar de partilha do sensível, conceito proposto por Jacques Rancière (2005).

Tres Aguas, um projeto para Toledo

Em 2014, a artista espanhola Cristina Iglesias (San Sebastian, 1956-) inaugurou a obra *Tres Aguas* em Toledo (Espanha). Trata-se de um conjunto escultórico formado por três intervenções em espaços históricos da cidade: a *Torre del Agua*, a *Plaza del Ayuntamiento* e o *Convento de Santa Clara*. Tais intervenções são abscessos feitos no chão, semelhantes a piscinas, cujo fundo é um relevo esculpido que imita uma massa vegetal de folhas e galhos. No seu interior, a água percorre toda a sua extensão em um intervalo de tempo pré-determinado pela artista e executado por um sistema mecânico interno. Temos a possibilidade de caminhar ao seu redor e observar o fluir das águas por toda a superfície esculpida. Essas intervenções são um desdobramento de uma série de trabalhos denominada *Zonas Freáticas*, desenvolvida desde 2000. Tal série abrange também poços que contêm água e relevos que imitam formas orgânicas. Em todas as peças do conjunto, devemos ter a precaução de não nos deixar enganar pela semelhança que possuem com o fundo de rios e lagos.

Como parte do projeto, Iglesias produziu um vídeo² que apresenta cada uma das intervenções e imagens de Toledo, capturadas a partir de um percurso pelo espaço urbano. No intervalo de quase 15 minutos, Almudena Cencerrado, Presidente da Associação Nacional de Guias de Turismo apresenta a cidade, e acompanhando uma visitante por vários espaços urbanos, traz à tona uma sequência de fragmentos de sua história. O percurso recomendado no vídeo, inicia-se na *Torre del Agua*, sugestão que seguiremos para iniciar nossa abordagem.

A *Torre del Agua* está situada fora dos limites da cidade histórica, cercada pelas muralhas medievais. (Fig. 1) O edifício localiza-se dentro do campus da *Universidad de Castilla La Mancha*, uma antiga fábrica de armas. Construído em estilo mourisco, passou anos abandonado e fechado após perder sua função principal: armazenar água canalizada do rio que contorna a cidade, o Tejo. Ao entrar no edifício, visualizamos um abismo cuja forma é pouco discernível à distância. Somente quando nos

1 Ver <http://cristinaiglesias.com/>. Acesso em: 19 mar. 2018.

2 Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=qbHcdTOny_U. Acesso em: 10 mar. 2018.

aproximamos, constatamos que o fundo desta cavidade está tomado por um emaranhado de formas vegetais. Aos poucos, a cavidade é coberta por água, até ficar completamente submersa. E então a água volta a escorrer por canais escondidos. O vão torna a esvaziar-se e o fundo é revelado novamente. Para acessar o topo da torre é preciso subir uma escada interna. À medida que subimos três andares, passamos por janelas fechadas por uma película cuja aparência se assemelha às nuvens. Finalmente, quando alcançamos o topo da construção, podemos apreciar o Tejo e o panorama das muralhas medievais de Toledo. Após a *Torre del Agua*, partimos para o casco histórico³ da cidade.

Deixando o campus da universidade, contornamos as muralhas até alcançar uma de suas portas, a *Puerta de Alfonso VI*. Se seguirmos caminhando por suas ruas labirínticas, atravessamos a *Judería*, bairro formado pelas primeiras comunidades sefarditas⁴. Passamos por uma série de edifícios religiosos (*Sinagoga Santa Maria la Blanca*, *Catedral Primária*, *Mesquita*) até chegar à *Plaza del Ayuntamiento*, onde se encontra outra intervenção de Iglesias. (Fig. 2) Ao redor da praça estão a *Catedral de Toledo*, o *Palácio Arzobispal*, o prédio do *Ayuntamiento* de Toledo e o *Palacio de Justicia*, além das frequentes feiras que ocorrem nos fins de semana e feriados. Toda esta estrutura tem sua imagem refletida no espelho d'água que ocupa a região central. A rasa piscina feita por Iglesias tem o formato de um retângulo assimétrico, seguindo a irregularidade da própria praça. Embora não tenha a mesma profundidade daquela presente na *Torre del Agua*, possui o relevo semelhante. O emaranhado de raízes artificiais, que parece estar em decomposição, é cortado por uma fenda longitudinal que permite o fluxo de água. Estando em um local público e aberto, não é difícil encontrar folhas naturais que se camuflam na natureza artificial; ou aves que bebem daquela água, talvez enganadas pela simulação de um pequeno lago. Esta praça é um dos lugares mais agitados de Toledo; por ali transitam moradores e turistas todos os dias da semana.

3 Conjunto de construções que se desenvolve em um espaço geográfico determinado. É "histórico" por ser estar vinculado a feitos passados, cuja relevância exige estudo. Definição disponível em <https://definicion.de/casco-historico/>. Acesso em: 28 jun. 2018.

4 Descendentes de judeus originários de Portugal e Espanha (MONZÓN, MATILLA, 2013, p. 10).



Fig. 1 - *Tres Aguas*, Cristina Iglesias, 2014. Escultura, dimensões variáveis. Torre del Agua. Toledo, Espanha.
Fonte: Arquivo Pessoal

Em contraponto, a última obra está localizada entre as paredes silenciosas do *Convento de Santa Clara*. (Fig. 3) Após passar pela *Bab-al-Mardum*⁵, chegamos à parte mais alta de Toledo. Por este motivo, é também onde estão várias cisternas e poços que captam a água pluvial a ser utilizada na irrigação de jardins espalhados pela cidade. Após subir um pequeno lance de escadas, temos acesso à última zona freática, encerrada num ambiente fechado e separada do resto do convento por uma *mashrabiya*⁶, espécie de treliça em ferro. A mesma estrutura se repete no interior da sala, protegendo da iluminação direta o abscesso feito no chão. De maneira diversa da intervenção anterior, na *Plaza del Ayuntamiento*, este é um espaço solitário; seja pelo peso da instituição religiosa, seja pelo silêncio do local fechado. Ali, podemos nos sentar no banco existente e observar o fluxo de água que vela e desvela a massa vegetal. Podemos meditar na penumbra promovida pela *mashrabiya* ou apenas caminhar ao redor da obra.

Todo o trajeto que somos levados a percorrer para observar *Tres Aguas* nos transporta para um passado medieval, período de formação urbana e cultural de To-

5 Uma das portas medievais de Toledo, antes com função defensiva.

6 Também pode ser feita em madeira. Ao ser colocada em janelas e aberturas semelhantes, permite que as pessoas que estão no interior de uma habitação visualizem o exterior com discrição. São elementos decorativos que, além de garantir privacidade, permitem a passagem de ar e luz. Sua função e aparência remetem à arte hispano-muçulmana, que se forma na Península Ibérica entre os séculos 8 e 10. Esta treliça também faz parte do repertório de obras de Cristina Iglesias, na série *Celosias* (MÍGUEZ, 2008).

ledo. Os edifícios citados são emblemáticos na cidade: cada um deles foi local de culto das três principais religiões dominantes na Espanha da Idade Média: o cristianismo, o islã e o judaísmo. Os lugares eleitos para receber cada uma das intervenções não são aleatórios. Para ir de um espaço a outro, é preciso se perder pelas ruas sinuosas, atravessar jardins e observar a paisagem urbana.

O que teria pensado a artista ao desenvolver este projeto? A princípio,

(...) Ao fazer *Tres Aguas* (...) Cristina Iglesias extraiu da história cultural da cidade sua mistura e camadas de comunidades muçulmanas, judaicas e cristãs que viveram lado a lado durante séculos, no período conhecido como “La Convivencia” ou “A Coexistência”. As três obras escultóricas que compõem o projeto evidenciam a água; que percorre canais e viaja de volta ao chão depois de animar as superfícies das obras, para que elas se assemelhem ao leito de algum antigo rio. Os visitantes são levados em uma viagem pela cidade enquanto visitam cada obra, de uma torre de água mudéjar para o principal espaço público da cidade e, em seguida, para um local escondido dentro de um convento, um lugar normalmente não aberto aos visitantes. Concebido como uma viagem ao coração da cidade, o projeto de Iglesias alinha os materiais duros da arquitetura e a fluidez da água para entregar uma sequência de grandes obras escultóricas que trazem o rio de volta para o corpo desta cidade histórica. (TRES, 2014, Tradução nossa).⁷



Fig. 2 - *Tres Aguas*, Cristina Iglesias, 2014. Escultura, dimensões variáveis. Plaza del Ayuntamiento.

Toledo, Espanha. Fonte: Arquivo Pessoal

⁷ (...) In making *Tres Aguas* (...) Cristina Iglesias drew from the cultural history of the city, its mingling and layering of Muslim, Jewish and Christian communities who lived alongside each other for centuries in the period known as “La Convivencia” or The Co-existence. The three sculptural works that make up the project bring water to the fore; it courses through channels and travels back into the ground after animating the surfaces of the works so they come to resemble the overgrown bed of some ancient river. Visitors are taken on a journey through the city as they visit each work, from a mudéjar water tower to the city’s main public space and then onto a hidden location within a convent, a place not normally open for visitors. Conceived as a journey into the heart of the city, Iglesias’ project aligns the hard materials of architecture and the fluidity of water to deliver a sequence of large-scale sculptural works that bring the river back into the body of this historic city.” (TRES, 2014) Disponível em <http://www.cristinaiglesias.com/exposiciones/Tres-Aguas-A-Project-for-Toledo-2014/>. Acesso em: 20 mar. 2017.



Fig. 3 - *Tres Aguas*, Cristina Iglesias, 2014. Escultura, dimensões variáveis. Convento de Santa Clara. Toledo, Espanha. Fonte: Arquivo Pessoal

De fato, a história de Toledo é marcada pela presença das três culturas na Idade Média. Vejamos como ocorreu sua formação histórica e como ela se relaciona com o conjunto escultórico de *Tres Aguas*.

Toledo e o espaço partilhado

“Se existe alguma cidade no mundo que reflète de forma exemplar a confluência das três principais culturas do Mediterrâneo, esta é, sem dúvida, Toledo.”⁸ Assim começam Olga Monzón e Enrique Picavea (2013, p.4) sua análise do cenário da Toledo medieval. A presença das “três culturas” em Toledo inicia-se no século 8. No intervalo de 800 anos, a cidade passou por diferentes etapas de controle político. A primeira delas refere-se ao domínio muçulmano, entre os anos 711 e 1085. As tropas do general Tárique cruzaram o estreito de Gibraltar e chegaram às margens do rio Tejo, região pouco habitada por cristãos. Encontraram muitos judeus que permaneceram e que, ao colaborar com os muçulmanos, foram beneficiados. Ali os muçulmanos iniciaram a formação de Al-Andaluz, território que abrangia parte de Portugal e grande parte da Espanha.

8 “Si existe alguna ciudad en el mundo que refleje de manera ejemplar la confluencia de las tres culturas principales del Mediterraneo ésta es sin duda Toledo.” Tradução nossa (MONZÓN e MATILLA, 2013, p. 4).

O período do domínio muçulmano não foi totalmente pacífico. Desde o início, revoltas contra o poder central sediado em Córdoba eram frequentes, sempre promovidas pela população hispano-romana, *muladíes*⁹ ou moçárabes¹⁰. Finalmente submetida ao poder central de Al-Andaluz, Toledo vira centro intelectual e, em seguida, político. Em 1031, uma crise desencadeia uma fragmentação do Califado de Córdoba, que passa a ser dividido em taifas (reinos), e Toledo se torna capital da maior taifa. Entre 1043 e 1075, a cidade foi governada pela dinastia berbere¹¹, época do reinado de Al-Mamun.

Ainda que Al-Mamun estivesse bem estabelecido como líder, em 1075 perde o poder para Al-Qadir, que governa a cidade sem aprovação da população, desencadeando nova crise e uma divisão dos muçulmanos toledanos. Parte pediu apoio a Alfonso VI (rei de Castela e Leão). A outra, apoio aos outros muçulmanos. Estes últimos foram beneficiados inicialmente. Expulsaram Al-Qadir e colocaram no poder o rei de Badajoz que, por fim, deixou Toledo para voltar a seu reino. Al-Qadir voltou ao poder, mas enfrentou nova crise e, em 1085, entregou Toledo a Alfonso VI em troca de Valência. Inicia-se, então, o período de domínio cristão.

Ao assumir o poder, o governo cristão impõe algumas condições aos muçulmanos. Estes podiam permanecer livremente na cidade, devendo pagar um imposto para Alfonso VI. Aqueles que quisessem ir embora com seus pertences tinham permissão para fazê-lo (podendo inclusive retornar a Toledo). Outra parte dos acordos refere-se ao uso dos espaços: a mesquita maior continuava como local de culto muçulmano, enquanto o Alcazar e o tesouro de Al-Qadir ficariam para Alfonso VI. A entrada do rei teve uma repercussão psicológica para todo o povo. Representava uma grande perda para os muçulmanos, pois era a primeira vez que uma cidade previamente muçulmana passava ao domínio cristão. Sentimento oposto foi gerado nos cristãos: tratava-se de um triunfo, pois, além de recuperar um antigo reino visigodo, finalmente conquistava-se um território muçulmano. Um ano e meio depois, o pacto foi descumprido: a mesquita foi convertida em catedral cristã; apesar de diferentes versões que tentam explicar o ocorrido, é certo que a imposição de um novo poder dominante desencadeou uma inicial intolerância de cultos e religiões.

Nos séculos seguintes, 13 e 14, Toledo alternou momentos de esplendor e instabilidade: a peste negra e guerras civis prejudicaram a cidade, que resistiu graças às suas muralhas e à defesa natural proporcionada pelo rio. Em meio aos conflitos entre muçulmanos e cristãos, estavam os judeus. Já ocupavam a região antes mesmo da conquista muçulmana, sendo sobreviventes das perseguições visigodas, e ali permaneceram graças à tolerância religiosa praticada pelos muçulmanos. Na verdade, os judeus viam os muçulmanos como aliados, pois, graças a eles, a monarquia visigoda havia chegado ao fim. O apoio aos conquistadores permitiu a liberdade de culto nas sinagogas, escolas próprias, conservação de parte de seus bens e permissão para

9 População anteriormente cristã, que se converteu ao islã. Chamados de *muladíes* ou "renegados". Eram em maior número e pertenciam a uma classe social mais baixa. Eram em sua maioria camponeses e aos poucos aumentavam em número (MONZÓN e MATILLA, 2013).

10 População cristã que dominava a língua árabe e que, pela convivência, incorporou a cultura e os costumes islâmicos. Literalmente, moçárabe significa "arabizado" (MONZÓN e MATILLA, 2013).

11 Conjunto de populações do Magrebe (noroeste da África), maior em número que os árabes e que detinha grande poder militar (MONZÓN e MATILLA, 2013).

exercer alguns cargos políticos, diferentemente dos moçárabes. Tinham uma atuação intermediária entre a Espanha cristã e muçulmana, devido à prática do comércio e à cobrança de impostos.

Durante uma história de 800 anos (aqui extremamente resumida), o controle político de fato esteve em mãos muçulmanas ou cristãs. Os judeus tiveram papel importante, mas sempre estiveram à margem quando se tratava de assumir o poder central. As diversas disputas pelo poder acabaram no século 15, quando os Reis Católicos expulsaram os judeus, e em 1609, quando foram expulsos os muçulmanos. Mas antes da expulsão e do predomínio cristão, como podemos pensar o período da convivência na cidade de Toledo?

A cidade é onde as relações políticas, culturais e sociais do homem se constituem. É o espaço praticado¹² pelo homem, onde as formas de vida comum são produzidas, recebidas e significadas. Se tomarmos o pensamento de Jacques Rancière como meio de compreensão do chamado “período de convivência”, constatamos que existe, neste espaço partilhado, uma tensão entre o que é acessível e inacessível, público e privado. A noção de partilha é esclarecida pelo autor estando associada à estética:

Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas (RANCIÈRE, 1995, p. 7).

Rancière prossegue: “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce” (RANCIÈRE, 2005, p. 16). A repartição é desigual: nem todos podem acessar este espaço, embora partilhado. Para o autor há uma lógica que determina o arranjo dos corpos no espaço; no caso da Toledo medieval, a lógica era definida pela religião e pela política. Pertencer a determinada classe (social, religiosa, política) definia o nível de visibilidade e permissão de acesso ao comum.

Se retomarmos a história medieval de Toledo, vemos que a convivência era pacífica sob condições específicas, não sendo uma configuração “natural”. Mesmo que a cidade fosse habitada por povos de diferentes religiões, havia uma separação praticada no interior da cidade. No período de domínio muçulmano, cristãos e judeus eram obrigados a pagar impostos por professarem religiões distintas. Estes últimos, por serem responsáveis pela cobrança, eram mal vistos e alvo de constantes perseguições. Na verdade, os próprios judeus não se opunham a essa decisão, pois também não queriam ser “contaminados”. Já os moçárabes tinham maior liberdade de trânsito, por falar a língua árabe e ter incorporado alguns de seus costumes. Não viviam concentrados em uma única área da cidade; embora inicialmente não fosse

12 Este pensamento vem de Michel de Certeau, que desenvolve uma reflexão sobre as questões advindas dos modos do sujeito de se inserir no mundo, por diferentes práticas, diferenciando “espaço” e “lugar” com base nas apropriações pelos sujeitos. Lugar é “[...] uma configuração instantânea de posições. Implica uma relação de estabilidade”. Já espaço é prática do lugar. É o resultado das transformações, ocupações, apropriações e vivências dos sujeitos (CERTEAU, 1998, p. 201).

do agrado muçulmano, estes acabaram se acostumando com a presença cristã por toda parte. A situação se inverte parcialmente quando os cristãos assumem o poder; os muçulmanos diminuem em número e são tolerados, enquanto os judeus pouco a pouco são perseguidos e mortos (até que todos sejam expulsos). Neste contexto, a única maneira de sentir livremente o espaço da cidade era se convertendo à religião do poder dominante. Havia, inclusive, diversos incentivos, como concessão de liberdade para escravos e liberação de impostos.

