

REVISTA PALÍNDROMO
ISSN - 2175-2346

Volume 12
Número 26

Janeiro - Abril
2020

PALÍNDROMO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS - UDESC



26

Expediente

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.

ISSN 2175 2346

Volume 12, número 26, janeiro - abril 2020

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. Silvana Barbosa Macedo

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS – PPGAV

Coordenadora: Prof. Dra. Jocielle Lampert de Oliveira

EDITOR

Prof. Dra. Mara Rubia Sant’Anna

EDITORES DE SEÇÃO

Prof. Dra. Sandra Maria Correia Favero

Prof. Gabriel Augusto de Paula Bonfim

CORPO EDITORIAL TÉCNICO

Gabriel Bonfim

Isabel Xavier

Janaina Fornaziero Borges

Miguel Vassali

Pablo Paniagua

Rafael Gaspar

CONSELHO DE PARECERISTAS – Palíndromo v.12, n.26, Jan - Abr 2020

Adriana Fernandes

André Noble

Andressa Boel

Bruna Ferrer

Carlos Moraes

Daiana Schröpel

Daniela Kern

Denise Bandeira

Elson Rabelo

Fernando Amed

Gabriela Motta

Germana Konrath

Jéssica Becker

João Baliscai

Juan Terenzi

Katia Prates

Lilian Hack

Luciano Pessoa

Mara Sant'Anna

Maria Cristina Biasuz

Maria da Silva Stolf

Paola Zordan

Regilene Sarzi-Ribeiro

Rodrigo Santos

Sandra Correia Favero

Thays Tonin

Valeska Rangel

Vera Didonet Thomaz

Vinícius Sousa

Yasmin Fabris

FOTO DA CAPA

Danillo Villa

EU TE DAREI O CÉU MEU BEM - permanência

30 dias, entre outubro e novembro de 2019, retirando foto de parede

EDIÇÃO DE CAPA

Gabriel Augusto de Paula Bonfim

Miguel Vassali

DIAGRAMAÇÃO

Gabriel Augusto de Paula Bonfim

Miguel Vassali

Rafael Gaspar

CONTATO

revistapalindromo@udesc.br

Palíndromo [recurso eletrônico] / Universidade do Estado de Santa Catarina.
Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. v. 1, n.
1, (2004) - . – Florianópolis : UDESC/CEART, 2004 -

Quadrimestral

ISSN-e 2175-2346

DOI 10.5965/21752346

Disponível em: <www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/index>

Palíndromo (acesso em 10 set. 2019).

A partir de 2009 a revista passa existir apenas em modo eletrônico.

1. Artes plásticas. 2. Arte – Estudo e ensino - periódicos. I.
Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes.

CDD: 707 – 20. ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecário Orestes Trevisol Neto CRB 14/1530
Biblioteca Central da UDESC

Corpo, Percurso, Paisagem e os processos artísticos contemporâneos

*Porque é certo que existe um saber não sabido,
aquilo que não sabemos saber daquilo que sabemos.
Anne Cauquelin¹*

Para nos movimentarmos neste mundo, o ínfimo do mínimo que seja, dependemos de uma constância: a respiração. A todo ser vivo está predestinado o compartilhamento da mesma atmosfera. Atmosfera é ar. Ar traz vida. Ao inspirar fazemos com que o mundo entre em nós e ao expirar projetamo-nos no mundo (Coccia)².

A transposição metafórica desta abordagem para o processo artístico contemporâneo possibilita-nos um respirar estético, ético e político mais amplo, lançando-nos a lugares desconhecidos ou não, mas que possam trazer um pouco do não sabido e chamar a atenção para aquilo que até então não havíamos percebido.

Nossa função aqui é proporcionar uma atmosfera de liberdade, abertura e espaço para interconexões poéticas, onde Corpo, Percurso e Paisagem protagonizam a proposta desta edição.

Corpo como indicador de presença física no espaço artístico. Articulador e propositivo. Corpo subjetivo que se percebe enquanto ser de sensações, por isso impulsionado a atuar e pensar como artista, a viver como artista e a fazer vibrar, pulsar, ressoar um corpo que não é mais o seu.

Percurso como caminho percorrido, indicador de lugares procurados, criados, desejados, vividos.

Paisagem vinda a nós de todas as direções³. Lugares que não são necessariamente localizáveis na geografia, mas que podem ser fluidos e irregulares, habitáveis ou imaginados.

SEÇÃO TEMÁTICA

No artigo **LINHA DE MAIOR DECLIVE: RELAÇÕES POÉTICO-CRÍTICAS DO CAMINHAR**, Jéssica Becker parte de um breve levantamento e recorte histórico de como a linha vem sendo discutida na história da arte até chegar ao caminhar como procedimento prático e método criativo. Ela problematiza seu objeto na relação contextual entre arte, indivíduo e presença poético-crítica na cidade. Esther Ferrer, artista espanhola, é a principal referência de Jéssica, que também utiliza como aportes teóricos de

1 CAUQUELIN, Anne. A invenção da paisagem. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p.27.

2 COCCIA, Emmanuelle. A vida das plantas: uma metafísica da mistura. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018, p.68.

3 WOOD, Dennis. The spell of the land. In: Thompson, George. Landscape in America. Austin: University of Texas Press, 1995.

seu artigo os escritos dos movimentos da década de 1960/70 - Situacionismo e Fluxus - bem como os estudos de Michel de Certeau sobre a cidade e os de Tim Ingold sobre linha e deslocamento.

O artigo **PAISAGEM: DIÁRIO DE NUVEM: REFLEXÕES SOBRE DESENHO E ESPAÇO**, de Jakslaine Silva da Penha e Aline Maria Dias, traz uma investigação sobre o processo de criação da série "Diário de nuvem", compreendido como a realização diária de um desenho de observação de nuvens. Os artistas On Kawara e Francis Alÿs são tomados como referências artísticas e, simultaneamente, a investigação teórica busca suporte e reflexões nas noções de lugar e paisagem com os conceitos de *topofilia* de Yi-Fu Tuan (2012) e a teoria de *imersão espacial* de Emanuele Coccia (2018).

Em **PERCURSO: BROMÉLIAS - EXERCÍCIOS DE PERCEPÇÃO DA NATUREZA A PARTIR DE ESTUDOS DE GOETHE E HOLDREGE**, Daniela Vicentini traz o relato e a reflexão sobre uma proposição artística que inclui caminhada, exercícios de desenho, escrita e corpo para a percepção de uma planta. Estudos científicos de Goethe e de reflexões acerca da pesquisa de Craig Holdrege fundamentam teoricamente as concepções sobre natureza abordadas no trabalho.

Em **SAIR DO MAPA, CRIAR O MAPA: UMA EPISTEMOLOGIA ERRANTE**, Sofia Porto Bauchwitz extrai seu artigo da tese doutoral *El Artista Errante y El Discurso como Cartografía en un contexto hispano-brasileño*, destacando "questões sobre o artista no mundo cartografiável e seu discurso sinuoso e descentralizado, tentando analisar esse último como um movimento rumo ao incerto, um pulo no abismo em direção à pura potência". Para a autora, "o artista errante é uma tipologia que ajuda a praticar, na base de (in)certezas, novas maneiras de pensar e defender a arte em nossos dias. Este criador contemporâneo perambula e se fortalece nos mapas que seu discurso errante (que passa pelo erro) constrói no mundo. O texto passa por conceitos como indecisão, ritmo singular, cartografia, assim como tradução e relatos de auto-alteração".

No artigo **O CORPO, A PAISAGEM E O PERCURSO EM "TOMBO: CENTRO NOVO, 2017" DE ROCHELLE COSTI**, Deise Aparecida de Oliveira e Luciana Martha Silveira trazem a paisagem urbana como construção social, tomando para análise e reflexão a instalação de Rochelle Costi, cujas imagens fotográficas antigas de locais que já não existem mais no centro de São Paulo, são apresentadas trazendo, segundo as autoras, "o corpo, a paisagem e a trajetória da cidade intrincados em uma série de imagens que obrigam o público a saírem de seus lugares de apreciadores". O artigo discute o trabalho da referida artista aproximando a arte com a sociologia e a antropologia, sugerindo que os objetos contemporâneos, assim como a paisagem urbana, devem ser vistos de forma interdisciplinar.

SEÇÃO ABERTA

O artigo **ENTRE ESPAÇO PÚBLICO E ESPAÇO EXPOSITIVO: A ARTE EM TRÂNSITO DE GUGA FERRAZ**, de autoria de Thiago Spíndola Motta Fernandes, tem como objetivo analisar a inserção de trabalhos de intervenção urbana de Guga Ferraz em espaços institucionais, e discute as diferentes táticas utilizadas pelo artista para apresentar esses trabalhos em museus, galerias ou centros culturais.

Em **A IMAGEM DO ÂNUS E OS PROVÉRBIOS NEERLANDESES**, Kethlen Kohl realiza uma reflexão sobre um conjunto de imagens que tem como ponto comum o corpo grotesco. Ao analisar imagens e narrativas, a problematização se dá sobre a relação entre ambas, voltando-se, segundo a autora, para dois aspectos: “a primeira compreende o jogo entre escrita e imagem presente em um díptico anônimo do século XVI, onde a escrita procura alertar o expectador a não abrir o díptico; a segunda questão analisada volta-se à presença dos provérbios que se traduzem em imagens nas obras de Pieter Bruegel e Hendrick Avercamp”.

Em **INTERAÇÕES ENTRE DANÇA E TECNOLOGIA: UM ESTUDO PRÁTICO-TEÓRICO SOBRE A DANÇA MEDIADA POR DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS** temos uma pesquisa de caráter prático-teórica acerca da dança na cultura digital. Thainá Maria Silva Carvalho e Laura Pronsato analisam a criação do espetáculo “Trilha” e apresentam reflexões que envolvem as poéticas tecnológicas utilizadas em sua encenação. O referencial bibliográfico parte de Ivani Santana e Isabel Maria de Cavadas Valverde, bem como pesquisas com *softwares* e aplicativos para *smartphones*.

No trabalho **VOZ ALTA: POLIFONIAS DO DIZER**, Camila Proto realiza uma análise da instalação Voz alta (2008) do artista Rafael Lozano-Hemmer. A autora destaca neste artigo a voz como ponto de atualização da tensão artista-obra-público, ou como escreve: “o elemento fala, do discurso e do relato”. Para a autora “a participação e a experiência social são elementos fundamentais para grande parcela da arte contemporânea. [...] É a fala e a escuta, e seus respectivos processos de tradução da linguagem, que configuram as polifonias desta obra sonora diante a problemática latino-americana dos limites – e também dos poderes - do dizer hoje”.

A importância contemporânea da histórica da narrativa ancestral está presente no artigo, **ELKE OTTE HÜLSE: NARRATIVAS ANCESTRAIS E TÉCNICAS EXPANDIDAS NA TAPEÇARIA**, onde as pesquisadoras Luciana Ruschel e Sandra Makowiecky abordam o processo artístico de Elke Otte Hülse, artista central do artigo. Para as autoras, Elke extrapola e expande a técnica, problematizando conceitos e questões que atualizam a história da tapeçaria.

Em **REFLEXÕES SOBRE O ATIVISMO DISSOLVIDO NO CONTEXTO DE PLANTE NA PRAÇA: JARDIM COLABORATIVO EM AMBIENTE URBANO**, a pesquisadora Andressa Rezende Boel apresenta “Plante na praça”, segundo ela, “uma ação artística, cotidiana, líquida, fragmentária, coletiva, anônima, que modifica espaços partilhados”, sendo uma ação política que visa o bem comum, a praça. De caráter ativista, a reflexão se dá a partir de aproximações entre o processo do artista e do etnógrafo, explorando conceitos de autores como Hannah Arendt, Jacques Rancière, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Suely Rolnik e Michel de Certeau.

No artigo **AÇÃO-IMAGEM: FORMULAÇÕES DE ESPACIALIDADES EM BODY CONFIGURATIONS DE VALIE EXPORT**, as pesquisadoras Larissa Camnev, Paula Somenzari Almozara e Luisa Paraguai Donati propõem “pensar as formulações da artista como construção fenomenológica, evidenciando a reorganização de seu corpo como elemento ativo e crítico do projeto urbano”. Dessa maneira, serão abordadas as inquietações que instauram o embate do corpo na e pela cidade, modelizado pelos limites corpóreos e como resistência ao poder, onde as fotoperformances são entendidas como ação-imagem.

Em **RELENDO SOPHIE CALLE E JEAN-PAUL THENOT: SOBRE AS DIFICULDADES DE DESCREVER UMA OBRA DE ARTE**, a pesquisadora Juliana Proenço de Oliveira apresenta uma análise e propõe uma possível explicação para os resultados recebidos a partir de exercícios adaptados de obras de Sophie Calle e Jean-Paul Thenot, com aplicação de questionários a cem visitantes do Santander Cultural, bem como a realização de entrevistas orais realizadas com funcionários da instituição.

No artigo **MUSEU COMO FERRAMENTA, HISTÓRIA DA ARTE COMO DISCURSO**, a pesquisadora Mariana Estellita Lins Silva constrói reflexões sobre a relação entre museu e história da arte, a partir da perspectiva da construção de discursos, tomando como referências Michel Foucault e Jacques Derrida. Ela propõe “sustentar por um lado a relação entre estrutura, meio e modernidade; e por outro lado a sua transformação para o pós-estruturalismo, a dissolução do meio específico para a obra de arte e a pós modernidade”.

Em **O ARQUIVO, ESSE MONSTRO TEMÍVEL E SEDUTOR, É TRANSPARENTE E OPACO: AS HISTÓRIAS DE APRENDIZAGEM DA ARTISTA PLÁSTICA VOLUSPA JARPA**, o autor Ramsés Albertoni Barbosa busca investigar a instalação “Histórias de aprendizagem” da artista plástica chilena Voluspa Jarpa Saldías, que empreende a leitura do arquivo e sua desconstrução, articulando uma nova interpretação do passado, mas sobretudo, uma leitura diversa da concepção da História, compreendida como uma descontinuidade perpassada pelo esquecimento e pelo apagamento, pois o que está em jogo é o próprio conceito de verdade histórica. A pesquisa empreende a perquirição dos sentidos do silêncio como algo que significa e que se distingue do implícito, que precisa do “dito” para colocar-se sob o sentido, sendo possível pensar o silêncio e a *borradura* como agentes da censura que dizem respeito ao que não pode ser enunciado em determinadas circunstâncias.

ENTREVISTAS

Em **ASIKAINEN & MACÊDO: AS BORDAS ENTRE A ARTE E A CIÊNCIA**, a jornalista Néri Pedroso conversa com as artistas Henna Asikainen e Silvana Macêdo sobre a exposição *Intraduzível* (2018). Vinte anos de colaboração entre as duas artistas trazem questões acerca do conteúdo e resultado formal das pesquisas e ações artísticas colaborativas, seus diálogos com a ciência, suas preocupações ambientais e sociais. E surgem também questões interessantes sobre alguns aspectos das suas biografias, idiomas e paisagens de seus contrastantes países de origem, a Finlândia e o Brasil.

A entrevista **SONHOS SUJOS/CONVERSA ERRÁTICA** apresenta conversa realizada entre Fábio Noronha e Letícia Cardoso realizada no dia 01 de setembro de 2018, no porão do Sobrado na Ladeira, na Lagoa da Conceição, Florianópolis, Santa Catarina em frente ao trabalho. O *Sonhos Sujos*, trabalho de Letícia Cardoso que integra sua pesquisa de doutorado em Processos Artísticos Contemporâneos, recebeu Prêmio de Residência Artística no Edital Elisabeth Anderle em 2017.

PROPOSIÇÕES, REGISTROS E RELATOS ARTÍSTICOS

No ensaio visual **O HOMEM QUE ERA SÓ METADE**, o artista visual Gabriel Bonfim articula processos de criação no campo da Arte Contemporânea que exploram as possibilidades do corpo e do objeto no espaço urbano e as trocas que podem ser estabelecidas entre as potencialidades do espaço e a subjetividade humana.

No resumo expandido **XILOGRAVURA DIGITAL COLORIDA: PASSADO E PRESENTE EM PERMUTA**, o autor Wilson Roberto da Silva expõe e discute o resultado de uma pesquisa com Xilogravura Digital realizada na cidade de Marabá - PA, onde, em razão das peculiaridades do local, buscou-se uma permuta entre os meios de Xilogravura histórica e seus fundamentos e o processo digital. O autor apresenta duas referências de artistas que produzem as denominadas Xilogravuras Digitais, em seguida apresenta uma imagem que deu origem a esse texto e exemplifica o trabalho prático e, por fim, o autor traz os elementos que distinguem essa imagem das referências apresentadas.

*Sandra Maria Correia Favero
Gabriel Augusto de Paula Bonfim*
Editores de Seção

Sumário

EXPEDIENTE	2-4
EDITORIAL	5-9
SEÇÃO TEMÁTICA	12
<i>Linha de maior declive: relações poético-críticas do caminhar</i> Jéssica Becker	13-24
<i>Diário de nuvem: reflexões sobre desenho e espaço</i> Jakslaine Silva da Penha e Aline Maria Dias	25-38
<i>Bromélias: exercícios de percepção da natureza com base em estudos de Goethe e Holdrege</i> Daniela Vicentini	39-50
<i>Sair do mapa, criar o mapa: uma epistemologia errante</i> Sofia Porto Bauchwitz	51-60
<i>O corpo, a paisagem e o percurso em "Tombo: Centro Novo, 2017" de Rochelle Costi</i> Deise Aparecida de Oliveira e Luciana Martha Silveira	61-75
SEÇÃO ABERTA	76
<i>Entre o espaço público e espaços expositivos: a arte em trânsito de Guga Ferraz</i> Thiago Fernandes	77-93
<i>A imagem do ânus e os provérbios neerlandeses</i> Kethlen Kohl	94-109
<i>Interações entre dança e tecnologia: um estudo prático-teórico sobre a dança mediada por dispositivos tecnológicos</i> Thainá Maria Silva Carvalho e Laura Pronsato	110-124
<i>Voz alta: polifonias do dizer</i> Camila Proto	125-137
<i>Elke otte hülse: narrativas ancestrais e técnicas expandidas na tapeçaria</i> Luciane Ruschel Nascimento Garcez e Sandra Makowiecky	138-158
<i>Reflexões sobre o ativismo dissolvido no contexto de plante na praça: criação de um jardim colaborativo em ambiente urbano</i> Andressa Rezende Boel	159-173

<i>Ação-imagem: formulações de espacialidades em "body configurations" de valie export</i> Larissa Camnev, Paula Almozara e Luisa Paraguai	174-183
<i>Relendo Sophie Calle e Jean-paul Thenot: sobre as dificuldades de descrever uma obra de arte</i> Juliana Proença de Oliveira	184-207
<i>Museu como ferramenta, história da arte como discurso</i> Mariana Estellita Lins Silva	208-226
<i>O arquivo, esse monstro temível e sedutor, é transparente e opaco: as histórias de aprendizagem da artista plástica voluspa jarpa</i> Ramsés Albertoni Barbosa	227-239
ENTREVISTAS	240
<i>Sonhos sujos/conversa errática</i> Fabio Jabur Noronha e Leticia de Brito Cardoso	241-261
<i>Asikainen&Macêdo: as bordas entre a arte e a ciência</i> Néri Pedroso, Henna Asikainen e Silvana Barbosa Macêdo	262-277
PROPOSIÇÕES	278
<i>O homem que era só metade</i> Gabriel Augusto de Paula Bonfim	279-295
<i>Xilogravura digital colorida: passado e presente em permuta</i> Wilson Roberto da Silva	296-302

Temática

Jéssica Becker¹

Linha de maior declive: relações poético- críticas do caminhar

Highest slope line:
poetic-critical relations of
walking

Línea de mayor declive:
relaciones poético-críticas
del caminar

Resumo

O presente artigo trata do caminhar/deslocar-se como linha e sua potência na ativação do contexto da cidade, ambos pensados a partir do fenômeno artístico contemporâneo. Partindo de um breve levantamento e recorte histórico de como a linha vem sendo discutida na história da arte até chegar ao caminhar como procedimento prático e método criativo, o artigo, a partir daí, problematiza seu objeto na relação contextual entre arte, indivíduo e presença poético-crítica na cidade. Neste fim, toma-se como principal referencial artístico a ação *Se Hace Camino al Andar*, da artista espanhola Esther Ferrer, em sua realização junto à *Plataforma Salvem El Cabanyal*, na cidade de Valência/Espanha. Para construir suas argumentações, o artigo utiliza como aportes teóricos os escritos dos movimentos da década de 1960/70, Situacionismo e Fluxus, bem como aos estudos sobre a cidade de Michel de Certeau e sobre linha e deslocamento de Tim Ingold.

Palavras-chave: Linha; Caminhar; Cidade; Ação Poético-Crítica.

Abstract

This article deals with walking / moving as a line and its power in activating the city context, both thought from the contemporary artistic phenomenon. Starting from a brief survey and historical outline of how the line has been discussed in art history until it comes to walking as a practical procedure and creative method, the article then discusses its object in the contextual relationship between art, individual and poetic-political presence in the city. To this end, the main artistic reference is the action "Se Hace Camino al Andar", by the Spanish artist Esther Ferrer, in its performance near the Salvem El Cabanyal Platform, in the city of Valencia / Spain. To build its arguments, the article uses as theoretical contributions the writings of the movements of the 1960s / 70s, Situationism and Fluxus, as well as the studies on the city of Michel de Certeau and on Tim Ingold's line and displacement.

Keywords: Line; Walking; City; Poetic-critical action.

Resumen

El presente artículo trata del caminar/deambular como línea y su potencia en la activación del contexto de la ciudad, ambos pensados a partir del fenómeno artístico contemporáneo. Partiendo de un breve levantamiento y recorte histórico de como la línea viene siendo discutida em la história del arte hasta llegar al caminar como procedimiento prático y método creativo, el artículo, pasa a problematizar su objeto em la relación contextual entre arte, indivíduo y presencia poético-política en la ciudad. En este fin, se toma como principal referencial artístico la acción *Se Hace Camino al Andar*, de la artista española Esther Ferrer, en su realización junto a la *Plataforma Salvem El Cabanyal*, en la ciudad de Valencia/España. Para construir sus argumentaciones, el texto utiliza como aportes teóricos a los escritos de los movimientos de las décadas de 1960/70, Situacionismo y Fluxus, bien como a los estudios sobre la ciudad de Michel de Certeau y sobre línea y deambulaci3n de Tim Ingold.

Palabras-clave: Línea; Caminar; Ciudad; Acci3n poético-crítica.

1 Artista, pesquisadora e professora do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DAV-UFRGS, 2018-atual). Possui Doutorado em Artes Visuais pelo PPGAV-IA/UFRGS, Mestrado em Poéticas Visuais (PPGAV-IA/UFRGS, 2011), M3ster em Produç3o Artística (Universidad Politécnica de Valência/Espanha, 2010), Graduaç3o em Artes Visuais, ênfase Escultura (UFRGS, 2006) e Graduaç3o em Artes Visuais,

ênfase História, Teoria e Crítica (UFRGS, 2008).

Link para Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2811612323291090>

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-2069-9608>

E-mail: jessicaaraujobecker@hotmail.com

1. Um ponto em movimento

Mil metros de linha. Passos em ré. Uma quadra de Porto Alegre. No ano de 2004, partindo da porta de entrada do Instituto de Artes da UFRGS, desenrolei, por toda a quadra onde este se localiza, uma linha (rolo de fita plástica) de um quilômetro² (IMAGEM1). Junto à porta, uma colega segurava a ponta da fita para que fosse viável que eu desfizesse o rolo enquanto caminhava, de costas e guiada por outro colega, contornando tudo e todos que estivessem no trajeto previamente planejado. A linha plástica era ali materialização de um deslocamento, estranho por seu método, que ativava rotinas estanques, seja no trânsito de pedestres como no olhar de observadores inquietos, deixando um rastro físico que levava a seu ponto inicial. Tal ação despertaria em algum transeunte, pedestre, morador, passante deste contexto, curiosidade sobre a origem e o ponto inicial da linha que lhe cruzava? Este seguiria a linha até chegar ao seu marco zero? O que encontraria no caminho?



Imagem 1. BECKER, Jéssica. Cordão Umbilical. Intervenção Urbana. Porto Alegre, 2004. Fonte: arquivo pessoal.

Guy Debord, em seu texto "Introdução a uma crítica da geografia urbana" (1957) utiliza a expressão "linha de maior declive" como uma das mais interessantes potências do espaço urbano, junto às mudanças de ambiência, as diferentes zonas de climas psíquicos, o aspecto atrativo ou repulsivo de certos lugares, que vem sendo deixado de lado na percepção sobre a cidade. Esclarecendo que esta nada tem a ver com o declive geográfico, Debord deixa a curiosidade da não-especificidade da expressão: que linhas seriam as de maior declive, em uma cidade? Como encontrá-las? Por que meios?

Sob a constatação da "aparente invisibilidade" que o prédio, ou mais, a institui-

ção que é o Instituto de Artes da UFRGS, possuía (e ainda possui), dentro do contexto do centro da cidade de Porto Alegre (mesmo que sua presença, neste local, exceda os 100 anos), esta ação, intitulada “Cordão Umbilical”, mesmo passado 15 anos de sua realização, ainda hoje me motiva, me instiga e me serve de preâmbulo ao instaurar questões diretamente ligadas à relação arte e âmbito urbano: quando caminhamos pela rua, nos deslocamos, nos movemos, estamos a desenhar linhas invisíveis e/ou imaginárias na paisagem da urbe? Poderia a arte materializar estes trajetos, rotas, como rastros de experiências vividas na cidade? Para onde iríamos ao seguir a linha do caminho do Outro? Poderia a linha-deslocamento revelar modos de vida, posições político-cidadãs na cidade, reativar não-lugares³?

2. Uma linha com história ou uma história com linhas?

A linha é uma força acional e dinâmica. Desde Vassily Kandinsky (1926) que afirmou como sendo “[...] o rastro do ponto em movimento [...] salto do estático ao dinâmico.” (KANDINSKY, 2005, p.47); passando por Paul Klee (1961) que exalta a liberdade e o ritmo deste movimento (KLEE,1990); ou Edith Derdik, ao pensá-la como “[...]estrutura óssea do desenho, que capta, delinea, designa, atrai, arrasta, puxa, traça, lança, planeja, projeta, como vetores de ação, que se estendem dos traços de pensamento” (DERDIK, 2007, p. 18), a linha excede a percepção tradicional de ser apenas traço sobre plano, risco em bidimensionalidade ou depósito regular de algum pigmento sobre uma superfície. Voltando um pouco na história da arte, a linha esteve no centro das discussões em diferentes momentos, passando pelo debate entre conceito linear e conceito pictórico renascentista; contribuindo para o processo de autonomia da linguagem do desenho, instaurado pelas vanguardas modernistas europeias (quando percebida como elemento expressivo e com virtudes plásticas⁴). Recebeu valor diferenciado pela abstração, especialmente a geométrica, no Construtivismo Russo, com Naum Gabo e Alexander Rodchenko, na *Bauhaus* de Vassily Kandinsky, no neo-plasticismo de Piet Mondrian. Em 1942, Marcel Duchamp amarrou uma galeria (e a mostra surrealista que nela ocorria⁵) com fios (linhas), formando um novo ambiente que “ressaltava a força do fio/linha de avançar sobre e tomar o espaço”(O'DOHERTY, 2002), e inaugurando uma nova percepção espacial, que se acentuaria nas manifestações artísticas das décadas de 1960 e 1970 e que viria a ser o aspecto mais significativo da transição da modernidade ao contemporâneo (NAVES, 2001)⁶.

A instauração de procedimentos como a instalação e o *site-specific* pelo Minimalismo, Conceitualismo e a Pop Art, levaram a percepção da espacialidade da obra de arte, antes restrita ao plano e ao objeto, a uma dimensão muito mais ampla, ane-

3 Rápida referência aos estudos de Marc Augé: “ (...) um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar. A hipótese aqui defendida é a de que a supermodernidade é produtora de não-lugares (...)”(AUGÉ, 2012, p.73)

4 Críticos de Arte como Appolinaire e Mescilas Golberg posicionaram a linha em suas virtudes plásticas, onde pureza, forma e disposição poderiam representar aspectos psicológicos. SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'Esthetique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

5 DUCHAMP, Marcel. *Mile of String*. Exposição *First Papers of Surrealism*, Nova York, 1942. Nessa criação o artista utiliza 1610 metros de fio contínuo entrelaçado entre as obras da exposição, o que interferia no espaço da galeria e formava uma espécie de desenho com as linhas.

6 NAVES, Rodrigo. In: TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

xando às propostas o ambiente circundante. Pensar o desenho transcendendo seu suporte planar, fez com que muitos artistas percebessem na linha seu instrumento de transição. Artistas como Jesús Soto, Gego, Eva Hesse, Lydia Okumura, nos anos 1960/70, e contemporâneos como Waltércio Caldas, Edith Derdik e Chiharu Shiota, entre muitos outros, retiraram a linha da estabilidade bidimensional, dando à ela corpo e colocando-a em posição central de suas propostas no espaço. A linha, antes inscrição de um material firme pigmentado sobre um plano bidimensional (lápis sobre papel, dando um exemplo clássico), passara a existir fisicamente, de forma palpável.

Neste mesmo período (1960-70), artistas da *Land Art* levaram a linha ao espaço natural, materializando-a como trilha, pegada, vestígio de deslocamentos (entre outros procedimentos que desenvolveram). Marcando a relva, a terra, a neve, o céu, o corpo tornara-se ponto e sua locomoção tornara-se linha, assemelhando-se ao conceito da linha como o rastro do ponto em movimento (KANDINSKY, 2005). Estes sinais-vestígios de trânsito/movimento/ação, deixados através de linhas no espaço natural, podem ser observados em várias proposições de Richard Long, marcando sua trilha de passos (*A Line Made by Walking*, 1969; *A Hundred Mile Walk*, 1971-2; *Walking a Line in Peru*, 1972; *Cerne Abbas Walk*, 1975; *A Line in Japan*, 1979; entre outros); em *Annual Rings* (1968), de Dennis Oppenheim, quando este cava círculos na neve na fronteira entre Canadá e Estados Unidos; nas marcas deixadas pela motocicleta de Michael Heizer em *Dry Lake/Nevada*, no trabalho *Motorcycle Drawings* (1972); ou ainda em proposições de Walter de Maria, como *Cross e Mile Long Drawing*, marcando o solo do deserto de Las Vegas, em 1968; entre muitos outros artistas e trabalhos que poderiam ser aqui citados.

Para o filósofo e crítico de arte espanhol Fernando Castro Florez⁷, a essência da *Land Art* está, justamente, no deslocamento enquanto experiência espacial (1999). Deixando sua marca em “realidades planas” naturais, como o deserto, a relva, a floresta nevada, o artista da *Land Art* e seus procedimentos estão, sobretudo, produzindo uma intervenção neste local:

Seja quando o artista intervém na natureza ou nas zonas degradadas da cidade (...) sempre está produzindo uma interferência ou tratando de estabelecer uma estratégia de diferenças com respeito ao nosso destino de monstruosidade urbana. (FLOREZ In: MOLINA, 1999, p.555).

Esta interferência-estratégia de diferença que os artistas da *Land Art* propunham, pode ser entendida como a essência de toda prática artística em âmbito não-institucionalizado, especialmente as da corrente anti-arte. A evasão dos locais tradicionalmente legitimados como “espaços de arte” também esteve presente no olhar e no interesse ao espaço da cidade e seus movimentos, situações, trânsitos, presenças, tempos, não como mote representacional, mas como contexto de investigação e atuação.

3. A linha como entremeio contextual

Grupos como o *Fluxus* e a Internacional Situacionista (1960/70) consideravam a experiência cotidiana como a questão central de seus trabalhos, desenvolvendo uma percepção e ligação com a cidade enquanto contexto, que envolve lugar, tempo e indivíduos. Na construção de “outras cartografias”, tracejaram a linha não como mera representação de ruas e avenidas, mas sim, como deslocamento de vidas, cotidiano experimentado, ação de existência. *Galleries Legitime: Performance de Rue* (1962) de Robert Filliou e Benjamin Patterson (*Fluxus*), por exemplo, registrou ações dos artistas junto às “ruas vivas” de Paris, através de uma cartografia dada pelo próprio deslocamento/movimento. Este guia, construído por Filliou, está composto por linhas, que representam dois tipos de deslocamento: o passeio a pé (linhas contínuas retas) e o transportado, por ônibus ou metrô (linhas tracejadas); por pontos, que indicavam os locais ocasionais das paradas para ação (restaurantes, livrarias, cafés, parques); horários (que designam os momentos/tempo de paradas para realização da proposta), e a listagem das ações *Fluxus* realizadas (com os nomes dos propositores e títulos (HENDRICKS, 2002). Trata-se, pois, de um mapa de experiências: os pontos de parada são, mais do que locais estagnados, pontos de ação, a serem novamente vividos por aqueles que este guia desejam seguir; e as linhas, mais do que espaços de trânsito veicular, são passos e deslocamento também vivido em toda sua potencialidade prático-poética, indicando caminhos que podem ser seguidos, ainda hoje, mesmo passados quase 60 anos de sua realização inicial.

Michel de Certeau, falando sobre “os passos perdidos” na cidade, aponta que os registros geográficos, como mapas e guias, não contemplam coisas que não possuem fisicalidade e que, no entanto, são o que emitem vida à cidade. O caminhar é um destes elementos não contemplados em sua integralidade nos mapas, esvaziados de vida a favor da perpetuação do que é estável:

Os processos de caminhar podem reportar-se em mapas urbanos de maneira a transcrever-lhe os traços (aqui densos, ali mais leves) e as trajetórias (passando por aqui e não por lá). Mas essas curvas, em cheios ou em vazios, remetem somente, como em palavras, à ausência daquilo que passou. Os destaques de percurso perdem o que foi: o próprio ato de passar, a operação de ir, vagar, ou olhar as vitrines, noutras palavras, a atividade dos passantes é transposta em pontos que compõem sobre o plano uma linha totalizante e reversível. (...) Essas fixações constituem procedimentos de esquecimento. (...) esquecer uma maneira de estar no mundo. (CERTEAU, 2005, P.176)

Certeau lembra que todas as práticas, experiências, situações vividas durante o deslocamento são abnegadas em detrimento da ligação entre pontos fixos permanentes, isto é, o caminhar é também tido, apenas como transporte, onde o próprio corpo é o meio. Contudo, o trânsito entre dois pontos não é apenas um umbral onde não há nada. O trajeto não é somente um entre-lugares, uma transposição de um ponto a outro, sem que não exista nada neste tempo-espaco. O corpo não pode ser entendido apenas como um lugar ou um objeto que transporta de um ponto a outro, mas cada passo deve ser pensado como uma potência orgânica de crescimento. Esta concepção não está ligada apenas à representação cartográfica, mais do que isso,

corresponde ao *habitus* da vida cotidiana atual.

O antropólogo britânico Tim Ingold, em seu livro *“Líneas: una breve história”*⁸(2007), analisa estas mudanças nos modos como percebemos o espaço urbano, apontando ao câmbio do deambular (passear) pelo transportar. Afirmando ser a cidade, hoje, uma sucessão de pontos estáticos, o antropólogo discorre sobre como o indivíduo, ao ser transportado de um local a outro (muitas vezes passageiro de seu próprio corpo), sofre apenas uma transposição entre estes sem, efetivamente e afetivamente, construir sua linha, seu rastro, seu percurso, sua trilha de deslocamento. Neste tema, compara o *modo operandis* ocidental com o vivido pelos esquimós (Ártico): “Para os esquimós, quando uma pessoa se move, se converte em uma linha” (INGOLD, 2007, n.p.)⁹, relatando que este se move pelo mundo ao longo de trilhas de viagem, onde o caminhar não é uma transição de um lugar ao outro, mas um modo de ser, que define o caminhante; o caminhante e sua linha são uma mesma coisa: uma linha em processo ininterrupto de crescimento e desenvolvimento, em constante renovação de si mesmo, deixando sua marca (Ibid).

4. Caminhante: se faz caminho ao caminhar¹⁰

A artista espanhola Esther Ferrer, desde o ano de 2002, vem desenvolvendo repetidas vezes, mas cada qual considerando os aspectos particulares do contexto, a ação intitulada *“Se hace camino al andar”*. Nesta, a caminhada e trajeto de Esther, por locais determinados, é marcada, passo por passo, com uma linha extensa de fita adesiva, aderida ao solo do local. Nisto, a artista já deixou sua linha, enquanto vestígio de sua presença e deslocamento colada às ruas de diversas cidades como Hertogenbosh/Holanda (2002), Rio de Janeiro (2007), Huesca/Espanha (2009), Jerusalém (2011), entre outras. Destas diversas linhas-trilhas caminhadas por Ferrer, direciono aqui especial atenção à sua execução junto ao grupo de resistência chamado *“Plataforma Salvem El Cabanyal”*, na cidade de Valência, Espanha, em 2015.

Guy Debord afirmava que não há outro motivo para estudar a vida cotidiana sem que seja para transformá-la (DEBORD, 1961/2003) e nisto se baseia a caminhada de Esther Ferrer e da vizinhança/moradores pelo bairro El Cabanyal. A *Plataforma Salvem El Cabanyal* (IMAGEM 2)¹¹, que neste ano completou seu 21º aniversário, comemorando-o com sua extinção, foi um grupo ativista, aberto, que lutou, defendeu e conquistou a permanência de 1651 moradias, que fazem parte do complexo histórico e arquitetônico do século XIII, chamado *El Cabanyal/Canyamelar*, em Valência. Este, estando junto à orla do mar Mediterrâneo, que banha a cidade, sofreu, desde o ano de 1998, com a aprovação municipal do projeto de prolongamento da Avenida Blas-

8 INGOLD, Tim. *Líneas: una breve história*. Tradução Carlos García Simón. Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 2007. *E-book* (sem paginação). Neste estudo, o autor se propôs a realizar uma taxonomia da linha, defendendo que sua presença não está condicionada ou provém apenas e exclusivamente do campo das artes visuais, mas também faz parte da música, da dança, da fala, da escrita, da arquitetura, enfim, o ser humano é gerador de linhas cotidianamente quando gesticula, fala, caminha (Ibid.).

9 Parágrafo 9, Capítulo 3: Sobre, a través y a lo largo, subcapítulo: Sendas y Rutas. Tradução minha.

10 Referência ao verso do poeta espanhol Antonio Machado, no poema *Proverbios y cantares XXIX*, no livro *Campos de Castilla*, 1912, que é, por sua vez, referência para o título do trabalho *Se Hace Camino al Andar*, de Esther Ferrer.

11 O vídeo-registro da ação pode ser visualizado em: <https://www.youtube.com/watch?v=qgQuu9Vucxl>

co Ibañez até o mar (avenida esta que liga o oeste ao leste da cidade, cruzando diversos bairros e pontos turísticos). Isto significaria a destruição de centenas de moradias e a divisão do lote urbano (bairro), ainda que este configure como “Bem de Interesse Cultural” da Espanha. A questão maior desta luta estava, sobretudo, no confronto entre a conservação do patrimônio *versus* o desenvolvimento especulativo de uma cidade¹².

O urbanismo das cidades, em especial metrópoles e capitais, muitas vezes está ligado ao mercado e seu sistema de consumo. A professora, arquiteta e urbanista Paola Berenstein Jacques aponta, na apresentação de seu livro “Apologia da Deriva: escritos Situacionistas sobre a cidade”(2003), que na atualidade, estando em crise a noção de cidade, o “novo urbanismo” se divide em duas tendências: cidade-museu ou cidade-genérica. A primeira, de corrente conservadora, defende a patrimonialização, principalmente dos centros históricos, na busca da conservação das culturas preexistentes. Porém, o que vemos, é uma petrificação/congelamento do uso dos espaços urbanos, transformando-os em grandes museus a seu aberto (na Europa), onde tudo está em forma de pastiche, perpetuado, mas já sem existência de vidas, ou “disneylanizando-os”, como parques temáticos (nos EUA), onde a história é contada através de narrativas fantásticas e espetaculares. Já os defensores da cidade-genérica, são os de corrente funcionalista, defendendo construções, e pensamentos, voltados unicamente às questões práticas do uso, pensando as sociedades como uma massa homogênea, destinada, sobretudo, ao trabalho; esta corrente apóia a destruição de amplas zonas das cidades em detrimento, por exemplo, da construção de grandes conjuntos habitacionais ou comerciais e vias de tráfego automobilístico, defendendo o “novo”.



Imagem 2. FERRER, Esther e Plataforma Salvem El Cabanyal. Se Hace Camino al Andar – Salvem el Cabanyal. Valência/Espanha. 2015.
 Fonte: www.levante-emv.com, www.teatreilmusical.es, <http://todoesperformance.blogspot.com/2015/12/esther-ferrer-se-hace-camino-al-andar.html>

Mesmo em direções aparentemente opostas, uma vez que a primeira busca a

conservação e a segunda a inovação, ambos posicionamentos sobre a cidade estão ligados ao processo de gentrificação/elitização dos espaços urbanos, sejam públicos ou privados, que em nada colaboram para o entendimento de si e do Outro, em sociedade, alimentando a espetacularização e/ou a passividade (JACQUES, 2003). Dá-se, assim, a “transformação do fato urbano em conceito de cidade” (CERTEAU, 1994, p.172).

No Cabanyal, a proposta de expansão das vias da cidade a fim de favorecer o trânsito e a exploração comercial ligada à orla, em corrente funcionalista, não possuía em sua margem oposta a defesa de uma cidade-museu, uma vez que o que a *Plataforma Salvem El Cabanyal* buscou foi, mais do que tudo, a preservação do bairro enquanto espaço de moradia. Os participantes que fizeram frente ao movimento, muitos artistas, eram residentes do local, e desejavam continuar com a vida cotidiana neste, sem espetacularizá-lo como museu ou ir-se de lá, devido à sua destruição.

Nisto é que Esther Ferrer convida à sua ação os integrantes da Plataforma, marcando, cada qual com sua linha-adesivo, os caminhos que partiam das residências já destruídas pela prefeitura até o mar, mostrando as muitas outras rotas, vivas, que chegam até a orla, sem a necessidade de destruição do bairro¹³. Construção de uma SITU-ação de resistência, de persistência e, sobretudo, de ativação do espaço público:

É fácil ver a que ponto está ligado à alienação do velho mundo o princípio característico do espetáculo: a não-participação. Ao contrário, se percebe como as melhores pesquisas revolucionárias na cultura tentaram romper a identificação psicológica do espectador com o herói, a fim de estimular esse espectador a agir, instigando suas capacidade para mudar sua própria vida. A situação é feita de modo a ser vivida por seus construtores. O papel do público, senão passivo, pelo menos figurante, deve ir diminuindo, enquanto aumenta o número dos que já não serão chamados atores mas, num sentido novo do termo, vivenciadores. (DEBORD, 1957 In JACQUES, 2003, p.57)

A citação acima, que tão bem se ajusta à ação de Esther, é dada por Guy Debord ao se referir às condições que a Internacional Situacionista seguiria para a construção e organização de ações em âmbito urbano. Mais do que um grupo, a IS, hoje também conhecida como Situacionismo, foi a reunião de artistas, urbanistas, periodistas, entre outros, sob um mesmo pensamento: empreender ações, de cunho coletivo, a fim de transformar a vida cotidiana (DEBORD, 1957). Este objetivo, que entre os anos de 1958 e 1972 partiu da perspectiva sobre a arte se modificando, naturalmente, a um posicionamento político (que teve importante participação no Maio de 1968, em Paris), se realizava em três práticas: a psicogeografia, a deriva, e a construção de situações (JACQUES, 2003). Entre elas estava a necessidade de desenvolver uma arte ligada à vida, não representacional, de ruptura com padrões e valores modernistas e que, desta forma, só poderia se dar na relação com o âmbito urbano.

5. Fim da linha

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=nRV-leU-FsM>

A atualidade da crítica situacionista, que também se encontra no grupo Fluxus, está na não-surpreendente acentuação que o processo de espetacularização, passividade e estagnação, do indivíduo e da vida cotidiana, por ambos alertados, vem dia-a-dia tomando mais força. Das já passadas décadas de 1960-70 em que os situacionistas e o Fluxus desenvolveram suas ações, mesmo que em contextos diferentes da nossa realidade brasileira, a expansão do capitalismo e de suas ideologias, como o consumo desenfreado, a aquisição de patrimônio financeiro, a propriedade privada, a espetacularização, foram, neste últimos 60 anos, tomando dimensões exacerbantes, que repercutem fortemente em todo os aspectos da vida: política, economia, educação, sociedade e, claro, arte.

Nesta perspectiva, a organização de plataformas e ações de crítica e defesa, como a *Salvem El Cabanyal* e *Se hace camino al andar*, são procedimentos que elevam a relação arte=vida a um lugar de maior potência que, diretamente, afeta e se deixa afetar. Chamando os indivíduos à participação, não somente a uma ação artística, mas à sua própria realidade, mostra-se a possibilidade de novos ou outros modos de ser, de agir, e de se comportar frente à intempérie, onde a coletividade se fortalece na adesão de cada "vivenciador". A linha de passos de Esther sobre outros contextos já é bastante significativa no processo de atenção a estes, especialmente a partir da arte e do estranhamento. Porém, quando se engaja à linha de tantos Outros, torna-se elemento conector entre arte e realidade cotidiana, entremeio de ação artística e ação política, diálogo entre espaço, indivíduos e arte. Materializando percursos (deslocamento de corpos), sobre uma *urbi* que está muito além da mera paisagem física, aponta para as relações humanas e o modo como estas vêm sendo subtraídas do planejamento das cidades, da economia, da política, da vida cotidiana. A linha de *Se Hace Camino al andar* lembra que, acima do andar e do caminho, está o caminhante, vivendo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AAUGÉ, Marc. Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. SP: Papyrus, 2012.

BECKER, Jéssica. Arte de Acción. Dissertação. Espanha: Universidad Politécnica de Valencia, 2010.

_____. Cotidiano Experimentado: o processo criativo na prática de ações. Dissertação. Porto Alegre: PPGAV-IA/UFRGS, 2011.

_____. O Eu e o Outro: Alteridade e Identidade na Construção do Processo Criativo. Tese. Porto Alegre: PPGAV-IA/UFRGS, 2017.

CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano: 1. Artes do Fazer (1990). RJ: Editora Vozes, 11ª Edição, 2005.

DEBORD, Guy. Introdução a uma crítica da geografia urbana. IN: JACQUES, Paola Berenstein. Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a cidade. RJ: Casa da Palavra, 2003. P.39-41.

DERDIK, Edith. Disegno. Desenho. Desígnio. SP: Senac, 2007.

Festival of Fantastic - Fluxus. 1985. Arquivo on line. Dinamarca: Museum of Contemporary Art, 2019. Disponível em: <http://www.festivaloffantastics.com/>. Acesso em: 28/06/2019.

FILLIOU, Robert. Teaching and Learning as Performing Arts. Nova Iorque: Kasper König, 1970.

_____. El Arte es lo que hace la vida más interesante que el arte. Canadá: Inter Editeur, 2003.

FLOREZ, Fernando Castro. Robert Smithson. El dibujo en el campo expandido. In: MOLINA, Juan José Gómez. Estrategias del dibujo en el arte contemporânea. Madri: Cátedra, 1999.

HENDRICKS, Jon. O que é Fluxus? O que não é! O por quê. Brasília: Centro cultural Banco do Brasil, 2002.

INGOLD, Tim. Líneas: uma breve história. Barcelona: Editorial Gedisa, 2015. E-book (não paginado). Disponível em: www.livrariacultura.com.br. Acessado em: desde abril de 2019.

JACQUES, Paola Berenstein. Apologia da Deriva: Escritos Situacionistas sobre a cidade. RJ: Casa da Palavra, 2003.

KANDINSKY, Wassily. Ponto e Linha sobre Plano (1926). São Paulo: Martins Fontes, 2005.

KLEE, Paul. Diários (1961). São Paulo: Martins Fontes, 1990.

KRAUSS, Rosalind. La Originalidad de la Vanguardia y Otros Mitos. Madri: Alianza Editorial, 2006.

LONG, Richard. Walking the Line. Londres: Thames & Hudson, 2005.

MICHELI, Mário de. As Vanguardas Artísticas. SP: Martins Fontes, 2004.

MOLINA, Juan José Gómez. Estrategias del dibujo en el arte contemporaneo. Madri:

Cátedra, 1999.

----- (Org). Las Lecciones del Dibujo. Madri: Cátedra, 1995.

O'DOHERTY, Brian. No Interior do Cubo Branco – A ideologia do espaço da arte. SP: Martins Fontes, 2002.

SOURIAU. Ethienne. Vocabulaire d'Esthetique. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

TASSINARI, Alberto. O Espaço Moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Submetido em: 28/10/2019

Aceito em: 06/12/2019

Jakslaine Silva da Penha¹
Aline Maria Dias²

Diário de nuvem: reflexões sobre desenho e espaço

Cloud diary: reflections on
drawing and space

Diario de la nube: reflexiones
sobre dibujo y espacio

Resumo

Este artigo aborda a pesquisa “Desenho de nuvem” desenvolvida no Programa Institucional de Iniciação Científica da Universidade Federal do Espírito Santo (sob orientação do Prof. Dr. Diego Rayck) e como Trabalho de Conclusão de Curso Bacharelado em Artes Plásticas (sob orientação da Prof. Dra. Aline Dias).

A pesquisa é uma investigação de processo artístico sobre a série “Diário de nuvem”, trabalho em desenvolvimento desde maio de 2017, que compreende a realização diária de um desenho de observação de nuvens. Ao investir na continuidade desta proposta artística simultaneamente à investigação teórica acerca de noções de desenho, paisagem e práticas de registro diário encontradas na arte conceitual, inserindo-se no marco metodológico da pesquisa em artes.

Diante das questões apontadas por “Diário de nuvem” os artistas On Kawara e Francis Alÿs são tomados como referência. Nas reflexões sobre as noções de lugar e paisagem são tomados o conceito de *topofilia* de Yi-Fu Tuan (2012) e a teoria de *imersão espacial* de Emanuele Coccia (2018).

Palavras-chave: Diário de nuvem; Arte conceitual; Desenho; Processo artístico; Lugar e paisagem.

Abstract

This article deals with the research “Desenho de nuvem” developed in the Institutional Program of Scientific Initiation of the Universidade Federal do Espírito Santo (under the guidance of Prof. Dr. Diego Rayck) and as a Bachelor of Arts Course Completion (under the guidance of Prof. Dr. Aline Dias).

The research is an artistic process investigation into the “Diário de nuvem” series, work in progress since May 2017, which includes the daily realization of a cloud observation drawing. By investing in the continuity of this artistic proposal simultaneously with the theoretical investigation about notions of drawing, landscape and daily recording practices found in conceptual art, inserting itself in the methodological framework of art research.

Given the issues raised by “Diário de nuvem” artists On Kawara and Francis Alÿs are taken as reference. In the reflections on the notions of place and landscape are taken the concept of *topophilia* of Yi-Fu Tuan (2012) and the theory of space immersion by Emanuele Coccia (2018).

Keywords: Diário de nuvem; Conceptual art; Drawing. Artistic process; Place and landscape.

Resumen

Este artículo aborda la investigación “Desenho de nuvem” desarrollada en el Programa Institucional de Iniciación Científica de la Universidade Federal do Espírito Santo (bajo la guía del Prof. Dr. Diego Rayck) y como documento de finalización del curso de Bachillerato en Artes (bajo la guía del Prof. Dr. Aline Dias).

La investigación es un proceso artístico de investigación de la serie “Diário de nuvem”, un trabajo en progreso desde mayo de 2017, que incluye la realización diaria de un dibujo de observación de nubes. Al invertir en la continuidad de esta propuesta artística simultáneamente con la investigación teórica sobre las nociones de dibujo, paisaje y prácticas de grabación diaria que se encuentran en el arte conceptual, insertándose en el marco metodológico de la

investigación artística.

En las cuestiones planteadas por la “Diário de nuvem” los artistas On Kawara y Francis Alÿs se toman como referencia. En las reflexiones sobre las nociones de lugar y paisaje se toma el concepto de topofilia de Yi-Fu Tuan (2012) y la teoría de la inmersión espacial de Emanuele Coccia (2018).

Palabras-clave: Diário de nuvem; Arte conceptual; Dibujo; Processo artístico.;Lugar y paisaje.

ISSN: 2175-2346

¹ Jakslaine Silva da Penha (UFES)

Possui bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo. Esteve como bolsista em projetos de extensão na Galeria de arte espaço Universitário (GAEU) entre 2015 e 2018, dedicando-se principalmente ao setor de Acervo e Coleções.

Desenvolveu a pesquisa “Desenho de nuvem” pelo Programa de Iniciação Científica 2018/2019 da UFES (bolsista FAPES), quando investigou em sua produção artística a temática da paisagem e da nuvem. Atualmente cursa especialização em Práticas Pedagógicas para Professores no Instituto Federal do Espírito Santo.

Link para Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3151796289851221>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7061-8613>
E-mail: jaks.penha1922@gmail.com

² Aline Maria Dias (UFES)

Artista e Pesquisadora. Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutorado em Arte Contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (2012-15), com Bolsa Capes de Doutorado Pleno no Exterior (Proc. n. 1107/12-7). Mestrado em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2009) e Bacharelado em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2004). Atuou como chefe de serviço do Museu Victor Meirelles, IBRAM, Florianópolis (2009-10) e coordenadora do Projeto Agenda Cultural da mesma instituição (2004-2007). Membro da editora independente Corpo Editorial. Vem participando de exposições, projetos curatoriais e editoriais. É pesquisadora na área de Artes Visuais, com ênfase em arte contemporânea, espaços expositivos, publicações de artista, fotografia e vídeo.

Link para Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0273232480307407>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0087-4934>
E-mail: alinemdias@hotmail.com

1. Introdução

A metodologia de pesquisa em artes apresentada por Sandra Rey (2002) em seu artigo “Por uma abordagem metodológica em artes” é tomada como marco metodológico desta investigação. Na afirmação de Rey sobre a constante troca entre prática e teoria, pontua-se a aproximação de práticas artísticas conceituais e processuais a conceitos teóricos, bem como os diálogos com a produção de outros artistas.

“Desenho de nuvem” é uma pesquisa sobre/sob a série “Diário de nuvem”, proposta artística em desenvolvimento desde maio de 2017 e que compreende a realização diária de um desenho de observação de nuvens. Estes desenhos partem de uma pesquisa sobre a tipologia de nuvens, referenciando o Atlas Internacional de Nuvens, da Organização Meteorológica Mundial (OMM).

O ponto norteador da série é a produção diária de desenhos de nuvens baseados, primeiramente, na observação do céu do município de Cariacica-ES. Os desenhos de pequena dimensão são atravessados por reflexões acerca da prática de desenho e também do cotidiano, como a observação do lugar e paisagem, o conceito de *topofilia*, a imersão espacial, conforme abordada pelo filósofo Emanuele Coccia (2018), relacionando-se a outros trabalhos presentes na prática artística desta autora, como a proposta videográfica “Aberturas para ver o céu”.

A pesquisa relaciona o trabalho prático desenvolvido com o legado da arte conceitual, incluindo processos artísticos de longa duração e ênfase na investigação não restrita ao aspecto formal/objectual do trabalho de arte.

Desta forma, este artigo propõe apresentar a pesquisa “Desenho de nuvem”, através do relato das etapas do trabalho artístico, pontuação das contribuições teóricas e diálogos com indagações originadas pelo trabalho, além de apresentar reflexões geradas a partir do desenho das nuvens sobre o lugar e o céu.