Toda essa questão político-religiosa influenciou diretamente a produção artística e arquitetônica, em que a convivência parece ter sido mais profícua. Se é possível identificar uma síntese da produção artística das três culturas, esta é percebida na arquitetura:

A conquista cristã de Toledo supôs o contato direto com uma importante cidade islâmica de estrutura plenamente definida, com um amplo repertório de edifícios destacáveis. Ambos elementos - urbanismo e arquitetura - despertaram assombro e admiração na nova população dominante, que ainda não havia conhecido o florescimento de suas cidades e cujas classes privilegiadas costumavam habitar inhóspitas e austeras fortalezas situadas no campo (MONZÓN; MATILLA, 2013, p. 35. Tradução nossa).¹³

Passada a fase de entusiasmo e assimilação, a partir do século 13, espaços construídos para um fim e com uma característica formal específica eram adaptados a um novo uso e tinham parte de sua fisionomia alterada. Um exemplo é o apagamento da decoração interior de diversas mesquitas por cristãos, quando estas foram transformadas em igrejas e catedrais. Os elementos formais espalhados pela cidade são basicamente muçulmanos e cristãos; a contribuição judaica deu-se no patrocínio das obras.

A respeito do urbanismo da cidade, uma imagem quase idílica de Toledo foi construída. A cidade era repleta de jardins e hortas, irrigados por múltiplos canais que traziam a água do Tejo, estrutura que foi desenvolvida pelos muçulmanos e aproveitada pelos cristãos. Certamente, é no uso da água que constatamos o que existe de comum para ambas as culturas: a relação de dependência com o rio e a simbologia da água.

A água é o elemento que de fato uniu os três povos, sendo essencial para a proteção e manutenção da vida comum. Além disso, existe um simbolismo atribuído a este elemento, que faz parte dos rituais religiosos de purificação: os muçulmanos se lavam antes de entrar na mesquita, os judeus fazem um banho de imersão (*Mikveh*) para purificação e os cristãos atribuem ao batismo o mesmo significado. O rio era o único espaço partilhado inteiramente por todas as culturas.

Para Rancièrè, a partilha do sensível está no domínio da política e da estética, que é mais que uma teoria da arte. É um “modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade e modos de pensabilidade dessas relações” (RANCIÈRE,

¹³ “La conquista cristiana de Toledo supuso el contacto directo con una importante ciudad islámica de estructura plenamente definida, con un amplio repertorio de edificios destacables. Ambos elementos - urbanismo y arquitectura - despertaron el asombro y admiración en la nueva población dominante, que aún no había conocido el florecimiento de sus ciudades y cuyas clases privilegiadas solían habitar inhóspitas y austeras fortalezas situadas en el campo.” (MONZÓN; MATILLA, 2013, p. 35).

2005, p. 13). Se no passado a convivência promovia uma partilha desigual, o que *Tres Aguas* faz é reconfigurar essa partilha do sensível. As vias pelas quais a reconfigura é reativando espaços abandonados, não com o sentido de revitalização de ruínas, mas dando-lhes um status de visibilidade antes inexistente. O conjunto escultórico também exige a caminhada por diversos âmbitos da cidade, reconfigurando a experiência tradicionalmente turística que se tem em Toledo. Iglesias retoma formas visíveis da água para prestar uma homenagem ao Tejo, elemento essencial naquela paisagem; mas principalmente promove o encontro de tempos díspares: presente e passado.

Alguns desdobramentos de *Tres Aguas*: considerações finais

O espaço urbano de Toledo permanece sendo partilhado e, apesar de não sabermos o futuro, podemos supor que seguirá assim por tempo indeterminado. Não podemos afirmar com certeza a vida futura desta obra, mas podemos fazer algumas suposições da “vida pós-inauguração”. De fato, parece aprazível que um projeto escultórico deste porte, projetado por uma artista consolidada como Cristina Iglesias, tenha sede em Toledo, uma cidade “fora da rota” da arte contemporânea na Espanha. Entretanto, desde sua construção, *Tres Aguas* foi alvo de inúmeras críticas, nem sempre construtivas ou positivas. Novamente, há uma tensão entre estético e político, localizada na aceitação ou não da obra pela população toledana. Tratando-se de uma obra em espaço público, ocupa um lugar que deve ser partilhado por todos. Mas e quando nem todos querem compartilhar? E quando a obra não atende às expectativas estéticas da população local? É importante lembrar que toda arte pública está sujeita ao debate público; não são apenas obras ou objetos produzidos isoladamente por artistas, mas referem-se a toda uma comunidade (BEARDSLEY, 1981, pp. 09-10).

Toda intervenção urbana (aqui compreendida como uma vertente da arte pública) implica uma reflexão sobre tudo que envolve a cidade: seu histórico, a distribuição de seus espaços, sua lógica de funcionamento, o fluxo de pessoas e mercadorias, a arquitetura, a paisagem, o clima, a cultura, etc. (BARJA, 2008, pp. 212-213). Não sabemos se Iglesias considerou todas essas perspectivas em seu projeto; mas sabemos que o resultado não correspondeu às expectativas, ao menos em seus primeiros anos. Às vésperas da inauguração (ocorrida com atraso de três semanas), a população estava bastante incomodada com a alteração na paisagem causada pela presença de máquinas e pelas obras. Tampouco após a inauguração os ânimos se acalmaram. Na verdade, o incômodo referia-se especialmente à obra localizada na *Plaza del Ayuntamiento*, a “mais pública” de todas.

Comentários sobre o aspecto incompreensível da obra eram frequentes: “isso não é uma fonte, mas um pedaço de rio que eles trouxeram para a praça”, “Um rio sujo e sem graça. As fontes têm que fazer coisas, lançar jatos, levantar-se acima do solo, fazer barulhos de salpicos”. Também questionava-se a necessidade da intervenção: “Não há quem o entenda, é um centro de lixo que dará muito trabalho aos varredores de ruas”, “cuidado para não cair no chão porque você não consegue ver se está distraído”, e “uma boa fonte de granito é que deveria ter sido colocada” (PUES

a mí me gusta, 2014). Por fim, algumas reclamações referiam-se aos altos custos de construção e de manutenção, não se sustentando por muito tempo, já que a execução e manutenção do projeto foi por financiamento privado.

Podemos fazer diversas suposições a respeito dessas críticas, entre as quais citamos: 1- o projeto foi desenvolvido sem considerar a população; 2- a intervenção feita não se integrou totalmente ao espaço eleito; 3- a obra é repleta de informações e significados que não são partilhados pela população. Quatro anos se passaram e é difícil saber se finalmente as pessoas sentem a obra como a artista a imaginou: “símbolo e metáfora do fluir de pessoas, conhecimentos e diálogos” (MUÑOZ, 2014). Há quem afirme que a relação entre a obra e os toledanos tem melhorado, graças ao passar do tempo e à realização de visitas guiadas que “explicam” a obra. Iglesias também reconhece: “não sou ingênua. É muito difícil fazer uma obra pública e que ela seja aceita imediatamente, ou que seja aceita”. (VILLOTA, 2018) Mas é justamente graças a uma suposta ingenuidade que *Tres Aguas* sobrevive para um futuro:

A fonte é um acúmulo utópico de desejos, a prova física de como Iglesias idealizou nossa cidade. Muito ingênua deve ser ao acreditar que deixaremos livre nossa imaginação durante meia hora enquanto o ciclo da água se completa, em pensar que ninguém olhará impaciente a tela de seu telefone, em imaginar que teremos todo esse tempo para dedicar a nós mesmos, que gozaremos da natureza extenuada do leito de um rio de aço inoxidável patinado de verde, ou que suportaremos melhor as luzes da catedral ao vê-las na lâmina de água escura, ou que transportaremos o rio Tejo a este pedaço preso em paralelepípedos de pedra ou que seremos capazes de manter limpo o centro nevrálgico do turismo de nossa cidade (PUES a mí me gusta, 2014. Tradução nossa).

A certeza que se tem é que, provavelmente, *Tres Aguas* tem um futuro mais duradouro que o nosso.

Referências bibliográficas

BARJA, Wagner. Intervenção/terinvenção: a arte de inventar e intervir diretamente sobre o urbano, suas categorias e o impacto no cotidiano in *Revista Ibero-americana de Ciência da Informação* (RICI), v. 1, n. 1, p. 213-218, jul./dez. 2008.

BEARDSLEY, John. *Art in public places*. Washington: Partness Partners for Livable Places, 1981.

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

MÍGUEZ, Antonio E. Momplet. *El Arte Hispanomusulmán*. Madrid: Encuentro, 2008. E-book. ISBN Digital: 978-84-9920-507-6

MONZÓN, Olga Pérez; MATILLA, Enrique Rodríguez-Picavea. *Toledo y las tres culturas*. Madrid: Akal, 2013.

MUÑOZ, María José. Plan para «explicar» la fuente de Cristina Iglesias a los ciudadanos. *ABC*, 27 mayo 2014. Disponível em: <http://www.abc.es/toledo/ciudad/20140521/abci-plan-para-explicar-fuente-201405212206.html>. Acesso em 28.03.2018.

PUES a mí me gusta. *ABC*, 06 mayo 2014. Disponível em <http://www.abc.es/toledo/20140506/abcp-pues-gusta-20140506.html> . Acesso em 28.03.2018.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

—————. *A partilha do Sensível*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.

SÁNCHEZ, Valle. Cristina Iglesias: «Mucha gente ya ha hecho suyo el proyecto Tres Aguas». *ABC*, 26 febrero 2017. Disponível em http://www.abc.es/espana/castilla-la-mancha/toledo/abci-cristina-iglesias-mucha-gente-hecho-suyo-proyecto-tres-aguas-201702261912_noticia.html. Acesso em 28.03.2018.

TRES Aguas. *A Project for Toledo*. Espanha, 2017. Disponível em <http://www.cristinaiglesias.com/exposiciones/Tres-Aguas-A-Project-for-Toledo-2014/>. Acesso em: 20.03.2017.

VILLOTA, I.G. *Toledo siente las “Tres Aguas” de Cristina Iglesias*. *La Tribuna de Toledo*, Toledo, 24 febrero 2018. Disponível em <http://www.latribunadetoledo.es/noticia/ZDAECD9CF-B816-93C4-3D23CFC65055C5E8/Toledo-siente-las-Tres-Aguas-de-Cristina-Iglesias>. Acesso em 28.03.2018.

QUANDO O VERME DESEJA WHEN THE WORM HAS A LONGING

ELKE PEREIRA COELHO SANTANA¹

Resumo

O presente relato artístico aborda a série *Quando criança o verme sonhava em ser...*, produzida pela artista Elke Coelho entre os anos de 2012-13. Os trabalhos em questão geram aproximações entre duas coleções, uma composta por objetos e outra por palavras. A relação entre a instância objetual e a linguística é estabelecida por meio de analogias for-mais, sensórias e/ou metafóricas no campo da Arte Contemporânea.

Palavras-chave: Objeto. Coleção. Analogia. Arte contemporânea.

Abstract

This artistic report focuses on the series *As a child, the worm dreamed of being...*, created by the artist Elke Coelho in 2012 and 2013. The work in question promotes the convergence between two collections, one composed by objects and another by words. The relation between the realms of objects and language is established through structural, sensorial and/or metaphorical analogies in the field of Contemporary Art.

Keywords: Object. Collection. Analogy. Contemporary art.

ISSN: 2175-2346

Quando criança o verme sonhava em ser... é um série de trabalhos que surge vinculada a duas situações: ao convite do *Corpo Editorial*¹ para participar de um projeto intitulado *o desejo do verme*; e a duas coleções que constituem há pelo menos uma década, a primeira refere-se a um conjunto de pequenos objetos de uso cotidiano e a segunda diz respeito a listas de *palavras*. A coleção de objetos – assim como a de *palavras* – não se caracteriza por categorias de cores, formatos, origens, valores ou técnicas de produção, mas o que reúne esses objetos em um mesmo contexto, e os torna uma coleção, é a capacidade que eles possuem de me afetar com seus dados sensoriais, expressos por suas qualidades materiais. Por exemplo: tenho objetos industrializados, como palito de fósforo, cotonete, anil, botão, agulha, e naturais, como concha, flor, folha, pedra, casulo. Há os rígidos – parafuso, puxador, lâmina, recipiente de acrílico – e os maleáveis – tecido, feltro, espuma e algodão. Os ásperos – lixa, esponja, areia – e os lisos – peça de bijuteria, recipiente de vidro, prego. Os opacos – objeto em cerâmica, rolha, placa de isopor – e os transparentes – tubo de ensaio, lâmina para microscopia, *voile*. Os incisivos – lâmina de barbear, lâmina de bisturi, agulha, anzol – e os obtusos – comprimido, sagu, bola de gude.

Embora os exemplos anteriores tenham apresentado os materiais por meio de relações opositivas, a paixão objetual manifesta reside mesmo na potência que as ambivalências desencadeiam, na capacidade que o material possui de ser múltiplo, metafórico, metonímico; de abrir gradações nas oposições binárias e, assim, criar espaços outros de significação, sentidos ainda inauditos; o que acentua a heterogeneidade da coleção.



Fig. 1 - *Dinamite* (Série *Quando criança o verme sonhava em ser...*), Elke Coelho, 2012-13.
Palito de fósforo, grade plástica, palavra datilografada, papel e prego. 12,5 x 12,5 cm.

¹ *Corpo Editorial* é uma editora de catálogos e da *Revista Bolor*, produtora/diretora de filme e curadora de exposições. Tem como participantes constantes Aline Dias, Diego Rayck, Ana Lucia Vilela e Julia Amaral.



Fig. 2 - *Plumas* (Série *Quando criança o verme sonhava em ser...*), Elke Coelho, 2012-13.
Lâmina de bisturi, palavra datilografada, papel e prego. 13,5 x 16,5 cm.

A curadoria do projeto o desejo do verme pretendia extrapolar a condição biológica fatídica do *verme* dotando-o da capacidade poética de *desejar* (devir, vir a ser, latência). E a série em questão, em diálogo com esse pressuposto, pretende constituir estratégias a fim de libertar o objeto banal, tomado como corpo verminal, de seu significado cultural estratificado e, conseqüentemente, expandir os contornos que usualmente o limitam a funcionalidades estreitas.

Luis Peres-Oramas, curador da 30ª Bienal de São Paulo, denominada *A Iminência das Poéticas*, ao tratar da produção dos artistas convidados – que articulavam ocorrências cotidianas e coleções de várias naturezas com procedimentos obsessivos – aponta: “o fato de que duas coisas, dois seres, dois sons, duas imagens, duas palavras, dois silêncios, duas obras se assemelhem, também quer dizer que se distinguem, se diferenciam” (2012, p. 37). Isso que Oramas invoca – *a possibilidade de perceber diferenças dentro das semelhanças e semelhanças dentro das diferenças* – é exatamente o balizamento que me orientou nos arranjos entre materiais e palavras. Assim, a lógica primeira de articulação no seio das coleções foi estabelecer analogias entre os elementos sensoriais: um proveniente de um signo linguístico e o outro oriundo de objetos.

Sendo a analogia, como coloca Paul Valéry, a “faculdade de variar as imagens, combiná-las, fazer coexistir a parte de uma com a parte da outra e perceber, voluntariamente ou não, a ligação de suas estruturas” (2007, p. 135); em *Quando criança o verme sonhava em ser...*, foi a relação entre pares de semelhança, num sentido, e de diferença, noutra, o fator que justificou suas confluências: *dinamite* | palito de fósforo (Fig. 1), *plumas* | lâminas de bisturi (Fig. 2), *epiderme* | esponja-facial (Fig. 3), *neblina* | algodão (Fig. 4).



Fig. 3 - *Epiderme* (Série *Quando criança o verme sonhava em ser...*), Elke Coelho, 2012-13.
Esponja facial, palavra datilografada, papel e prego. 13 x 13 cm.



Fig. 4 - *Neblina* (Série *Quando criança o verme sonhava em ser...*), Elke Coelho, 2012-13.
Algodão, acrílico, palavra datilografada, papel e prego. 13,5 x 13,5 cm.

O dado instigante nas analogias reside tanto na possibilidade de identificar semelhanças entre duas ocorrências de naturezas distintas, quanto na potência de afirmar as diferenças, as oposições, os atritos e as divergências entre aquelas mesmas coisas que se assemelhavam. Na Fig. 2, por exemplo, em que cinco lâminas de bisturi são nomeadas como *plumas*, a similaridade formal entre lâminas e *plumas*, expressa no formato e leveza, é contraposta pelo caráter frio e cortante dos objetos. Na Fig. 5, a circularidade e cor dourada da peça de furadeira, que possui estreitas similaridades com a palavra que a nomeia, *roda-gigante*, caso exercesse seu movimento usual, poderia decepar a mão de uma pessoa.

A partir das analogias criadas, busco, por meio do manejo constante dos materiais colecionados, transferir as qualidades materiais dos objetos para as palavras e vice-versa, estabelecendo uma espécie de contaminação mútua e contínua, como na Fig. 06, em que a lâmina de barbear modifica, pela sua qualidade, o senso comum da palavra *limbo*, dotando-a de uma propriedade cortante, ao mesmo tempo em que *limbo* dá à lâmina uma conotação espacial de borda, margem. Ou ainda, na Fig. 7, em que a fileira horizontal de pontas de cotonetes sugere certa qualidade de ordenação, maciez-rígida e assepsia para a *linha do horizonte*; e, por sua vez, o conceito de *horizonte* instaura nos cotonetes a ideia de um limite passível de deslocamento.

Em outra peça, a palavra *confete* nomeia o invólucro com pequenos pregos dourados, conferindo a eles o sentido de ornamento ou festa (Fig. 8). Assim também, a palavra *cicatriz* significa uma caixinha ornamentada (Fig. 9). Em síntese, a palavra, na forma como a apresento – com a aparência de placa identificatória – torna possível tanto a superação da contradição quanto a afirmação dos antagonismos, num mesmo espaço de discussão.



Fig. 5 - *Roda-gigante* (Série *Quando criança o verme sonhava em ser...*), Elke Coelho, 2012-13.

Metal, madeira, palavra datilografada, papel e prego. 12,5 x 12,5 cm.



Fig. 6 - *Limbo* (Série *Quando criança o verme sonhava em ser...*), Elke Coelho, 2012-13.
Lâmina de barbear, palavra datilografada, papel e prego. 12,5 x 12,5 cm.

A justaposição, a costura e o encaixe são os procedimentos com os quais as peças são montadas. Como no mais comum das coisas, os objetos se encaixam; por exemplo, sobre uma cômoda, pode haver um frasco de perfume, este, por sua vez, possui uma tampa que se encaixa no fundo do pote de creme; o cabo da escova pode servir de tampa para o pote de shampoo; a esfera de algodão, utilizada para retirar maquiagem, cabe de maneira exata no fundo do porta-joias de porcelana; e doze cotonetes juntos preenchem a tampa do batom. O artista Guto Lacaz utilizou o termo *coincidências* industriais² para falar disso. O princípio do encaixe, em que um material se compõe com outro, rege, em grande medida, o processo com o qual crio os objetos desta série. Sem o auxílio de cola, as materialidades se expressam com mais potência, já que não haverá a presença de outra substância interferindo, diretamente, em seu brilho, textura, leveza e mobilidade.



Fig. 7 - *Linha do horizonte* (Série *Quando criança o verme sonhava em ser...*), Elke Coelho, 2012-13.
Cotonete, madeira, palavra datilografada, papel e prego. 9,5 x 17,5 cm.

² Série de trabalhos, em constante desenvolvimento, em que o artista fotografa dois objetos cotidianos, pertencentes a contextos distintos, encaixados. In: <http://www.gutulacaz.com.br/artes/objetos.html>. Acesso em 07 de abril de 2014.



Fig. 08 - *Confete* (Série *Quando criança o verme sonhava em ser...*), Elke Coelho. 2012-13.
Renda, espuma, palavra datilografada, papel e prego. 16,5 x 14 cm.

Como estratégia para constituir um campo sensório que relacione as qualidades materiais dos elementos com a linguagem expressa em *palavras*, em alguns arranjos, me utilizo de um único exemplar do material e, por vezes, em outros, necessito de várias unidades do mesmo objeto. Embora o procedimento seja o mesmo – utilizar um ou vários elementos similares – os objetivos a serem atingidos são distintos. Em *canteiro* (Fig. 10), por exemplo, pretendia, com a utilização de cerca de 60 flocos de lã branca conformados em retângulos de plásticos, formar um campo material que, por suas qualidades, gerasse semelhança formal com algo nomeado da realidade; de forma similar, as peças de bijuteria, suspensas por alfinetes, mimetizam as gotas de *chuva* (Fig. 11), assim como as pontas de cotonetes, concentradas no interior de uma estrutura circular, lembram o miolo de uma *flor* (Fig. 12). Além da similaridade formal, as pequenas acumulações possibilitam expandir a potência do objeto para criar um campo metafórico com a palavra, como os palitos de fósforo que, em quantidade, alargam a propriedade inflamável e constituem uma pequena *dinamite* (Fig. 1); ou ainda, ao posicionar os objetos de forma equidistante, criar sequência e ritmo a fim de dialogar com o caráter plural do dado linguístico, como as cinco lâminas de bisturi que são nomeadas de *plumas* (Fig. 2).



Fig. 9 - *Cicatriz* (Série *Quando criança o verme sonhava em ser...*), Elke Coelho, 2012-13.
Recipiente de metal, palavra datilografada, papel e prego. 12,5 x 12,5 cm.



Fig. 10 - *Canteiro* (Série *Quando criança o verme sonhava em ser...*), Elke Coelho, 2012-13.
Lã, plástico, palavra datilografada, papel e prego. 13 x 13 cm.



Fig. 11 - *Chuva* (Série *Quando criança o verme sonhava em ser...*), Elke Coelho, 2012-13.
Peça de bijuteria, alfinete, palavra datilografada, papel e prego. 13 x 12,5 cm.



Fig. 12 - *Flor* (Série *Quando criança o verme sonhava em ser...*), Elke Coelho, 2012-13.
Madeira, cotonete, palavra datilografada, papel e prego. 12 x 12 cm.

Para constituir os 59 arranjos que compõem esta série, foram utilizados cerca de 2.150 objetos, 59 palavras e uma quantidade de tempo imensurável, devido à impossibilidade de medir o intervalo entre as produções materiais propriamente ditas, o tempo de recolhimento dos elementos composicionais e o tempo de maturação das ideias.

Referências bibliográficas

PAUL, Edgar Allan. *Filosofia da composição*. In: *Poemas e ensaios*. São Paulo: Globo, 2009. p. 113-128.

PÉREZ-ORAMAS, Luis et all. *Catálogo da 30a Bienal de São Paulo: a iminência das poéticas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2012.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

**BORDADO E SUBJETIVIDADE:
O BORDADO COMO GESTO CARTOGRÁFICO**

**EMBROIDERY AND SUBJECTIVITY: EMBROIDERY AS A
CARTOGRAPHIC GESTURE**

MARINA DE AGUIAR CASALI DIAS¹

Resumo

O presente artigo pretende discorrer sobre as relações entre o fazer poético e processual do bordado e a questão da subjetividade, buscando perceber como é possível valer-se do bordar como gesto cartográfico, como sugerido por autores pós-estruturalistas tais como Deleuze e Guattari, e também Rolnik. Para tal, são revisitados os processos poéticos envolvidos na fatura de um trabalho de conclusão de curso, denominado *Os Aessos de Nós: Bordado na representação do corpo feminino*. Este relaciona os conceitos ao redor da subjetividade, em específico a subjetividade feminina, com os processos da fatura do bordado, atentando para as contaminações entre o fazer manual e a representação do corpo como território afetivo. Desta forma, visa-se compreender de que forma a prática manual se relaciona com o corpo, tanto representado como o agente da fatura, e como opera-se o bordar como meio de existencializar de devires, além de conotar a importância do uso de meios classificados como artesanais na manutenção das subjetividades.

Palavras-chave: Bordado. Subjetividade. Cartografia. Corpo. Devir.

Abstract

This article intends to argue about the relations between the poetic and processual manufacture of embroidery and the problem of the subjectivity, perceiving embroidery as a cartographic gesture, as suggested by poststructuralist authors such as Deleuze and Guattari, and also Rolnik. For such purpose, the poetic processes experienced in the making of a work of a final term paper named *Os avessos de nós: bordado na representação do corpo feminino* (*The reverse of us: embroidery in the representation of the female body*), are reviewed and analyzed. This work relates the concepts around subjectivity, in specific the female subjectivity, with the processes of manufacturing embroidery, focusing in what are the contaminations between the manual work and the representation of the body as a sensitive territory. Thus, it is intended to comprehend in what ways does the practice relates with the body, the represented one and also the body of the agent, and how does it function as a way of materializing developments, and also, the importance of the use of the called crafts in the maintenance of subjectivity.

Keywords: Embroidery. Subjectivity. Cartography. Body. Becoming.

ISSN: 2175-2346

1 marinaacasali@gmail.com

Introdução

Este artigo surge a partir de reflexões relativas à potência do bordado como materializador de devires, bem como provocador dos mesmos. Questiona-se: por quais processos passa o corpo que se coloca a bordar? Como podemos romper as barreiras entre o visível e o invisível, usando como ferramenta a agulha? Por algum tempo, as ditas artes aplicadas ou artesanato, foram vistas à parte das técnicas consagradas como a escultura, pintura, e até mesmo a fotografia. Os estigmas vinculados a tais técnicas estiveram ligados diretamente aos estigmas de classe, gênero e raça na cultura ocidental; o que impediu, durante muito tempo, que estas técnicas fossem estudadas a partir de um prisma teórico que as reconhecesse e valorizasse como meios que podem fornecer processos criativos e poéticos tão relevantes quanto outras mídias, bem como as relações que estabelecem com o meio social, o corpo, a subjetividade e a cultura. Portanto, coloca-se em foco a fatura manual do bordado, relacionado a conceitos teóricos, atentando para a importância do reconhecimento dos processos poéticos – e os devires provocados por estes – desencadeados por esta prática. Foi a partir deste mote que iniciou-se o desenvolvimento de um trabalho de conclusão de curso em Artes Visuais, denominado *Os avessos de nós: bordado na representação do corpo feminino*. Este foi articulado a partir de reflexões sobre a subjetividade feminina e o corpo como território afetivo, levando em conta o papel social ocupado pelas artes têxteis. Três interesses centrais – subjetividade, corpo e o bordar – são os eixos que sustentam a pesquisa, e se encontram articulados num processo que envolveu leitura, fatura manual e o processo poético em si.

Como o bordado pode ser usado para criar representações do corpo feminino, e que significados poéticos ele infere sobre esse território corporal? Para responder esta pergunta, foi necessário compreender que quando colocamos a subjetividade em foco nos processos poéticos, a percebemos fluida, sujeita a todo tipo de evento e sensação envolvida na fatura, pesquisa e articulação entre pensamento e forma. Para Rolnik (1997) “A pele é um tecido vivo e móvel, feito das forças/fluxos que compõem os meios variáveis que habitam a subjetividade: meio profissional, familiar, sexual, econômico, político, cultural, informático, turístico, etc”, e é a partir dessa perspectiva que se dá a representação dos corpos e subjetividades aqui trabalhados.

Assim, a ideia da figura do corpo neste trabalho, não diz respeito somente a este território físico, e sim a um território afetivo, suscetível a atravessamentos. Desta forma, busca-se compreender a subjetividade feminina como este fluxo de intensidades, no qual nós, mulheres, nos desvendamos, e, nos articulando com questões sociais e políticas, iniciamos um processo de retomada de território.

Entretanto, interessa-me a representação também em nível de representatividade, da criação de imagens afirmativas em relação à mulher, sua sexualidade e a tomada de novos lugares no mundo através do corpo. O resultado visual deste trabalho se deu numa série de bordados em imagens gravadas a partir de xerox transferência, as quais foram feitas a partir de ensaios fotográficos que envolvem nus femininos. Olhar, representar, bordar e ressignificar o corpo se entrelaçam como prática poética. O corpo é atravessado pela linha, que forma suas raízes, ramos, e se expande num movimento de dentro para fora e de fora para dentro. Segundo Guimarães (2017) “o

fio é o elemento flexível e de potência que permite a mobilidade de caminhar pelos espaços internos e externos da paisagem e topologia de si.”

Esse movimento é constante, pensando o também avesso como parte essencial do bordado, e também como parte essencial de nós mulheres, na nossa busca pelo desenvolvimento de uma subjetividade singular, não padronizada e permeada pelos papéis sociais. As raízes são o elemento de uma busca do que está por baixo, por trás, entre o que se vê e o que se esconde. Pensando o que estes corpos representam, a partir de uma análise crítica da sua presença na história da arte e citando formas de representá-lo inserindo narrativa e vivência, compreendi que eles deveriam vibrar; deveriam, cada um, contar a sua história, criar suas próprias narrativas. Cada representação cria um lugar, é pertencente, é ativa. A questão do enraizamento, alegoria para o descobrimento dessa subjetividade vibrátil e pulsante; veio a partir da minha conexão e convivência com mulheres que, como eu, estavam dedicadas cada uma a sua maneira a ir mais fundo, a descobrir mais de si, a realmente alcançar suas profundezas. Esse processo é muito mais intenso e, por vezes, doloroso do que se imagina.

Para entender como funcionaria estes fazeres nesta proposta retomada de território, e como esta poderia ser representada imagetivamente, me dediquei também a estudar o papel da figura feminina na história da arte canônica. Foi importante considerar que o corpo da mulher através dos séculos foi quase somente representado a partir de um olhar masculino, se transformando num local de apagamento das nossas subjetividades e singularidades; dando lugar a processos de objetificação, exotização e fetichização.

A mulher permanece, então, na cultura patriarcal como significante para outro homem, prisioneira de uma ordem simbólica em que o homem pode viver suas fantasias e obsessões através do mandato linguístico impondo sobre a imagem silenciosa da mulher vinculada permanentemente ao seu lugar de portadora do sentido, não como construtora do mesmo (MULVEY, 1975, p. 1, tradução minha).¹

A pesquisa histórica sobre os vínculos entre bordado e feminilidade na história ocidental também foi um dos pilares importantes do trabalho, pois quando bordar se apresenta como uma forma de representar o corpo carrega consigo uma série de significados sociais e políticos, que acompanham sua materialidade e se intensificam a partir desse contato com o território corporal. Nessa investigação, busquei aporte teórico nos livros *The Subversive Stitch* de Rozsika Parker, que aborda o surgimento do ideal de feminilidade, seus vínculos com a castidade e a domesticação das mulheres, e o papel do bordado na formação e incorporação destas construções sociais. Também me utilizei de alguns artigos produzidos na América Latina, como as produções de Rosa Blanca e Mariana Guimarães, investigações mais pontuais no contexto da pesquisa têxtil em nosso continente. Todos estes conteúdos compartilham a

¹ “La mujer permanece, entonces, en la cultura patriarcal como significante para el otro del macho, prisionera de un orden simbólico en el que el hombre puede vivir sus fantasías y obsesiones a través del mandato lingüístico imponiéndolo sobre la imagen silenciosa de la mujer vinculada permanentemente a su lugar como portadora del sentido, no como constructora del mismo.”

ênfase na importância de levar em conta a marginalização dos meios têxteis na arte canônica, sendo mais um fator da invisibilização das mulheres, suas expressões e novamente, suas subjetividades.

Percebi através da minha experiência como bordadeira e artista, esta técnica como fonte de um processo poético intenso, onde se trabalha com uma manualidade íntima, a partir da qual é possível mudar a perspectiva sobre a representação da mulher, tornando-a tátil, próxima, e dual; contendo direito e avesso. Também percebo sua potência para articular questões de gênero que estão contidas nele como meio, não apenas em seus vínculos com práticas patriarcais opressivas, como catequização e imposição da feminilidade, mas também a partir da sua ligação com as resistências políticas femininas na história.

Bordando o corpo na política, e a política no corpo

Se em 1989 as Guerrilla Girls perguntavam se as mulheres precisavam estar nuas para entrarem no museu, contestando a disparidade entre o número de nus femininos e de artistas mulheres expositoras, o questionamento hoje é reacendido por casos como o do *Queermuseu – cartografias da diferença na arte da brasileira*, exposição censurada em Porto Alegre em 2017. Fica nítido que tratar a figura do corpo sempre foi privilégio heterossexual, branco e masculino, e que as censuras recorrentes nos últimos meses no Brasil são um sintoma de uma sociedade que não se vê pronta para ver a sexualidade e o corpo feminino – bem como qualquer destoante da heteronorma² – ser retratada de forma afirmativa e principalmente, em primeira pessoa. As ditas minorias que ousam representar-se, a partir de uma perspectiva auto-referenciada, desafiam o olhar dos que preferem observar o outro a partir de um semelhante, numa visão que mais consome do que propriamente representa. Assim, a auto-representação dos grupos marginalizados são, para o Brasil, o terremoto sob o solo moralista do conservadorismo e do poder.

Ao pensar sobre as representações do corpo e suas potências, é preciso tratar de um território roubado. Em dado momento histórico, perde-se o direito de se representar. Todas as tentativas afirmativas são silenciadas e reprimidas, e assim, vê-se obrigado a apenas consumir uma representação fornecida por outrem. O território do corpo é perdido, torna-se um lugar de exploração desse outro que observa e representa. Quando mulheres representam mulheres, a partir desse olhar auto-referenciado antes mencionado, fornecendo vivência e experiência às figuras e formas, é como uma retomada de território.

E como age o bordado ao fazer parte do processo de representar o corpo? Primeiro é preciso considerar que, aliada ao processo de desapropriação das mulheres do poder de representação, está também a desmoralização do trabalho feminino. Como sintoma desta ferramenta de um sistema de exploração baseado em gênero e raça, percebemos a hierarquização dos meios artísticos divididos entre arte e artesanato. Desta forma, o bordado descreve em si um vínculo nítido entre as opressões

² Heteronormatividade (do grego hetero, “diferente”, e norma, “esquadro” em latim) é um termo usado para descrever situações nas quais orientações sexuais diferentes da heterossexual são marginalizadas, ignoradas ou perseguidas por práticas sociais, crenças ou políticas.

de gênero e o fazer artesanal. Parker (2010) afirma que “o bordado e o estereótipo de feminilidade acabaram se fundindo um ao outro, caracterizados como estúpidos, decorativos e delicados”. Mas isto faz parte de um ideal construído exatamente para selar a concepção de que a dita “arte feminina” não teria nada para contribuir para o meio social e para a cultura.

Entretanto, podemos citar diversos exemplos em que o bordado foi usado para produzir trabalhos com cunho político e social. Foi o caso das Sufragistas, na Inglaterra, que usavam tecido para criar *banners* e faixas de caráter estético e político, articulando suas demandas sociais bem como as Arpilleras, no Chile, que produziam através de técnicas tradicionais trabalhos-denúncia sobre a situação política durante a ditadura chilena. Diversos outros exemplos podem ser citados, mas não se fazem tão necessários quando compreendido que os estigmas ao redor das técnicas marginalizadas na arte são uma questão de *status quo* e não um mérito de uma técnica em detrimento de outra.