2. Práticas (obsessivas) de artista

Com intuito de encontrar a imagem (e também a cura para seu problema respiratório) que o vento poderia lhe conceder, o filme “Une histoire de vent” de Joris Ivens e Marceline Loidan (1988) narra a obstinada busca do protagonista/realizador Joris Ivens pelo vento. Em sua jornada à China, o filme articula uma série de momentos, como o encontro com o mestre chinês; a espera no deserto pela chegada do vento (*feng*); o sonho na lua; a lenda da máscara do vento que sopra sobre o mar; a subida à montanha; a mulher que recita um poema sobre o vento da primavera; a mulher no deserto que desenha uma figura mágica que traz o vento. As insistentes tentativas de Ivens de capturar o vento neste filme refletem a persistência em ações repetitivas, encontrando pontos de aproximação com as práticas da arte conceitual.

A arte conceitual propunha a valorização da ideia para a realização de um trabalho, evidenciando os processos de concepção de projetos, segundo Michael Archer (2001, p. 70). O autor ainda sinaliza que a linguagem se tornara uma espécie de material que os artistas inseriam em seus trabalhos. Um caminho para a utilização de fotos, mapas, documentos, listas, entre outros materiais era trilhado para a criação de novos trabalhos (ARCHER, 2001, p. 77-78).

A relação estabelecida entre processo de trabalho e vida pessoal (ARCHER, 2001, p. 73; WOOD, 2002, p. 38) também foi amplamente explorada na arte conceitual, relevante para o artista On Kawara que:

[...] fazia a sua arte a partir do 'fato histórico' de sua vida. A partir dos anos 60, suas pinturas registravam meramente a data em que foram feitas. Em consonância com este caráter prosaico, as comunicações de Kawara também não iam além da nua confirmação da continuação de sua existência [...] (ARCHER, 2001, p. 76).

Para Kawara, que realizou pinturas no qual o tema era a própria data (WOOD, 2002, p. 40), a potência da obra não está apenas na cor da tinta ou o formato da tela escolhida no dia, mas principalmente na proposta de se doar diariamente, e até o fim de sua vida, a essa prática. Na repetição de gestos e ações diárias localizamos uma espécie de devoção a um fazer.

A série "I Got Up" (1968-1979) de Kawara consiste no envio de postais para familiares, amigos e conhecidos, com a frase que o intitula em inglês "I GOT UP AT", completada pela hora em que o artista levantou da cama. Cada postal também contém data, nome, local em que o artista estava e os dados do destinatário.

A prática artística de On Kawara expõe um pensamento similar ao da série "Diário de nuvem". Além de ambas as produções apontarem o gesto de repetição diária, semelhante às regras criadas por Kawara (como colocar a data e hora nos seus cartões postais), estabeleci algumas regras para o meu trabalho. O protocolo que adotei envolve fazer a localização temporal e espacial inserindo nos desenhos a data, hora, lugar e o nome da nuvem (conforme a classificação do "Atlas Internacional de Nuvens" edição de 2017).

Inicialmente essa escrita da marcação temporal e espacial era inserida em meio ao desenho. No decorrer do processo optei por realocar estas informações no final do papel, como uma nota de rodapé.



Figuras 1 e 2. Desenhos do "Diário de nuvem". Fonte: arquivo da autora (2019).

Comecei adotando papéis pretos, brancos e azuis como suporte para o desenho; lápis pastel branco e grafite para fazer as nuvens; caneta preta e branca para a escrita. Ao longo do processo, esse escopo foi reduzido ao uso do papel preto, pastel e caneta brancos.

Os desenhos feitos diariamente, algumas vezes, são acompanhados por notas textuais no verso do papel. Além disso, utilizei o suporte digital (bloco de notas no celular) durante um ano, quando para escrever textos mais longos que acompanham minhas reflexões sobre o processo de produção dos desenhos e de reflexão sobre as nuvens.

O trabalho iniciado em maio de 2017 e em curso até o momento (balizando até o mês de outubro de 2019) conta com cerca de 900 desenhos de nuvens, sendo 365 desenhos produzidos durante a pesquisa de Iniciação Científica. Abaixo fragmento do “Diário de nuvem” em exposição na Galeria de arte e pesquisa (UFES).



Figura 3. “Diário de nuvem (fevereiro de 2019)”. Fonte: arquivo da autora (2019).

Francis Alÿs também demonstra especial interesse por uma prática insistente e repetitiva. Com sua obsessão em perseguir formações de tempestade e ter seu corpo violentamente imerso na poeira, “Tornado” (2000-2010) em colaboração com Julien Devaux, acaba por fazer uma alusão à situação política do contexto político mexicano.

“Tornado” pode ser pontuado aqui em duas dimensões, sendo a primeira de ordem processual: o vídeo condensa os dez anos de um aguerrido processo pontuado na edição em quatro partes: esperar, perseguir, pegar ou perder os tornados. A segunda dimensão reflete na investigação sobre os tipos de nuvem, pois, de acordo com a classificação da Organização Meteorológica Mundial, o tornado (*tuba* em latim, que significa trombeta), é considerado uma característica suplementar de nuvens *cumulonimbus* e *cumulus*, podendo ser chamado por *cumulonimbus tuba* e *cumulus tuba*.

3. Identificar formações e diálogo com Goethe

Na elaboração do trabalho sempre houve a tentativa de relacionar o nome da nuvem à forma, tarefa que realizava primeiramente com os dez gêneros aprendidos num estudo em sites de meteorologia. Porém a identificação tornava-se difícil toda vez que as formações estranhas, a que me refiro como nuvens *indigentes*, apareciam e evidenciavam a limitação de meu repertório. Esse problema foi atenuado quando, durante a pesquisa, encontrei o “Atlas internacional de Nuvens”. Desde então, baseio minhas observações na edição do Atlas de 2017.

A problemática de identificar formações pode ser relacionada às observações das nuvens realizadas por Johann Goethe, poeticamente baseado no estudo meteorológico de Luke Howard. Este último foi um meteorologista amador, um dos primeiros a escrever sobre as nuvens com uma proposta científica, com intuito que fossem conhecidas e reconhecidas por seus nomes em latim (como ainda se faz hoje pela OMM). Os termos *cumulus*, *stratus*, *cirrus* e *nimbus* foram publicados em 1803 por Howard em “On The Modifications of Clouds”. Foi com esses nomes que o assunto começou e os apreciadores das nuvens assim as identificam.

Intrigado pela formação e movimentação das nuvens, Goethe começa a observá-las e propõe escrever sobre suas formas e as condições climáticas. Além de fazer observações climatológicas para o Gran-duque alemão Carlos Augusto (tendo mais ênfase entre os anos de 1820 e 1825), a longa experiência em observar as formações rendeu textos com teor mais científico e outros mais poéticos, como o seu “Diário das nuvens”.

Também interessa ressaltar a observação que Goethe fez sobre a classificação de Howard, percebendo que poderiam existir outros nomes para as formações que não estavam nesta catalogação, sugerindo que a partir dela, “[...] poderíamos encontrar para todas estas formas uma subclassificação [...]” (GOETHE, 2003, p. 37). Em resposta a essa observação, hoje as nuvens são classificadas pela OMM em: gênero, espécies, variações e características suplementares.

4. Experiências diurnas

30/4/18 - Hoje estive observando o céu. Fazia tempo que não observava de coração. Foi bom fazer isso, (re)sentir o sol quente ardendo os olhos. O céu de *cumulus* acastelados no horizonte. *Cirrus* tímidos e *fractus* ligeiros.²

Avistar nuvens diurnas, costuma ser um processo mais objetivo. Mas em alguns casos, custa-me identificar a variedade de gênero, espécies, e demais características dessas formações.

Mesmo nos dias considerados sem nuvens mantenho o exercício de permanecer observando o céu por um tempo, a fim de enxergar a presença de nuvens finas como *cirrostratus*.

Inicialmente, no processo de trabalho, considerava importante diferenciar as

² trecho extraído do diário de nuvem digital.

nuvens observadas e desenhadas durante dia daquelas que eram feitas a noite. Após alguns meses desenhando nuvens, surge a insatisfação quanto ao papel azul, usado no horário diurno. A gramatura baixa do papel não correspondia bem ao contato do grafite e do pastel seco, bem como a ausência de contraste entre as nuvens e o fundo.

Foi lembrando os gregos que não conheciam a cor azul como azul (porque não tinham a demonstração e significado dessa cor) (CAUQUELIN, 2007, p. 54) que experimentei desvincular do diário a literalidade da cor azul para a observação diurna, optando por usar apenas o papel preto em toda a série. Desenhar durante o dia no papel preto estabelece outra relação com o céu diurno e com esses desenhos.

5. Desenho noturno

“E agora vamos apagar as luzes elétricas para ver como fica.”, escreve Tanizaki (2017, p.63). Fica escuro. Depois de alguns minutos, na penumbra, os olhos vão se adaptando a situação. Ainda que esbarrando em objetos, derrubando uma coisa ou outra, pisando nos calçados, começamos a nos situar no escuro.

Para a realização dos desenhos noturnos, algumas ações como apagar as luzes da casa são necessárias. Também é preciso esperar a vista se acostumar ao escuro para conseguir perceber como o céu está. Porém, mais que um detalhe banal, percebo que após colocar papel, lápis e caneta sobre a mesa, acontece um processo generoso de observação do céu.

Enxergar contornos, volumes ou a simples existência de uma formação em céu escuro requer maior desvelo, primeiro para perceber se há nuvens (muitas vezes confundido o céu nublado com o céu limpo) e segundo para fazer a associação da forma ao seu nome científico.

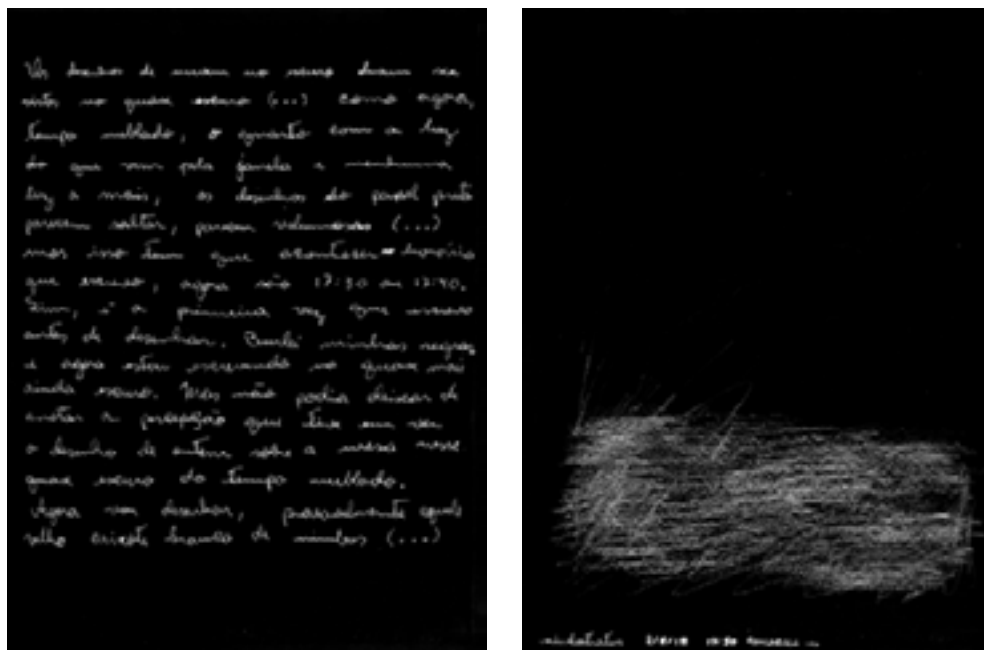
Em seu elogio à sombra, Tanizaki discorre sua percepção sobre o escuro e a penumbra. Ao analisar o imersivo ambiente (*sho'in*) dos templos de Kyoto e Nara, Tanizaki partilha que por ser um ambiente escuro os rolos com pinturas e caligrafias são difíceis de enxergar nos *zashiki* de estudo “restando então perseguir com o olhar os vagos traços da tinta *sumi* e imaginar a excelência da pintura que temos a frente enquanto ouvimos a explicação do monge-guia.” (TANIZAKI, 2017, p. 39). Contudo a experiência imersiva desses ambientes escuros revela-se apropriada:

sentimos que essa obra esmaecida e o nicho sombrio compõem um intrigante conjunto harmônico e, no mesmo instante, a imprecisão dos traços não só deixa de ter importância como também se torna perfeitamente apropriada. (TANIZAKI, 2017, p. 39).

Tal observação de Tanizaki conduz, de modo similar, à minha percepção sobre a preferência de ver os desenhos no escuro.

O ambiente na penumbra ou o quase escuro oferecem a situação oportuna para observar os desenhos de nuvem.

Em diálogo com a produção dos desenhos no escuro, bem como desta situação de observação do céu noturno, foi formulada uma versão do trabalho em vídeo. Este foi exibido no Cineclube Metrópolis, UFES, buscando uma correspondência entre o ambiente escuro que o cinema proporciona e o sentido de ver/observar os desenhos de nuvens no escuro, penumbra ou quase escuro.



Figuras 4 e 5. Desenhos do “Diário de nuvem”. Fonte: arquivo da autora (2019).

“Nuvens”³ apresenta um compilado de cerca de 13min dos desenhos realizados entre 2017 e 2018. O vídeo começa com desenhos pequenos de nuvens, passando, gradativamente, para formas maiores que mostram o traço mais marcado de desenhos como os de *Nimbus*. As 64 nuvens escolhidas de forma não cronológica aparecem na tela por aproximadamente 9 segundos e são alternadas por um fundo totalmente negro, criando um intervalo entre elas.

Enquanto Tanizaki relata perseguir os traços de tinta, eu vejo saltar os traços de conté. Concordamos que a pouca luz é o elemento ideal para a apreciação dos rolos de pinturas japonesas e desenhos de nuvens.

Certamente ele estava fazendo uma anotação da sua percepção sobre uma situação cotidiana. Ver esses rolos na penumbra o conduziu a reflexão sobre a sombra/ escuridão e como ela se torna preciosa para observar e estar presente.

O nicho escuro *zashiki*, onde os rolos estão acomodados, serve a escuridão, aquela que não permite enxergar os traços imprecisos das pinturas. Nesse mesmo sentido, penso que o céu escuro harmoniza os imprecisos contornos da nuvem mutável.

6. Percepções sobre os desenhos

Se houver um procedimento geral para desenhar nuvens, seria o mesmo que ter desenvolvido um padrão de resolução das nuvens.

Realizei a análise individual dos 9 tipos de nuvem presente no diário. O décimo tipo, *cirrostratus*, um círculo (por nome *halo*) que aparece em volta do sol em dias quentes, é uma nuvem que evito desenhar, pois a sua característica não me desperta especial interesse gráfico.

Cada tipo de nuvem tem seus dilemas de representação, mas *nimbus* certamente causa uma angústia ao desenhar: “[...] Estou convencida de que toda tentativa

de representar algo nos leva a um abismo. As coisas se abismam quando queremos apreendê-las. [...]” (DIAS, 2011, p. 27). *Nimbus* é aquela massa cinzenta que cobre a extensão do céu, quase que por completo, ela nomeia o céu nublado.

Existe a criação de um padrão de resolução de *nimbostratus*, revelada na predominância dos desenhos semelhantes a caixotes e retângulos, que variam entre uma massa quase centralizada e uma expansão dessa massa na ocupação do papel. Concomitantemente a essa representação padrão, outros modos de retratar são desenvolvidos, eles não substituem o padrão, mas só se somam ao modo de desenhar *nimbus*.

Stratus é uma nuvem cinzenta. Pertencente à família de nuvens baixas, geralmente a encontro próximo as encostas rochosas do Moxuara. Os desenhos em grupo ocupam mais em largura, parecem subir e descer nos papéis.

Altostratus ocupa o centro do suporte e varia no aspecto, são tentativas de criar nuances áreas de transparências e volume. Esta é uma nuvem controversa que pode ser confundida com *nimbostratus* e *stratus*, isto porque ela pode cobrir uma área grande como *nimbus*, e pode aparentar ser homogênea como *stratus*.

As *cumulus* não são apenas as massas volumosas bem desenhadas pelo vento, elas também têm suas variações de forma. Seguindo a ideia de padrão de resolução estão os *cumulus mediocris* que parecem como algodão desfiando nas extremidades. Identifiquei alguns tipos de traços: fino, leve, soltos, mal feitos, despreziosos, chapados, pesados.

Cirrus são nuvens finas, esguias e delicadas, suas representações trazem a ideia de leveza que essa nuvem passa ao observador. *Alto cumulus* tem por característica ser várias nuvens fragmentadas organizadas em conjunto. *Cirrus* e *alto cumulus* são desenhos que ocupam todas as partes do papel.

Strato cumulus é um conjunto formado por poucos desenhos. Por ser uma nuvem grande são desenhos inacabados, alguns fingem ser essa nuvem grande e outros simulam uma parte maior da nuvem. Alguns traços são delicados como os de *cirrus*.

Cirrocumulus são vários *cirrus* pequenos acumulados, pertencentes à família das nuvens altas. O conjunto é formado por 6 desenhos pequenos e centralizados.

Mediante a incerteza da formação de *Cumulonimbus* na região da Grande Vitória, ela não foi muito explorada, sendo o conjunto formado por apenas 3 desenhos. *Cumulonimbus* é uma versão pesada de *nimbostratus*. É uma nuvem de tempestade.

Em todo o processo existe uma tensão entre desenho de observação e certa abstração na forma de representar. Prender e apreender faz parte, muitas vezes, do dificultoso trabalho de tentar manter essas nuvens fugazes no papel.

7. Envolvimento com o lugar

O envolvimento com o lugar é uma característica no desenvolvimento desses trabalhos, principalmente quando o apego com o lugar e a paisagem é mais intenso que a apreciação fugaz. O geógrafo chinês Yi-Fu Tuan (2012) designou um termo que acredito nortear os meus trabalhos. Essa afeição à paisagem é chamada de *topofilia*.

No livro “Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambien-

te” o autor explora a etimologia desta palavra: *topo* significando *lugar* e *filia, elo*. A tradução literal de *elo* destaca a identificação, afeto ao lugar, situando que o envolvimento do ser humano com a natureza é um processo afetivo que permuta as suas narrativas.

Yi-Fu Tuan correlaciona os temas de percepção, atitude, valores e visão de mundo (TUAN, 2012, p. 15), que se fazem necessários para o entendimento da *topofilia* numa análise do ser humano e o seu envolvimento com o meio ambiente.

O autor analisa a *topofilia* a partir da “Percepção”, referenciando os sentidos (visão, olfato, audição, paladar e tato) que são estimulados por ações externas, do mundo para o sujeito; “Atitude”, considerando a aplicação da soma de experiências que o indivíduo carrega ao longo da vida, isto é, o seu conhecimento de mundo; “Valores e visão de mundo” em relação à experiência social do indivíduo (TUAN, 2012, p. 18-19).

No que se refere aos conceitos de lugar e paisagem, Tuan destaca a extrema variedade das formas e superfícies geográficas, acrescentando que:

[...] são mais variadas as maneiras como as pessoas percebem e avaliam essa superfície. Duas pessoas não vêem uma mesma realidade. Nem mesmo dois grupos sociais fazem exatamente a mesma avaliação do meio ambiente. A própria visão científica [sic] está ligada à cultura – uma possível perspectiva entre muitas. [...] (TUAN, 2012, p. 21).

Considerando que *topofilia* trata do envolvimento que a pessoa desenvolve com o lugar, percebo que esta ideia se aplica ao meu processo de trabalho, pois compreendo o lugar onde faço as observações do céu, nuvens e paisagem como constante e afetivo.

O lugar em que me situo é o contexto da casa, de onde vejo a paisagem, destacando o monte Moxuara como um significativo lugar de afeto. Além disso, devido à longa observação do céu, passo a entender o céu também como objeto de afeto.

Considerada a relação dada ao “Diário de nuvem” com a ideia de apego ao lugar de Yi-Fu Tuan, passa-se desse entendimento do lugar físico para uma abordagem subjetiva do lugar: será o céu um lugar no qual é possível criar o elo topofílico assim como com uma paisagem? Podemos criar uma resignificação da *topofilia* para observação do céu?

O filósofo italiano Emanuele Coccia (2018) fala sobre o estado de imersão em que os seres vivos são imbuídos na atmosfera. A imersão é o que define a ideia de que os seres vivos da terra ocupam o ar, de forma que somos atravessados e atravessamos o ar numa troca recíproca de respiração (COCCIA, 2018, p. 17). Portanto, na permeabilidade que essa troca engendra, os seres vivos não somente respiram e poluem o ar, mas também *habitam* o ar (COCCIA, 2018, p. 35-36).

Analisando a ideia de *topofilia* juntamente a teoria substancial da vida das plantas de Coccia, pode-se especular o céu como um lugar. Deslocando a predominância da terra nas análises espaciais, Coccia revela que o planeta terra é “um astro [e tudo que existe] é céu [...] e a Terra é uma porção dele [...]” (COCCIA, 2018, p. 90).

Esse dado de que existem duas formas: os astros e o espaço são importantes para fundar a ideia de o céu ser um lugar (e ser também um lugar topofílico). Coccia vai além da frívola concepção de que apenas a atmosfera é considerada céu. Se a

teoria da imersão nos diz que o ar está nós e que habitamos essa atmosfera, então podemos concluir que ocupamos o céu, um lugar infinito.

8. "Aberturas para ver o céu"

O trabalho videográfico "Aberturas para ver o céu" foi pensado e realizado no espaço doméstico. Formado por 8 planos parados, as imagens mapeiam janelas, buracos, e demais aberturas em minha casa que possibilitam a observação do céu.

1. Propositadamente mapeando as aberturas primeiro no interior da casa. O buraco na parede da sala. A janela redonda fica no alto da parede da frente de casa.
2. O muro do quintal junto à escada são os planos do entre: estar entre o espaço doméstico interno e o doméstico externo. São os planos (com exceção dos muros) em que a arquitetura cria uma espécie de moldura para o céu.
3. O plano seguinte foi feito da laje de casa com vista para o Mojuara. O motivo do vídeo era conseguir observar o céu. O plano da paisagem da cidade de Cariacica conclui o pensamento dessa busca do olhar interior para o que existe fora.



Figuras 6 e 7. Still do vídeo "Aberturas para ver o céu". Fonte: arquivo da autora (2019).

Os pontos mapeados em "Aberturas para ver o céu" se diferenciam um pouco da experiência do "Diário de nuvem", pois me aproximo deles cotidianamente sem uma prática metódica para observação do céu tampouco para desenhar as nuvens. Apesar desta diferença, ambos os trabalhos marcam a presença desse mesmo céu (objeto de uma prática diária nos desenhos e ocasional no vídeo). Evocando, ainda, a teoria das plantas de Coccia:

[...] A planta encarna o laço mais íntimo e mais elementar que a vida pode estabelecer com o mundo. [...] Sob o sol ou sobre as nuvens, misturando-se à água e ao vento, sua vida é uma interminável contemplação cósmica, sem dissociar os objetos e as substâncias, ou, dito de outra forma, aceitando as nuances, até se fundir com o mundo, até coincidir com sua substância. [...] (COCCIA, 2018, p. 13).

As plantas são substâncias que se misturam a todo o mundo, a tudo no mundo, por isso, o céu é tido como meu objeto de observação e como um lugar habitável. O

céu que observo é mesmo que estou imersa.

9. Considerações finais

Neste artigo busco compartilhar o processo de pesquisa “Desenho de nuvem”, uma investigação sobre processo artístico do “Diário de nuvem”.

Relacionando a insistência de filmar o vento de Joris Ivens e as práticas diárias e repetitivas de On Kawara, juntamente ao “Tornado” de Alÿs, identifico em meu processo a constituição de uma prática de artista repetitiva, insistente.

Na observação e tentativas de identificação das nuvens, referencio a pesquisa pioneira de Luke Howard sobre as nuvens no século XIX e também a contribuição de Johann Goethe no mesmo período, com um olhar mais poético para observação das nuvens.

Pontuo também a percepção dos desenhos diurnos em seguida sendo contrastado ao desenho noturno, quando foram feitas maiores considerações sobre o ambiente escuro apontado por Junichiro Tanizaki relacionando ao modo de observação dos desenhos.

Por fim, sinalizando primeiramente a ideia de apego a paisagem de Yi-Fu Tuan, a *topofilia* propõe que o desvelo que o indivíduo desenvolve com o meio caracteriza o apego ao lugar e o afeto a paisagem. Assimilando a teoria da mistura da vida das plantas, Emanuele Coccia teoriza que através do ar, as plantas emanam a vida, tornando a atmosfera disponível para todos os seres vivos. Coccia sinaliza que esse ar é capaz de nos atravessar tanto como atravessamos ele através da respiração, isto possibilita compreender que essa atmosfera também é habitável. Surgindo o pensamento do céu que observo para desenhar a nuvem, desta forma, ser um lugar afetivo e habitado.

Referências Bibliográficas

ARCHER, M. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 255p.

CAUQUELIN, A. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 196p.

COCCIA, E. *A vida das plantas: uma metafísica da mistura*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2018. 160p.

DIAS, A. *Desenho e cartografias cotidianas*. In: COELHO, E; VILLA, D. *Cartografias cotidianas*. Londrina: UEL, 2011. p. 21-35.

GOETHE, J. W. *O jogo das nuvens*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003. 110p.

Guggenheim. *On Kawara, Paintings: Today Series/ Date Paintings*. Disponível na internet via <<https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/paintings-today-seriesdate-paintings>>. Acessado em 30 mar. 2019.

Guggenheim. *On Kawara, Postcards: I Got Up*. Disponível na internet via <<https://www.guggenheim.org/arts-curriculum/topic/postcards-i-got-up>>. Acessado em 30 mar. 2019.

MoMA. *Francis Alÿs, Tornado*. Disponível na internet via <<https://www.moma.org/collection/works/134278>>. Acessado em 27 out. 2019.

REY, S. *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes*. In BRITES, B; TESSLER, E. *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002. p. 123-140.

TANIZAKI, J. *Em louvor da sombra*. Tradução: Leiko Gotoda. São Paulo: Penguin Companhia das letras, 2017. 72p.

TUAN, Y. *Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. Londrina: Eduel, 2012. 342p.

UNE histoire de vent. Direção: Joris Ivens e Marceline Loridan. Produção: Marceline Loridan. França: Capi Films e La Sept Cinéma, 1988. Bobina cinematográfica (80min), son., color., 35mm.

WOOD, P. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. 80p.

World Meteorological Organization's. *International Cloud Atlas*. Disponível na internet via <<https://cloudatlas.wmo.int/home.html>>. Acessado em 3 maio 2018.

Submetido em: 31/10/2019

Aceito em: 06/12/2019

Daniela Vicentini¹

Bromélias: Exercícios de percepção da natureza com base em estudos de Goethe e Holdrege

Bromeliads: Nature
perception exercises based
on Goethe and Holdrege
studies

Bromelie: Esercizi di
percezione della natura in
base agli studi di Goethe e
Holdrege

Resumo

O artigo apresenta uma proposição artística que inclui caminhada e exercícios de desenho, escrita e corpo para a percepção de uma planta. A concepção da natureza parte de estudos científicos de Goethe e de reflexões acerca da pesquisa de Craig Holdrege. Buscamos explorar as possibilidades de nos colocarmos abertos para conhecer fenômenos da natureza, tendo a planta como guia no processo.

Palavras-chave: Caminhada; Natureza; Goethe; Observação; Proposição artística.

Abstract

The article presents an artistic proposition that includes walking and drawing exercises, writing and body for the perception of a plant. The conception of nature is based on Goethe's scientific studies and reflections on Craig Holdrege's research. We seek to explore the possibilities of being open to the phenomena of nature, using the plant as a guide in the process.

Keywords: Walk; Nature; Goethe; Observation; Artistic proposition.

Sommario

L'articolo presenta una proposta artistica che comprende camminata ed esercizi di disegno, scrittura e corpo per la percezione di una pianta. La concezione della natura si basa sugli studi scientifici di Goethe e sulle riflessioni della ricerca di Craig Holdrege. Cerchiamo di esplorare le possibilità di essere aperti ai fenomeni della natura, utilizzando la pianta come guida nel processo.

Parole chiave: Camminata; Natura; Goethe; Osservazione; Proposta artistica.