Desse modo, é interessante articular o corpo e o bordado, dialogando através do fator social, pensando no corpo como um território político, atravessado por questões que dizem respeito ao sujeito em sua relação com o meio. Algumas artistas contemporâneas exploram essa possibilidade, como Eliza Bennett, por exemplo. A artista aplica pontos de bordado em suas próprias mãos, tendo como resultado uma série fotográfica inquietante, denominada *O trabalho feminino nunca está pronto*³. Podemos perceber o diálogo entre o corpo, sensível, atravessado literalmente pela linha e pela agulha, esse objeto fálico e cortante, e também o corpo político explorado e subjugado no contexto social. Este trabalho pode remeter diretamente à obra



Fig. 1 - *A woman's work is never done*, Eliza Bennett, fotografia, 2012.

Marca Registrada (1975), de Leticia Parente; vídeo no qual a artista aparece bordando as palavras *Made in Brasil* em sua própria sola do pé. Dilatando os conceitos de subjetividade, corpo e política, em um contexto de ditadura militar, a artista questiona um

3

Disponível em: <http://www.elizabennett.co.uk/a-womans-work-is-never-done-text/> (acessado em: 27/02/2018).

nacionalismo cultural praticado às cegas dos crimes da ditadura.



Fig. 2 - Bordado da série *Bastidores*, bordado sobre xerox transferência. Rosana Paulino, 1997.

Ainda pensando no contexto brasileiro, é impossível não citar Rosana Paulino. Abordando questões de gênero e raça, a artista põe em foco o papel da mulher negra na sociedade brasileira, sua subjetividade, bem como a busca pela ancestralidade e o resgate histórico dos povos afro-brasileiros. Possui o bordado entre as muitas técnicas interlocucionadas em suas obras, e alguns dos trabalhos que podem ser lembrados são a série *Bastidores*⁴ (1997) e a instalação *Assentamento*. Em *Bastidores*, a artista reproduz retratos de mulheres negras em xerox transferência sobre o tecido, atravessando seus rostos através da linha, costurando bocas e olhos; questionando o silenciamento e o apagamento da mulher negra na sociedade; e os resultados sentidos em suas subjetividades. Paulino consegue então através do bordado existencializar os atravessamentos que o corpo em questão sofre. Consegue criar um novo corpo, que encarna o que podemos chamar de marcas (ROLNIK, 1993), criadas a partir destas experiências sentidas, percorrendo a subjetividade através do ato de bordar.

Podemos considerar que a partir destas coreografias proporcionadas pela manualidade, existe a entrega e o afeto, sob influência de uma postura aproximada. Momentos que se dilatam no tempo e permitem que se perceba os fluxos dentro de nós e por entre nossos trabalhos. A observação do corpo não é mais contemplativa e distante, não é mais sobre uma posse fantasiosa de um objeto. Quando ele é bordado requer proximidade, intimismo. Desafiando os olhos, é preciso aproximar-se para compreender como ele é tecido, quais pontos possui, qual sua textura e o brilho de cada linha. É preciso piscar, mudar de foco, e tocar, contornar, explorar ambos os lados. Assim se configura o *modo de dizer* bordado, o dizer que consiste no trânsito entre as duplicidades, avesso e direito, visível e invisível, o macro e o micro, e que também se faz aspecto chave ao pensarmos numa cartografia afetiva ou sentimental,

4 Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/> (acessado em: 27/02/2018).

como Braidotti (2005) nos elucida em seu conceito de devir nômade: "O enfoque cartográfico do meu nomadismo filosófico exige pensar as relações de poder como o fenômeno mais social, coletivo e externo e, simultaneamente, como o mais íntimo ou interno que se pode dar." Assim, pode-se notar as aproximações entre o pensamento cartográfico e o bordar, como meio de materializar esses movimentos transitórios propostos pelos teóricos pós-estruturalistas. A autora também sugere que, reconhecendo o terceiro milênio como uma constante de mudanças, se torna mais interessante atentar-se aos processos, em detrimento de conceitos fixos. Assim, um aspecto essencial deste modo de fazer é que ele não consiste em uma ação isolada, e sim num fazer processual, recursivo e repetitivo, que se dá inserida no cotidiano. Segundo Guimarães:

[...] as nossas experiências diárias produzem geografias de ações e organizam nossa caminhada, o cotidiano é um lugar praticado. O cotidiano contribui para a configuração de espaços, de lugares e paisagens. Espaços e paisagens que se configuram a partir da interação entre objeto, sujeito e lugar. Na fusão e interpenetração do espaço interior-exterior (GUIMARÃES, Mariana, 2016, p. 4).

Desta forma, bordar nos possibilita transitar entre estes territórios, o privado e o político, micro e macro, de forma sensível e cartográfica, registrando as marcas que o corpo sofre ao percorrer e interagir por entre eles.

Da subjetividade aos avessos

Mas como a subjetividade entra em jogo com o corpo político? Podemos pensar no corpo como esse território atravessado por diversos fatores tanto num plano material – quando falamos, por exemplo, de políticas públicas que influenciam diretamente à saúde e a integridade física das pessoas, em casos como a reforma trabalhista ou a legalização do aborto – ou também num sentido ainda mais íntimo, quando pensamos em como a cultura e os meios de produção influenciam a subjetividade das pessoas criando formas de subjetividade ideias e modos de sentir padronizados. Isto é analisado por Guattari e Rolnik (1996), que afirmam no livro *Cartografias do Desejo*, ao tratar da produção da subjetividade capitalística:

[...] o que há é simplesmente uma produção de subjetividade. Não somente uma produção dos indivíduos, mas uma produção de uma subjetividade social, uma produção de subjetividade que pode se encontrar em todos os níveis do consumo. E mais ainda: uma produção de subjetividade inconsciente (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 16).

O corpo existe nessa fronteira entre a macro e a micropolítica, e, como fronteira, se vê sujeito a todo tipo de intercâmbio, por cima e por baixo dos panos. A subjetividade se encontra então como esse espaço de fluxos. Rolnik (1996) sugere que o

consumo de imagens à priori – representações prontas frutos das padronizações – devem ser substituídas pelas figuras singulares produzidas a partir de processos e da contaminação da subjetividade por universos que nos rodeiam. Para existencializar estes atravessamentos as bordadeiras se valem de seu fazer, e, quando tratam do corpo em seus trabalhos poéticos, considera-se que é nele que se dão os processos, materialmente, quando entra a linha, e interfere, imprime, refaz; e também num campo subjetivo, como um lugar avesso, invisível, onde esse tempo de bordar possibilita uma imersão em si, uma procura. Parker (2010) afirma que ao bordar, como parte de um processo criativo, “a bordadeira tem em suas mãos um objeto coerente que existe tanto externamente, no mundo, como em sua cabeça. [...] A bordadeira vê um reflexo positivo dela em seus trabalhos, e, também importante, na recepção do seu trabalho pelas outras”.

Interessa-me explorar formas de utilizar o bordado como forma de cartografar, de registrar as marcas instauradas no corpo. Percebendo o tecer como ato performático, ancestral, e também parte essencial da realidade cotidiana, reconhecendo sua potência em materializar devires; de existencializá-los, como também considerando os devires provocados pelo ato de bordar. A interferência do bordado sobre esse território faz parte de um processo de ressignificação, de retomada desse lugar de pertencer, onde a linha e a agulha entram delineando afetos, inscrevendo os processos que o corpo passa. Desse modo, quando se insere nesse território, gera-se ali um atravessamento, existencializando um devir, costurando uma marca que se fez no corpo.



Fig. 3 - Bordado da série *Avessos de Nós*, bordado em xerox transferência, direito e avesso exposto. Marina de Aguiar, 2017.

Este território de fluxos e atravessamentos que pode ser a subjetividade nos leva a pensar o avesso como parte essencial do bordado, e esse foi um momento de virada no enfoque da pesquisa. Quando comecei a perceber a potência desse lado da produção, concluí que não poderia ser ignorado, como o bordado tradicional propõe. Se falava de travessias, de transcender a representação fetichista, de aprofundar no

conteúdo de si, o avesso não poderia ser ocultado. No verso do tecido rústico da Arpilleras, bordadeiras costuravam pequenos bolsos, que carregavam mensagens relatando da situação política do Chile, os abusos, desaparecimentos, a violência. Em um contexto de censura, o avesso foi meio de dizer aquilo que não se podia. Mostrava o que era excesso, era o risco. Assim, pode ser tudo aquilo que não se atreve a ser dito num primeiro momento. Ele pode ser o rizoma que a linha carrega por trás de si. De um lado, simples, fina, focada; do outro, nós malfeitos se abrem como feridas, ramificando e se expandindo em meadas emaranhadas e confusas. O bordado apresenta com orgulho aquilo que se pode chamar de erro, ele registra todos os empecilhos e dificuldades do caminho. Ele mostra os pontos que o direito torna invisíveis, aqueles que dão forma, estrutura, aqueles que corrigem nossos deslizes. Quando bordamos, é quase impossível prever o que o avesso vai se tornar; sempre que eu tento, falho. Ele acaba se tornando uma abstração do direito, sua versão mais selvagem, mais livre e indomável.

O direito, de forma quase sempre bastante controlada, calma e racional; e o verso, imprevisível, o caos por trás da forma, o indizível de nós. Revezamos entre esses dois lados, brincando por entre essa duplicidade. Na frente seguindo as linhas, mantendo-se atenta as próprias instruções, e no avesso deixamos o que há de mais secreto e proibido aparecer. Como afirma Mariana Guimarães (2017), como a própria experiência, como a própria vida, o bordado consiste em ser travessia. Ou seja, quando a agulha sai, emergindo de um lado para o outro, ela rompe a barreira entre o visível e o invisível, entre o planejado e o incontrolável. Ela rompe a barreira, ela entre-é. Essa imersão em si e a busca do desenvolvimento da subjetividade também se inspiram nestes gestos da agulha. Conseguimos, portanto, perceber como alguns conceitos que dizem respeito à subjetividade podem se existencializar através do bordado.

É só neste sentido que podemos falar num dentro e num fora da subjetividade: o movimento de forças é o fora de todo e qualquer dentro, pois ele faz com que cada figura saia de si mesma e se torne outra. O fora é um “sempre outro do dentro”, seu devir (ROLNIK, Suely, 1998, p. 2).



Fig. 4 - Bordado da série *Avessos de Nós*, bordado em xerox transferência, direito e avesso exposto. Marina de Aguiar, 2017.

O direito se deve completamente ao avesso, assim como nós como mulheres artistas devemos nossos trabalhos a essa subjetividade vibrátil a qual nos permitimos durante os processos criativos. De certa forma, ao bordar, estamos produzindo gestos cartográficos, registrando devires, mapeando sensações, percorrendo espaços, atravessando fronteiras. Estamos desbravando o território da subjetividade que se existencializa entre direito e avesso, e vibra em nós, criando movimentos entre os universos que interagem conosco e a nossa volta. O conceito de devir diz respeito à mudança e ao ato de *tornar-se*, considerando que nada é permanente além de um eterno fluxo de transformações. Assim, estamos sempre sujeitos às intensidades que nos permeiam e nos atravessam, nos modificando e criando estados de constante devir. Ao compreender a subjetividade a partir deste prisma, podemos percebê-la como mutável e fluida. Se devir diz respeito a tornar-se, é pertinente citar a bordadeira Martha Dumont, que durante o documentário *Trans-bordando*⁵, comenta: “Quando eu bordo um passarinho eu viro um passarinho, quando eu bordo uma árvore eu viro uma árvore, e aí depois eu bordo gente e viro gente, e bordo água e viro água.”

Pode-se notar, através dessa fala, como o bordado age em relação à subjetividade, proporcionando um processo poético que catalisa devires, com poder transformador onde a articulação entre forma e pensamento age sobre o senso de si da artista, de sua relação com o espaço, de sua potência criativa.

Em conclusão, foi possível perceber através das referências citadas e do processo criativo em si, o papel ocupado pelo bordado na representação dos movimentos da subjetividade. Como gesto de manutenção, exploração afirmativa, de conhecimento e de existencialização de afetos. Através da linha e da agulha é possível atravessar corpos e espaços, buscando representar os fluxos que existem dentro de nós e através do mundo, nos tornando o meio entre o micro e o macro, entre o sensível e o material. Representando o corpo como este território subjetivo, enfatizando seu

5 *Trans-bordando*. Kiko Goifman. Jurandir Muller. Etnodoc, 2007. 26 minutos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_MUz4OafJC8> Acesso em: novembro de 2017.

aspecto vibrátil e potente, foi possível criar pequenas rupturas, ranhuras no modo hegemônico de representar as mulheres. Inserir com as linhas doses de existência, tanto do que é material – o direito; como também a nossa realidade sensível, nossos devires e atravessamentos, o que acontece nos avessos de nós.

Referências bibliográficas

BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorfosis: Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2005. Tradução de: Ana Varela Mateos.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Cartografias do Desejo*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

GUIMARÃES, Mariana. O fio como paisagem na mediação casa, corpo e obra. In: *Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas, ANPAP, 26.*, 2017, Campinas. Artigo. Campinas: [s.i.], 2017. v. 1, pp. 1 - 11.

PARKER, Rozsika. *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*. London: Tauris & Co Ltda, 2010.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: MAST, Gerald. *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Nova Iorque: Oxford Up, 1974. pp. 833-843.

ROLNIK, Suely. *Subjetividade Antropofágica*. 1998. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely_rolnik.htm>. Acesso em: 18 fev. 2018.

———. *Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura*. 1998. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely_rolnik.htm>. Acesso em: 18 fev. 2018.

———. *Novas figuras do caos: mutações da subjetividade contemporânea*. 1996. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely_rolnik.htm>. Acesso em: 18 fev. 2018.

———. *Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização*. 1996. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely_rolnik.htm>. Acesso em: 18 fev. 2018.

———. *Pensamento, corpo e devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico*. 1993. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely_rolnik.htm>. Acesso em: 18 fev. 2018.

———. *Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil*. 1989. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely_rolnik.htm>. Acesso em: 18 fev. 2018.

**COLEÇÃO E ARQUIVO COMO PRÁTICA DO
ARTISTA: VERMELHO SOBRE VERMELHO**

**COLLECTION AND ARCHIVE AS ARTIST'S PRACTICE:
RED ON RED**

CAROLINE ALCIONES DE OLIVEIRA LEITE¹

Resumo

Baseado no conceito de colecionador de Walter Benjamin (em "O Colecionador", no livro *Passagens* Editora UFMG, 2009) e na proposição de Márcio Seligmann-Silva a respeito do ato de anarquivar para recolecionar, este artigo analisa a obra *Desvio para o Vermelho* (1967-1984) de Cildo Meireles. Ao recorrer ao método do arquivo na formação da coleção que constitui a obra, o artista assumiu a condição de um tipo de colecionador. Assim, este artigo investiga as tentativas de Cildo Meireles de reordenação do mundo a partir das diferentes versões da obra.

Palavras-chave: *Desvio para o Vermelho* (1967-1984). Arquivo. Coleção. Cildo Meireles.

Abstract

Based on Walter Benjamin's collector's concept (in "O Colecionador", in the book *Passagens*, Editora UFMG, 2009) and in the proposition of Márcio Seligmann-Silva regarding the act of anarchiving to recollect, this article analyzes the work *Desvio para o Vermelho [Red Shift]* (1967-1984) by Cildo Meireles. By using the method of archiving in the formation of the collection that constitutes the work, the artist assumed the condition of a type of collector. Thus, this article investigates the attempts of Cildo Meireles to reorganise the world as from the different versions of the work.

Keywords: *Desvio para o Vermelho [Red Shift]* (1967-1984). Archive. Collection. Cildo Meireles.

ISSN: 2175-2346

Impregnação, Entorno e Desvio

Cildo Meireles, aos cinco anos de idade, foi conduzido pelo pai para presenciar uma manifestação em favor da recuperação das liberdades democráticas na qual pôde ler, grafado supostamente com o sangue do jornalista assassinado, a inscrição “aqui morreu um jovem defendendo a liberdade de imprensa.”¹ (MEIRELES, 2009a, pp. 139-140). Ao ser apagada, a inscrição retornou ao muro, insistentemente e tantas vezes quanto possível, através da tinta vermelha e das mãos dos amigos do jornalista.

Anos adiante, com dezenove anos, Cildo Meireles imaginou uma sala repleta de objetos típicos de ambientes domésticos, todos com a cor vermelha. A imagem criada pelo artista ganhou forma em suas anotações-estudos e, com o passar do tempo, outros ambientes surgiram em suas anotações, um no qual uma garrafa virada derramava um líquido azul e outro no qual uma pia, com uma inclinação improvável, jorrava incessantemente um líquido. As anotações dos ambientes distintos, aparentemente desconexos, foram revisitadas por Cildo Meireles a partir do convite para participar de uma exposição com uma obra de grandes dimensões, que aconteceria em 1982 nos Estados Unidos. Cildo Meireles entendeu que os três ambientes – *Impregnação, Entorno e Desvio*, como o artista os nomeou – faziam sentido juntos, reunidos a partir do vermelho como elo de ligação, criando certo encadeamento de “falsas lógicas”, conforme descrito pelo artista (MEIRELES, 2013, p. 28). A exposição de 1982 não ocorreu, mas em outubro de 1984 o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)² expôs, pela primeira vez, *Desvio para o Vermelho (1967-1984)*.

Entrar em *Desvio para o Vermelho* (Fig. 1) implica um confronto com uma organização curiosa, uma espécie de ordem à qual estão submetidos inúmeros objetos vermelhos que compõem o ambiente de *Impregnação*. Diversas obras de arte, entre objetos e utensílios domésticos, compõem um ambiente um tanto inusitado dada a predominância da cor vermelha que se multiplica, em diversos tons, em cada um dos objetos. Os pés descalços do visitante afundam e são acariciados pela maciez de um tapete vermelho que, juntamente com utensílios domésticos familiares, insiste em afirmar que se está em casa. A curiosidade do ambiente guia os pés e os olhos a um segundo ambiente – *Entorno* –, no qual, abruptamente, toda a claridade cessa junto com eventuais risos e comentários, dando lugar a um ambiente escuro onde uma garrafa deitada ao chão jorra, ou “chora”, um líquido vermelho, denunciando que algo (um acidente) aconteceu naquele local, espécie de porão próprio para que se esconda aquilo que não deva ser dado a ver em uma casa.

Há, porém, ainda mais uma surpresa a percorrer: no caminho do líquido derramado, um novo ambiente nos atrai com o som de um líquido sendo jorrado. Os passos cautelosos nos guiam pelo escuro desse terceiro ambiente – *Desvio* –, onde

1 Cildo Meireles relata: “eu era muito pequeno, tinha uns cinco anos. Lembro que ele [o pai] chegou emocionado e me pegou pela mão: na Avenida Anhanguera tinha um terreno baldio, um prediozinho de três andares [...] e aí estava escrito em vermelho ‘aqui morreu um jovem defendendo a liberdade de imprensa’. Era um jovem jornalista de 20 e poucos anos que tinha sido assassinado pelos ‘ludovicos’” (MEIRELES, 2009a, p.139).

2 Em maio de 1984, confirmou-se o acordo entre o diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP / FUNARTE), Paulo Estellita Herkenhoff Filho, a coordenadora do Espaço ABC (Arte Brasileira Contemporânea), Maria da Glória Ferreira, o diretor do MAM-RJ, Gustavo Affonso Capanema e os curadores do MAM, Paulo Roberto Leal e Roberto Moriconi de realização da exposição de Cildo Meireles, Carlos Fajardo e Emil Forman (retrospectiva póstuma) – na área monumental do segundo andar, de 27 de setembro a 28 de outubro de 1984. Esta informação foi coletada em arquivos e cartas trocadas entre o diretor do INAP, a coordenadora do Espaço ABC e o diretor do MAM-RJ. Tivemos acesso a estes e a outros documentos na Divisão de Pesquisa e Documentação do MAM-RJ.

se encontrará um feixe de luz a iluminar uma pia em um ângulo inclinado, tenso, de cuja torneira verte um líquido também vermelho.



Fig. 1 – *Desvio para o Vermelho*, Cildo Meireles (1948-) 1967-1984, Instituto Inhotim
Foto: Pedro Motta
(Fonte: <http://www.inhotim.org.br>)

Uma coleção de vermelhos

Ao lado de obras como *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968), *Eureka/Blindhotland* (1970-1975) e *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-1979), *Desvio para o Vermelho* (1967-1984) se constitui a partir da noção de criação de ambientes para uma experiência com a arte. Tendo sido a primeira obra criada por Cildo Meireles pautada na monocromia, *Desvio para o Vermelho* foi seguida por outras experiências do artista com a exploração da possibilidade de uma cor única, tais como *Fontes* (1992), *Marulho* (1991-1997) e *Para Pedro* (1984-1993). Por ocasião da primeira montagem de *Desvio para o Vermelho* no MAM-RJ, em outubro de 1984, o crítico de arte Frederico Morais afirmou ser

esta fisicalidade da cor o que busca Cildo em seu ambiente, a cor que deveria ser fundo sobe ao primeiro plano, como que impregnando todos os objetos, anulando-os. Um pouco como o dourado que, pelo excesso, anula a talha barroca, tornando o espaço uniforme (MORAIS, 1984, p. 6).

Frederico Morais comparava o ato de Cildo Meireles ao de Matisse, conferindo peso e densidade à cor, compreendendo-a em sua dimensão física e material, afirmando ainda que artistas norte-americanos, como Barnett Newman, e o neoconcretista carioca Aloísio Carvão também haviam trabalhado com a mesma compreensão de cor. De acordo com Frederico Morais, Cildo Meireles teria recriado a mesma situação de cor com noções de permanência, estabilidade, eternidade e de origem de tudo que o pintor francês Raoul Dufy criou em sua obra, com a diferença, porém, da

tridimensionalidade (MORAIS, 1984, p. 6). No texto de apresentação de *Desvio para o Vermelho* para a exposição do MAM-RJ, Ronaldo Brito cita o ateliê vermelho de Matisse, de 1911, compreendendo a tela como um marco na liberação moderna da cor, observando a importância do espaço na estruturação da cor³. Neste contexto, ainda que com alguma reserva⁴, Ronaldo Brito menciona a relevância dos *Bólides* de Hélio Oiticica como possibilidade de a cor ganhar um espaço literal.

Ainda em relação à mesma mostra, Wilson Coutinho, em artigo publicado no Caderno B do *Jornal do Brasil*, afirmava que

Cildo, que não pode ser considerado um pintor, veio colocar a cor dentro de uma violenta impregnação. Há vermelho demais. A ideia – seguindo a lógica de muitos de seus trabalhos anteriores – é que Cildo toma a cor não pelo que ela é, mas pela função de linguagem que ela ocupa no discurso da pintura (COUTINHO, 1984, p. 2).

A relevância da cor na obra de Cildo Meireles trilhou seu caminho e, em 1997, o crítico de arte Wilson Coutinho afirmou a respeito da obra *Para Pedro* (1984-1993) que, “embora [Cildo Meireles] não seja um artista preocupado com a cor, e talvez seja até rebelde sobre qualquer evocação a ela, ele tem trabalhado com um monocromatismo conceitual já há bastante tempo.” (COUTINHO, 1997, p. 10) Em 1999, por ocasião de um ensaio que integrou uma publicação sobre a obra de Cildo Meireles, ao analisar *Fontes* (1992), *Desvio para o Vermelho* (1967-1984) e *Marulho* (1997), Paulo Herkenhoff afirmou que

essa tríade pode ser relacionada à tríade de monocromos em amarelo, vermelho e azul puros, respectivamente, do construtivista russo Alexander Rodchenko, intitulada *A última pintura* (c. 1921), ou à insistência de Mondrian sobre as três cores primárias. Cildo transforma o uso do monocromo do início do século XX, como um estudo de arte “pura”, em instalações simbolicamente saturadas que também questionam conotações não artísticas da cor (HERKENHOFF, 1999, p. 54).

Considerando o contexto de criação de *Desvio para o Vermelho*, época em que o Brasil vivia sob o regime militar, o vermelho se funda com sua própria conotação, banhada por uma simbologia que parece não conseguir escapar das metáforas de sangue, violência e opressão vividas à época. Parece possível retomar a insistência e a persistência da cor em *Desvio para o Vermelho* a partir da história ocorrida ainda na infância do artista, quando com cinco anos de idade, Cildo Meireles presenciou o protesto contra a morte de um jornalista, contra os horrores daqueles tempos, grafado na parede de um pequeno prédio da Avenida Anhanguera, uma das primeiras

3 Registramos nossos agradecimentos à Divisão de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que nos recebeu e disponibilizou o acesso ao material de pesquisa sobre a exposição de 1984 e às pastas referentes ao artista Cildo Meireles.

4 Ronaldo Brito: “É claro, existiram antecedentes. Por exemplo, um certo ateliê vermelho – o de Matisse, em 1911. A tela foi um marco na liberação moderna da cor, alcançava-se ali pela primeira vez a dimensão planar mediante a força de estruturação da cor. O espaço transformava-se em pulsão, inconstância, no mesmo lance adquiria uma nova potência lógica, deixava de ser um apriori, ponto pacífico, para emergir, vivo e descontínuo, na vibração da luz. Mais para cá, geográfica e historicamente, um outro gesto, numa escala obviamente menor, prosseguiu a operação. Hélio Oiticica materializou a cor com as *Bólides* – a cor ganhava o espaço literal, instituíam lugares específicos; naturalmente, havia, tinha que haver um *bólide* vermelho” (Texto de apresentação da obra, 1984).

avenidas a ser construída na cidade de Goiânia (GO).

Em entrevista, Cildo Meireles declarou que a história daquela manifestação política não seria a motivação da obra, reconhecendo, no entanto, as múltiplas possibilidades de leitura de uma obra de arte (MEIRELES, 2009a, p. 139). Neste sentido, talvez seja possível a persistência da memória daquele fato, ou mesmo um aprendizado inconsciente de uma forma de protesto através da permanência de uma cor, como em *Desvio para o Vermelho*⁵. Através da obra de Cildo Meireles, o emprego massivo da cor parece saturado por conotações políticas, enfatizando o caráter dramático da obra em uma espécie de impregnação barroca a escandalizar uma realidade oprimida e camuflada.

Por outro lado, parece possível avançar na análise de *Desvio para o Vermelho* decompondo a monocromia, buscando compreender a multiplicidade de vermelhos dos objetos da coleção, uma relação que parece ter sido traçada ao tingir de vermelho a obra-coleção. Assim, da mesma maneira que qualquer obra que possa ter sua imagem retida pelo ato fotográfico pode vir a integrar o museu de André Malraux (CRIMP, 2005), na obra de Cildo Meireles, qualquer objeto vermelho que pudesse figurar em uma casa ganharia acolhimento em *Impregnação*; se Malraux ficou maravilhado com “as infinitas possibilidades de seu museu”, conforme afirmação de Douglas Crimp (2005, p. 55), de forma análoga Cildo Meireles parece ter se interessado pela possibilidade de proliferação de discursos em torno do vermelho, o que é reforçado pelo desejo do artista em crer “que o vermelho é a cor que tem mais significado e que abre para mais direções”, lembrando que ao final da mostra de 1984 no MAM-RJ, ele pôde recolher mensagens com as impressões deixadas pelo público visitante com associações que variaram entre ciclos menstruais, amor e violência (MEIRELES, 2009b).

Cada objeto que compõe *Impregnação* reluziu aos olhos do artista, transmutado em colecionador no processo de criação de sua obra ao adentrar em processos de fantasia, imaginação e sonho: “pois também no sonho o ritmo da percepção e da experiência modificou-se de tal maneira que tudo – mesmo o que é aparentemente mais neutro – vai de encontro a nós [coleccionadores], nos concerne” (BENJAMIN, 2009, p. 240). No encontro com cada objeto, colecionador e artista mesclaram-se e fundiram-se na emergência de uma coleção que é também, e acima de tudo, uma obra de arte. O encontro do artista com o objeto, que passa a ocupar o espaço da obra, se aproxima de um processo de renovação tanto do objeto, que se esvazia de seus significados utilitários ao adquirir nova carga semântica, como no encontro descrito por Benjamin em seu texto *Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador*,

Para o colecionador autêntico a aquisição de um livro velho representa o seu renascimento. E justamente neste ponto se acha o elemento pueril que, no colecionador, se interpenetra com o elemento senil. Crianças decretam a renovação da existência por meio de uma prática centuplicada e jamais complicada. Para elas colecionar é apenas um processo de renovação; outros seriam a pintura de objetos, o recorte de figuras e ainda a decalcomania e

5 Cildo Meireles chama atenção para o fato de que o título de sua obra ter origem na expressão da física “desvio para o vermelho”, uma propriedade desta cor de desviar ao mínimo do padrão (MEIRELES, 2013, p. 27).

assim toda a gama de modos de apropriação infantil, desde o tocar até o dar nome às coisas. Renovar o mundo velho – eis o impulso mais enraizado no colecionador ao adquirir algo novo (1987, p. 229).

Em *Desvio para o Vermelho*, Cildo Meireles repete o ato do colecionador presente na prática infantil exposta por Benjamin, renovando cada elemento que integra sua obra-coleção. Este elemento renovado, a partir desta nova existência que lhe é conferida pelo olhar do artista, terá um novo sentido também para aqueles que tiverem contato com a obra. Desdobra-se uma reordenação de mundo a partir da coleção criada pelo artista na condição de obra de arte.

Walter Benjamin, ao se posicionar enquanto o colecionador que foi, afirmou que “o verdadeiro método de tornar as coisas presentes é representá-las em nosso espaço (e não nos representar no espaço delas). [...] Não somos nós que nos transportamos para dentro delas, elas é que adentram a nossa vida.” (2009, p. 240) O método descrito por Benjamin parece ter sido aplicado *ipsis litteris* por Cildo Meireles ao tornar presente em seu espaço, no espaço da arte erigido pelo artista a partir de sua criação, cada objeto que compõe a obra. Dispersos fora do espaço criado pelo artista, os objetos da coleção/obra *Desvio para o Vermelho* não passariam de meros sofás, cadeiras, máquinas de escrever, geladeiras, peixe; porém, (re)apresentados no espaço erigido pelo artista, formam uma coleção que se constitui como obra de arte. Assim como Walter Benjamin, em suas *Passagens*, organizou “um grande arquivo em forma de hipertexto” (BOLLE, 2009, p. 71), de forma análoga, Cildo Meireles parece compor uma coleção-arquivo que não permite assertivas ou certezas daquilo que de fato seria:

Ora, que espaço é este, em que convivem estantes de livro, telefone, obras de arte e geladeira? Qual é a linha de parentesco que liga os objetos entre si? Não é um escritório, embora tenha uma mesa de trabalho. Não é um dormitório, embora seja confortável deitar nesta poltrona vermelha. Tampouco pode vir a ser um ateliê ou uma galeria de arte. Trata das mudanças dentro de uma história do design, da moda e da arte? Quem seriam as assinaturas de hoje? A ideia de coleção subjazeria uma gramatologia? Do quê, de quem? (LAGNADO, 1998, p. 401).

As indagações propostas por Lisette Lagnado no contexto da XXIV Bienal de São Paulo, em 1998, acerca dos sentidos possíveis ao espaço da obra-instalação e à reunião de objetos tão díspares em *Desvio para o Vermelho*, parecem evidenciar que não se trata de um mero acúmulo de coisas, mas de uma coleção cujo sentido se estabelece no momento em que artista enquanto colecionador define o significado de cada objeto. Um significado que talvez se construa a partir da carga semântica de suas partes que se inaugura através da cor – uma coleção de vermelhos – à espera de um outro que resgate sentidos e significados, por meio de uma polifonia que parte de “concretudes topográficas e fenômenos estéticos do cotidiano” (BOLLE, 2009, p. 1148). O que para Benjamin significou uma reflexão sobre o modo de escrever história, conforme análise do teórico Stefan Willi Bolle sobre *Passagens*, para Cildo Meireles talvez tenha significado um método de realizar uma obra de arte que, ao não dizer, dizia muito da história, da política, dos fenômenos estéticos e daquilo que

não podia ser verbalmente proferido sem consequências drásticas no momento em que surgiram as primeiras anotações e estudos que culminariam em *Desvio para o Vermelho* (Fig. 2).



Fig. 2 – *Desvio para o Vermelho*, Cildo Meireles (1948-), 1967-1984
Foto: Wilton Montenegro
(Fonte: Catálogo da XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico, 1998)

A ânsia de dar conta do mundo

Em *Desvio para o Vermelho* há um movimento intrigante da coleção desenhada pelo artista. Dentro da obra há uma coleção de obras de arte que se altera em cada montagem. Em 1984, *Desvio para o Vermelho* foi exposto no MAM-RJ entre 27 de setembro e 28 de outubro. O *folder* de apresentação revela que a obra seria exposta no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) de 05 de novembro a 08 de dezembro naquele mesmo ano; no entanto, a obra somente foi exposta no MAC-USP de 13 de novembro a 14 de dezembro de 1986.

Na ocasião da montagem no MAM-RJ, segundo o crítico Wilson Coutinho, compunham a obra pinturas e objetos de Adriano de Aquino, Tunga, Paulo Roberto Leal, Antônio Dias, entre outros. Por outro lado, ainda no *folder* de apresentação há agradecimentos a Alfredo José Fontes, Antonio Dias, Antonio Manuel, Eduardo Sued, Gastão Monoel Henrique, Jadir Freire, Joaquim Cunha, Jorge Guinle, Luiz Alphonsus, Luiz Ferreira, Nelson Martins, Paulo Roberto Leal, Ricardo Moreira, Roberto Magalhães e Carlos Vergara, sendo possível supor que alguns desses agradecimentos a artistas implicariam em reconhecimento ao empréstimo de obras.

Já o catálogo da exposição de 1986 no MAC-USP apresenta os nomes dos artistas Alfredo Fontes, Amelia Toledo, Antonio Dias, Antonio Manuel, Carlos Vergara, Cassio Michalany, Luiz Alphonsus, Mira Schendel, Oziel e Tunga. De acordo com Lisette Lagnado, faziam parte da montagem de 1998 na Bienal de São Paulo pinturas e objetos de Antonio Dias, Paulo Roberto Leal, Tunga, Vergara, Alfredo Fontes, Antonio

Manoel, Luiz Alphonsus, Joaquim Cunha, com a ressalva feita pela crítica e curadora da existência de uma eventual imprecisão em relação aos artistas por ela citados dada à possibilidade de alguma traição da memória (LAGNADO, 1998, pp. 400-401).

A respeito da montagem de 2006 no Instituto Inhotim⁶, Adriano Célio Gomide, em sua tese *Colecionismo de arte moderna e contemporânea no Brasil*, identifica obras de Franz Weissmann, Rosângela Rennó, Mariana Paz, Cristiano Rennó, Niura Bellavinha, Ananda Sette, Pedro Motta, Cláudio Paiva, Sérgio Porto, Dora Longo Bahia, Rubens Ianelli, Thiago Gomide, Tomas Clusellas, Bernardo Damasceno, Cildo Meireles, Dani Soter, Vicente de Mello, Janaína Mello, Joaquim Torneiro e Vera Conde (GOMIDE, 2014, p. 75). Porém, a ficha (Fig. 3) com informações das obras que constam em *Desvio para o Vermelho*, datada de março de 2011 presente na mesma tese, apresenta uma lista com informações dos artistas e das obras que integrariam *Desvio para o Vermelho* distinta daquela apresentada por Adriano Célio Gomide⁷. De acordo com Gomide, as obras presentes em *Desvio para o Vermelho* teriam sido acumuladas ao longo de anos por Cildo Meireles e, ao ser vendida, a obra-instalação teria passado a acolher outras obras pertencentes a acervos de instituições, como a obra de Rosângela Rennó que, segundo o autor da tese, é catalogada como parte do acervo do Instituto Inhotim (GOMIDE, 2014, pp. 74-75).