1 Daniela Vicentini formou-se em bacharelado em Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP, 1995); fez mestrado em História Social da Cultura, na PUC-Rio, em 2000. É doutoranda no programa de pós-graduação da UDESC (ingresso em 2019), na linha de pesquisa em Processos Artísticos Contemporâneos. Participa do Grupo de Pesquisa "Articulações Poéticas". De 2001 a 2005, lecionou na Universidade Tuiuti do Paraná (UTP) e na Uni-Brasil, em Curitiba. Em 2006, foi uma das vencedoras do prêmio editorial Iberê Camargo, publicou "Tríptico à Iberê" (Cosac Naify, 2010) e, em parceria com Fernando Burjato, "Arte brasileira nos acervos de Curitiba" (Segesta, 2010). Em 2014, realizou a exposição individual, *Ma r*, no Centro Cultural Badesc, em Florianópolis; e, em 2015, *Vai vem ver*, no Museu da Gravura, em Curitiba. Em 2009 e 2010, realizou o Treinamento em Goetheanismo, em 2019, concluiu a formação em Terapia Artística Antroposófica, ambos na Associação Sagres, Florianópolis. www.danielavicentini.com.br

Link para Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0553803387885690>

ORCID: <http://orcid.org/0000-000308944287>

E-mail: vicentinidan@gmail.com

1 Introdução

Em agosto de 2019, iniciei minha pesquisa de doutorado, intitulada Expedições, na linha de Processos artísticos, do programa de pós-graduação da UDESC, com o intuito de realizar uma investigação prática e teórica do conceito de natureza na arte. Um dos objetivos da pesquisa é promover a organização de eventos que levem as pessoas para caminhar, observar, desenhar, pintar e estabelecer uma conversa com a natureza.

Apresento, neste texto, uma proposição inicial dessa pesquisa e as considerações teóricas que a envolvem. O planejamento da proposta da vivência parte do conceito de natureza que venho estudando nos escritos científicos de Goethe (1749-1832) – nos livros *A metamorfose das plantas* (2005), *A doutrina das cores* (1993) e *Ensaio científico* (2012). Outro autor importante para essa pesquisa é Craig Holdrege, com o livro *Thinking like a plant* (2013), pois desenvolve a ideia de a planta se colocar como uma professora a nos ensinar a pensar como ela, a pensarmos como uma planta.



Ilustrações 1, 2, 3 e 4. Estudo de Melissa, desenhos da autora, 2010.

Desde 2009, tenho realizado minhas pequenas expedições – caminhadas pela ilha de Florianópolis, o jardim de casa, para dizer certo –, para observar o vir a ser das plantas e das cores nos céus, formas das nuvens e paisagens de meu entorno. Com o intuito de me conectar com os ritmos da natureza, tenho procurado também aprofundar um processo de autopercepção alimentado por esses contatos: indagando-me, engajando-me numa ação repetida de ir e vir, numa busca incessante e intranquila de desvelamentos – a exemplo da intranquilidade da planta no seu vir a ser. Minhas observações vieram se concretizando em aquarelas e desenhos, a exemplo do estudo de Melissa (ilustração 1 a 4), do estudo de Araçá (ilustração 4 a 6) e das aquarelas da série Dunas (ilustração 12).



Ilustrações 4, 5 e 6. Estudo de Araçá, desenhos da autora, 2016/ 2017.

Propor algo nesse sentido também para outras pessoas é a pesquisa que inicio com a vivência que relato a seguir. Parto da ideia de que a arte pode viver nos olhos, nas mãos, na percepção das pessoas. Assim a concebia o artista Joseph Beuys, com a elaboração do seu conceito de “escultura social”. Como um trabalho artístico, a “escultura social” inclui toda atividade humana que se empenha em formar a sociedade e sua relação com o meio ambiente – a concepção de toda a sociedade como uma grande obra de arte em que cada pessoa pode contribuir criativamente. É consagrada a afirmação: “Todo ser humano é um artista” (BEUYS, *apud* ROSENTHAL, 2011).

2 Como sou natureza?

No dia 3 de outubro de 2019, Manika Bebhinn Ramnsay e eu organizamos uma vivência de uma caminhada de 3 quilômetros e exercícios de percepção, na Costa da Lagoa, em Florianópolis, intitulada “Como sou natureza?”. Era uma quinta-feira, de manhã. Com a seca acometendo todo o país nos últimos meses, uma chuva, menos intensa do que a desejada, nublava o céu e não fez desistir 8 das 15 pessoas que tinham se inscrito.



Ilustração 7. Caminhada na Costa da Lagoa, em 3 de outubro de 2019.

As pessoas se inscreveram num site, por ocasião de uma comemoração que ocorreu em todo o Brasil, intitulada “Viva Goethe”. Nosso percurso foi o de caminhar do Canto dos Araçás, do ponto 3, do barco, até o ponto 7, rumo ao bairro Costa da Lagoa, em Florianópolis, tão cheio de folclore e histórias fantásticas, cujo acesso se dá somente por trilha ou por barco, até o espaço “Morpho Azul”.

Os estudos científicos de Goethe são pouco citados, ainda que sejam fundamentais para sua obra literária. Lineu foi importante para sua pesquisa, mas, diferentemente do trabalho de classificar e diferenciar do célebre botânico, Goethe quer entender o que une, o que faz uma planta ser planta, a *forma tipo*, a força interna dos organismos. Ao arrancar uma planta, instantaneamente, falta-lhe algo: a vida. Lemos sua poesia:

Achado

Eu andava pelo bosque,
Sempre assim, de bem comigo,
E por nada procurava,
Nem caminho, nem sentido.
Quando à sombra então eu vi
Como estrelas a brilhar
Uma pequenina flor.
Cativante, aquele olhar.
Quando então eu quis colhê-la
Me diz ela, doce e fina:
Mas por que quebrar-me a haste?
Minha vida assim termina!
Com raízes inteirinhas
Eu me pus a arrancar
A plantinha, que levei
Ao jardim de um lindo lar.
Em plantá-la novamente
Num lugar tão sossegado,
Ali crescem novos ramos
E há flor pra todo lado.

(GOETHE, apud ERTHAL, 2011, p. 84)

A ciência de Goethe é uma ciência da vida. Não aquela que disseca, classifica e separa. E considera apenas a estrutura física dos organismos. Se eu arranco a planta, falta-lhe algo. O processo de conhecimento acontece quando o sujeito se coloca à disposição para conversar ativamente com outro ser, com plena atenção nos pensamentos que o acometem. O pensamento vivo ocorre numa conversação contínua entre sujeito e fenômeno da sua percepção – uma fenomenologia.

Demos uma instrução para a caminhada. Em silêncio: observar como se as coisas não tivessem nome, ou, dito de outra forma, como se o mundo estivesse sendo visto como que pela primeira vez. Chegamos ao nosso destino, o espaço de cultura “Morpho Azul”. Trocamos nossas impressões ao redor de uma mesa bem servida. Trago um dos relatos de um homem que, inicialmente, achou não ter entrado na proposta. Ele trouxe a lembrança da feição do rosto de seu filho quando bebê, brilho dos olhos, gesto das mãos ao sentir o vento, a expressão de maravilhamento – de sentir e ver o mundo como pela primeira vez, como se as coisas não tivessem nome. Não é isto o que queremos? Estarmos no mundo como se pudéssemos recriá-lo em nós a cada instante?

Dividimo-nos em dois grupos, um a ser conduzido pela Manika e o outro por mim. Cada grupo deveria escolher uma planta do jardim ou, como se isto fosse possível, se deixar ser escolhido por ela. Como a chuva ameaçava voltar, ficamos protegidos na varanda e beiral da casa. Sobre uma rocha, numa comunidade de bromélias, dirigimos nossa atenção para a que florescia. Pedimos a cada pessoa que anotasse a primeira impressão que teve da planta. Começou a chover.

A instrução, dada em quatro passos, foi seguida por cada participante a seu tempo, em silêncio. O primeiro passo, uma descrição o mais exata possível, em desenho e escrita. O segundo, imaginar o movimento da planta para chegar a ter aquela forma e aquele que parece sugerir para o futuro, expresso num gesto com o corpo. O terceiro, perceber a relação da planta com o entorno e quais sentimentos desperta em cada pessoa. Por fim, escrever um breve poema, palavras, uma síntese que revelasse a essência.



Ilustrações 8 e 9. Exercícios de Percepção, 2019.

Cada grupo apresentou sua planta para o outro. Qual não foi nossa surpresa ao perceber que ambos escolhemos a mesma planta! Os grupos escolheram diferentes espécies de bromélias. O que esta planta nos disse?

Conforme fomos descrevendo, a bromélia foi se refazendo em minha, ou nossa, imaginação. Perceber a planta que se ergue sobre rocha, com raízes expostas, interligadas com outras da mesma espécie, como família, mãe e filha ou irmãs, comunidade que se coloca como taças, bebedouros, doadora de vida, disse algo especial para cada um de nós. A coincidência da bromélia disse muito ao grupo. Algumas pessoas se emocionaram. Caminhamos de volta.



Ilustração 10. Finalização do evento.



Transcrição de Lorena Galery: |
No verso, primeira impressão: irmãs

- > folha de verde mais amarelado, possivelmente onde incide mais sol
- > com a chuva os verdes e amarelos de todas as folhas se intensificaram, diminuindo a diferença de tonalidades.
- > serrilhado na folha
- > folha nova ainda colada ao centro da planta
- > folha seca: pode ser arrancada

raiz exposta: une as duas bromélias-irmãs
As bromélias-irmã vivem em uma pequena comunidade, em cima da pedra, dividem espaço com musgos, gravetos e uma outra espécie que fica na região do meio pro lado da pedra que se vira para a casa. As bromélias-irmãs ocupam a maior parte do terreno da pedra se espalhando de norte a sul. Do lado mais exposto as folhas são mais amareladas e indicam receber muito sol e protegem os musgos de receber tão diretamente o sol, afinal são onde crescem mais verdes.

-
Durante minha visita, começou a chover. Uma chuva leve, não muito fria, mas definitivamente sem calor. É o tipo favorito de chuva das bromélias-irmãs, elas me disseram. Uma chuva que não encharca, não cozinha. Nutre e limpa. Digo a elas que deve ser como um banho de mar na Bahia. Elas me olham sérias e atentas. Não sei se conhecem o mar ou a Bahia. Não sei se nasceram aqui

Ilustração 11. Desenho e escrito de Lorena Galery – participante da vivência, 2019.

3 A natureza, um verbo

No livro *Paisagem na arte*, o inglês Kenneth Clark afirma:

Estamos rodeados por coisas que não foram feitas por nós e que têm uma vida e estrutura diferente da nossa: árvores, flores, relva, rios, colinas e nuvens. Desde há séculos que nos inspiram curiosidades e respeito, e têm sido objetos do nosso prazer.[...] E temos pensado nelas como elementos de uma ideia a que chamamos natureza. A pintura de paisagem marca as fases da nossa concepção da Natureza. (CLARK, 1949, p.19)

A história da paisagem na arte tem início no Renascimento, quando sujeito e objeto se diferenciam e, para um observador que vê o mundo através de uma janela, as terras passam a se estender ao infinito, exatamente até o ponto de fuga da perspectiva linear. Se a arte constrói símbolos, aos quais estamos ou não familiarizados, a sua aceitação como realidade vem ocorrendo com as várias camadas de códigos de representação que se instauram como cultura. E a ideia da separação do sujeito que observa o mundo como algo diferente de si é enraizada. Temos uma cultura dualista, a separação do sujeito e do objeto. No entanto, nos perguntamos, temos realmente uma estrutura diferente das coisas que nos rodeiam? Como podemos deixar de nos sentirmos apartados de nosso entorno?

Craig Holdrege, com a ideia “pensar como uma planta”, em seu livro *Thinking like a plant* (2013), inspirado pelos estudos científicos de Goethe, especificamente com referência ao livro *A metamorfose das plantas* (2005), propõe que podemos ter a planta como nossa professora para conquistarmos uma religião com o nosso entorno e atingirmos a superação da visão do mundo como *objeto* para a visão do

mundo como um *todo orgânico* relacionado – alcançar esse entendimento é, para o autor, revolucionário.

Goethe considera a natureza não em seus aspectos isolados e fragmentários, mas como coisa atuante e vivente, procurando apresentá-la como “uma totalidade que se esforça por evidenciar-se em suas várias partes” (GOETHE, 2005, p.8). Num trabalho de intensa observação e registro, em desenhos do vir a ser da planta, Goethe demonstra as ondas de contração e expansão, as transições e metamorfoses que atuam para que a planta se desenvolva. Qual a ideia da planta?, pergunta-se.

A *metamorfose das plantas* apresenta minuciosa observação do movimento pendular de contração e expansão, que cria transições e metamorfoses e configura continuamente o vir a ser da planta que se produz ativamente, conformando-se num entorno específico. Os grandes impulsionadores da natureza são a polaridade e a intensificação, ou seja, a contínua atração e repulsão e a ascensão sempre almejada. Assim a semente se abre para seu entorno, absorve a água, germina e, ao mesmo tempo, surgem raízes e caule e depois as folhas nascem, expandem-se, diferenciam-se até a contração numa pequena folha antes da inflorescência.

Conforme considera Craig Holdrege (2013), a planta ensina sobre a transformação perpétua. Numa única planta, há diferentes formatos de folhas. A planta é um ser inteiro, num dado momento; no entanto, todos os elementos da planta nunca estão presentes ao mesmo tempo – algo morre, quando outra coisa nasce, e assim por diante. A planta é, portanto, um verbo, não um substantivo. É um *processo* e não um *objeto*.

A planta está em comunicação constante com seu entorno, continua Holdrege, em cada etapa do seu desenvolvimento – é uma interação viva, uma conversa contínua. Uma planta é distinta, mas não separada do ambiente. O entorno se manifesta na forma da planta: se há falta de luz, vento forte, solo fértil, pouca água e assim por diante, tudo isso configura o jeito de ser da planta. Mas não só o entorno modifica a planta, também a planta modifica o entorno: retira gás carbônico do ar, traz água para a superfície, fixa nitrogênio no solo, tira nutrientes do solo, morre e vira nutriente para o solo, dá sombra e compartilha nutrientes com outras plantas, atrai animais, repele insetos, e por aí vai.

O enfoque de Craig Holdrege é trazer ferramentas, imagens, pensamentos, exercícios, para o ser humano aprender a conversar com a natureza. Com o objetivo de aproximar-se do fenômeno e deixá-lo falar por si, investigando-o a partir de muitas perspectivas, podemos desenvolver uma autoconsciência aguda sobre a forma como interagimos com o fenômeno a partir de nossas ideias. Afinal:

Vemos o mundo de um modo a partir da planície, de outro a partir do topo de uma escarpa, e de outro ainda dos flancos de uma cordilheira. De alguns desses pontos podemos ver uma porção maior do mundo que de outros, mas isso é tudo. Não se pode dizer que vemos de modo mais verdadeiro de um desses pontos que dos restantes. (GOETHE, *apud* ERTHAL, 2011, p.79)

O verdadeiro conhecimento cresce com uma interação cuidadosa entre o ser humano e o fenômeno, do mesmo jeito que uma planta se desenvolve com uma interação entre espécie de planta e seu entorno. Uma experiência que une o fora e

dentro e dessa forma transcende o dualismo. Na experiência, não tem fora e dentro, é “eu-no-mundo” e “mundo-em-mim”, ou, melhor ainda, “mundo-eu”. É a experiência que transcende, na prática, o pensar “objeto”, morto do mundo, e afirma a natureza participativa da realidade.

Holdrege, em *Thinking like a plant* (2013), propõe uma reflexão para pensarmos na nossa existência no mundo, como propõe Goethe. Sugere que isso seja feito por meio de exercícios de observação da natureza que, generalizando, levem a uma ligação verdadeira com o fenômeno em seu entorno, que revelem como pessoas diferentes percebem de formas diferentes, que façam cada um se perceber no ato de observar, entre outras possibilidades.

4 O corpo na natureza

Num texto de 1202, *The complaint of nature*, Alanus de Insulis (1908) escreve que a Deusa Natura está doente, morrendo, e os seres humanos na terra não cuidam mais dela. E o autor conta como a Gramática, a Dialética, a Retórica, a Aritmética, a Música, a Geometria e a Astronomia precisam ir até Deus em busca de uma nova alma para a Natureza. Os séculos que seguiram até o presente colocaram a natureza no laboratório, numa mesa de dissecação, em alguns casos, sob tortura. A dicotomia sujeito *versus* objeto, humano *versus* natureza não humana, apartou o ser humano do seu entorno e de si mesmo. A natureza, passando pelo crivo da tecnologia, criou um afastamento ainda maior entre a humanidade e os processos e fenômenos naturais. Nesta visão mecanicista, a Terra se tornou um bem de consumo, uma mera fonte de recursos materiais para serem explorados economicamente.

Acredito que a crise ecológica só possa ser revertida com base em uma transformação das subjetividades. Por meio da arte, é possível criar uma ponte entre a interioridade do ser humano e o mundo. Como sugere Goethe: a arte é a ponte. Temos urgência em atuar na renovação da percepção que temos da natureza. Afinal, como escreve o norte-americano Simon Schama, em seu livro *Paisagem e memória*:

(...)conquanto estejamos habituados a situar a natureza e a percepção humana em dois campos distintos, na verdade elas são inseparáveis. Antes de poder ser um repouso para os sentidos, a paisagem é obra da mente. Compõe-se tanto de camadas de lembranças quanto de estratos de rochas. (SCHAMA, 1996, p.17)

A arte nos revela a concepção histórica que temos da natureza, como afirma Kenneth Clark (1949, p.19). Ao longo dos séculos, os artistas vão depositando no mundo camadas de olhar que criam códigos de representação, que se revelam no primeiro olhar de um mato no Renascimento, nas célebres aquarelas de Dürer, desenhos de Pisanello e de Leonardo da Vinci; no mistério das paisagens que cadenciam claros e escuros do Barroco, nas pinturas de Rembrandt e Ruisdael; nas nuvens, céus, esboços, dos artistas românticos, com a cuidadosa observação e catalogação dos fenômenos da natureza, nuvens, cores, tempestades; e a renovada presença na dinâmica das estações, pelo estudo de diferentes matizes e tons numa observação fenomenológica, revelada nos trabalhos dos impressionistas.

Mais recentemente, desde os anos 1960, a relação entre arte e natureza se coloca com conceitos de dentro e fora, visto e não visto, lugar e não lugar, paisagem e cultura. Com proposições que evidenciam a presença concreta do corpo do sujeito num dado lugar, a arte pós-minimalista configura o campo expandido da arte. Assim a superfície do planeta passa a ser vista como desenho: desenha-se no ato de caminhar, de remover a terra, de deixar vestígios. Pode-se observar o mundo como desenho, visto de um avião, da terra vista de cima. A paisagem é também algo cambiante, a ser vivida por um sujeito encarnado. Caminhar, plantar, colher, remover, reavivar paisagens em ruínas pela tecnologia, escrever cartas a serem encontradas com um mapa, emoldurar o céu, pintar com luz, captar raios para desenhar na noite, são algumas proposições. Muitas dessas estratégias e trabalhos experimentamos por meio de fotografias. A preocupação ecológica pode ser percebida como parte da proposição de alguns artistas contemporâneos que dialogam com esta vasta rede de referências artísticas.

5. Considerações finais: a construção de um jardim

Meu interesse no pensamento de Goethe está ligado ao meu engajamento com práticas oriundas do âmbito da antroposofia, que informam muitos dos procedimentos que emergem na minha prática artística. O deslocamento que promovo das atividades da antroposofia para o campo da arte contemporânea pode suscitar novas camadas de configurações, pois dialoga tanto com a tradição artística da paisagem na história da arte ocidental quanto com estratégias e debates da arte contemporânea. A repetição de procedimentos e a observação dos fenômenos naturais vieram constituindo a dinâmica do meu trabalho artístico desde a última década. Por exemplo, na construção da série de pinturas intitulada Dunas, em que caminho até as dunas e me coloco sempre no mesmo lugar, para observar diferentes direções, o perto, o longe, e o passar dos dias – realizadas num semestre em 2010, em outro em 2012 (ilustração 12), em outro em 2015, em aberto para novas configurações. O deslocamento, a repetição e a disposição de realizar uma observação contínua e renovada se traduzem no meu processo de trabalho, resultando em pinturas e desenhos que remetem ao fluxo da passagem do tempo num mesmo lugar.

Ao colocar a pergunta inicial deste artigo, não tive a intenção de respondê-la de uma só vez: *Como sou natureza?* Esta pergunta reverbera e move tanto meu trabalho pictórico individual quanto minhas ações envolvendo a participação do público, como a proposta que relatei da caminhada na Costa da Lagoa, em Florianópolis. A intenção inicial foi a de convidarmos as pessoas para abrirem suas percepções para uma relação, talvez, inabitual com a natureza. O foco desta ação foi o de tornar viva a capacidade das pessoas de observar as plantas e a si mesmas, com atenção intensificada durante a caminhada proposta, colocando em prática as reflexões de Goethe e Holdrege, apresentadas neste artigo.

Convidamos as pessoas a entregarem-se a esse estado de percepção, da mesma maneira como se pode cultivar um jardim: regando, trazendo novo solo, observando o brotar e o fenecer, realizando podas, manejando ideias e ações. Neste ir e

vir de contemplação de fenômenos naturais, pode ser possível captar pensamentos, respirar o entorno, para adquirir forças para cada um de nós cuidarmos do nosso jardim interno em conexão com o ritmo, as cores, a terra, as plantas, as pessoas – atentos aos movimentos dessa pequena ecologia.

Escrever este texto é uma maneira de dar forma à ação realizada na Costa da Lagoa e organizar as ideias que a impulsionam. A escrita torna-se um prolongamento da caminhada e um lugar de exposição de “Como sou natureza?”. Muitas questões estão em aberto. De todo modo, as bromélias já fazem parte de um jardim, ou de uma paisagem, que pretendo ir construindo ao longo dos próximos anos.

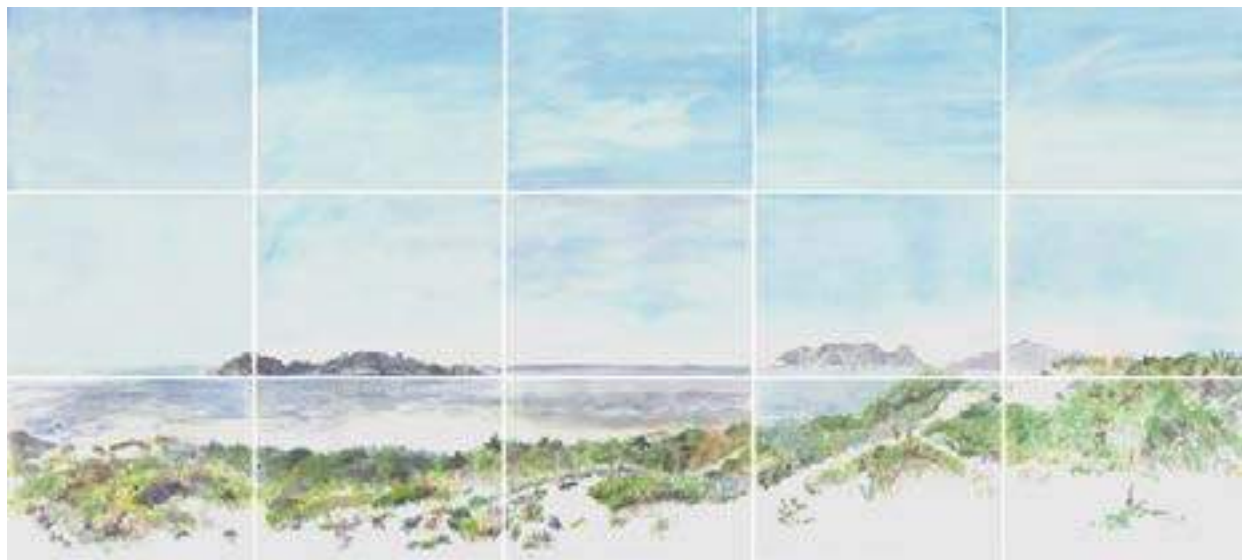


Ilustração 12. Sem título, da série Dunas, aquarela sobre papel, 90x200cm (30x40cmcada), 2012. Os trabalhos da série Dunas são feitos por observação no lugar, em vários dias, por alguns meses.

Referências

ALAIN OF LILLE [Alanus de Insulis], d. 1202. The complaint of nature, Yale Studies in English, v. 36 (1908), Translation of De planctunatura. by Douglas M. Moffat. Pagination preserved in text form. Disponível em: <<http://www.fordham.edu/halsall/basis/alain-deplanctu.asp>>. Acesso em: 29/10/2019.

CLARK, Kenneth. Paisagem na arte. Lisboa: Ulisseia, 1949.

ERTHAL, Mateus Duque. Traduzindo Clássicos: Gefunden, de Goethe – o trabalho do Barão de Paranapiacaba. Revista Tradterm. São Paulo, USP, v. 18, p. 68-88, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/tradterm/article/view/36755>> . Acesso em: 26/10/2019.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Doutrina das cores. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GOETHE, Johann Wolfgang von. A metamorfose das plantas. 4. ed. São Paulo: Antroposófica, 2005.

GOETHE, Johann Wolfgang von. Ensaios científicos. São Paulo: Barany/Ad Verbum, 2012.

HOLDREGE, Craig. Thinking like a plant. Tradução livre de Manika Bebhinn Ramsay. New York: Lindisfarne, 2013.

ROSENTHAL, Dália. Joseph Beuys: o elemento material como agente social. São Paulo: ARS, São Paulo, v.9, n.18, 2011. Disponível em 29/10/2019 <:http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202011000200008>. Acesso em: 29/10/2019.

SCHAMA, Simon. Paisagem e memória. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Submetido em: 30/10/2019

Aceito em: 05/12/2019

Sofia Porto Bauchwitz¹

Sair do Mapa, criar o mapa: uma epistemologia errante

Exiting the map, creating the
map: a erring epistemology

Salir del mapa, crear el mapa:
una epistemología errante

Resumo

O artigo é um cruzamento de ideias decorrentes da tese doutoral *El Artista Errante y El Discurso como Cartografía en un contexto hispano-brasileño* (UCM/CAPES), defendida em 2017. Levanta questões sobre o artista no mundo cartografiável e seu discurso sinuoso e descentralizado, tentando analisar esse último como um movimento rumo ao incerto, um pulo no abismo em direção à pura potência. Desta forma, o artista errante, como defendemos, é uma tipologia que ajuda a praticar, na base de (in)certezas, novas maneiras de pensar e defender a arte em nossos dias. Este criador contemporâneo perambula e se fortalece nos mapas que seu discurso errante (que passa pelo erro) constrói no mundo. O texto passa por conceitos como indecisão, ritmo singular, cartografia, assim como tradução e relatos de auto-alteração. **Palavras-chave:** Abismo; Cartografia; Discurso; Errante.

Abstract

The article is a convergence of ideas derived from the doctoral thesis *The Erring Artist and the Discourse as Cartography in a Spanish-Brazilian context* (UCM / CAPES), defended in 2017. It raises questions on the artist in the cartographic world and his sinuous and decentralized discourse, trying to analyze the latter as a movement toward the uncertain, a jump into the abyss. In this way, the erring artist, as we defend, is a typology that helps to practice, on the basis of (in)certainties, new ways of thinking and defending art in our day. This contemporary creator wanders and strengthens himself on the maps that his errant discourse (which goes through error) builds in the world. The text goes through concepts such as indecision, singular rhythm, cartography, as well as translation and self-alteration reports.

Keywords: Abyss; Cartography; Discourse; Errant.

Resumen

Un apañado de ideas provenientes de la tesis doctoral *El Artista Errante y El Discurso como Cartografía en un contexto hispano-brasileño* (UCM/CAPES), defendida en 2017. Levanta cuestiones sobre el artista en el mundo cartografiable y su discurso sinuoso y descentralizado, intentando analizar ese último como un movimiento rumbo a lo incierto, un salto al abismo en dirección a la pura potencia. De esta forma, el artista errante, como defendemos, es una tipología que ayuda a practicar, a base de (in)certezas, nuevas maneras de pensar y defender el arte en nuestros días. Este creador contemporáneo yerra y se fortalece en los mapas que su discurso de errares (que pasa por el error) construye en el mundo. El texto pasa por conceptos como indecisión, ritmo singular, cartografía, así como traducción y relatos de auto-alteración.