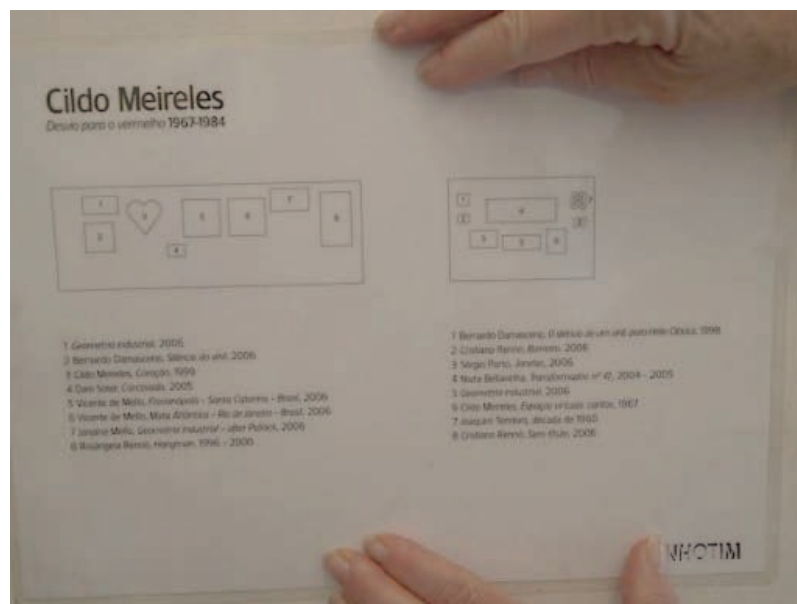


Fig. 3 – Ficha com as obras que compõem *Desvio para o Vermelho* no Instituto Inhotim, março de 2011
Foto: Bryan Barcena
(Fonte: GOMIDE, 2014)

6 Em entrevista à Angélica de Moraes, Cildo Meireles declara que “Inhotim tem a segunda das três versões dessa obra. A partir de 1980, todos os meus trabalhos de instalação têm até três versões cada um” (MORAES, 2014, p.110). De acordo com as informações do catálogo referente à exposição Cildo Meireles: *Installations*, as três versões de *Desvio para o Vermelho* seriam pertencentes às seguintes coleções: I/III - Coleção do artista; II/III - Coleção do Instituto Inhotim, Brumadinho (MG); III/III – Coleção do Glenstone Museum Foundation, Washington, D.C. (2013, p. 137).

7 Na imagem da ficha de Inhotim, com a localização das obras de arte presente em *Desvio para o Vermelho*, segundo o autor da tese, constam as seguintes informações: Primeiro Bloco: 1 – *Geometria Industrial*, 2006; 2 – Bernardo Damasceno, *Silêncio do Vinil*, 2006; 3 – Cildo Meireles, *Coração*, 1999; 4 – Dani Soter, *, 2005; 5 – Vicente de Mello, *Florianópolis, Santa Catarina*, 2006; 6 – Vicente de Mello, *Mata Atlântica*, Rio de Janeiro, 2006; 7 – Janaína Mello, *Geometria industrial, after Pollock*, 2006; 8 – Rosângela Rennó, *, 1996-2000. Segundo Bloco: 1 – Bernardo Damasceno, *O Silêncio de um vinil para Hélio Oiticica*, 1998; 2 – Cristiano Rennó, *, 2006; 3 – Sérgio Porto, *Janelas*, 2006; 4 – Niura Bellavinha, *, 2004-2005; 5 – *Geometria Industrial*, 2005; 6 – Cildo Meireles, *Espaços Virtuais: Cantos*, 1967; 7 – Joaquim Torneiro, década de 1960; 8 – Cristiano Rennó, *Sem Título*, 2006. Onde há * está ilegível na imagem.

A análise das diversas montagens de *Desvio para o Vermelho* propicia a constatação de que, com o passar dos anos, os vermelhos que compõem a coleção/obra não se desbotaram, mas se modificaram a partir de alterações e acréscimos de obras de arte e, conseqüentemente, da nova disposição que *Impregnação* pode assumir a cada nova montagem⁸. Em entrevista concedida em 2000, Cildo Meireles relata que “Raymundo Colares, também na primeira montagem, deixou duas coisas: a foto da Marilyn em vermelho e um *button* do Che Guevara, que é a única coisa em preto e branco que tem em toda a peça” (MEIRELES, 2009a, p. 140). A declaração do artista revela que, ao longo do tempo e das diferentes montagens, a forma como a coleção de *Desvio para o Vermelho* se deu também se modificou, considerando que, se em 1984, houve espaço para que um artista amigo de Cildo Meireles fizesse um acréscimo de objetos à obra, já em 2006, a instituição que comprou a obra ganhou espaço análogo de atuação, sugerindo ao artista a inserção de obras de seu acervo na coleção de *Desvio para o Vermelho*.

As alterações em *Impregnação* a partir de cada montagem se reforçam pelo fato de, como afirmou Cildo Meireles, se tratar de uma coleção de coleções, no sentido que nada impediria o artista de adicionar novos elementos, nada “jamais restringiria o ato de colecionar, mas, ao mesmo tempo, [a obra] impõe certos limites de ocupação, até porque a área de instalação da obra será sempre a mesma”, ao que se soma o fato de que “*Desvio para o Vermelho*, embora seja aparentemente mais onírico, não é metafórico” (MEIRELES, 2009b, pp. 273-274).

Em *Desvio para o Vermelho*, Cildo Meireles utilizou a coleção como linguagem, uma coleção que parece afirmar que aquilo que se apresenta no mundo é disparado pela invisibilidade de um discurso que se profere sem palavras, um discurso cuja tônica política se manifesta em cada tom de vermelho colecionado – desde os aspectos mais corriqueiros do cotidiano às obras de arte. Em diversas ocasiões, Cildo Meireles afirmou que suas obras não eram políticas; no entanto, ainda na década de 1980 por ocasião do encerramento da exposição *Obscura Luz* na Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, o crítico Frederico Morais asseverou que, por mais que Cildo Meireles negasse, sua obra era uma obra política,

Cildo Meireles [...] diz que explora, hoje, em seus trabalhos mais a sensualidade, que as questões sociais e políticas. Estas como que ficam em segundo plano. Com certa cautela, diz que trata, hoje de questões poéticas. Na verdade, os trabalhos que integram esta sua exposição permitem uma leitura política e uma contextualização na realidade brasileira (MORAIS, 1983, p. 20).

Sob a pressão da opressão e da violência política, o apelo estético das obras do artista talvez o permitisse afirmar a sensualidade de suas obras, ao mesmo tempo em que permitia um olhar para dentro de si diante de questões político-sociais e da

⁸ De acordo com nota publicada no segundo caderno, na seção de artes visuais, de 10 de maio de 2010, *Desvio para o Vermelho* teria voltado a ser exposta no Instituto Inhotim após ter deixado o Instituto em 2008 para integrar exposição na Tate Modern, em Londres. De acordo com o catálogo da exposição Cildo Meireles, que contou com curadoria de Vicente Todolí e cocuradoria de Guy Brett, a exposição passou, entre outubro de 2008 e junho de 2010, pelas seguintes instituições: Tate Modern, Londres; Museu d'art Contemporani de Barcelona; The Museum of Fine Arts, em Houston; Los Angeles County Museum of Art; e Art Gallery of Ontario, Toronto.

própria consciência do indivíduo em seu contexto político, em uma espécie de vertigem provocada por um espelho tal qual Cildo Meireles declarava em entrevista a Elias Fajardo da Fonseca:

Hoje, quando certos fatos deste período começam a vir à tona, a indignação aparece. Minha proposta é um momento de reflexão sobre o espaço da repressão e da força. O espelho é o próprio ato de refletir, e ele indica que a sua omissão volta a você como repressão (MEIRELES, 1979, p. 41).

Em 2014, quando as pressões do regime militar já haviam ficado para trás, Cildo Meireles afirmou ter “ojeriza por arte panfletária”, ressaltando que, “em última análise qualquer trabalho é político” (FURLANETO, 2014, p. 4). Neste momento, as questões já eram de outra ordem. Os riscos, medos e violência da ditadura militar haviam ficado para trás e a arte panfletária a qual Cildo Meireles se referia parecia localizada próxima ao posicionamento acrítico de uma obra de arte que busca se afirmar como sendo política mesmo que, em sua essência, não o seja, já que busca apenas atender à demanda de uma suposta politização da arte.

Frederico Moraes, na mesma ocasião, afirmou: “acho o trabalho dele [de Cildo Meireles] político, mas ele recusa com muita veemência que sua obra nasça política. Diz que algumas tornaram-se políticas, mas que ele não se propõe a fazer ação política” (FURLANETO, 2014, p. 4). Considerar que, na década de 2010, Cildo Meireles com veemência recuse aceitar que sua obra nasça política, ao mesmo tempo em que assume que algumas de suas obras se tornaram políticas, implica considerar que o processo de criação do artista, antes de ser o testemunho de sua vontade, se dá em um movimento de velar e desvelar questões, políticas ou não, que subjazem sua experiência em seu próprio país, permitindo-nos inferir a impossibilidade de negar o caráter político de obras como *Tiradentes: Totem-monumento ao Preso Político* (1970) na exposição *Do Corpo à Terra*, no Palácio das Artes em Belo Horizonte; *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-1979), no Centro Cultural Cândido Mendes no Rio de Janeiro; e, finalmente, *Desvio para o Vermelho* (1967-1984),

Quem começou a fazer arte a partir de 1964 teve apenas duas opções: ou ia fazer um trabalho ligado à realidade e com uma visão crítica dela, correndo o risco de ser taxado de subversivo, ou então aceitava as regras impostas. O companheiro mais constante da gente tem sido o medo de vários tons e sabores (MEIRELES 1979, p. 41).

Cildo Meireles não fugiu ao seu enfrentamento com a conjuntura política do país, por mais que este movimento apareça oscilante entre negação e possibilidade velada em suas próprias declarações.

Desvio para o Vermelho evidencia certa ânsia de dar conta do mundo distante das metáforas, através do fato, ou de parte dele, traço característico de colecionadores. O teórico e crítico literário Márcio Seligmann-Silva tece uma importante reflexão sobre *anarquivamento* ao compreender que “a estética do acúmulo, da metonímia e não da metáfora, é típica da arte de rememoração do terror. Ela nos remete de imediato para a ideia de (an)arquivo” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 43). Mesmo que a

coleção e o arquivo possam ser vistas como instâncias distintas, elas se tocam naquilo que diz respeito ao método de organização e de estabelecimento de sentidos na seleção daquilo que entra na coleção ou no arquivo e aquilo que neles não cabe.

Neste ponto, parece possível localizar um dado político da obra de Cildo Meireles, uma obra que buscou dar conta de um mundo, anarquivando aspectos ordinários de um ambiente doméstico, recolecionando objetos de um mundo no qual se vivia sob medo e vigilância, mesmo que as aparências pudessem sugerir que tudo estaria calmo, organizado e em ordem, como a sala de *Impregnação*; bastaria ir um pouco adiante, entre *Entorno* e *Desvio*, para perceber que talvez somente a arte fosse capaz de dar conta de um mundo de falsas lógicas.

Rosângela Rennó, em *Inmemorial* (1994), realiza uma homenagem àqueles que perderam a vida na construção de Brasília, a partir da ampliação de fotos no formato 3x4 cm deterioradas que Rennó encontrou no Arquivo Público do Distrito Federal. A artista resgata um arquivo esquecido, como aquele passado inglório que não se quer dar a ver. Rennó resgata, nos termos de Seligmann-Silva, o socialmente recalcado, erigindo um contra-arquivo como forma de combate ao esquecimento e de evidência de que “não podemos separar mais os termos arte, política e ética da memória” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 41).

De acordo com Seligmann-Silva, o Estado moderno sempre estabeleceu as fronteiras entre o secreto e o não-secreto e, nesta lógica, “a lei do arquivo decreta o seu ser secreto. O arquivo secreto é uma necessidade do Estado e de toda estrutura de poder – contra eles se volta o anarquivamento que o campo artístico ainda propicia”. (2014, p. 50) Neste contexto, Gerhard Richter, com seu *Atlas* (1960-), Christian Boltanski, em *The Store House* (1998), Fred Wilson em *Mining the Museum* (1992) muitos outros artistas revolveram arquivos e coleções, recolecionando-os no processo de elaboração de suas obras. Embora sejam práticas estéticas bastante distintas, a partir de uma noção de arquivo, de coleção e de registro documental, *Desvio para o Vermelho* parece recorrer a um arquivo-imaginado e metonímico, enquanto os artistas em questão parecem convergir no ato de “embaralhar arquivos, [...] pôr em questão as fronteiras, [...] tentar abalar poderes, revelar segredos, reverter dicotomias, para as explodir. A palavra de ordem é anarquivar para *recolectonar* as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica.” (SELIGMANN-SILVA, 2014, p. 38, grifo do autor).

Em *Desvio para o Vermelho* (Fig. 4), Cildo Meireles erigiu uma coleção com a lógica e o método do arquivo, a denunciar, através de uma coleção de vermelhos, a realidade política que o cercava naquele momento, um anarquivamento em forma de coleção que talvez possa ser localizado em confronto com os métodos de arquivo do regime militar estabelecido no Brasil na ocasião em que o artista concebeu sua obra. A obra em questão permite entrever que, por trás de toda organização da coleção-arquivo de *Impregnação*, há um desvio e um *Entorno*, obscuros, escuros, calados, recalcados, à espera de um olhar diferente.

Trinta e quatro anos após a primeira montagem/versão da obra, talvez seja pertinente a perspectiva de “uma visada crítica sobre o passado” – em alguma medida, distante; em outra medida, recente – “que permita uma certa autonomia

do sujeito com relação a ele” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 278), de forma a não ser guiado por um passado sem elaboração, mas a libertar-se, criticamente, no presente. Aquilo que se pode perceber em *Desvio para o Vermelho* no universo social e político em que Cildo Meireles vivia ganha vida a partir dos fantasmas que atestam o dado político da obra – do ato de recolecionar para anarquivar. Cildo Meireles, partindo de *Impregnação*, constrói uma nova ordem de mundo possível a partir das diferenças de tons de uma coleção de vermelhos que faz com que a cor seja “o permanente, o estável, o eterno, a origem de tudo” (MORAIS, 1984, p. 6), aquilo que se pretende reconstruir.



Fig. 4 – *Desvio para o Vermelho*, Cildo Meireles (1948-), 1967-1984
(Fonte: www.facebook.com/museudeartemodernadoriodejaneiro/photos/)

A busca por uma reordenação de mundo

Nesta pesquisa, buscou-se analisar a obra *Desvio para o Vermelho* (1967-1984) de Cildo Meireles a partir da perspectiva de uma coleção, compreendendo que, no ato de criação da obra, o artista transmutou-se em colecionador ao adotar como prática o método do arquivo, se aproximando do colecionador descrito por Walter Benjamin, para quem “o mais profundo encantamento [...] consiste em inscrever a coisa particular em um círculo mágico no qual ela se imobiliza, enquanto a percorre um último estremecimento (o estremecimento de ser adquirida)” (BENJAMIN, 2009, p. 239). Talvez o estremecimento em *Desvio para o Vermelho* esteja em torno do vermelho capaz de reunir em si elementos tão próximos e, ao mesmo tempo, díspares.

Neste sentido, o movimento cambiante entre os vermelhos da obra de Cildo Meireles, com o passar dos anos e com as novas montagens da obra, evidencia a sobreposição de vermelho sobre vermelho a partir do movimento do artista-colecionador-anarquivador. Desvela-se, assim, a possibilidade de uma coleção incompleta ante os encontros possíveis com novos elementos que vão ao encontro do artista, também colecionador, também anarquivador. Uma obra-coleção que se aproxima da prática do arquivo, que se modifica mediante ocasiões e que, à medida que é exposta,

renova a ambiguidade existente entre aquilo que se quer narrar e, ao mesmo tempo, esquecer.

A busca por uma reordenação de mundo em *Desvio para o Vermelho* parece espelhar o assombro e a perplexidade de Cildo Meireles aos cinco anos de idade diante do protesto grafado na parede de um prédio. A cada nova edição da obra, o artista-colecionador parece insistir em sua busca por uma reordenação do mundo através dos objetos em uma coleção permanentemente incompleta de vermelhos.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, W. O colecionador. In: *Passagens*. 1. ed. Belo Horizonte e São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, pp. 237-246.

BENJAMIN, W. Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador. In: *Rua de Mão Única* (Coleção Obras Escolhidas) vol. 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, pp. 227-235.

BOLLE, S. W. Nota Introdutória. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. 1. ed. Belo Horizonte e São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, pp. 71-77.

BOLLE, S. W. Um Painel com Milhares de Lâmpadas: Metrópole e Megacidade. In: BENJAMIN, W. *Passagens*. 1. ed. Belo Horizonte e São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009, pp. 1141-1152.

BRITO, R. Desvio para o Vermelho. In: *CILDO MEIRELES* (Material de apresentação da obra na exposição). Rio de Janeiro: Funarte, Espaço Arte Brasileira Contemporânea e MAM-RJ, 1984.

COUTINHO, W. Cildo Meireles, Emil Formam e Fajardo no MAM, Momentos de uma arte radical. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 01 out 1984, caderno B, p. 2.

COUTINHO, W. Uma gotícula que não explica a relevância do artista. *O Globo*. Rio de Janeiro, 31 mar 1997, p. 10.

CRIMP, D. Sobre as ruínas do museu. In: *Sobre as Ruínas do Museu*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. 41-58.

CAMERON, D. Desvio para o Vermelho. In: HERKENHOFF, P.; MOSQUERA, G.; CAMERON, D. (orgs.). *Cildo Meireles*. São Paulo e Londres: Cosac Naify e Phaidon Press, 1999, pp. 82-93.

FURLANETO, A. Cildo Meireles Fora da zona de conforto. *O Globo*. Rio de Janeiro, 22 fev 2014, p. 4.

GOMIDE, A. C. *Colecionismo de arte moderna e contemporânea no Brasil: um estudo*. 2014. 224f. Tese (Doutorado em Artes). Programa de Pós-Graduação em Artes da escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, Belo Horizonte, 2014.

HERKENHOFF, P. Um gueto labiríntico: a obra de Cildo Meireles. In: HERKENHOFF, P.; MOSQUERA, G.; CAMERON, D. (orgs.). *Cildo Meireles*. São Paulo e Londres: Cosac Naify e Phaidon Press, 1999, pp. 36-81.

HIRSZMAN, M. Cildo Meireles provoca com "Desvio para o Vermelho". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 set. 1998, p. 10.

LAGNADO, L. Cildo Meireles: desvio para a interpretação. In: XXIV BIENAL DE SÃO PAULO. Núcleo Histórico: *Antropofagia e Histórias de Canibalismo*. Vol.1 (catálogo de exposição). São Paulo: Fundação Bienal, 1998, pp. 398-405.

MORAIS, F. A Sagração do Vermelho ou o Desvio para o Negro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 out. 1984, p. 6.

MEIRELES, C. A União faz a força. E a força produz a união (entrevistador: Elias Fajado Fonseca). *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 abr, 1979, p. 41.

MEIRELES, C. Pano-de-roda. Entrevistadores: Glória Ferreira, Luís Andrade, Paulo Venancio Filho, Ronald Duarte e Ricardo Maurício [2000]. In: SCOVINO, F. (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009a, pp. 136-163.

MEIRELES, C. Memórias. Entrevistador: Felipe Scovino [2007]. In: SCOVINO, F. (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). 1. ed. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b, pp. 234-291.

MEIRELES, C. Carbono entrevista Cildo Meireles. Entrevistadores: Marina Fraga e Pedro Urano. *Revista Carbono: Natureza, Ciência e Arte*, Rio de Janeiro, n. 4, 2013, pp. 1-30.

MEIRELES, C. Criação de Valor. Entrevistadora: Angélica de Moraes. In: QUEMIN, A. *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014, pp. 100-135.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. *Desvio para o Vermelho* (catálogo de exposição). São Paulo: MAC-USP, 1986.

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES. *Cildo Meireles*. (catálogo de exposição) Porto, Portugal; São Paulo: Fundação de Serralves; Cosac Naify, 2013.

MORAIS, F. A vanguarda vê o Pão de Açúcar. *O Globo*, Rio de Janeiro, 6 jun. 1983, p.

20.

SELIGMANN-SILVA, M. Sobre o anarquivamento: um encadeamento a partir de Walter Benjamin. *Poiésis: Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes*, Niterói, n. 24, pp. 35-58, 2014.

SELIGMANN-SILVA, M. Estética e política, memória e esquecimento: novos desafios na era do mal de arquivo. *Remate de Males*, n. 29, v. 2, jul-dez 2009, pp. 271-281.

TATE MODERN. *Cildo Meireles* (catálogo da exposição itinerante realizada na Tate Modern, Londres; Museu d'Art Contemporani, Barcelona; Museum of Fine Arts, Houston; Los Angeles County Museum of Art e Art Gallery of Ontario). Londres: Tate Publishing, 2013.

O GLOBO. CILDO volta a Inhotim. *O Globo*. Rio de Janeiro, 10 maio 2010, p. 04.

SOPHIE CALLE & PAUL AUSTRER: DOUBLES-JEUX

SOPHIE CALLE & PAUL AUSTRER: DOUBLES-JEUX

ISABEL BARAONA¹

Resumo

Apresentação de *Doubles-jeux*, um conjunto de 7 (sete) livros de artista de Sophie Calle feitos a partir de uma colaboração com o romancista americano Paul Auster. O texto foi redigido em português europeu.

Palavras-chave: Livros de artista. Performance. Autobiografia. Ficção.

Abstract

An introduction to *Doubles-jeux*, a set of 7 artists' books by Sophie Calle, done in collaboration with American novelist Paul Auster. This text was written in European Portuguese.

Keywords: Artists' books. Performance. Autobiography. Fiction.

ISSN: 2175-2346

Sophie Calle é uma artista francesa que há vários anos nos conta *histórias verdadeiras*¹. Persevera de forma sistemática na recolha de pequenos acontecimentos do dia-a-dia, actua como uma investigadora de tudo que preenche o seu quotidiano, o que circunda a sua vida.

Doubles-jeux é um projecto exemplar da forma como Calle transforma episódios triviais num momento seminal, gerador de uma elaborada construção narrativa que comumente, e para além da própria artista, implica outros intervenientes, seja uma participação voluntária ou não. *Doubles-jeux* é fruto de um encontro entre Sophie Calle e Paul Auster, tomando a forma de uma colecção de 7 livros intitulados: *De l'obéissance* (Livro I); *Le rituel 'anniversaire* (Livro II); *Les panoplies* (Livro III); *A suivre...* (Livro IV); *L'hôtel* (Livro V); *Le carnet d'adresses* (Livro VI); *Gotham Handbook* (Livro VII)².

Doubles-jeux foi construído, não em diálogo mas, em resposta ao enredo de *Léviathan*³, livro editado por Paul Auster em 1992 cujo enredo se desenrola em New York. Calle serve de inspiração para Maria Turner, personagem criada por Auster em *Léviathan*. Sophie Calle/Maria Turner é descrita como sendo

(...) uma artista, mas a sua obra não tinha nada a ver com a criação de objectos comumente definidos como arte. Algumas pessoas consideravam-na uma fotógrafa, outras uma conceptualista, outras ainda uma escritora, mas nenhuma destas descrições era exacta, e, vendo bem, não creio que possamos encaixá-la em nenhuma das categorias existentes. O seu trabalho era demasiado louco, demasiado idiossincrático, demasiado pessoal, e, por isso, não poderia ser encarado como pertencendo a um médium ou disciplina particulares. Deixava que as ideias se apossassem dela, desenvolvia projectos, havia resultados concretos que podiam ser exibidos em galerias, mas esta actividade decorria menos de um desejo de fazer arte do que de uma necessidade de consumir as suas obsessões, de viver a sua vida exactamente como queria (AUSTER, 2003, pp. 70-71). Tradução nossa.

Se a descrição acima pode ser considerada fiel à pessoa de Calle, no que respeita a descrição física da personagem apenas um detalhe é verdadeiro, os olhos com uma peculiar cor cinzenta. Maria Turner é caracterizada como sendo uma mulher alta, com cabelo curto e loiro⁴, o que em nada se assemelha a Calle.

Nas páginas 4 e 5 de *De l'obéissance* (Livro I) Calle esclarece o que denomina "as regras do jogo"⁵. Nas páginas seguintes, nas margens do bloco de texto que reproduz fragmentos do romance de Auster, aparecem - sublinhados a cor-de-rosa - as diferenças entre o enredo criado pelo autor americano e factos da vida-obra de Calle, com anotações e *correções*. A leitura de *De l'obéissance* exige grande atenção aos detalhes, por exemplo: a numeração das páginas 10-19 é alterada e corresponde à

1 Título de um dos seus livros de artista publicado em colaboração com Actes-Sud.

2 Títulos estes que em português poderiam ser traduzidos livremente como *Da obediência, O ritual de aniversário, As roupas, A seguir..., O hotel, A agenda de endereços, Manual de Gotham*.

3 Edição original: AUSTER, P. - *Leviathan*. N.Y., Viking Penguin Inc., 1992.

4 Edição portuguesa: AUSTER, P. - *Leviathan*. Lisboa, ASA, 2003. Página 69.

5 "Il s'est en effet servi de certains épisodes de ma vie pour créer, entre les pages 84 et 93 de son récit, un personnage de fiction prénommé Maria (...) Séduite par ce double, j'ai décidé de jour avec le roman de Paul Auster et de mêler, à mon tour et à ma façon, réalité et fiction". In, CALLE, S. - *De l'obéissance* (Livro I). Paris, Actes Sud, 2002.

edição original fac-similada de *Leviathan* ou seja, 84-93. Na página 6, Calle assinala a cor-de-rosa a dedicatória do seu livro: "A autora agradece especialmente a Paul Auster por a ter permitido misturar ficção com realidade"⁶. Na página 7, usando a mesma estratégia, assinala a página fac-similada de *Leviathan* com a menção: "O autor agradece especialmente a Sophie Calle por o ter permitido misturar ficção com realidade"⁷.

Através de uma indicação subtilmente inserida no bloco de texto, Calle distingue cada um dos 7 volumes aos quais correspondem projectos artísticos específicos ou seja, cada livro trata um conjunto de acções ou performances:

De l'obéissance (Livro I): Calle encena com grande rigor os dois rituais criados por Auster para Maria Turner: o regime alimentar cromático e estruturar um dia inteiro a partir de certas letras do alfabeto, ambos os rituais têm a duração de uma semana.

Le rituel 'anniversaire (Livro II): entre 1980 e 1993, na data do seu aniversário, Sophie Calle convidou o número de pessoas equivalente ao número de anos que celebrava, entre os quais um desconhecido. Fotografou todos os presentes dispostos numa vitrina, excepção feita a uma geladeira (representada pelo livro de instruções e que foi utilizada).

Les panopies (Livro III) narra duas acções: em Dezembro de 1985 Calle conhece um homem que a agrada e a quem começa a oferecer, anonimamente e regularmente até 1993, roupa (gravatas, calças, camisas, etc). Aos 26 anos disfarçada com uma peruca loira, Calle decide fazer e documentar o seu striptease numa barraca de feira na praça Pigalle, a acção acabou quando outra dançarina quebrou a sua cabeça com o salto agulha de um sapato alto.

A suivre (Livro IV) está dividido em Preambulo, Suite Vénitienne, La filature. No preambulo Calle explica que durante meses seguia na rua pessoas desconhecidas, fotografando-as até perdê-las de vista. Por mero acaso, um dos desconhecidos que Calle havia seguido durante o dia, posteriormente nomeado como Henri B., foi-lhe apresentado numa recepção. Suite Vénitienne narra a experiência de ter seguido Henri B. até Veneza. La filature é uma acção de 1981 que consiste em, com a ajuda da mãe, contratar um detective privado para seguir Calle. Este livro tem uma dedicatória muito pessoal: *Ao meu pai, Robert Calle, que me encorajou a seguir e à minha mãe, Rachel Sindler, que me fez ser seguida.*⁸

L'hôtel (Livro V): em 1981, Calle faz-se contratar como empregada de limpeza num hotel em Veneza. Enquanto limpava os quartos observava os objectos dos hóspedes viajantes, documentando o retrato que deles ia fazendo a partir de pequenos indícios.

Le carnet d'adresses (Livro VI): Em 1983 Calle encontra uma caderneta de endereços na rua. Fotocopia-a antes de a devolver – por correio e anonimamente – ao seu dono. Um jornal de circulação nacional havia-a contratado para escrever um folhetim (publicado em capítulos) e Calle decide telefonar a alguns dos nomes que constavam na agenda para que lhe descrevessem o seu proprietário, apesar dela pró-

6 No original: "L'auteur remercie tout spécialement Paul Auster de l'avoir autorisée à mêler la fiction à la réalité."

7 No original: "L'auteur remercie tout spécialement Sophie Calle de l'avoir autorisée à mêler la fiction à la réalité."

8 À mon père, Robert Calle, qui m'a encouragée à suivre et à ma mère, Rachel Sindler, qui m'a fait suivre.

pria o conhecer. O projecto foi objecto de grande controvérsia em França pois, após a sua apresentação/divulgação, o verdadeiro dono da agenda – o documentarista e realizador Pierre Baudry – a acusou publicamente de invasão de privacidade, processando-a.

Gotham Handbook, o sétimo e último volume desta colecção, difere do restante conjunto e é construído com o seguinte desígnio: Calle pede a Auster para criar uma personagem de ficção que iria personificar. Nas suas palavras *ofereci a Paul Auster a oportunidade de fazer de mim o que quisesse*⁹. Contudo Auster declina essa proposta: “Ele objectou que não desejaria assumir a responsabilidade do que poderia acontecer quando obedecesse ao enredo para mim criado. Ele preferiu enviar-me Instruções personalizadas para Sophie Calle afim de melhorar a sua vida em Nova York (porque ela mo pediu...)”¹⁰ Tradução nossa.

Gotham Handbook é então o resultado da implementação dessas instruções e assim, por um curto lapso de tempo, Auster é parcialmente o autor dos actos de Calle. E o que sugere Auster? Nada mais do que sorrir a desconhecidos; falar com desconhecidos, conversando sobre o tempo ou elogiando algo que vestem; dar comida e cigarros a mendigos dando-lhes tempo e atenção; adoptar um lugar e torná-lo seu limpando-o e embelezando-o.

Em suma, há três tipos de performances ou acções: as acções já executadas por Sophie Calle, enquanto artista, que a personagem Maria Turner interpreta; as acções que Auster inventou para Maria Turner e que Sophie Calle vai interpretar como suas; e, o conjunto de instruções que Auster propõe a Calle executar durante a sua estadia em N.Y. Este esbater de fronteiras entre a elaboração da trama ficcional do escritor e a obra da artista é, para mim, um dos aspectos mais fascinantes do trabalho que Calle tem vindo a desenvolver nas últimas décadas.

O complexo plano remissivo tecido entre uma obra e outra parece ser portador de sentido para ambos os autores. Contudo, enquanto *Leviathan* é uma peça literária finalizada em 1992, *Doubles-jeux* desenvolveu-se durante 6 anos consecutivos e representa todo um manancial de experiências recolhidas por Calle radicalizadas na (quase) dissolução entre ficção e identidade, realidade e da dupla-autoria. Aspectos que se vão tornar fundamentais e estruturantes da obra da artista pois, durante o período de desenvolvimento e documentação de *Gotham Handbook*, a ficção sobrepôs-se à realidade do dia-a-dia; ou seja, Calle substituiu a sua vida privada e quotidiana pelo ritual performativo imposto pelo projecto.

Posteriormente, em *Où et quand*, colaborou com a vidente Maud Kristen a quem pede para predizer o futuro e, após ler as cartas de tarot, responder “onde” e “quando” esse futuro terá lugar “afim de ir ao seu encontro, de o apreender rapidamente”¹¹. Em *Où et Quand? Lourdes* a artista afirma que não tem interesse em confirmar o dom de vidência de Kristen mas quer deixar-se manipular, ir para um futuro que não imagi-

9 In, CALLE, S. - *De l'obéissance* (Livro I). Paris, Actes Sud, 2002.

10 Il objecta qu'il ne souhaitait pas assumer la responsabilité de ce qui pourrait advenir alors que j'obéirais au scénario qu'il avait crée pour moi. Il a préféré m'envoyer des Instructions personnelles pour Sophie Calle afin d'améliorer la vie à New York (parce qu'elle me l'a demandé...) CALLE, S. - *De l'obéissance* (Livro I). Paris, Actes Sud, 2002. Página 5

11 afin d'aller à sa rencontre, de le prendre de vitesse. In, CALLE, S. - *Où et Quand? Berck*. Paris, Actes Sud, Setembro 2008. Página 83. CALLE, S. - *Où et Quand? Lourdes*. Paris, Actes Sud, Abril 2009. Página 9.

nou, abandonar-se, renunciar¹². Maude Kristen recusa-se a isso afirmando que o livre arbítrio de Calle é essencial para que possa interpretar livremente e a través do trabalho artístico, as pistas dadas pelo seu conhecimento das artes divinatórias¹³. Existe um claro paralelo com *Gotham Handbook*, pois Calle pede que a vidente lhe dê ordens¹⁴ sobre onde ir e o que fazer quando chegar ao destino.

Para concluir, a obra multifacetada e pluridisciplinar de Sophie Calle, que inclui instalações, acções e performances (e respectiva documentação), livros de artista, séries de fotografias, vídeos, etc. constrói-se a partir da sua experiência emocional enquanto indivíduo. Os pequenos acontecimentos do quotidiano, o amor ou o sentimento amoroso, a perda e a morte, a desilusão, são experiências passíveis de activar mecanismos de identificação, e que podem ser partilhadas por toda e qualquer pessoa a dada etapa da vida. Mas, a obra exposta e editada nos livros é indiscutivelmente *um corpo de trabalho*, um complexo projecto artístico que, embora entretecido com a vida, lhe é extrínseco ancorando-se no território da arte. É interessante notar que a circulação dos seus livros ultrapassa as fronteiras do meio institucional e galerístico. No caso de Sophie Calle os livros de artista são objectos acessíveis, tanto ao público-leitor iniciado na arte contemporânea assim como a qualquer frequentador de livrarias e bibliotecas. E é, para mim, essa a beleza e excepcionalidade do seu projecto de livros de artista, serem uma obra de arte complexa, mas acessível, de problemática classificação mas integrada na esfera banal do quotidiano.

Referências bibliográficas

AUSTER, P. - *Leviathan*. N.Y: Viking Penguin Inc., 1992.

CALLE, S. - *Doubles-Jeux* - 7 volumes. Paris: Actes Sud, 2002.

CALLE, S. - *Où et Quand? Berck*. Paris: Actes Sud, Setembro 2008.

12 (...) Ce jeu n'est pas destiné à confirmer ou à démentir les dons de voyance de Maude Kristen. Je veux me laisser manipuler, téléguidé. Aller vers un avenir que je n'ai pas imaginé et, même si Maude refuse de me donner des ordres, devenir la femme-objet de mon destin à travers ses visions. In, CALLE, S. – *Où et Quand? Lourdes*. Paris, Actes Sud, Abril 2009. Página 11.

13 CALLE, Sophie – *Où et Quand? Berck*. Paris, Actes Sud, Setembro 2008. Página 83.

14 termo usado por Calle: Elle refusait de me donner des ordres. in, CALLE, S. – *Où et Quand? Berck*. Paris, Actes Sud, Setembro 2008. Página 83.