Palabras-clave: Abismo; Cartografía; Discurso; Errante.

¹ Artista e pesquisadora, sua tese *El artista errante y el discurso como cartografía* (UCM/CAPES) gira em torno de problemáticas do discurso artístico e a não identidade nas práticas artísticas contemporâneas.

Link para Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0877272376067213>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1629-7799>
E-mail: sofiabauchwitz@gmail.com

1. Artista errante

O artista contemporâneo é uma tipologia de artista que se desvira em várias outras. Dentro das práticas contemporâneas existentes, umas formas e umas metáforas imperam mais que outras. O artista contemporâneo que nos interessa aqui é uma figura que se relaciona intimamente com o espaço: o artista errante. Este artista abre seus próprios caminhos de forma indecisa e resistente, assumindo para a sua história os erros que o errar generosamente lhe possibilita. Esta tipologia é, portanto, uma que se relaciona com o espaço baldio e a linha sinuosa.

Mas, que lugar ocupa o artista errante no mundo? Como mapear o espaço do artista errante? Se a impermanência de forma e conteúdo é uma de suas marcas, como reconhecê-lo entre tanta variedade? Fazer arte, hoje, é uma questão de provocar acontecimentos, conseguir que algo ocorra e reúna. O objeto-obra é o dispositivo que reúne pessoas em torno à vontade de participação, de contaminação. Dizer isto é aceitar que velhas verdades como a de autoria e imagem perdem, realmente, o peso legitimador que outrora tiveram. A obra já não depende dessas noções – ser autor de imagens – para se manter em equilíbrio e traduzível.

Traduzível, claro, desde a poética que mencionava Henri Meschonnic em *A Poética do Traduzir*. O tipo de gesto tradutor que arrasta todo o corpo consigo, permitindo que a tradução gere “outra coisa” em seu acontecer, outra obra, quase um outro original. Só assim, pela inscrição poética do corpo, pode o original que se traduz manter-se vivo no passar do tempo, vivo, posto que sempre avivado, sempre aberto às leituras vindouras². O artista errante é radicante, como as plantas, no sentido da tradução que Nicolas Bourriaud³ quis lhe outorgar: caminha, se adapta, traduz o novo solo, se faz outro na medida em que modifica o terreno que visita.

Fazer arte hoje, então, é uma questão de pensar – de forma ensimesmada, singular, totalmente curvilínea (foge-se da reta) - essa repentina falta de gravidade (procura-se os tropeços, os choques, a queda livre) desde onde se ativam reuniões, aglomerações de ideias, derivas e encruzilhadas em direção ao comum da arte ou, pelo menos, em direção à construção de um aparato cultural que responda aos corpos locais e presentes, às verdades provisórias e cambiantes. Ainda que este pensamento soe cada vez mais utópico, no marco de uma sociedade cada vez mais avessa aos encontros e às tensões (beirando a distopia)⁴, é sobre ele que o artista deve insistir, mesmo que apenas vestido de indecisão e verdades passageiras.

Trabalhar *sem certezas* é uma vivência cotidiana para muitos artistas e tomar essa sensação de “falta” de verdades como um método autorreferente, ensimesmado,

2 “Há uma política do traduzir. E é a poética. Como há uma ética da linguagem, e é a poética. Ou antes, o inverso é forte - o ético só é verdadeiramente ético quando pratica a poética.” Veja-se: MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p.15.

3 “Los creadores contemporáneos ya plantean las bases de un arte radicante - término que designa un organismo que hace crecer sus raíces a medida que avanza. Ser radicante: poner en escena, poner en marcha las propias raíces en contextos y formatos heterogéneos, negarles la virtud de definir completamente nuestra identidad, traducir las ideas, transcodificar las imágenes, transplantar los comportamientos, intercambiar en vez de imponer.” Veja-se: BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2009, p. 22.

4 Distopia (anti-utopia) ou narrativas distópicas são aquelas que imaginam e apresentam um lugar não-utópico para a humanidade, seja no futuro ou no passado, ou lugares que não existem. O cinema e a literatura oferecem diversidade de narrativas: desde *Fahrenheit 451*, romance de 1953 de Ray Bradbury; o filme *La Jeteé* de 1962 do Chris Marker, ou o blockbuster *O Exterminador do Futuro* de James Cameron, lançado em 1985. O grande apelo dessas fantasias está, de certo modo, no fato de que aquilo que nos é apresentado, por mais extremo e assustador que seja, nos é familiar, tratam de coisas que (por terem ocorrido no passado, por terem povoado o imaginário coletivo por tanto tempo) conhecemos. Pelas distopias entramos em contato com o *Unheimlich* de Freud, o inquietante que nos leva de volta a algum lugar que fora, por algum tempo, esquecido. Poderíamos dizer que a distopia é o lugar aonde vamos para lembrar que não há nada antigo demais, diferente demais, absurdo demais - que tudo está sempre entre nós, agora.

é uma maneira de legitimar as próprias errâncias. Um “sem”⁵ que está relacionado com a abertura, com o exterior, com o gesto de deixar a pergunta que move a pesquisa ao relento, umedecida pela chuva, como caldo de cultivo para que coisas novas possam brotar⁶. Parafraseando a Victor Segalen⁷, o artista surge na busca e não na certeza. Se escreve ou fala não é nunca para expor pensamentos fechados, mas para abrir mais pensamentos.

2. Sair do mapa

A ilha deserta rodeada de água é, assim como a região que cerceia o buraco negro, uma zona de pura potência, puro devir para além daquilo que somos, entre o que se é e o que não se é. Essa potência de mudança, de possibilidades, ocorre também na imagem do mapa plano, não esférico, rodeado de abismos e monstros. Nos próprios abismos ou nas quase-experiências que conseguem chegar à superfície.

As zonas hadais são zonas oceânicas a mais de 6000 metros de profundidade. Estas zonas escuras são ecossistemas nos quais a ciência positivista não chega. Menos explorados que outros rincões do planeta, são lugares onde, hipoteticamente, tudo pode ocorrer. Não há relatos de ninguém que haja estado lá, embora alguma pele suba à superfície como resíduo de uma vida privada⁸. Isto não significa que os caminhantes caiam no abismo uma vez que chegam ao fim do mapa, senão que estendem o traço do mapa enquanto andam. O relato do abismo, então, é sempre um *quase*. Chegar aos abismos e aprender a viver neles, ou na iminência do desconhecido que guardam, é uma forma de praticar a regulação, a determinação e a alteração de si. Transformação, tradução: este é o processo pelo qual o corpo se faz Outro, qualquer coisa nova. Não o faz uma só vez para permanecer fixo, parado, senão que realiza este mesmo processo (em ocasiões, doloroso e sentido) várias e intermitentes vezes, como quem dúvida dos riscos, mas arrisca.

In girum imus nocte et consumimur igni é o nome de um filme de Guy Debord de 1978. Um filme que segundo o próprio autor, desprezava as imagens, que considerava insignificantes ou falsas, um filme que desprezava a poeira de imagens que o compunham⁹. Poeira de imagens é justamente o que temos para criar, como artistas errantes. Apropriando-nos e fazendo-nos outros no gesto. Debord é um excelente exemplo de artista errante.



Figura 1 – Sofia Bauchwitz, still do vídeo *Her House on the Water*, 2017.

Em latim *in girum imus nocte et consumimur igni* significa algo como “vamos dando voltas pela noite e somos consumidos pelo fogo.” Um palíndromo medieval, uma adivinha para mariposa, mas, quem sabe, também para os demônios. Como as mariposas atraídas pela luz da lâmpada, que insistem nesse contato, assim é o corpo dos artistas errantes, deslumbrados e duvidosos de si e sempre prontos para uma nova alteração. Sempre dispostos a andar até a borda do mapa conhecido, dispostos a cruzar a fronteira aceita e entrar no que não sabem. No abismo não há luz, portanto, não há nada para se ver. Em um mundo repleto de estímulos visuais, de notícias e más notícias, chegar ao ponto de não se ver nada significa, em grande medida, poder imaginar, criar imagens - novas imagens com as quais povoar o pensamento.

Mas, o que ainda é necessário provar através de imagens? Provocava Debord, “nada nunca é provado a não ser pelo movimento real que dissolve as condições existentes” (DEBORD, 2010, p 29). Debord parafraseia: do mesmo modo que se apropria de imagens, se apropria de discursos. Encontra o “movimento real que dissolve as condições existentes” em Marx e Engels, que assim definem o comunismo – não como um lugar ideal no qual a humanidade viria a se adaptar, mas sim como um movimento dissolvente¹⁰.

Andar muitos caminhos, cruzar muitas comarcas, costuma pressupor ter atravessado muitas fronteiras de territórios conhecidos e ignorados. Uma verdade natural, já que os caminhos só se ampliam no contato com essas fronteiras. Diz-se que a fronteira está relacionada com a linha que atravessa o espaço, da mesma forma que o limite, essa barreira que marca o fim de algo, que proíbe o passo, que limita a visão.

O limite é provocador, anseia pela desobediência, quer potencializar o salto iminente, mesmo quando este não chega a ocorrer. A fronteira é outra coisa, mais difusa. Antes de pôr fim a um território, anuncia sua transformação em outro diferente. A fronteira não quer o salto, o que quer mesmo é o trânsito. A fronteira, ao juntar os

diferentes lado a lado, realçando a tensão que há entre eles e reafirmando o conflito necessário para que esse território se ramifique em caminhos diversos, é um lugar onde coisas acontecem. Que algo aconteça é pré-requisito para começar a dissolver as condições existentes, e as imagens podem convidar a um passeio e quiçá iniciar movimentos.



Figura 2 – Sofia Bauchwitz, still do vídeo *Her House on the Water*, 2017.

Na atual realidade contemporânea, as fronteiras funcionam cada vez mais como limites insondáveis e menos como trânsito. Mas se é o pensar sobre o espaço que antecipa sua modificação (a ideia da ponte antecede a ponte que une dois lados de um rio), é de se esperar que o mero pensamento ajude a modificar o espaço real da mesma forma que as imagens não-visuais provocam reações em nossos corpos (sons, cores, palavras lidas e escutadas tem efeito físico sobre nossa realidade). Se é ao imaginar um outro mapa possível que começamos a modificar o mundo real¹¹, imaginar outras fronteiras parece ser um bom começo. Outros *topos* ajudam a modificar a realidade, mesmo que sejam só proposições micropolíticas¹², criativas e imaginativas. Inventar um mapa é atravessar as diferenças no risco, em direção às bordas. Chegar aos abismos é a utopia¹³ desejada.

Um território é atravessado e mapeado por um cartógrafo, e ao mesmo tempo modifica o corpo que o atravessa. As forças externas que atravessam o território (os errantes) acabam sendo modificadas pelo espaço que ajudam a criar, no mesmo gesto de abrir espaço, ocupar, deslocar-se, fugir, migrar. Podemos dizer que o corpo do cartógrafo é também um mapa feito pelo (atravessamento no) espaço, uma corpografia¹⁴. Os espinhos e galhos, o sol na pele, o cheiro das ruas, os encontrões apressados, tudo isto compõe e decompõe os corpos, já que mapear é uma questão de performance, como observaram Gilles Deleuze e Félix Guattari em *Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia*.

Michel de Certeau (2000) disse que o relato não se contentava em contar a história de um movimento, de uma ação, mas que ele mesmo a criava. Para entender o relato se faz necessário, então, entrar nesse movimento, deixar-se ativar por ele - já que o relato é sempre uma narração de viagem, uma prática no espaço, uma prática do caminhar. Perder a capacidade de contar nossas experiências, nossos desvios e atalhos, as aventuras cotidianas, é também perder a capacidade cartográfica de construir e habitar nossos diferentes territórios.

3. Relatar, criar o Mapa

O mapa é uma mentira no que fixa (e quando fixa), mas é verdade no que cruza. Visto que o espaço está sempre em trânsito, o mapa criado de um dado território é sempre uma lembrança do passado, sempre desatualizado. O mapa nunca é a verdade, o que nele se diz pode que já não seja certo; suas fronteiras já mudaram no presente, estão sempre mudando. Presente e futuro parecem não existir no que se refere a habitar o espaço: quem volta ao lugar favorito, volta e voltará sempre a um lugar do passado que se atualiza com o passar do tempo - e pela ficção, também. É que passado não é outra coisa que esse passar que vai marcando mapas em seu curso. Dizer que o lugar se atualiza no tempo é o mesmo que dizer que o lugar se traduz e é traduzido por aquele que o lembra, o narra e que a ele volta. Também por aqueles que entram em contato com essa lembrança alheia, com esse relato.

Os relatos, os resíduos da experiência em um lugar, essa experiência que marca a fala do artista, é uma ferramenta de conquista. Jorge Luis Borges dizia que acumular espaço é acumular também experiências¹⁵. Porque quem conquista um espaço, o que faz primeiro é chegar nele (chegar lá!), é invadir. Somos todos bárbaros nesse movimento. Ao chegar *lá*, ganhamos não só no quesito espacial, um pouco mais de espaço, um pouco mais de verde (esse jardim próspero sob nossos pés); ganha-se mesmo no quesito físico do corpo que sente as mudanças, e que depois conta o que viveu. Narrar os espaços conquistados, como forma de participar de sua história, é a ferramenta que a humanidade teve sempre à mão na hora de mapear o mundo.

Ao falar de si e de seus caminhos, decisões e indecisões, o artista vai abrindo um mapa. Mesmo sem querer, o artista deixa marcas que podem ser interpretadas e seguidas, está sempre marcando o espaço coletivo com suas palavras¹⁶. Entender a obra de um artista errante pede do espectador de arte uma atenção focada já não sobre a obra, mas no discurso do artista, nas linhas erráticas dessa fala cartográfica¹⁷.

15 "Por lo demás, acumular espacio no es lo contrario de acumular tiempo: es uno de los modos de realizar esa para nosotros única operación. Los ingleses que por impulsión ocasional o genial del escribiente Clive o de Warren Hastings conquistaron la India, no acumularon solamente espacio, sino tiempo: es decir, experiencias, experiencias de noches, días, descampados, montes, ciudades, astucias, heroísmos, traiciones, dolores, destinos, muertes, pestes, fieras, felicidades, ritos, cosmogonías, dialectos, dioses, veneraciones." Veja-se: BORGES, Jorge Luis. (1932). *Discusión. Obras completas, 1923-1936. Livro I*. Madrid: Círculo de Lectores, 1992, p.228.

16 "El andar afirma, sospecha, arriesga, transgrede, respeta, las trayectorias que "habla"." Veja-se: Certeau, 2000, p.112.

17 Leonardo Ventapane se aproximava a essa imagem em seu artigo *O explorador, o artista e os territórios de impermanência*, no qual pensa a imagem do artista explorador, perpassado por movimentos de desorientação, fugidio do mapa oficial, imprevisto. Graças ao carácter geográfico de sua metáfora, acaba por tocar questões que corroboram com a ideia de que o discurso do artista é uma ferramenta cartográfica. Há sempre uma fisicalidade, uma experiência guardada nas palavras escolhidas pelo artista, palavras que acabam por nos desenhar um mapa confuso, mais ainda assim, um mapa. Veja-se: VENTAPANE, Leonardo. "O explorador, o artista e os territórios de impermanência". In: *Arte & ensaios: revista do ppgav/eba/ufrrj*, n. 27. Rio de Janeiro: EBA - UFRJ, 2013, p.165.

São essas palavras buscadas que transmitem o que de fato ocorreu no processo de criação, e não apenas a obra (imagem resultante), que pouco diz em sua verdade passageira.



Figura 3 – Sofia Bauchwitz, still do vídeo Her House on the Water, 2017.

O mapa, pensado por suas qualidades mágicas, permite que entendamos que, independentemente do lugar que representa em sua superfície (seja papel ou ecrã), guarda a potência de guia: o mapa nos mostra caminhos, inicia caminhadas. Não importa, para quem usa o mapa, se este conduz a lugares imaginários ou reais, desde que o leve a algum lugar. Sair de onde não se quer estar é o mais importante. O mapa como dispositivo de recomeço. Os artistas errantes são, por definição, grandes conquistadores com muitos relatos acumulados, justapostos, recomeçados.

Mudar de lugar é uma decadente capacidade em nossa sociedade, poucos se atrevem. O sujeito que troca de lugar troca também de ponto de vista e sabe, por experiência, que o que é verdadeiro agora, logo mais deixará de sê-lo. Não por isso este sujeito deixa-se cair num estado blasé, indiferente frente ao mundo. Curioso, aferra-se a sua verdade na sua própria efemeridade. É essa intensa vivência de transformação que o obriga a ir e vir, intermitentemente, visitando outros territórios e mapeando o que vê, sempre mapeando, com o seu discurso. Devir um Outro é um movimento errante, conquistador e indagador. Só *Outro* pode construir explicações alternativas para a ciência normativa, que tanto teme a ondulação e tanto anseia a linha reta.

Habitar as bordas ou desejar o movimento em direção a elas é um gesto de desvio, de desvio heterotópico, como assinalava Foucault. Os gestos heterotópicos têm de ver com espaços reservados aos indivíduos desviados da sociedade, espa-

ços baldios, vazios e abertos – descentralizados¹⁸. Os artistas errantes não falam de um movimento linear de x a y, do centro às bordas, mas de um movimento sinuoso, feminino. Se não há coragem, que não se entre, dizia Clarice Lispector. Aqui cabe a mesma advertência: se não há coragem que não se tome nenhum caminho, que se espere.

A sinuosidade, o arroteio, é o movimento que nos faz chegar mais perto da resposta oculta que move nossas perguntas, mais perto, mas nunca lá. Os abismos de além-mapa resguardam as respostas, nunca nos satisfazendo. Quanto mais andamos em sua direção, mas se alarga o mapa baixo nossos pés e mais perguntas surgem. Nunca respostas - pelo menos, nunca respostas duradouras.

O caminho escolhido pelo artista deve ser entendido como uma entidade singular. Todo e cada um dos caminhos escolhidos pelo artista. Pois o caminho existe para além do lá distante aonde se quer chegar. Os caminhos são um vir a ser constante, um fluxo, uma mudança em si mesmos.

Referências Bibliográficas

ARTAUD, Antonin (1980). *El pesa-nervios*. Madrid: Ed. Visor.

BORRIAUD, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

BORGES, Jorge Luis. (1932). *Discusión. Obras completas, 1923-1936. Livro I*. Madrid: Círculo de Lectores, 1992.

CERTEAU, Michel de (2000). *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

DEBORD, Guy (2010). *In girum immus nocte et consumimur igni; crítica da separação*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2010, p. 31.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix (2004). *Mil Mesetas: Capitalismo e esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.

FOUCAULT, Michel (2008). "Topologías". En: *Fractal: Revista iberoamericana de ensayo y literatura*, vol. 13, n.48, año XII.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

MESCHONNIC, Henri (2010). *Poética do traduzir*. São Paulo: Perspectiva.

PHELAN, Peggy; ROGOFF, Irit (2001). "'Without': A Conversation". In: *Art Journal*, v. 60, n. 3. Nueva York: College Art Association, 2001.

18 *Outros Espaços*. Heterotopia. Conferência proferida no *Cercle d'Études architecturales* em 14 de março de 1967, e publicada originalmente em *Architecture, Mouvement, continuité*, n.5, outubro 1984, p.46-9. Foucault somente autorizou a publicação deste texto, escrito na Tunísia em 1967, na primavera de 1984.

RANCIERE, Jacques (2011). El espectador emancipado. Castellón: Ellago Ensayo.

SEEMANN, Jörn (2001) "Cartografias Culturais na geografia cultural: Entre mapas da cultura e a cultura do mapas." En: Boletim Goiano de Geografia v. 21 n.2. Goiânia: Universidade Nacional de Goiás. 2001 (pp. 61-82)

SEEMANN, Jörn (2012). "Tradições Humanistas na Cartografia e a Poética dos Mapas". En: MARANDOLA JR., Eduardo; OLIVEIRA, Livia de. (orgs.). Qual o espaço do lugar? Geografia, epistemologia, fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012.

SEGALEN, Victor (2017). Ensayo sobre el exotismo. Una Estética de lo Diverso. Madrid: La Línea del Horizonte.

VENTAPANE, Leonardo (2013). "O explorador, o artista e os territórios de impermanência". En: Arte & ensaios: revista do ppgav/eba/ufrj, n. 27. Rio de Janeiro: EBA – UFRJ. 2013 (pp.163-171)

Submetido em: 17/01/2019

Aceito em: 27/03/2019

**Deise Aparecida
de Oliveira¹**

**Luciana Martha
Silveira²**

O corpo, a paisagem e o percurso em “Tombo: Centro Novo, 2017” de Rochelle Costi

Rochelle costi's body,
landscape and travel in
“Tombo: Centro Novo, 2017”

Cuerpo, paisaje y viaje de
rochelle costi en “Tombo:
Centro Novo, 2017”

Resumo

Discutindo a paisagem urbana como construção social, escolheu-se o trabalho de Rochelle Costi “Tombo: Centro Novo, 2017” em que a artista apresenta o centro de São Paulo que já não existe, em imagens dentro de arquivos. O corpo, a paisagem e a trajetória da cidade estão intrincados em uma série de imagens que obrigam o público a saírem de seus lugares de apreciadores. A instalação foi apresentada em uma exposição que discutia a cidade de São Paulo, por Paulo Herkenhoff e Leno Veras a partir da proposição de Flusser sobre essa cidade. O artigo discute o trabalho de Rochelle relacionando a arte com a sociologia, a antropologia, apresentando a ideia de que os objetos contemporâneos, assim como a paisagem urbana, devem ser vistos de forma interdisciplinar.

Palavras-chave: Paisagem; Percurso; Corpo; Arte Contemporânea; Cultura.

Abstract

Discussing the urban landscape as a social construction, it was chosen for the work of Rochelle Costi “Tombo: Centro Novo, 2017” in which the artist presents the center of São Paulo that no longer exists, in images within archives. The body, the landscape and the trajectory of the city are intricated in a series of images that compel the public to leave their places of lovers. The installation was presented in an exhibition that discussed the city of São Paulo, based in Paulo Herkenhoff and Leno Veras as of Flusser’s proposition about this city. The article discusses Rochelle’s work relating art to sociology and anthropology, presenting the idea that contemporary objects, as well as the urban landscape, should be viewed in an interdisciplinary way.

Keywords: Landscape; Path; Body; Contemporary Art; Culture.

Resumen

Discutiendo el paisaje urbano como una construcción social, fue elegido para el trabajo de Rochelle Costi “Tombo: Centro Novo, 2017” en el que el artista presenta el centro de São Paulo que ya no existe, en imágenes dentro de los archivos. El cuerpo, el paisaje y la trayectoria de la ciudad están intrincados en una serie de imágenes que obligan al público a abandonar sus lugares de amantes. La instalación se presentó en una exposición que discutió la ciudad de São Paulo, basada en Paulo Hekenhoff y Paulo Veras a partir de la propuesta de Flusser sobre esta ciudad. El artículo analiza el trabajo de Rochelle que relaciona el arte con la sociología y la antropología, presentando la idea de que los objetos contemporâneos, así como el paisaje urbano, deben verse de manera interdisciplinaria.

Palabras-clave: Paisaje; Camino; Cuerpo; Arte Contemporáneo; Cultura.

¹ Deise Aparecida de Oliveira é Mestre em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Atua como Especialista Cultural-Educadora de Museus na Prefeitura de Joinville e Professora Temporária no Curso de Artes Visuais pela Universidade da Região de Joinville.

Link para Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7055558623230070>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4764-2097>
E-mail: deise.1927@gmail.com

² Luciana Silveira é Pós-doutora pela Universidade De Michigan. Possui Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Mestrado em Múltiplos Meios pela Universidade Estadual de Campinas. Atualmente é Professora na Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Link para Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9969574876271040>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0990-0892>
E-mail: silveira.lucianam@gmail.com

1. Introdução

O trabalho “Tombo: Centro Novo” de 2017 foi apresentado no Sesc 24 de maio, em São Paulo, na exposição denominada “São Paulo não é uma cidade – invenções do centro” entre agosto de 2017 e março de 2018. A curadoria foi de Paulo Herkenhoff e Leno Veras, que partiram das proposições de Flusser sobre a cidade de São Paulo. A exposição contava com vários artistas que refletiram em seus trabalhos sobre o centro da cidade de São Paulo, em diferentes épocas, suportes e materiais. Nesse artigo discutiremos sobre a relação entre o corpo, a paisagem e percurso da cidade, a partir da obra de Rochelle Costi, destacando o trabalho “Tombo: Centro Novo, 2017”. Para os fundamentos da discussão, foram escolhidos os autores Foster (2017), Miller (2008, 2013), Anjos (2017), Chiarelli (2015), Flusser (2012), que apresentam conceitos como cultura material, o artista como etnógrafo e questões da arte brasileira, conceitos estes que serão localizados no trabalho de Rochelle Costi e também em outros artistas relacionados. Segaud (2016) colabora com as discussões sobre o espaço urbano, pensando tal espaço como construção social. Essa localização do conceito de espaço interessa, pois o artigo acompanha o pensamento de Canclini (2013, 2017) apontando para os processos culturais, como as migrações, que mudam as paisagens urbanas e rurais, imprimindo novas formas de utilização desses mesmos espaços. O objetivo do artigo, nesse sentido, é tratar a imagem de maneira interdisciplinar, trazendo a paisagem, o corpo e o percurso da cidade em diálogo com as questões contemporâneas da arte. A relação entre os elementos será colocada a partir da obra citada de Rochelle Costi, dialogando com outros trabalhos, tanto da mesma artista quanto de outra artista visual, Rosângela Rennó.

2. Rochelle Costi, o corpo e a paisagem

Rochelle Costi é natural de Caxias do Sul, no Rio Grande do Sul e reside em São Paulo. Quando pequena, sem motivo aparente, acordou estrábica, o que fez com que passasse a visitar outra cidade para exercícios corretivos e observasse tanto a paisagem, quanto o mundo à sua volta de maneira ímpar. Em seu trabalho essa influência fica marcada, como é em “Tombo: Centro Novo, 2017”. A visão é colocada em exercício para o público que visita a exposição, obrigando o corpo a se adaptar ao que a artista oferece como espaço para as imagens.

No trabalho “Tombo: Centro Novo, 2017” (imagem 1), a artista monta em uma sala, uma instalação. Esta instalação é composta de vários armários de arquivos, em metal, com imagens em cada uma das gavetas. As gavetas estão imobilizadas, sendo necessário usar o orifício para alcançar as imagens. O corpo do público precisa se movimentar de forma que a visão se adapte ao único espaço que permite ver as imagens da cidade, que já não existem no cotidiano de São Paulo.

O trabalho de Rochelle Costi discute as relações entre o tempo e o espaço, assim como as pessoas que habitam ou habitavam este espaço. No tempo, mostra a cidade que não é mais a mesma e a paisagem que hoje apresenta novas proporções. O olhar da/o artista voltado às discussões sobre os espaços urbanos e as relações que se estabelecem com esse espaço, surge no Brasil, segundo Braga (2014) desde a década de 1950, quando a/o artista passa a ter preocupações com arte e política. O

autor comenta que “a própria vontade de superar a arte figurativa, que vigorou até os anos 1940, era uma atitude política, no sentido de criar uma visualidade atrelada a questões como desenvolvimento, industrialização e modernização do país. (Braga, 2014: p.296)”



Imagem 1. Obra em exposição permanente no SESC 24 de maio / 4º andar/ biblioteca. Fonte: site da artista. (www.rochellecosti.com).

As primeiras manifestações da mudança do interesse e olhar dos/as artistas para as produções no país tiveram linguagens como o teatro, o cinema, a pintura, as esculturas, ganhando outras dimensões. Exemplos podem ser enumerados, como o CPC em 1961, Relevo Espacial de Hélio Oiticica, produzido em 1959, a literatura de cordel apresentada por Ferreira Gullar, em 1962, em que a literatura popular é traduzida para a academia como literatura política.

Flusser (2012) aponta para essa questão política quando discute que os modelos trazidos para o Brasil, na arquitetura, tem conotações completamente distintas de outros países. Para o autor, enquanto nos Estados Unidos essa é uma das questões que reforça as raízes dos moradores de tal espaço, e na África poderia ser um vangloriar-se da história colonizadora, em São Paulo é a negação da própria história. Ou a tentativa de criar a história. O autor usará o termo “anti-história”, em uma crítica a essa forma de construir a cidade.

De forma direta ou indireta, o trabalho de Rochelle Costi é contaminado por essas proposições. É possível também perceber as provocações que Rochelle faz ao obrigar o público a ter acesso às imagens colocadas no interior dos arquivos. O corpo não poderá ser impassível nesse trabalho, é ele quem permite o acesso. É necessário se curvar, ficar na ponta dos pés, ajoelhar-se, fechar um dos olhos. A artista força o público a pensar seu corpo com relação às imagens da cidade, numa provocação.

A cidade de São Paulo se modificou fortemente. O que sobra da paisagem do

centro da cidade de São Paulo, antes da revitalização, não foi suficientemente reivindicada por seus moradores. Ao reivindicar o movimento do corpo, a artista força a percepção da passividade diante das mudanças estruturais da cidade. O ritmo da cidade de São Paulo, uma das maiores cidades do mundo, é um dos fatores que não permite que o cidadão contemple os espaços urbanos.

Considerando os pontos de vista levantados, não é possível pensar o trabalho de Rochelle Costi apenas sob o ângulo do visual. Neste sentido, Anjos (2017) comenta sobre o trabalho de Paulo Nazareth² e diz que “geografia e história são disciplinas que o artista nunca separa, por saber ser imprudente dissociar o que forma a paisagem de um local dos eventos concatenados que longamente forjaram as formas de sociabilidade ali vigentes. (Anjos, 2017: p. 139). Pode-se aproximar este conceito do trabalho “Tombo Centro Novo, 2017” de Rochelle Costi. As imagens que a artista apresenta são fotografias do centro antigo, que receberá uma nova configuração, imagens que carregam a história da cidade, os vestígios ainda vistos, que não existem mais no espaço de agora. Esse resgate da memória produz novas narrativas em quem não esteve nesses espaços antes de suas mudanças, e sobrepõe camadas de narrativas às que são acionadas pelo público que viveu e conheceu os espaços como antes.

Flusser (2012) produz textos sobre a cidade de São Paulo, buscando, do alto do 19º andar de um edifício, manifestar suas observações sobre esse espaço. Para o autor seu estado é de *vouyer*, pois ele se vê dentro e fora da cidade, como um observador. O autor que viveu em São Paulo por 32 anos, cunhou um termo que ainda hoje pode ser atribuído a essa cidade: “aglomeração”. Visto do alto do prédio que Flusser (2012) se colocou, a cidade lhe pareceu uma desordem que cresceu de forma “inorgânica”. No texto da própria exposição que o trabalho de Rochelle Costi foi exposto, Herkenhoff e Veras³ usam o termo “conglomerado”, para discutir o pensamento de Flusser, que permeia o conceito da exposição.

As imagens, tanto no site da artista quanto nas imagens selecionadas para o artigo, são estáticas, porém, em vídeo disponível no site⁴, mostra o interior em uma estrutura que se move circularmente. O movimento circular indica que o tempo é cíclico, que corre e que a cidade está em constante movimento, remetendo também ao próprio movimento da Terra, de rotação e translação.

Na imagem 2 aparece o cotidiano da cidade, a paisagem urbana habitada por pessoas que caminham na cidade. Remete à visão da artista como *flanêur* do século XIX, construído por Baudelaire⁵. Na contemporaneidade, remete ao artista como etnógrafo, como defendido por Foster (2017). Nesse sentido, é inevitável pensar no artista com uma aura de criador, o que já não cabe no contexto da arte recente de Rochelle Costi. No seu trabalho, o público ativa a obra, cria narrativas, apropria-se do espaço que é parte cultural de seu cotidiano.

2 Paulo Nazareth é um artista brasileiro que em um dos seus trabalhos caminha durante meses, nas Américas, sem lavar os pés, terminando a caminhada no Rio Hudson em Nova York.

3 Para acessar o texto da exposição: <https://www.infoartsp.com.br/agenda/sao-paulo-nao-e-uma-cidade-invencoes-do-centro/>. Acesso em 30/10/2019.

4 Ver o vídeo em: <https://youtu.be/8b5EmQYt6eQ>. Acesso em 05/10/2019.

5 O termo *Flanêur* pode ser traduzido do francês como passear, porém no texto refere-se ao termo utilizado por Baudelaire, com a ideia de vaguear pela cidade, observando a vida urbana. Uma breve introdução pode ser acessada em: <https://sociedadedeinformacaoetecnologias.blogspot.com/2011/08/o-flaneur-segundo-baudelaire.html>

Outro interesse da artista está em apresentar as práticas diárias, dos habitantes dos espaços retratados (imagem 2). A imagem 2 apresenta um fragmento da cidade, com pessoas em suas atividades costumeiras, passando sob a câmera que clica o instante. Esse olhar etnográfico faz parte da trajetória de Rochelle e também tem a visão do *flanêur*, que seleciona imagens do cotidiano, registra o ritmo da vida que passa, os corpos no percurso da paisagem urbana.



Imagem 2. Fragmento da imagem do interior do arquivo. Fonte: <https://rochellecosti.com/Tombo-Centro-Novo-2017>. Acesso em 18/11/2019.

Segundo Sigaud (2016, p. 256) “a percepção que temos do espaço não é um fato natural: depende do nosso meio cultural”. Para essa autora, a forma de representar o mundo é carregada de significados. A cartografia que se tinha até o Século XVI refletia a visão do período, a crença científica do que é o mundo e sua constituição. As expedições de navegações para exploração, por exemplo, permitiu que novos territórios e novas formas de representação surgissem em mapas, atlas, globos. A autora ainda destaca que não se trata apenas de conhecimento, mas de relações de poder, pois, esses mapas, que passaram a ser impressos a partir do mesmo Século XVI, também permitiam que as delimitações de espaço, as estratégias de defesa dos fortes, passassem a ter maior precisão. O território e a paisagem passaram a ser políticos, tendo a concepção de correntes estilísticas para a construção das paisagens urbanas: “em meados do século XX, na esteira de Le Coubusier, desenvolveu-se a ideia de que a arquitetura tinha uma missão moral a serviço de todos os homens e de que a ordem espacial podia participar da ordem social. (Sigaud, 2016, p: 266).”

Já Flusser (2012) aponta que a dicotomia se dá nesse espaço em que as construções tornam essa cidade como “a-histórica”, ao imprimir esse ritmo de construções arquitetônicas desordenadas e sobrepostas, ainda que seja histórica, pois cada nova construção marca essa passagem de tempo e de projetos arquitetônicos de uma cidade que cresce e adapta seus espaços para quem os habita. Ao comparar a cidade a favelas, há uma crítica que o autor faz a essa cidade que cresce com tantos estilos importados de outros lugares. Não se trata de lugares em que a miserabilidade impera, mas em que o remendo, o ajuste de materiais que existe na favela, faz transparecer

nos estilos citados pelo autor⁶, nas casas que estão nos bairros nobres de São Paulo.

Além dessas questões, a moda, o comportamento, a disposição das ruas, das lojas, o design das fachadas, as vitrines, as muitas profissões que a rua permite exercer, todas estão congeladas no que Barthes (1985) denominou de *noema*, traduzido como "isso foi" da imagem.

3. O corpo e o arquivo na obra de Rochelle Costi

É comum as obras de Rochelle Costi não terem corpos presentes nas imagens. Séries como "Quartos-São Paulo 1997", "Pratos Típicos", entre outros trabalhos, não apresentam pessoas em cena, ou não são protagonistas na imagem. A maneira que a artista expõe e constrói seu trabalho pensa diretamente o corpo do público na interrelação.

A parte do corpo do público que a artista mais provoca é o olhar. Seu trabalho por vezes subverte as imagens obtidas do objeto natural. Na Série "Pratos Típicos", por exemplo, as fotografias de pratos feitos (pf), ganhavam dimensões com mais de 1,80 m. Em "Tombo Centro Novo, 2017" a artista faz o mesmo.

E, como seria possível uma cidade caber em um arquivo? Uma possibilidade está no arquivamento dos papéis que burocratizam a existência dessa cidade, como certidões, relatórios, documentos diversos. O colecionismo em arquivos veio antes mesmo da escrita, na necessidade de arquivar imagens e manter uma memória para a posteridade. A imagem pode ser pensada como um arquivo. A imagem fotográfica surge da solução química em um papel emulsionado, evidenciando um momento que foi capturado no papel, registrando uma cena do passado, desde o início do Século XIX. A partir do momento que é revelado, a cena representada já não existe mais no presente, porém se torna uma evidência que permanece como arquivo.

Quando Rochelle Costi aprisiona as imagens no interior de um arquivo, além de apresentar a cidade que já não existe no plano físico, provoca a discussão sobre a necessidade de contermos o tempo, contermos o passado, contermos o presente, imortalizando a imagem.

A cidade é composta por pessoas, lugares, e também papéis. Somente com a validação do papel que temos a demarcação do espaço, dos limites da cidade, das casas, dos casamentos, dos nascimentos. Esses arquivos povoam o cotidiano de toda cidade, e muitas vezes tornam-se invisíveis, pois, as repartições públicas ou privadas os mantêm, para a prova de que a regulamentação das leis exista. Além de ser prática diária, que naturaliza todo esse trabalho.

A imagem 3 traz outro trabalho de Rochelle Costi na citada exposição. O espectador se esforça para manter o olho em um dos orifícios colocados no armário de metal, o arquivo. Essa imagem remete a tantas outras imagens de cenas cotidianas no ato de espiar, na observação de um segredo velado em um dos muitos arquivos da cidade. De certa forma, com o surgimento da propriedade privada e com as mudanças tecnológicas da cidade, é quase impossível se ter acesso aos dados da própria sociedade, sendo o arquivo esse lugar que mantém fragmentos do todo social, na

⁶ Para ler o texto na íntegra acessar: <http://www.flusserbrasil.com/art273.pdf>. (Acesso em 26/11/2019).

complexa organização social contemporânea. Sobre isso, Sigaud (2016) aponta:

A relação do homem com seus espaços sofre as consequências de uma revolução sem precedentes, acelerada durante o fim do último século. A abertura generalizada dos territórios, sua acessibilidade, sua ubiquidade, torna-se de certo modo contíguos e porosos. A generalização do urbano favorecida pela globalização e pela necessidade imperiosa de inter-relações em todos os níveis, parece uma tendência inelutável. (SIGAUD, 2016: p.281).

Embora as transformações sociais sejam processos culturais, como aponta Canclini (2013, 2017), discutindo as migrações e as formas de morar, também Sigaud (2016) aponta para uma das questões que a necessidade dos arquivos nessa sociedade é iminente. O registro, seja por meios digitais ou por meio de papéis, são cada vez mais profícuos.



Imagem 3. Obra em exposição permanente no SESC 24 de maio / 4º andar/ biblioteca. Fonte: <https://rochellecosti.com/Tombo-Centro-No-vo-2017>. Acesso em 18/11/2019.

4. Diálogo com a Arte Brasileira

Segundo Oliveira (2019), a História da Arte (através de críticos, curadores, historiadores da arte, entre outros profissionais que atuam na área) classificou e limitou os conceitos do campo da arte durante alguns séculos. Porém, há muito tempo esses limites foram extrapolados. Rochelle Costi é uma artista que utiliza suportes de diferentes dimensões e materiais, despreocupada da categoria que seu trabalho pode se encaixar, sem atenção aos cânones sedimentados na História da Arte. Algumas questões são possíveis, a partir do trabalho de Rochelle, conforme apontado por Oliveira (2019):

Como denominar um trabalho que foi realizado em fotografia, mas exposto em grandes totens? É escultura, fotografia, ou instalação? Que relações se estabelecem em torno desse objeto? Que memórias são acionadas? Qual a trajetória desses objetos? Essas e tantas outras questões são possíveis ao se discutir esses objetos sob a ótica da teoria da cultura material⁷. (OLIVEIRA, 2019. P. 28).

Relacionando a História da Arte com a Cultura Material, e com a Sociologia, para

discutir a construção dos processos culturais, pode-se pensar a leitura do objeto de arte de outra forma. Este é o caso dos objetos criados por Rochelle Costi, que oferecem o diálogo entre campos do conhecimento como Antropologia e Sociologia, não apenas da Arte. Foster (2017) aponta que “a arte passou para o campo ampliado da cultura, que supostamente é o domínio da antropologia (2017, p.174).” E discutindo objetos como *land-art* o autor continua:

O mapeamento na arte recente, por sua vez, tendeu para o sociológico e o antropológico, até o ponto em que um mapeamento etnográfico de uma instituição ou comunidade torna-se uma forma essencial da atual arte *site-specific*. (FOSTER, 2017, P.174).

Foster (2017) corrobora com a ideia desse artigo, em discutir objetos de arte além de seu campo teórico e conceitual. O artista, para Foster (2017) pode ser considerado um etnógrafo, pois, a antropologia configura-se na atualidade como uma área próxima às questões da arte contemporânea. Apontar o artista como etnógrafo permite observar o cotidiano e as questões sociais, o artista como ser humano que produz, a partir da cultura, que é um dos aspectos a ser considerado no trabalho de Rochelle.

A imagem 4, que é parte da Série Desvios, é um dos trabalhos da artista, que oferece a possibilidade de analisar arte também como cultura. O trabalho é de 2007, e é parte do acervo do Museu de Arte da Universidade de São Paulo (USP). Aqui, ela apresenta várias imagens fotográficas de pessoas que possuem estrabismo. Segundo leitura realizada por Oliveira (2019), de imediato, é possível perceber as grandes estruturas iluminada com duas faces, com alguma fonte de luz interna. Há a imagem de 4 pessoas, possivelmente com diferentes idades. É possível indicar duas crianças, outra jovem e por fim, uma senhora. A jovem destaca-se pelo laço na cabeça, à sua direita, uma criança, com cabelo curto, e se assemelha fisicamente à criança que está em outro totem, ao fundo. Ao lado esquerdo da imagem da jovem, a imagem uma mulher, com a roupa escura. A estrutura de cada fotografia é vertical, próximo ao teto, com certa distância entre as imagens. Essa descrição permite o olhar atento do leitor, procurando por particularidades em cada imagem e no conjunto apresentado.

Segundo a mesma autora, “essas estruturas remetem a totens, e pela dimensão que o espaço oferece, e a informação de que cada imagem tem 2 metros de altura, é fácil imaginar que essa instalação causa um impacto no público (Oliveira, 2019)”. As imagens estão em “poses” de fotografias tiradas para a produção de documentos, geralmente em dimens]oes de 3x4 cm. Apresentada da forma como se vê na imagem 4, causa estranhamento além de outra forma de ver, ao caminhar entre essas imagens. A imagem 4 (Desvios-Amaro) é parte da Série Desvios, e embora não seja apresentada com todo seu conjunto, facilmente identifica-se ser uma instalação.

Para Oliveira (2019):

Esse trabalho provoca a discussão da relação com as fotografias feitas de pessoas que possuem uma forma particular de ver, já que o estrabismo está evidenciado nas imagens. As imagens são feitas antes e após a correção do olhar, por meio de exercícios oftalmológicos ou de cirurgias corretivas. (OLIVEIRA, 2019, p. 32).

O instante fotográfico que congela os fatos cotidianos, se faz recorrente no tra-

balho de Rochelle: atos como morar, dormir, comer, apresentados em vídeos, fotografias, instalações, vídeos. Uma de suas séries, “Pratos Típicos”, de 1997, por exemplo, tem a ampliação de vários pratos de comida, considerados típicos, do centro de São Paulo. Essa série fez parte da exposição “Arte Cidade 3”, em que a artista escolheu um galpão para apresentar seu trabalho. Em “Pratos Típicos”, a artista também apresenta uma discussão sobre a relação dos corpos que habitam a cidade em forma de vestígios como a comida. Os corpos estão ausentes na imagem, porém são automaticamente imaginados ao que a imagem é apresentada: se há um prato de comida, ele não só foi feito por alguém, como será deglutido por esse ou outro alguém. Como propositalmente a artista escolhe garis, vigilantes, pessoas em situação de moradia em ruas, também discute a invisibilidade desses corpos na paisagem urbana, apresentando apenas as evidências desses corpos em rastros como os pratos de comida.

Oliveira (2019), aponta que a teoria crítica de Arte, que conta com Danto (2005) como um dos principais autores, contesta o aspecto cultural que a obra de Rochelle Costi, como de outros artistas brasileiros. Para o autor, a arte deve ser pensada como institucional, histórica e estética. Até o início do Século XX, a ideia de limitar a arte com categorias foi necessária. Isso porque muitos conceitos, correntes estilísticas, movimentos surgiram, implicava em contextualizar a arte. Quando as vanguardas europeias surgem essas classificações passaram a ser colocadas em questão. So estilos passam a dar espaço a outras linguagens, a hibridação das mesmas, como vê-se em *happenings* ou *performances*, que utilizam dança, música, teatro, vídeos, em um mesmo objeto.



Imagem 4. Rochelle Costi. Desvios-Amaro, 2007. Fotografia Analógica, 110x45x200 cm. Fonte: site da artista: www.rochellecosti.com.

Pode-se citar a imagem 4 como exemplo para essa questão. Se observada sob

o crivo da teoria crítica de arte, há maneiras de ler como estrutural ou formal. Também é possível observá-la como retratos, escultura ou fotografia. O que fica evidente é que essas categorias são extrapoladas nesse trabalho. Além da maneira estrutural, por se tratar de um conjunto de imagens que registra pessoas que passaram por processos oftalmológicos de correção da visão, ainda há possibilidade de apontar essas imagens como registro, memória, documentos, ou seja, se tem possibilidades de conceitos e leituras, conforme apontou Oliveira (2019).

Outro autor que aponta para esse problema é Tadeu Chiarelli. Em 2015 o autor proferiu uma palestra, disponível no *youtube*⁸, em que aponta para os trabalhos do Museu de Arte da Universidade de São Paulo (USP), adquiridos em sua gestão. A palestra discutia a dificuldade em catalogar os objetos ditos como tridimensionais, na atualidade. O trabalho da imagem 4 pertence a essa coleção. Conforme aponta Chiarelli (2015), cada objeto despende uma abordagem diferente, necessitando ser contextualizados a partir da produção, da trajetória da/o artista, das narrativas, e de várias áreas. A categorização desses trabalhos, para o autor, impossibilita que se leia os trabalhos da arte dita recente.

Segundo Oliveira (2019), os conceitos, tanto quanto as linguagens artísticas e os conceitos que a artista Rochelle Costi acessou em seu contexto (inclusive em estudo em Arte e Comunicação), constituem a artista, que não escolhe aleatoriamente as formas que resolve seus trabalhos. Machado (1993) aponta que há artistas que subvertem a máquina, ou aparelho, como é possível observar na imagem 4. Pode-se apontar algumas das escolhas da artista, como por exemplo de que tamanho as imagens serão apresentadas, obrigando o público a emergir no trabalho, a forma de reprodução, o local escolhido, ou seja, trata-se de desenvolver seus trabalhos para além da técnica, para além do aparelho, bem como dos conceitos já sedimentados na própria História da Arte. A artista não usa referências diretas aos movimentos que configuram a História da Arte, porém, como afirma Miller (2013), a construção dos objetos só pode ser efetiva, a partir da relação entre o objeto e o sujeito. À medida que os objetos são construídos, o sujeito também se constrói, na relação, como a artista se constrói nesse diálogo.

A próxima imagem (5) é de Rosângela Rennó. A artista visual faz questão de não se titular como fotógrafa, pois uma de suas características é a apropriação de imagens. Imagens estas retiradas de contextos e por pessoas que não necessariamente tinham a intenção que o trabalho tivesse qualquer conotação artística. Documentos, retratos, álbuns de família, ou seja, imagens que teriam outro fim são tranfigurados em objetos de arte. O que reforça o argumento que engessar os conceitos para observar os objetos de arte contemporânea, limitam as possibilidades de leitura que esses objetos oferecem.

A imagem 5, oferece um desses exemplos. Essa é uma das imagens que é parte de uma série de 1998, retirada do arquivo de uma penitenciária e apresentada como instalação.

O fato de ser uma série, de serem objetos que são apresentados tendo a foto-

⁸ Palestra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NweJel6mU7k&t=887s>

grafia como suporte e serem objetos cotidianos, são questões que aparecem na produção das duas artistas. Assim como Rochelle Costi, Rosângela Rennó retira o objeto de outro contexto, são arquivos de uma penitenciária. Os trabalhos permitem que cada fotografia seja vista individualmente, e também como uma instalação, relacionando as próprias imagens entre si.

Aqui duas questões aparecem, uma é o arquivo, a outra é a cela. A cela também pode ser um quarto. Perrot (2011) se refere a quartos de clérigos medievais como celas, o que passa a ter outros nomes e modificações ao longo do tempo. Chega-se a representar *status* nessas ordens religiosas, e na atualidade, quartos. Tratando do sistema carcerário brasileiro⁹, é possível refletir as questões sociais do país, com a necessidade de questionamentos com relação à eficácia e controle, como aponta Oliveira (2019).

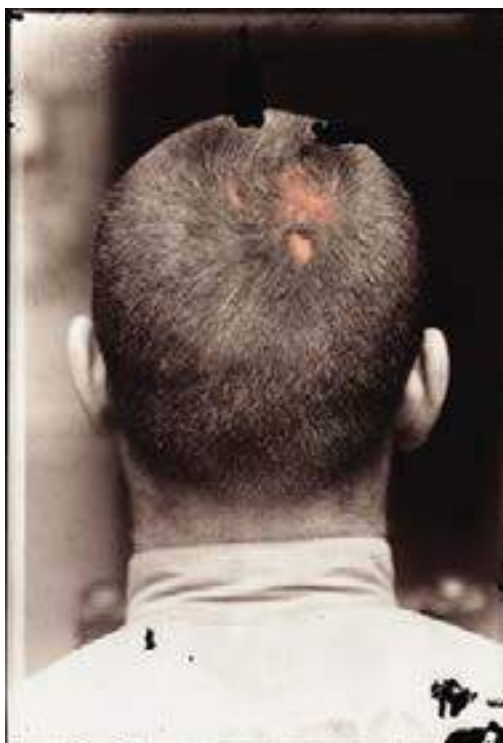


Imagem 5. Rosângela Rennó. Série Vulgo, 1998. (Three Holes, 1998. Laminated Cibachrome print. 60x441/2"/167x114 cm). Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/view/16/10>

As instituições mantêm seus arquivos, pode-se pensar tanto sobre o controle, como o registro que procura atestar. Segundo Velasco (2007):

A Academia Penitenciária do Estado de São Paulo (ACADEPEN) – um dos órgãos pertencentes ao complexo do Carandiru – possuía um acervo resultante de levantamento fotográfico que se estendeu entre 1920 e 1940, no setor de Psiquiatria e Criminologia da Penitenciária do Estado de São Paulo. O levantamento pretendia identificar os prisioneiros por número, características físicas (feições, cor da pele, altura, peso e deformidades corporais) e marcas (tatuagens e cicatrizes propositais ou acidentais). Imagens típicas do regime disciplinar, representam principalmente corpos docilizados, recortados, objetivados, destituídos de qualquer traço de subjetividade, individualizados, porém, por suas características singulares. Em 1995, a artista soube da existência desse acervo. (VELASCO, 2007, p: 6).

Essas imagens não foram criadas para serem apresentadas como obra de arte,

como dito anteriormente. A artista ressignificou esses objetos. Segundo Oliveira (2019), "o valor, significado ou o nome atribuído a esse objeto, não está no objeto em si, mas no uso social que se faz do mesmo (2019, p. 82)." Miller (2013) discute sobre a objetificação e a partir de sistemas de sociedades denominadas simples, aborda a teoria das coisas que, em última análise é a produção de objetos, ou seja, a cultura se constrói materialmente. A partir dessas proposições, infere-se que se os objetos constroem os humanos assim como os humanos constroem os objetos e lhes dão sentido, a partir de seu uso, é a própria cultura que se constrói nesse processo. Oliveira (2019, p.82) aponta que "a cultura é materializada na produção dos objetos que cada sociedade atribui valor." Miller (2013), a partir de Simmel e Hegel, comenta sobre a cultura material:

Se cultura, para Simmel, é o processo hegeliano que potencialmente nos cultiva ou oprime, então ela é um subconjunto da filosofia dialética, e a cultura material é um subconjunto da cultura. (MILLER, 2013, p.97).

Miller (2013) a partir de suas pesquisas de campo aponta que a constituição social pode ser analisada pela pesquisa da biografia dos objetos. Para ele, a comparação permite que se observe diferenças e as semelhanças culturais. Daniel Miller (2013) aponta para indumentárias, tais como o jeans ou o sári, evidenciando que esses objetos também são para investigação, tanto quando o celular ou mesmo objetos de arte. Para Oliveira (2019), exemplos como os que o autor aponta, evidenciam a afirmação que o ser humano se constitui na construção de objetos. Sendo esses objetos e seus usos que determinam a relação dos seres humanos e objetos. Dessa maneira, não faz sentido a hierarquização desses objetos, que é reforçada pela categorização estanque em áreas do conhecimento.

Dito isso, é possível pensar como a artista constrói seu objetos e os faz circular de maneira que todas as pessoas que visitam a exposição conseguem acessá-lo de alguma forma. Seja pela memória ou pelo reconhecimento do espaço urbano, da paisagem urbana, que aciona narrativas e permite estabelecer relações com o espaço que o público está inserido, ressignificando-o, inclusive no espaço.

5. Considerações finais

O trabalho de Rochelle Costi suscita a discussão sobre a paisagem urbana, o corpo do público em exposições de arte contemporânea, o arquivo e o percurso não só do corpo desse público, como da própria cidade. As relações que são estabelecidas com a cidade na contemporaneidade também são questionadas pela artista, que apresenta imagens de uma cidade que está em constante transformação.

Pensando nas transformações sociais e culturais que a cidade sofre cotidianamente, a artista apresenta o arquivo como uma das partes fundamentais dos processos culturais que a cidade atravessa, provocando a memória do público, a possibilidade das narrativas e o perigo de uma história única, se não fosse a preservação da memória por esses arquivos.

De todo modo, ainda é possível perceber no trabalho da artista a preocupação em apresentar a representação do espaço de forma a questionar essa mesma re-

apresentação. Ao subverter a maneira que as imagens são apresentadas, tratando-se de fotografias que estão confinadas em arquivos, passadas circularmente diante do público que só as enxerga por pequenos orifícios, a artista também questiona a visão que o público tem da própria cidade. Questiona ainda a própria História da Arte ao forçar a leitura dessas imagens, como instalação, como fotografias, como etnografia, cartografias urbanas, crônicas, relações sociais, tratando o objeto de arte contemporânea como interdisciplinar, parte dos processos culturais que atravessamos, segundo Canclini (2013, 2017).

O corpo, assim como a paisagem urbana, são políticos, socialmente construídos, bem como a imagem e as representações de ambos, como visto anteriormente. Os espaços sociais urbanos são fruto das transformações políticas, que promovem os percursos e acessos a esses espaços. No trabalho de Rochelle Costi está presente essa provocação, na forma que os corpos do público precisam acomodar seus corpos para observar os percursos das imagens, que diretamente remetem aos percursos da própria paisagem urbana, a cidade.

Sem a pretensão de esgotar as possibilidades de leituras dessas imagens e instalação, as proposições aqui expostas tem a conotação em ser uma das tantas possibilidades de leitura.

Referências Bibliográficas

ANJOS, Moacir dos. *Contraditório: Arte, Globalização e Pertencimento*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2017.