O ARQUIVO EM (RE)CONSTRUÇÃO: DIÁRIO DE PROCESSO – 1

THE ARCHIVE UNDER (RE)CONSTRUCTION: CREATIVE PROCESS DIARY – 1

MARIA ILDA TRIGO¹

ISSN: 2175-2346

1 ildatrigo@hotmail.com

Este ensaio visual pretende se constituir num brevíssimo panorama de meus registros de processo, realizados sistematicamente desde março de 2014. Fundamentais para a pesquisa que realizo com o acervo fotográfico de minha família há mais de dez anos, aqui apresento algumas páginas do primeiro diário. Elas cobrem um período de aproximadamente quatro meses de pesquisa (março a julho de 2014) e dão provas de uma tomada de consciência cada vez maior em relação ao arquivo e à fotografia. Além disso, possibilitam identificar a diversidade de questionamentos comportados pela pesquisa em arte.

A importância dos documentos de processo para a compreensão do fazer artístico é inegável. Eles inserem-se numa proposta de metodologia de pesquisa que leva em consideração os pormenores (MOLES, 2010, p.93), os detalhes, numa atitude que visa a sistematicamente “recuperar’ – a por em evidência – ‘fenômenos’ nesta desordem de pequenos mistérios [...]” em que se constitui a pesquisa, ou o processo criativo em geral (*Idem*, p. 95). Além disso, permitem compreender a “tessitura do processo criativo” (SALLES, 1998, p.13), constituindo-se em chance de contato com o pensamento criador no momento mesmo de sua gênese, sem o filtro de uma elaboração final. Com isso, oferecem chaves de leitura da obra às quais não se teria acesso sem eles e, na prática, têm me permitido perceber as reincidências, as persistências, as obsessões temáticas e formais que movem o processo.

Essas pequenas obsessões inserem-se numa obsessão maior: pelo arquivo – especificamente o arquivo (analógico) de fotografias de minha família, que tem se mostrado terreno fértil para a uma série de desdobramentos, dos quais os registros de processo também dão conta. Embora esse processo, já bastante longo, tenha dado origem a uma série de projetos, inclusive o que agora desenvolvo, por ocasião do Mestrado em Artes Visuais¹, optei por apresentar registros do primeiro diário, por considerar que eles correspondem a um momento bastante significativo da produção: aquele que marca a passagem de um fazer caracterizado pela ingenuidade em relação aos arquivos e a descoberta de potências insuspeitadas em sua materialidade, principalmente aquelas que dizem respeito ao fotográfico.

Cada uma das imagens do presente ensaio revela um aspecto desse fazer, uma das obsessões citadas anteriormente. A primeira delas (Fig. 1) destaca o poder do arquivo, concebido como “outro”, cheio de força, que exige de quem o confronta estratégias de contato. Essa foi a primeira – e talvez mais importante – descoberta em relação aos arquivos: eles não são apenas “depósitos” de imagens, como eu acreditara. Sua singularidade expande-se para além das fotografias que reúne, incluindo a estrutura de poder neles ancorada (FOUCAULT apud. ASSMANN, 2011, p. 371) e que se oferece como alteridade.

Arquivos exigem estratégias. Uma delas, a higienização do acervo, é o tema da segunda imagem (Fig. 2). A despeito de ser um procedimento aparentemente frio, de ordem prática, limpar as fotografias antes de sua digitalização constituiu-se num momento de extrema importância: o resgate dessas fotos, antes esquecidas numa gaveta, e que agora, limpas, podiam dizer a que vieram. Mostravam-se em sua inte-

1 O projeto intitula-se *Tua pele, tuas palavras: o arquivo de fotografias de família numa visão intermediária* e consiste numa instalação multimídia composta por diversas camadas, a saber: projeção de imagens do arquivo; projeção a laser de frases extraídas desse mesmo arquivo; ambiência sonora constituída por ruídos e trechos de canções de ampla divulgação pela mídia massiva entre as décadas de 1960 e 1980.

gridade possível, o que incluía as marcas do tempo. Limpá-las exigiu tempo, demora sobre elas. Atenção a seus detalhes, que escapavam ao olhar apressado.

Nesse contato, entre o prático e o transcendente, começou a se dar uma série de reflexões sobre a natureza da materialidade com a qual me confrontava. O potencial explosivo que se revelava em cada uma daquelas fotografias – pequenos átomos de que se formam as vivências de que o arquivo pretende dar conta – assemelhava-se à força observável no mundo subatômico: o infinitesimalmente pequeno, que nos constitui (Fig. 3).

A essa experiência de encantamento em relação ao arquivo fotográfico, de caráter epifânico, seguiu-se outra, muito menos afirmativa: a percepção de que fotografias mentem, de que a alegria da qual são provas não passa de encenação (Fig. 4). Mas essa espécie de desilusão, ocorrida após intensa euforia, não significou a diminuição do interesse pelo arquivo, como seria de se supor. Ao contrário, a consciência dessa “face oculta” das fotografias implicou a necessidade de pensá-las de outra maneira: menos ingênua e apaixonada, mas não menos interessada. Interesse que se deslocou do deleite que sua fruição proporcionava para a complexidade de algo que se colocava entre a sinceridade e a mentira, entre a possibilidade de experiência e a frieza advinda de objetos reificados.

Conforme já dissemos, lidar com materialidade complexa como essa exige estratégias, que não se limitam a procedimentos de ordem prática, mas incluem a busca por referências de diferentes ordens – conceituais, visuais, literárias, entre outras. É preciso fazer aproximações. Tentar compreender a que esfera de experiência o trabalho com arquivos fotográficos nos impele. Esse é, a meu ver, o único meio possível de eles se tornarem matéria viva nas mãos do artista. Essa experiência encontra eco em outras, por exemplo, as descritas por pensadores e artistas.

E foi buscando essas proximidades que encontrei as fotos de Alice Liddel (Fig. 5) retratada por Lewis Carroll ora como maltrapilha, ora como a menina aristocrática que era, seus retratos pareciam encarnar a ambiguidade inerente ao meio fotográfico: a possibilidade da mentira e da verdade entremeando-se, desafiando quem com ele lida. E, portanto, povoando os arquivos, mar de imagens em que se vislumbra contingência de encontro e, ao mesmo tempo, de confusão. Calmaria e turbulência.

Mas o fazer arte não se limita ao lidar com uma materialidade específica. Tampouco à execução fria de um projeto único. Há digressões, desvios. Todos eles importantes, já que fazem parte do amplo panorama em que uma poética toma corpo. As anotações realizadas no dia 5 de junho são exemplo disso (Fig. 6). Elas encerram uma série de pensamentos, confabulações mais gerais sobre um olhar-fazer dialético, que se configura como via de mão dupla e permite se contaminar pelo que é olhado. Esses pensamentos acabariam por guiar meu interesse para autores e leituras de viés fenomenológico, em que a experiência é concebida como troca e contaminação entre o que vê e o que é visto.

Acompanhar o processo criativo de determinado artista significa também perceber que se está diante de obra hipoteticamente interminável. Pois ele lida, senão com o infinito, com o infinitamente desdobrável; com o que pode recriar-se a todo momento. Pois uma ideia ingênua, em estado seminal, uma intuição – digamos assim

– gera uma série de desdobramentos, de novas ideias que ampliam e complexificam a primeira. Exemplificando com o processo do qual tratamos aqui, significaria dizer que a impressão inicial de que o arquivo fotográfico guardava uma potência confirma-se a cada nova anotação, que mostra uma nova face dessa potência. Surgem, portanto, reflexões derivadas (Fig. 7), que são a um só tempo reafirmação e expansão daquela ideia primeira.

Assim, segue o processo: entre desistências e retomadas (Fig.8), entre cansaço e a reafirmação de que nenhuma materialidade é escolhida ao acaso. Lidar com ela é elucidar e ao mesmo tempo ampliar o mistério de que ela é devedora. E do qual os escritos processuais dão provas.

Assim eles se configuram como reconstrução constante do objeto de pesquisa – no caso, um arquivo fotográfico – e, ao mesmo tempo, como a construção de um arquivo em si, aberto a futuras visitas que pretendam sondar os caminhos percorridos pelo artista na concretização de sua vontade formativa (PAREYSON, 1993, p. 43).

16/ mar/2014 - DOMINGO

Arquivo - estratégias de contato

USAR NO LUGAR DE PROCEDIMENTO

é + bidirecional
leva o outro em
consideração
JOGO.

unilateral /
lembra alguém
deixa o outro
passivo

ARQUIVO
COMO
O OUTRO.

→ aquilo que se apresenta
p/ mim. Não sou eu, mas
posso me enxergar
nele

Fraquentame
Edward
mais de pesquisa

Walmor B. Corrêa

livro
eletrônico
mas livro
mais tablet.

Obs.: forma de apresentação :: pensa em HÍBRIDOS

Fig. 1'

20/mar/2014

de cap.3 do livro O ato fotográfico
Phillipe Dubois (O corte)



ANTES



DEPOIS

Leitura Arte em pesquisa.



FOTOS HIGIENIZADAS

Ainda que sutil,
a diferença de nitidez
entre uma imagem e
outra me interessa. De-
pois da limpeza, e rebrun-
do aquilo que nos pertenc-
e a ela - po', suplico,
posso ter um contato real
com aquilo que restou da-
quilo que se perdeu. (Souza)

Fig. 2²

10/abr./2014 (quinta)

Por que a comparação com o mundo subatômico?

GOSTO DAQUILO QUE ESTÁ NA INVISIBILIDADE

|

E SEU POTENCIAL EXPLOSIVO

A POTÊNCIA DAQUILO QUE ESTÁ NA INVISIBILIDADE.

|

E AO MESMO TEMPO NOS

CONSTITUI

A comparação do trabalho com arquivos e a física quântica pode parecer estranha, à primeira vista, mas ela se explica pelo meu interesse por aquilo que está na invisibilidade e ao mesmo tempo nos constitui.

O PIXEL!

→ PLASTICIDADE DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

Definitivamente, muitas imagens foram feitas p/ o ecrã.

Fig. 3³

25/abr./2014

A ENCENAÇÃO DA ALEGRIA

→ Iscaramento de imagens.

→ fichamento Martins.

Ideias perturbadoras ①

Encunçabilidade do
pensar criativo.

"A fotografia é uma das grandes expressões da desumanização do homem contemporâneo". p.23

ENTÃO COMO VOU BUSCAR RESTOS DE VIDA
EM ALGO QUE É, EM SI, REIFICADO.

" (...) a fotografia é muito mais um documento impregnado de fantasia, tanto do fotógrafo quanto do fotografado"

A fabulação não está apenas na recepção, mas tb na produção. Isso torna inútil a busca por qualquer VERDADE ou ESSÊNCIA.

O que pode restar desse processo?

Desilusão / melancolia

que já está em
si mesmo
fazendo

Fig. 4⁴

08/mai./2014 (6.ª)

"Fazer arte é fazer uma coisa deixando aparente o processo de fantasia". Tunga



- 1- [Alice Little] The beggar maid
- 2- Alice Little dressed in her best outfit

"O único modo de fazer de fotografia um espelho é atravessar o espelho (...)"

Mantm, p. 55

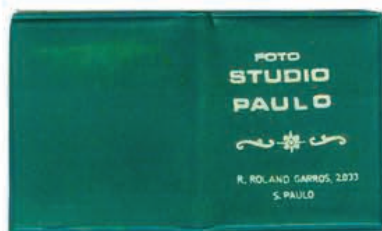


Fig. 5^o

5/jun./2014 (1)

MIRA POÉTICA

ZONA DE CONTATO

FRAGMENTO DE TEMPO EM QUE O OLHAR E O QUE É OLHADO ENCONTRAM-SE. ROÇAM-SE. ROÇAM SUAS PELES.

ENCAIXAM-SE.

FRAGMENTO DO ESPAÇO-TEMPO

MOMENTO CALMO-TENSO QUE ANTECEDE O ENCONTRO-ATAQUE.

DESEJO DE POSSUIR QUE MUITAS VEZES GERA A MORTE
MIRA POÉTICA É TUDO ISSO, MAS QUER FAZER VIVER
O QUE É OLHADO.

NA ÂNSIA DE QUERER FAZER VIVER TB PODE MATAR?

O QUE É MIRADO TEM TANTO PODER QTO QUEM MIRA
O OLHAR TB É ALVO.

CONTAMINA-SE DAQUILO QUE OLHA.

MIRA É DANÇA. FAZER-SE JUNTO.

ALIMENTAR-SE DAQUILO QUE É MIRADO.

É ANTROPOFÁGICO. NASCE UM OUTRO
É DIALÉTICO DO EMBATE ↑

DEVORAR PARA POSSUIR. OSWALD
DEVORAR PARA CONHECER.

MIRA POÉTICA

Fig. 6⁶

02/08 jul/2014



Estado de exceção
 Rosângela Rennó, 1988
 Da série Pequena Escala -
 questão da imagem

Fichamento de leitura realizada em novembro p/ o seminário "Apropriação".

Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade - Susana P. Marques

no caderno de Referências.

Reflexões derivadas:

- Desejo de habitar o lugar do ilusório.
- virtualidade da imagem: outro espaço - o espaço do sonho.

Fig. 77

07/ jul. / 2014

Higienização de fotos (punches 2)

Digitalização.

Pela 1.^a vez desde o início do processo tive vontade de parar o escaneamento da totalidade de imagens e partir para uma seleção. Mas acendi de pronto, qdo dei de cara com esta imagem. Uma imagem de qual eu não me lembrava e que me pegou de pronto.

Acho que ela diz tudo absolutamente tudo o que eu quero dizer sobre meu arquivo.



palavra-chave: isolamento (de certa forma fotografar é isolar)

Fig. 8⁸

Referências bibliográficas

ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Fapesp/Annablume, 1998.

MOLES, A. *A criação científica*. São Paulo: Perspectiva, 3.ed, 2010.

PAREYSON, L. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

Notas de fim

1 16/mar/2014 – Domingo
Arquivo – estratégias de contato
Usar no lugar de procedimento (unilateral / lembra cirurgia; deixa o outro passivo)
É mais bidirecional; leva o outro em consideração; jogo
Arquivo como outro – aquilo que se apresenta para mim. Não sou eu, mas posso nele me enxergar.
Obs.: forma de apresentação: pensar em híbridos
Edward mãos de tesoura (traquitana).
Walmor B. Corrêa.
Livro eletrônico, meio livro, meio tablet.

2 20/mar/2014
Ler cap. 3 do Livro *O ato fotográfico*
Phillipe Dubois *O corte*.
Fotos higienizadas: antes/depois
Ainda que sutil, a diferença entre uma imagem e outra me interessa. Depois da limpeza, e retirado aquilo que não pertence a ela – pó, sujeira, posso ter um contato real com aquilo que restou daquilo que se perdeu. (Soulages).
Leitura Arte em pesquisa

3 10/abr./2014 (quinta)
Por que a comparação com o mundo subatômico?
Gosto daquilo que está na invisibilidade
E seu potencial explosivo
A potência daquilo que está na invisibilidade
E ao mesmo tempo nos constitui

A comparação do trabalho com arquivos com a física quântica pode parecer esdrúxula, à primeira vista, mas ela se explica pelo meu interesse por aquilo que está na invisibilidade e ao mesmo tempo nos constitui.

Plasticidade da imagem fotográfica – o pixel!

Definitivamente, minhas imagens foram feitas p/ o ecrã.

4 25/abr./2014
A encenação da alegria
- escaneamento de imagens
- fichamento Martins
Ideias perturbadoras – 1 (encruzilhada do processo criativo)
“(…) a fotografia é muito mais um documento impregnado de fantasia, tanto do fotógrafo quanto do fotografado”
A fabulação não esta apenas na recepção, mas tb na produção. Isso torna inglória a busca por qualquer verdade ou essência.
O que pode restar desse processo? Que já está fadado ao fracasso
Desilusão / melancolia

5 08/mai./2014 (6ª)

“Fazer arte é fazer uma ficção deixando aparente o processo de fantasia.” Tunga

1 - [Alice Liddel] *The beggar maid*

2 - Alice Liddel dressed in her best outfit

“O único modo de fazer da fotografia um espelho é atravessar o espelho (...)”

Martins p. 55

6 5/jun./2014

Mira poética

Zona de contato

Fragmento de tempo em que o olhar e o que é olhado encontram-se. Roçam-se. Roçam suas peles.

Encaixam-se.

Momento calmo-tenso que antecede o encontro-ataque.

Desejo de possuir que muitas vezes gera a morte

Mira poética é tudo isso, mas quer fazer viver o que é olhado.

Na ânsia de querer fazer viver tb pode matar?

O que é mirado tem tanto poder qto quem mira

O olhar tb é alvo.

Contamina-se daquilo que olha.

Mira é dança. Fazer-se junto.

Alimentar-se daquilo que é mirado.

É antropofágico. Nasce um outro do embate

É dialético

Devorar para possuir – Oswald

Devorar para conhecer.

Mira poética

7 02/jul/2014

Fichamento de leitura realizada em novembro para o seminário “Apropriação”.

Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade – Susana L. Marques.

No caderno de Referências.

Reflexões derivadas:

- Desejo de habitar o lugar do ilusório.

- virtualidade da imagem: outro espaço – o espaço do sonho.

Estado de exceção.

Rosangela Rennó, 1988

Da série *pequena ecologia da imagem*.

8 07/jul./2014

Higienização de fotos (pranchas 2).

Digitalização

Pela 1ª vez desde o início do processo tive vontade de parar o escaneamento da totalidade de imagens e partir para uma seleção.

Me arrependi de pronto, quando dei de cara com esta imagem. Uma imagem da qual eu não me lembrava

e que me pegou de pronto.

Acho que ela diz tudo absolutamente tudo o que eu quero dizer sobre meu arquivo.

Palavra-chave: isolamento (de certa forma fotografar é isolar)