BRAGA, Paula. *Os ano 1960: descobrir o corpo*. In: BARBCINSKI, Fabiana Werneck (org.). *Sobre a Arte Brasileira: da Pré-história aos anos 1960*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2013.

_____. *Diferentes, Desiguais e Desconectados: mapas da interculturalidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

CHIARELLI, Tadeu. *Poéticas da Tridimensionalidade*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NweJel6mU7k>. Acesso em 15/10/2019.

COSTI, Rochelle. Site da Artista. Disponível em: www.rochellecosti.com. Acesso em 18/10/2019.

DANTO, Arthur. *A Transfiguração do Lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: CosacNaify, 2005.

Exposição São Paulo não é uma cidade – invenções do centro. Disponível em: <https://www.infoartsp.com.br/agenda/sao-paulo-nao-e-uma-cidade-invencoes-do>

-centro/. Acesso em 18/10/2019.

FLUSSER, Vilém. *São Paulo, vista de cima*. Disponível em: <http://www.flusserbrasil.com/art273.pdf>. Acesso em 26/11/2019.

MACHADO, Arlindo. *Máquina e Imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

OLIVEIRA, Deise. *A Arte Brasileira dos anos 1990 através da Série “Quartos-São Paulo” de Rochlle Costi*. Dissertação: Universidade Tecnológica Federal do Paraná, 2019.

SIGAUD, Marion. *Antropologia do Espaço: habitar, fundar, distribuir, formar*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

VELASCO, Nina. *A SÉRIE VULGO DE ROSANGELA RENNÓ: Fotografia, documento e estética*. Trabalho apresentado no III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação/UFBa, Salvador-Bahia-Brasil.

Submetido em: 30/10/2019

Aceito em: 05/12/2019

Aberta

Thiago Fernandes¹

Entre espaço público e espaço expositivo: a arte em trânsito de Guga Ferraz

Between public space and
exhibition spaces: art in
transit of Guga Ferraz

Entre el espacio público y
espacios de exposición:
arte en tránsito de Guga
Ferraz

Resumo

Com o objetivo de analisar a inserção de trabalhos de intervenção urbana em espaços institucionais, o artigo concentra-se em um conjunto de três intervenções realizadas pelo artista brasileiro Guga Ferraz em espaços públicos – *Ônibus Incendiado* (2003), *Cidade Dormitório* (2007) e *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia* (2010-2014) –, investigando as diferentes táticas utilizadas pelo artista para apresentar esses trabalhos em museus, galerias ou centros culturais.

Palavras-chave: intervenção urbana; site-specific; arte contemporânea; curadoria.

Abstract

To analyze the insertion of urban intervention in exhibition spaces, the article focuses on a set of three interventions performed by the Brazilian artist Guga Ferraz in public spaces – *Ônibus Incendiado* (2003), *Cidade Dormitório* (2007) and *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia* (2010-2014) –, investigating the different tactics used by the artist to present these works in museums, galleries or cultural centers.

Keywords: urban intervention; site-specific; contemporary art; curatorship

Resumen

Con el objetivo de analizar la inserción de obras de intervención urbana en espacios institucionales, el artículo se centra en un conjunto de tres intervenciones de el artista brasileño Guga Ferraz en espacios públicos - *Ônibus Incendiado* (2003), *Cidade Dormitório* (2007) y *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia* (2010-2014) - investigando las diferentes tácticas utilizadas por el artista para presentar estas obras en museos, galerías o centros culturales.

Palabras clave: intervención urbana, site-specific, arte contemporáneo, curadoría.

¹ Historiador da arte, doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRJ, na linha de pesquisa História e Crítica da Arte, com mestrado pela mesma instituição. thiagosmfernandes@gmail.com
Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9008-5447>
Currículo lattes: <http://lattes.cnpq.br/5009686049893917>

1. Introdução

Guga Guga Ferraz (Gustavo Nascimento Junqueira Ferraz) nasceu no Rio de Janeiro em 1974. Em 1992, ingressou no curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Rio de Janeiro (FAU-UFRJ), mas interrompeu essa graduação, em 1996, para estudar Escultura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA-UFRJ), curso que conclui em 2001. A arquitetura e o urbanismo, contudo, continuam presentes de forma marcante em sua trajetória artística, por meio de grandes instalações em espaços públicos, que ativam memórias acerca da história da cidade, ou de intervenções em menor escala, porém de igual potencial, que questionam os espaços da cidade e evidenciam seus problemas sociais.

A trajetória artística de Guga Ferraz está diretamente ligada à formação de iniciativas coletivas de artistas e à difusão da intervenção urbana na cidade do Rio de Janeiro no início deste século. Diante da ausência de um circuito artístico bem estruturado no final da década de 1990 e início dos anos 2000, Guga Ferraz e outros artistas tiveram de inventar seus próprios circuitos, criando espaços alternativos de exposição e tomando a rua como campo de ação. Tal fenômeno foi tema de um artigo publicado anteriormente, intitulado *Lugares do experimental no Rio de Janeiro: da década de 1970 ao Zona Franca* (cf. FERNANDES, 2018).

De lá para cá, o sistema de arte sofreu grandes transformações. Coletivos de artistas e intervenções urbanas, que em primeiro momento eram propostas desviantes dos interesses mercadológicos, passaram a ser absorvidos pelo mercado e circuito de arte. Enquanto na década de 1990 diversas galerias fechavam suas portas no Rio de Janeiro e o Estado se afastava do fomento à cultura, na década de 2000 começaram a disseminar-se novas galerias e espaços expositivos, além de editais de incentivo à cultura que abarcam toda uma produção que estava à margem do circuito institucional.

Guga Ferraz iniciou sua trajetória ao participar do *Atrocidades Maravilhosas*, ação coletiva responsável por inserir diversos artistas na prática da intervenção urbana, que até então era pouco difundida no Rio de Janeiro. O *Atrocidades Maravilhosas* surgiu como desdobramento do projeto de mestrado de Alexandre Vogler, que investiga o efeito da imagem repetida sobre o espectador em movimento. Em abril do ano 2000, Vogler reuniu um grupo de 20 artistas¹, que colaram lambe-lambes em locais estratégicos da cidade. Cada artista desenvolveu uma imagem para ser reproduzida em grande escala, com a tiragem de 250 cópias. O trabalho durou no total um ano e, por ser uma atividade ilegal, foi sempre realizado de madrugada, com a presença de no mínimo 10 artistas (VOGLER, 2001).

A aplicação dos 250 cartazes formava um painel de aproximadamente 120 metros, com a mesma imagem repetida. Vogler afirma que o principal objetivo do *Atrocidades Maravilhosas* não era lidar com a questão institucional da arte, mas trabalhar com aspectos da abrangência do trabalho, e compara o alcance do trabalho artístico na rua em poucos minutos de exposição com a média mensal de visitantes de uma

¹ Alexandre Vogler, Ana Paula Cardoso, André Amaral, Adriano Melhem, Arthur Leandro, Bruno Lins, Clara Zúñiga, Cláudia Leão, Ducha, Edson Barrus, Felipe Barbosa, Geraldo Marcolini, Guga Ferraz, João Ferraz, Leonardo Tepedino, Luis Andrade, Marcos Abreu, Ronald Duarte, Rosana Ricalde e Roosivelt Pinheiro.

instituição de grande porte. Apesar de não haver estatísticas que comprovem esta afirmação, é inegável o potencial de exposição que os trabalhos do *Atrocidades Maravilhosas* tiveram. O grupo atuou em zonas de grande circulação de motoristas, passageiros e pedestres, como a Avenida Brasil, a Avenida Presidente Vargas e a Avenida Chile, que são grandes vias. Também atuaram na Lapa, na Zona Portuária, no Maracanã, Botafogo, Santa Teresa, Cinelândia e em outros pontos de grande movimento da cidade.



Fig. 1 - Guga Ferraz, Coluna. *Atrocidades Maravilhosas*, 2000.

O *Atrocidades Maravilhosas* participou, em 2001, do 27º *Panorama da Arte Brasileira* do Museu de Arte Moderna de São Paulo, marcado pela forte presença de coletivos artísticos e espaços independentes de arte e pela integração de intervenções urbanas realizadas pelo próprio grupo na cidade de São Paulo. O grupo participou ainda da mostra *Caminhos do Contemporâneo: 1952/2002*, realizada no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, consolidando sua entrada no sistema de arte brasileiro. Artistas envolvidos com esta ação também participaram da segunda edição da mostra *Rumos Artes Visuais*, em 2003. Tais dados apontam constituição de um circuito aberto a ações coletivas e com instituições interessadas em receber trabalhos de intervenção urbana, tornando flexíveis as barreiras entre os circuitos alternativos e o sistema de arte. Guga Ferraz passou a ser representado pela galeria A Gentil Carioca, em 2005, e lá permaneceu até 2017, passando então a ser representado pela Galeria Artur Fidalgo.

Em seus trabalhos, Guga Ferraz discute principalmente a violência urbana, as

relações entre o indivíduo e a cidade e a própria cidade como lugar. O artista já utilizou muros, ruas, viadutos, placas de sinalização e até mesmo ônibus como suportes de suas intervenções. Ao realizar seu trânsito para o circuito institucional de arte, levanta-se a problemática de como exibir em galerias, museus e centros culturais seus trabalhos que foram projetados para espaços públicos.

Este artigo aborda três de seus trabalhos que se utilizam de diferentes táticas para serem inseridos em instituições artísticas: *Ônibus Incendiado* (2003), *Cidade Dormitório* (2007) e *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia* (2010-2014).

2. Trânsitos entre espaço urbano e espaço expositivo

Ao se inserir criticamente na cidade, a arte se converte em paisagem e perde a típica formatação oferecida pelo museu ou galeria, que geralmente impedem o toque, a ultrapassagem de uma linha que cerca a obra e, ainda em alguns casos, seu registro fotográfico. Portanto, a arte em espaço público cria nova relação entre a obra e o espectador e pretende criar alternativas para a monotonia e a racionalidade da cidade, convidando o transeunte a uma nova experiência estética no espaço urbano, que deixa de ser um simples lugar de passagem.

A experiência do *Atrocidades Maravilhosas* deixou para Guga Ferraz a lição de que não basta o trabalho artístico estar em espaço público para ser visto. Apesar da grande dimensão das intervenções e da pretensão do grupo de chamar a atenção dos passantes, sua notoriedade só ocorreu com o lançamento do documentário *Atrocidades Maravilhosas*², que registra as ações do grupo no Rio de Janeiro, pois os cartazes eram colados de madrugada e, geralmente, destruídos ao amanhecer, por serem considerados atos de vandalismo. A cidade “engoliu” os trabalhos, como afirma Guga Ferraz em depoimento cedido ao autor, e seu amplo alcance se concretizou a partir de um registro.

Se, por um lado, as grandiosas intervenções do *Atrocidades Maravilhosas* foram “engolidas” pela cidade, pequenas intervenções de Guga Ferraz, no início da década de 2000 foram suficientes para chamar a atenção dos transeuntes, da polícia e da mídia.

Guga lida com os processos de exclusão e violência na cidade, muitas vezes de forma silenciosa, considerando o pequeno formato de seus trabalhos, como *Ônibus Incendiado*, que consiste na colagem de adesivos com cerca de 10 cm em forma de chamadas sobre placas de sinalização de pontos de ônibus. O artista desejava, a partir do seu trabalho, chamar atenção para os recorrentes casos de incêndios a ônibus no Rio de Janeiro. Esse trabalho, contudo, foi interpretado pelas autoridades locais como apologia ao crime, e em 2006 o então chefe da Polícia Civil do Rio de Janeiro ameaçou investigar a vida do artista.

Ônibus Incendiado, como os demais trabalhos de Guga Ferraz, possui um discurso provocativo, que perpassa sua vocação denunciativa e incorpora a poética da violência e do caos. O artista cria uma nova paisagem, uma crônica da cidade do Rio

2 O documentário foi dirigido por Lula Carvalho, Renato Martins e Pedro Peregrino e lançado em 2002.

de Janeiro, e a coloca em embate direto com o transeunte, que não espera encontrar naquele ambiente um trabalho artístico. Guga questiona o lugar da arte e sua função.



Fig. 2 - Guga Ferraz, *Ônibus Incendiado*, 2003. Adesivo sobre placa de ônibus.

Em 2014, Guga Ferraz integrou a exposição coletiva *Escavar o Futuro*, realizada no *Palácio das Artes*, em Belo Horizonte, com curadoria de Felipe Scovino e Renata Marquez, cuja proposta era apresentar trabalhos que borram as fronteiras entre arte, arquitetura e vida cotidiana. A exposição traz à memória os dois eventos realizados pelo crítico Frederico Moraes, no mesmo local, em abril de 1970: *Objeto e Participação* e *Do Corpo à Terra*, propondo uma reflexão atualizada sobre a arte brasileira dos anos 1960 e 1970, momento em que o espaço é entendido como matéria-prima da arte. O *Ônibus Incendiado* de Guga Ferraz integrou a exposição³ e a tática utilizada pelo artista foi a apresentação de uma réplica.

A réplica é uma tática comum para a apresentação de trabalhos artísticos que se perdem, como as *Trouxas Ensanguentadas* (1969-1970), de Artur Barrio. A intervenção realizada no auge da Ditadura Militar no Brasil era composta por trouxas de pano, preenchidas com material orgânico e dejetos, e inseridas pelo artista em espaços públicos, dando a impressão de que se tratavam de corpos ensanguentados. Hoje as *Trouxas* são incorporadas em espaços institucionais através de protótipos produzidos por Barrio.

³ O artista também expôs registros fotográficos de *Até Onde o Mar Vinha*, *Até Onde o Rio Ia* (2010) e *Céu* (2012), além de *Pedestre* (2003) e *Limousine* (2003), que também consistem na colagem de adesivos sobre placas

As *Trouxas* originais desapareceram, mas um dos protótipos existentes faz parte da Coleção Gilberto Chateaubriand, que está em comodato com o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e pode ser visto em exposição na instituição. Barrio afirma que as originais, produzidas em 1969 e 1970, são as verdadeiras *Trouxas*; quanto aos protótipos, “são os espantalhos das *Trouxas*” (BARRIO, 2008, p. 11).

A afirmação de Barrio coloca em evidência não apenas a questão do original, mas também problematiza o espaço onde a obra está inserida. O protótipo, ou o espantalho da *Trouxa*, tenta solucionar o problema da ausência da obra, mas é incapaz de substituir a experiência do original. Não por ser produzido em uma data posterior ou por possuir uma materialidade diferente, mas porque sua inserção no espaço museológico inibe a experiência do acaso que somente o espaço público pode proporcionar. Um mistério envolve o objeto real, como comprovam seus registros, que mostram a polícia e transeuntes em volta das *Trouxas*, sem saber do que se trata. A experiência do trabalho deve passar por essa lógica. Toda essa situação, desde a inserção no espaço público até a chegada da polícia e dos bombeiros, faz parte da obra de Barrio. Os protótipos instalados no museu são incapazes de resgatar essa experiência.

Em uma exposição, Barrio escreveu no chão da galeria, ao lado de uma *Trouxa*: “Isto não é uma obra de arte – é apenas um protótipo” (FREIRE, 2006, p. 27), subvertendo a lógica de que ao inserir um objeto na galeria aquilo se torna uma obra de arte. Neste caso, a galeria obstrui a experiência real da obra de arte e a torna um objeto inerte, mercadologicamente investido.

Assim como Barrio, Guga afirma que o trabalho real é o que está na rua, e o protótipo assume a dimensão de ilustração. Com a repercussão do *Ônibus Incendiado* na mídia, criou-se um fetiche e muitas placas que sofreram a intervenção de Guga foram roubadas das ruas. O artista foi questionado sobre o valor da obra por uma das pessoas que conseguiu um exemplar. Sua resposta foi que a obra não possui mais valor, a partir do momento em que é retirada de seu ambiente original. Seguindo esta lógica, o artista assume que o lugar das placas é nas ruas e, em vez de deslocá-la para um espaço institucional, opta pela criação de réplicas através da reprodução manual. O artista poderia também retirar uma placa da rua, considerando seu pequeno formato, e realizar o seu deslocamento para o espaço expositivo, porém, ao optar pela criação de uma réplica, observa-se a vontade de afirmação da singularidade da experiência original da obra.

Em *Escavar o Futuro*, e ainda em outras exposições, a placa é fabricada pelo próprio artista em escala 1:1. Esta tática acentua a diferença entre o trabalho de intervenção urbana e a réplica, ao ser utilizado um material diferenciado para a confecção do objeto que é inserido na exposição. A experiência do acaso é perdida, assim como o embate com a cidade, mas, por outro lado, surge a possibilidade de diálogo com outras obras a partir do projeto curatorial, ocasionando uma ressignificação do objeto ao ser inserido na sala de exposição. Pode-se então afirmar que *Ônibus Incendiado* das ruas e o das instituições artísticas são dois objetos distintos, que propõem diferentes experiências estéticas. Ou ainda que o objeto exposto na instituição propõe uma experiência de memória.

A mesma tática foi adotada pelo artista ao levar o *Ônibus Incendiado* para outras

exposições, como *A Cor do Brasil*, realizada no Museu de Arte do Rio em 2016, sob curadoria de Paulo Herkenhoff, Marcelo Campos e Clarissa Diniz. A exposição propôs um grande panorama sobre a transformação da cor na história da arte brasileira, com 300 trabalhos datados desde o período colonial até o século XXI, incluindo obras emblemáticas como *Abaporu*, de Tarsila do Amaral, *Tiradentes Esquartejado*, de Pedro Américo, e trabalhos de outros artistas brasileiros renomados.

A Cor do Brasil, diferentemente de *Escavar o Futuro*, não se propunha a discutir as fronteiras entre arte e cidade – o que justificava a inserção na galeria de um trabalho feito originalmente para a rua. A exposição realizada no Museu de Arte do Rio discutia a cor na história da arte brasileira, portanto, embora o *Ônibus Incendiado* seja inserido no museu através da mesma tática utilizada na exposição em Belo Horizonte, ele adquire outro sentido dentro daquele recorte curatorial. A réplica não é exposta como extensão de um trabalho realizado na rua, como foi em *Escavar o Futuro*, mas como um objeto autônomo que fala sobre a cor em certo período da arte brasileira.

Por estar originalmente fixada em postes, as placas de ônibus possuem menor possibilidade de exposição do que as placas produzidas pelo artista, que são móveis. Apesar de as primeiras estarem em vias públicas, onde há grande circulação de pessoas, a experiência do *Atrocidades Maravilhosas* deixa claro que nem sempre a rua garante visibilidade ao objeto, pois trata-se de um espaço no qual o artista não dita as regras e sujeita sua obra ao acaso, à desaparecimento e a outras interferências. A experiência original do *Ônibus Incendiado* está nas ruas, mas a reprodução mecânica do objeto possibilita uma experiência de segunda ordem, de memória do acontecimento.

Em 2007, Guga Ferraz realizou o projeto *Cidade Dormitório*, uma cama beliche de oito andares instalada na parede externa da galeria A Gentil Carioca, como parte do projeto Parede Gentil, e utilizada por pessoas em situação de rua daquela região durante a exposição, que durou quatro meses. Trata-se de uma instalação, que também é uma proposta de mobiliário urbano.

A proposta é a criação de uma instalação que possa ser usada, e não somente contemplada, provocando o passante comum a partir do momento em que mexe na sua paisagem cotidiana, buscando criar novas funções para o espaço público através de um equipamento versátil (FONTES, 2013, p. 40).

Guga Ferraz trabalha com o conceito geográfico de “cidade dormitório”, que se refere à cidade cujos habitantes geralmente saem para trabalhar em outra cidade e retornam apenas para dormir, sem estabelecer vínculos afetivos ou, segundo algumas análises, sem mesmo se considerarem cidadãos da mesma (OJIMA; SILVA; PEREIRA, 2007). Ao mesmo tempo em que discute a dificuldade de deslocamento até o centro da cidade enfrentada por quem mora em regiões mais afastadas, o artista também coloca em questão as pessoas que não têm onde morar.

Idealizada pelos artistas Laura Lima, Ernesto Neto e Marcio Botner – somando-se Franklin Cassaro, em um primeiro momento – em 2003, a galeria A Gentil Carioca coloca-se não apenas como espaço de comercialização, mas também de experimentação, sendo uma das primeiras iniciativas com este perfil no Rio de Janeiro. Apesar de sua intenção mercadológica, sua localização em um espaço não convencional (a Região do Saara, no Rio de Janeiro), caracterizado pela forte presença

do comércio popular, camelôs e prostitutas, sugere uma vontade de expansão do circuito artístico e um caráter experimental, que é reforçado pelo perfil dos artistas representados, grande parte oriunda de coletivos artísticos e atuantes no campo da intervenção urbana. A galeria busca meios de incorporar esta produção em seu espaço, como o projeto *Parede Gentil*, que convida um artista a ocupar a parede externa da galeria durante 4 meses, misturando-se ao contexto do Saara.



Fig. 3 - Guga Ferraz, Cidade Dormitório. Ferro e madeira, 2007.

A *Parede Gentil* é financiada por colecionadores e é motivo de comentários dos passantes e comerciantes da região, que em sua maioria não frequentam e desconhecem o que funciona no interior da galeria, apesar de alguns manterem relação com funcionários e proprietários (SILVA, 2011). Este projeto é uma das poucas formas de integração da galeria com o espaço do Saara, onde está inserido, assim como os *vernissages*, que são acompanhados de grandes festas no lado externo da galeria, geralmente em fins de semana, e atraem ambulantes e outros comerciantes da região, que aproveitam o movimento ocasionado pelo evento para potencializar suas vendas.

Há uma dimensão pública na *Parede Gentil*, mas ao mesmo tempo ela não deixa de ser um espaço institucional, pertencente à galeria e destinado à exposição de artistas escolhidos por agentes desse espaço com o financiamento de colecionadores. Portanto, a galeria torna possível a exibição da arte pública sem haver a necessidade de utilizar um registro, uma cópia ou de deslocar o objeto para dentro do “cubo branco”, o que diminuiria, conseqüentemente, a sua potência. O que está exposto é o trabalho de arte em si, que apesar de passar por uma instância curatorial, não necessita de adaptações e não perde suas principais características, que são o embate com o transeunte, com a paisagem e a possibilidade de participação do público.

Após participar da *Parede Gentil*, *Cidade Dormitório* circulou pelo Brasil com o grupo *Intrépida Trupe*, que mistura circo, teatro e música. O trabalho de Guga Ferraz integrou o projeto *Coleções*. Neste projeto, os artistas da *Intrépida Trupe* utilizaram a *Cidade Dormitório* e obras de outros artistas⁴ como cenários e elementos de interação em suas performances de dança. O *Coleções* levou a *Cidade Dormitório* para o Edifício Gustavo Capanema (RJ), Inhotim (MG), Parque Lage (RJ), Palácio de Cristal (RJ) e outros espaços. Nessas ocasiões, a obra deixou de abrigar moradores de rua e passou a ter um outro tipo de relação com o corpo.

Em 2010, Guga Ferraz retoma a realização de intervenções em grande escala com *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia*. Este trabalho consiste na criação de uma linha de sal grosso que delimita os antigos limites da cidade com o mar, antes da construção de aterros, como um rastro de um passado distante. O artista realiza uma intervenção que explora as possibilidades de relações com a arquitetura e a paisagem do Rio de Janeiro e leva à cidade o fantasma de uma paisagem que foi apagada, de um mar que foi empurrado para longe com o auxílio de desmontes de outras paisagens da cidade.

O projeto foi executado em 2010, em frente à Igreja de Santa Luzia, e em 2014 foi reproduzido na antiga Praia da Lapa, como parte do projeto Grande Área, da *Fu-narte*. Em sua primeira montagem, o trabalho compôs, em paralelo, a exposição coletiva *Projetos (in)provados*, na CAIXA Cultural do Rio de Janeiro, através de seus registros em fotografia e vídeo. Já na segunda execução, não houve exposição em uma galeria, mas os registros fizeram parte do catálogo da mostra, que também é composto por um DVD com registros desta e de outras ações.

Projetos (in)provados teve curadoria de Sonia Salcedo, cuja proposta era apresentar a cidade como suporte da expressão do poético e trabalhos de arte que interferem na paisagem urbana. Doze artistas⁵ participam e cinco deles realizam trabalhos em locais específicos, nos arredores do centro cultural, relacionando arte e arquitetura para além do espaço expositivo. Essas intervenções foram levadas para dentro da galeria da CAIXA Cultural sob a forma indicial de projetos, croquis, desenhos, imagens, maquetes, colagens, textos e fragmentos diversos, de acordo com a poética de cada artista.

4 Também foram utilizadas obras de Raul Mourão, Marta Jourdan e Pedro Bernardes.

5 Fernanda Junqueira, Guga Ferraz, Jarbas Lopes, Marcos Chaves, Luiz Monken, Neno Del Castillo, Raul Mourão, Regina de Paula, Ricardo Becker, Ronald Duarte, Suely Farhi e Zalinda Cartaxo.



Fig. 4 - Guga Ferraz, *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia*. Sal grosso sobre asfalto. Rua Santa Luzia, 2010.

O primeiro aspecto a ser destacado nessa integração entre intervenção urbana e espaço institucional é que *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia* só pôde ser realizado através do apoio da instituição, que o financiou. Diferente dos trabalhos em menor escala realizados pelo artista, como *Ônibus Incendiado*, a dimensão e complexidade desta ação demanda um investimento financeiro, e uma possibilidade de conquistá-lo é através do apoio institucional.

As fotografias e vídeos, adotadas como tática para a incorporação da intervenção na galeria da CAIXA Cultural, garantiram uma sobrevivência à ação e possibilitaram sua fruição pelo público que não estava presente na manhã de domingo em que foi realizada. Os registros detalham não só o resultado final, mas também o processo da ação e permitem a visualização de sua construção no espaço, desde a abertura dos pacotes de sal grosso até a formação do desenho sobre o asfalto.

3. A experiência da reprodução e do deslocamento

A fotografia e o vídeo potencializam no trabalho de Guga Ferraz, segundo as ideias de Walter Benjamin, o seu valor de exposição. A experiência do aqui-e-agora é perdida, mas o objeto é massificado e ganha mobilidade através dessas técnicas,

que possibilitam sua circulação em diferentes esferas. O vídeo, através das técnicas de montagem, possibilita ainda uma nova experiência perceptiva, que se difere da proporcionada pela ação original. Segundo Benjamin, a recepção cinematográfica “foi capaz de destacar coisas que antes passavam despercebidas no vasto fluxo do mundo perceptível, tornando possível analisá-las” (BENJAMIN, 2012, p. 27).

A reprodução técnica se mostra mais independente em relação ao original do que a reprodução manual. Por exemplo, ela pode salientar aspectos do original que não são acessíveis ao olho humano, mas somente à objetiva ajustável; ou, com a ajuda de certos métodos, como as lentes de aumento ou a câmera lenta, pode capturar imagens que fogem inteiramente à visão natural (BENJAMIN, 2012, p. 12).

Benjamin destaca também a capacidade da reprodução técnica de colocar a cópia em situações impossíveis ao próprio original:

Na forma da fotografia ou do disco, a reprodução técnica aproxima o original do espectador ou do ouvinte. A catedral abandona seu lugar para encontrar abrigo em um estúdio de um amante da arte; o oratório que foi executado em um auditório ou ao ar livre pode ser ouvido em casa (BENJAMIN, 2012, p. 12).

Benjamin fala sobre como as obras se desprendem dos locais de culto e passam a ganhar mobilidade a partir do Renascimento, quando as pinturas se libertaram das imagens de altares e se voltaram para temas mundanos. Um busto, por exemplo, por ser concebível o seu transporte para diferentes localidades, possui maior possibilidade de exposição do que uma estátua sagrada, fixada no interior de um templo. No caso da intervenção de Guga Ferraz, assim como em outros trabalhos *site-specific*, aconteceria o caminho reverso, pois o objeto artístico volta a se restringir a um lugar único. O que garante sua mobilidade são registros. No entanto, a partir do momento em que essas intervenções são expostas na galeria sob forma de imagens técnicas, há novamente um retorno ao local de culto, ainda que por meio de um objeto que, segundo Benjamin, não teria a “aura”⁶ do original.

Ainda que Benjamin busque a ideia de valor de culto na tradição da arte religiosa, este conceito ganha outras conotações no contexto do capitalismo, como afirma Marcelo Fonseca Alves:

É, porém, importante o fato de que, sob a égide do capitalismo, o que era culto mágico-religioso converte-se em culto de mercado, a obra de arte cultuada antes de tudo como mercadoria rara. Isso implica que a manutenção da aura em torno da obra de arte na sociedade burguesa não faz outra coisa senão camuflar o fato de que a obra de arte se converteu em mercadoria, entre outras tantas, cujo valor distintivo é, sobretudo, o de sua raridade. Puro fetichismo (FONSECA, 2017, p. 115).

Benjamin determina que o último refúgio do valor de culto foram as fotografias de seres amados, ausentes e falecidos, um “culto das recordações”. É nessa relação entre fotografia e memória, propositora de um “culto das recordações”, que o registro da intervenção urbana encontra seu valor de culto, como memória da obra

6 A aura, segundo Benjamin, é o elemento da obra de arte que se perde na era da reprodutibilidade técnica, “a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja”. É na fórmula “aqui-e- agora” que se encontram a inacessibilidade, originalidade e autenticidade do objeto artístico.

efêmera, embora ainda haja valor de exposição devido à mobilidade proporcionada pela reprodução técnica.

É possível pensar relações do registro da intervenção urbana com o conceito de *non-site*, proposto pelo artista americano da *Land Art*, Robert Smithson. Para Smithson, que muitas vezes realizou trabalhos em paisagens remotas, os desenhos, filmes, fotografias e escritos sobre essas obras, que são expostos em espaços institucionais, podem desempenhar um papel ativo sobre o trabalho. O artista define, portanto, o site como o local onde a obra foi primeiramente instalada e o non-site como suas extensões, a partir de uma operação de negação do termo site.

Para Jorge Menna Barreto,

Esse lugar criado a partir dessas extensões não assume um papel submisso, como simples documentação, mas um papel constitutivo, que multiplica e descentraliza a própria noção de obra como um objeto circunscrito e bem delimitado (BARRETO, 2007, p. 17).

Ricardo Maurício Gonzaga segue a mesma lógica ao afirmar que, a partir da ideia de *non-site*, a fotografia deixa de ser um mero registro para se tornar um elemento constituinte do trabalho artístico:

Com o par conceitual site/nonsite, Smithson parece afirmar que o trabalho da land art não está exclusivamente 'na terra', mas tampouco está apenas na galeria. Parece também deixar implícito que a função da fotografia não pode ser apenas servir como referência inicial para a realização do trabalho no exterior e depois como registro documental, informação subsidiária, no espaço interno da galeria. Não: o trabalho existe na distância entre as duas situações, talvez ele seja, de fato, a realização da plena problematização desta distância, que se manifesta por meio da complexidade de apresentação da relação entre estes dois elementos (GONZAGA, 2013, p. 27).

O mesmo pode ser pensado sobre o trabalho de Guga Ferraz, que o executa com a consciência de que será exposto também em uma galeria, através de seus registros, e cuja concepção pressupõe um ponto de vista aéreo, assumindo que será fotografado. *Até Onde o Mar Vinha, Até Onde o Rio Ia* não está apenas na rua, e tampouco apenas na galeria. Os registros desdobram o trabalho e o complementam. É a noção de que aquele registro é uma extensão, e não uma mera documentação do trabalho, que lhe atribui uma dimensão aurática.

A arte *site-specific*, segundo Miwon Kwon (2008), a princípio estabelece uma relação indivisível entre o trabalho e sua localização, demandando a experiência do aqui-e-agora e exigindo a presença física do espectador para contemplá-la. O espaço estéril e idealista do modernismo dá lugar à paisagem natural e ao espaço puro e ordinário do cotidiano, possibilitando a resistência às forças da economia capitalista de mercado através dessa relação inextricável com a localidade. Desta maneira, o *site-specific* conseguiria escapar da lógica que torna trabalhos de arte mercadorias transportáveis e negociáveis. Ao contrário da escultura modernista, que revela indiferença ao lugar, o *site-specific* dá ênfase ao lugar ao incorporá-lo, considerando suas dimensões e condições físicas (CARTAXO, 2009). Em 1969, Robert Barry declarou em uma entrevista que suas instalações em fios eram feitas para o lugar no qual eram ins-

taladas e não poderiam ser removidas sem ser destruídas, de maneira semelhante à Richard Serra, que quinze anos mais tarde declarou que se sua escultura de aço de 36 metros, intitulada *Titled Arc*, fosse transferida da Federal Plaza de Nova York para outro espaço, isto significaria a sua destruição. Contudo, há ainda outros dois modelos que atualizam ou desdobram a noção de *site-specific*, escapando deste paradigma fenomenológico: o *site-oriented* e o *functional site*.

No *functional site*, teorizado por James Meyer (1996), o paradigma é discursivo. Em práticas recentes de obras orientadas para um lugar, identificadas por Meyer, o lugar físico não é privilegiado. O *functional site* é temporário, flerta com sua destruição e cria uma operação que ocorre entre sites. O site, portanto, ocorre (inter)textualmente, mais do que espacialmente, tendo como modelo um itinerário, e não um mapa. Ele propõe, nas palavras de Kwon, "uma sequência fragmentária de eventos e ações ao longo de espaços, ou seja, uma narrativa nômade cujo percurso é articulado pela passagem do artista" (KWON, 2008, p. 172).

Enquanto o literal site, segundo Meyer, se refere a um local singular, no qual o artista se conforma com suas condições físicas e realiza uma obra percebida como única, o *functional site* explora o local (site) "expandido". O "mundo da arte" se tornaria um site dentro de uma rede de sites, uma instituição entre instituições. O trabalho, portanto, envolve diferentes locais e instituições ao mesmo tempo. Desta maneira, o *functional site* questiona a eficácia e a necessidade, atualmente, de uma prática fundada na década de 1960 sob uma ótica marxista, que visava interferir no mercado através da recusa da mobilidade. Nesta categoria, podemos encaixar *Até Onde o Mar Vinha*, *Até Onde o Rio Ia*, que está na rua, mas também no espaço expositivo.

No conceito de *site-oriented*, proposto por Miwon Kwon, prevalece a dimensão sociocultural em relação às dimensões físicas, como é o caso da *Cidade Dormitório*, de Guga Ferraz, onde é clara a alusão aos problemas habitacionais da cidade. A *Cidade Dormitório* sinaliza questões sociais latentes no entorno do local onde é inserida pela primeira vez, a parede externa da galeria A Gentil Carioca, mas isso não a impede de ser transferida para outros espaços, como aconteceu com o projeto *Coleções*. Neste caso, remover não é destruir o trabalho, como declaravam Robert Barry e Richard Serra, mas recriá-lo. Segundo Kwon, arte continuaria resistindo ao processo de mercantilização através de estratégias que são agressivamente anti-visuais ou imateriais como um todo. A relação específica entre o trabalho e o *site* se basearia, portanto, não na permanência física dessa relação, mas no reconhecimento de sua impermanência móvel. O paradigma fenomenológico dá lugar a um paradigma social/institucional.

4. Considerações finais

Pode-se concluir que a instituição pode ser potencializadora do alcance dessas ações, através de registros e réplicas que se destinam a um público secundário. No caso do *Ônibus Incendiado*, exposto no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, é possível tomar dois partidos: o primeiro seria assumir que há a criação de um novo traba-

lho para um novo espaço. Aquele seria, portanto, um objeto autônomo em relação à intervenção realizada na rua. Contudo, uma segunda leitura possível seria considerar o protótipo como uma extensão da intervenção urbana, um *non-site*, que propõe uma experiência de memória, cabendo também na designação *functional site*. Esta segunda leitura seria possível na exposição *Escavar o Futuro*, no Palácio das Artes, cujo projeto curatorial investiga a relação dos artistas com a cidade, apresentando trabalhos que borram as fronteiras entre arte, arquitetura e vida cotidiana, onde se inclui a intervenção urbana.

Já na exposição *A Cor do Brasil*, realizada no Museu de Arte do Rio em 2016, o que está em questão não é a relação do trabalho com a cidade, ou a memória da intervenção que foi feita na rua, mas as transformações da cor na história da arte brasileira. O trabalho, portanto, continua discutindo a cidade, mas se emancipa do espaço urbano na medida em que não é exposto como uma extensão de um trabalho realizado na rua. Não fica claro para o público que aquilo se trata de uma intervenção urbana. O *Ônibus Incendiado* é exposto, neste caso, como um objeto autônomo em diálogo com outras obras em um panorama sobre a cor na arte brasileira. Em cada caso, a curadoria direciona a leitura sobre o objeto.

Quando exposta na Parede Gentil, a *Cidade Dormitório* é utilizada por pessoas em situação de rua que circulam no entorno da galeria, propondo uma reflexão sobre os problemas habitacionais do Rio de Janeiro e, mais especificamente, daquela região. Isto não impede que o trabalho circule e seja exposto em outros lugares, assumindo a dimensão de *site-oriented*, como no projeto *Coleções*, da *Intrépida Trupe*, ainda que neste caso a *Cidade Dormitório* passe a ter outra relação com o corpo. Além de sugestão de mobiliário urbano, o trabalho é uma instalação, e, portanto, pode ser tanto um trabalho contemplativo como um objeto utilitário, seja este uso feito por pessoas em situação de rua, por dançarinos, ou por transeuntes. Sua leitura estará condicionada ao local onde está inserido, como *Dormindo* (2006), lambe-lambe com uma foto de Guga Ferraz deitado no chão que já foi colado em diferentes lugares, como Rio de Janeiro, Parintins e Paris.

Em locais de grande concentração de pessoas em situação de rua, como o Centro do Rio de Janeiro, *Dormindo* comumente é rasgado, pois causa incômodo ao evidenciar uma questão problemática da cidade que costuma ser silenciada. Já em locais como Parintins, município do Amazonas onde não há forte presença de pessoas em situação de rua, a imagem do artista dormindo no chão é confundida com a imagem de um bêbado, que tem casa, mas não consegue chegar nela por conta de sua embriaguez e, conseqüentemente, dorme na rua. Esta situação é mais condizente com a cidade, como relata o artista:

Por exemplo, São Sebastião do Coró-Coró, que fica no Amazonas, é um lugar onde não há mendigos, não há riqueza, mas também não há pobreza, há fartura de tudo. Eu coleí lá essa figura dormindo, com as galinhas andando ao lado. Parecia que o cara havia acabado de cuidar das galinhas e estava lá dormindo, não havia essa conotação. Em Parintins, no Amazonas, onde não há gente em situação de rua, quando eu coleí o *Dormindo*, cinco minutos depois apareceu uma garrafa de cachaça ao lado, porque o cara dormindo na rua lá é o bêbado que não consegue chegar em casa. Mas quando eu coloco aqui no Rio, no Centro, a galera vai lá e arranca, porque incomoda (FERRAZ, 2017).

Enquanto no espaço expositivo a leitura sobre o trabalho é direcionada pelo projeto curatorial, no espaço urbano a localização do trabalho é determinante. A cultura local determina a sua leitura.



Fig. 5 - Guga Ferraz, Dormindo em Paris. Serigrafia sobre papel, 2007.

Neste artigo foram levantadas algumas possibilidades, dentro de muitas existentes, de trânsitos de obras de arte do espaço público para espaços expositivos. Observa-se em Guga Ferraz o perfil de um artista que se posiciona de forma ativa diante do sistema de arte. Sua trajetória se inicia em um momento de criação de alternativas para esse sistema e atravessa um segundo momento, que é de expansão do circuito artístico do Rio de Janeiro com a abertura de novos espaços e a incorporação daquelas propostas desviantes. Isso culmina não na sua entrada definitiva no circuito institucional, mas em trânsitos entre circuitos. Ao mesmo tempo em que o artista utiliza a cidade para criticar a própria cidade, a instituição surge como uma possibilidade de difundir seu discurso através de táticas de sobrevivência e circulação do efêmero.

Referências Bibliográficas

BARRETO, Jorge Mascarenhas Menna. *Lugares moles*. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes Plásticas). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

BARRIO, Artur. *No Hemisfério Sul*. Arte & Ensaio, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 17, pp. 6-15, 2008.

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

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CARTAXO, Zalinda. Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade. In: *O Percevejo*, Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO, Rio de Janeiro, n. 1, 2009.

FERNANDES, Thiago. Lugares do experimental no Rio de Janeiro: da década de 1970 ao Zona Franca. In: *Concinnitas*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes/UERJ, Rio de Janeiro, n. 32, pp. 162-190, 2018.

FERRAZ, Guga. *Depoimento gravado e transcrito*, cedido ao autor, Rio de Janeiro – RJ, 09/11/2016.

FERRAZ, Guga. *Depoimento gravado em vídeo*, cedido ao autor. Rio de Janeiro – RJ, 17/08/2017.

FONSECA, Marcelo. A perda da aura e a politização da arte em Walter Benjamin. In: *Arte & Ensaios*, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 33, pp. 112-121, 2017.

FONTES, Adriana Sansão. *Intervenções temporárias, marcas permanentes: apropriações, arte e festa na cidade contemporânea*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

FREIRE, Cristina. *Arte conceitual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

GONZAGA, Ricardo Maurício. *Entre vidraça e paisagem: o lugar da arte e do mundo depois da fotografia*. In: Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES, ano 3, v.3, n. 5, pp. 13-31, 2013.

KWON, Miwon. *Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity*. In: *Arte & Ensaios*, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 17, pp. 166-187, 2008.

MEYER, James. The functional site. In: *Documents*, n. 7, pp. 20-29, 1996.

OJIMA, Ricardo; SILVA, Robson Bonifácio da; PEREIRA, Rafael H. Moraes. A mobilidade pendular na definição das cidades-dormitório: caracterização sociodemográfica e novas territorialidades no contexto da urbanização brasileira. In: *Cadernos IPPUR*, Rio de Janeiro: UFRJ/IPPUR, v.21, n. 2, pp. 111-132, 2007.

SILVA, Ana Emília Costa. *Canteiro de Obras: um estudo antropológico sobre a galeria de arte A Gentil Carioca e sua relação com o circuito de arte*. Monografia (Bacharelado em Antropologia). Juiz de fora: UFJF, 2011.

VOGLER, Alexandre. Atrocidades Maravilhosas: Ação Independente de Arte no Contexto Público. In: *Arte & Ensaios*, Revista da Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes/UFRJ, Rio de Janeiro, n. 8, 2001.

Submetido em: 17/07/2018

Aceito em: 16/08/2018

Kethlen Kohl¹

A imagem do ânus e os provérbios neerlandeses

The image of the anus and
the nutland proverbs

La imagen del ano y los
proverbios holandeses

Resumo

O presente artigo procura fazer uma reflexão sobre um conjunto de imagens que tem como ponto comum o corpo grotesco. Em seus detalhes são exploradas narrativas sobre o ânus e as narrativas escatológicas. A partir das imagens analisadas, problematizo questões sobre a relação entre imagem e escrita em dois aspectos: a primeira compreende o jogo entre escrita e imagem presente em um díptico anônimo do século XVI, onde a escrita procura alertar o espectador a não abrir o díptico; a segunda questão analisada volta-se à presença dos provérbios que se traduzem em imagens nas obras de Pieter Bruegel e Hendrick Avercamp.

Palavras-chave: Imagem do ânus; provérbios neerlandeses; escrita e imagem.

Abstract

This article seeks to reflect on a set of images that have as common the grotesque body. Narratives about the anus and eschatological narratives are explored. From the images analyzed, I discuss questions about the relationship between image and writing in two aspects: the first comprises the game between writing and image present in an anonymous diptych of the 16th century, where writing seeks to alert the viewer not to open the diptych; The second question analyzed concerns the presence of proverbs that translate into images in the works of Pieter Bruegel and Hendrick Avercamp.

Keywords: Image of the anus; Dutch proverbs; writing and image.

Resumen

Este artículo busca reflexionar sobre un conjunto de imágenes que tienen en común el cuerpo grotesco. Se exploran las narrativas sobre el ano y las narrativas escatológicas. A partir de las imágenes analizadas, cuestiono preguntas sobre la relación entre imagen y escritura en dos aspectos: el primero comprende el juego entre escritura e imagen presente en un díptico anónimo del siglo XVI, donde la escritura busca alertar al espectador para que no abra el díptico; La segunda pregunta analizada se refiere a la presencia de proverbios que se traducen en imágenes en las obras de Pieter Bruegel y Hendrick Avercamp.

Palabras claves: Imagen del ano; Proverbios holandeses; escritura e imagen.

¹ Doutoranda em Teoria e História da Arte, na Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART-UDESC). Mestre em Teoria e História da Arte pela Universidade do Estado de Santa Catarina (CEART-UDESC). Pós-Graduação Especialização em História da Arte pela Universidade da Região de Joinville - UNIVILLE. Graduada em História pela Universidade da Região de Joinville - UNIVILLE. kethlenkohl@gmail.com <http://lattes.cnpq.br/9425972290083804> <https://orcid.org/0000-0003-0781-1028>

1. A escrita e a imagem

Durante o século XX, muitos artistas trouxeram à tona obras com provocações que dizem respeito tanto à escrita quanto à imagem. Obras como de Marcel Duchamp feita com um cartão postal de Mona Lisa e o jogo de siglas L. H. O. Q que, lidas em voz alta em francês, soam como *"elle a chaud au cul (Ela tem fogo no cú)"* (TOMKINS, 2013 p. 245). Ou o famoso cachimbo de Rene Magritte e seu enigmático enunciado *"Ceci n'est pas une pipe"*, obra que rendeu um belíssimo ensaio de Michel Foucault sobre as possíveis grandes "armadilhas" com relação à interpretação no diálogo entre imagem e escrita. Não podemos esquecer de Joseph Kosuth, que incorpora a escrita junto ao objeto da arte transformando-a em nuances tautológicas complexas. Espaços expositivos foram inteiramente preenchidos com palavras sobre imagens por Barbara Kruger, para pensar a questão de como somos constituídos por determinados discursos. A relação entre imagem e escrita na arte podem ir das provocações mais racionais para as mais emocionais como são os bordados de Leonilson, onde linhas e figuras se embaraçam criando uma espécie de caligrama em tecido.

Sabemos que a relação entre imagem e escrita não é um advento do século XX. Papiros egípcios de 1285 a.C. possuem uma narrativa escrita pelos hieróglifos e figuram imagens ao modo canônico de sua civilização. As iluminuras da idade média ilustram os manuscritos e as letras capitulares são constituídas de pequenas figuras. Se pensarmos nas obras do oriente, encontraremos diversos pergaminhos do período Edo com imagens de samurais, todos acompanhados de textos. Na América, os Maias criaram o Códice de Dresden, livros com imagens e textos ritualísticos e astrológicos.

Podemos citar diversos exemplos da relação entre imagem e escrita, juntas funcionam tão bem quanto separadas. Em algumas dessas obras, descritas acima, existe uma equidade entre escrita e imagem, não há uma operação hierárquica entre elas. Nessas obras atuam uma simultaneidade entre o dizer para ver; a escrita incentiva o olhar e a imagem quer fazer ler a escrita ou vice-versa. Dessa maneira, a proposta desse texto é apresentar uma breve análise sobre uma tradição muito peculiar entre artistas flamengos que zamba da relação entre imagem e palavra. Essa tradição envolve os provérbios Neerlandeses e as imagens feitas a partir dessa herança cultural dos ditos populares. O recorte, em específico, procura salientar as imagens e provérbios que destacam o escatológico e o ânus¹.

Primeiramente será apresentado um díptico do século XVI de um pintor neerlandês anônimo que procura transformar um provérbio em um jogo entre a escrita, o ver e o não ver. A questão dos provérbios neerlandeses vai muito além de uma herança escrita, ela procura estar relacionada a uma tradição da imagem. Os provérbios se desdobram nas obras de Pieter Bruegel e Hendrick Avercamp, sempre mantendo uma relação com a figura do camponês, a escatologia e o ânus. O grotesco, presente

¹ Nesse ponto o texto se caracteriza como um desdobramento de um capítulo de minha dissertação de mestrado. KOHL; Kethlen. *Consentimento e Interdição sobre o corpo nas Artes Visuais: Implicações e Desdobramentos dos (Contra) Dispositivos*. 2017. Dissertação, (Mestrado em Artes Visuais), programa de pós-graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

nos provérbios, torna-se imagens e, na maioria das vezes, essas imagens são pontuadas por formas humoradas e cômicas.

2. Um peculiar díptico flamengo



Figura 1 - Artista flamengo anônimo, parte 1, díptico satírico. Século XVI. Óleo sobre madeira. 58,5 x 44 cm (cada painel)
University of Liège coleção artistas (galeria Wittert). Bélgica.
(fonte: http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/anonyme1/anonyme1_notice.html, com acesso em 12.09.2019)

Este díptico de madeira apresenta-se fechado, na imagem. A obra retrata a pintura de um homem que veste roupa vermelha e um chapéu na cabeça, típica roupa dos camponeses da região de flandres no século XVI, também presentes nas obras de Bruegel. As bordas arredondadas em dourado criam aspecto de estarmos observando o buraco de uma fechadura ou uma janela muito pequena. Uma das mãos do homem encontra-se atrás de suas costas, parece esconder algum segredo. A outra mão aponta para um recado escrito em um pequeno pergaminho que se estende na parte inferior da moldura, nele segue a descrição: *Deixe este painel fechado, para que não tenhas raiva de mim*². O camponês alerta o espectador para que não seja enxerido, ele nos incentiva a não ver o que está escondido, obviamente isso acaba despertando-lhe curiosidade e questionamentos. O que possui no interior deste díptico? Por que o personagem está nos alertando para não abrir? O que pode ter de perigoso?

² Tradução de: "Laisse ce panneau fermé, sinon tu seras fâché contre moi." (MARTIN, 2016, p. 13, tradução informal da autora)



Figura 2 - Artista flamengo anônimo, parte 1, díptico satírico. Século XVI. Óleo sobre madeira. 58,5 x 44 cm (cada painel)
University of Liège coleção artistas (galeria Wittert). Bélgica.
(fonte: http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/anonyme1/anonyme1_notice.html, com acesso em 12.09.2019)

Ao abrir o díptico, o espectador se depara com duas nádegas brancas com algumas feridas. A sua mão, que estava escondida, agora puxa uma das nádegas para que o ânus cabeludo fique exageradamente à mostra. As vestes íntimas estão na altura de suas coxas e próximo à região anal se avistam duas belas flores. Abaixo uma nova legenda diz: *Eu não tenho culpa, eu avisei para não abrir*³. Em seguida, na terceira parte, outro personagem aparece fazendo uma careta e mostrando a língua. A descrição conclui a charada *Quanto mais nós queremos avisá-lo para não ver, mais você vai querer olhar*⁴.



Figura 3 - Artista flamengo anônimo, parte 1, díptico satírico. Século XVI. Óleo sobre madeira. 58,5 x 44 cm (cada painel)
University of Liège coleção artistas (galeria Wittert). Bélgica.
(fonte: http://www.wittert.ulg.ac.be/fr/flori/opera/anonyme1/anonyme1_notice.html, com acesso em 12.09.2019)

3 Traduzido de: "Ce ne sera pas de ma faute car je t'avais prévenu" (MARTIN, 2016, p. 13, tradução informal da autora)

4 Traduzido de: "Et plus nous voudrions te mettre en garde, plus tu auras envie de sauter par la fenêtre" (MARTIN, 2016, p. 13, tradução informal da autora)

O díptico ilustra, através da pintura, um provérbio neerlandês que trabalha a questão do ver de forma cômica e obscena. O ânus representa a parte grotesca do corpo, segundo Mikhail Bakhtin:

Em oposição aos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo, não está isolado, acabado nem perfeito, mas ultrapassa-se a si mesmo, franqueia seus próprios limites. Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências, tais como boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz. É em atos tais como o coito, a gravidez, o parto, a agonia, o comer, o beber, e a satisfação de necessidades naturais, que o corpo revela sua essência como princípio em crescimento que ultrapassa seus limites. (BAKHTIN, 1999, p.23)

Ao mostrar o orifício, o artista anônimo procura punir o espectador, ele figura aquilo que fere os olhos, tange a moral e a índole daquele que o vê. Por isso, também pode ser encarado como uma brincadeira: uma cena cômica ou uma peça a ser pregada a um curioso. Os provérbios aparecem nessa obra em forma de imagem e escrita, no entanto, essas mesmas sátiras do ânus estão presentes em um imaginário social e são exibidas em diversas obras seja como escrita ou como imagem.

3. Os provérbios neerlandeses: a presença da escrita através da imagem

Os ditos populares sobre excremento e ânus não eram temas apenas da pintura, elas fizeram parte do repertório de alguns músicos da idade moderna. Wolfgang Amadeus Mozart (1756 -1791) produziu algumas músicas e textos falando sobre ânus e escatologias, entre outras ações obscenas. A música mais conhecida delas é *Leck mich im Arsch (lamba-me na bunda)* que reproduzia os seguintes versos:

Lamba minha bunda bem, lambe ela agradável e limpo, agradável e limpo, deve lamber minha bunda. Isso é um desejo gorduroso, bem amanteigado, como a lambida de carne assada, minha atividade diária. Três vai lamber mais de dois, vamos lá, basta experimentá-lo, e lamber, lamber, lamber. Todo mundo lambe seu traseiro para si⁵.

Essas músicas de Mozart foram encontradas na Universidade de Harvard nos anos 90 e, desde então, estão sendo estudadas a fim de descobrirem sua veracidade. Michael Ochs, o estudioso das obras de Mozart, diz ser difícil ter certeza se os textos desses dois volumes são de Mozart pois, quando o músico morreu, elas foram publicadas por Breitkopf & Hartel. Os dois alegaram que tinham recebido os manuscritos da viúva de Mozart, Constanze (KOZINN, 1991). No entanto, tudo indica que tenham sido feitas por ele pois, além dessas músicas, foram encontradas diferentes cartas de amigos e da família de Mozart contendo frases obscenas e escatologias. Parece que

5 Tradução informal da autora: Leck mire den A ... recht schon, fein sauber Lecke ihn, fein sauber Lecke, leck mire den A ... Das ist ein fettigs Begehren, nur gut mit Butter geschmiert, den das lecken der Braten mein tagliches Thun. Drei lecken mehr als Zweie, nur ela, machet die Prob ' und leckt, leckt, leckt. Jeder leckt sein A ... fur sich. Disponível em: < http://www.gutenberg.us/articles/leck_mir_den_arsch_fein_recht_sch%C3%B6n_sauber > Data de acesso em: 12, mai, 2019.

era um costume entre amigos e família, o ato de mandar cartas com ofensas e brincadeiras um para o outro.

O corpo grotesco e escatológico também fez parte da literatura e ilustrações das obras de François Rabelais (1494 – 1553). Na obra *Gargântua*, enreda-se uma história das aventuras de um gigante alegre e glutão que vivia a chafurdar nos prazeres mundanos da vida. As narrativas chegam ao limite do absurdo explorando o grotesco do corpo:

(...) em Rabelais, as imagens grotescas conservam uma natureza original, diferenciam-se claramente das imagens da vida cotidiana, preestabelecidas e perfeitas. São imagens ambivalentes e contraditórias que parecem disformes, monstruosas e horrendas, se consideradas do ponto de vista da estética “clássica”, isto é, da vida cotidiana preestabelecida e completa. A nova percepção histórica que as trespassa, confere-lhes um sentido diferente, embora conservando seu conteúdo e matéria tradicional: o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. (BAKHTIN, 1999, p. 22)

Em uma das passagens do livro *Gargantua*, perdura uma longa conversa entre Grandgousier e seu filho Gargantua sobre qual é a melhor maneira de limpar o ânus. Os dois trocam experiências sobre todas as coisas que usaram para limpá-lo, além de tecerem conversas sobre algumas experiências escatológicas.

O costume de mostrar o ânus é um aspecto presente também nas esculturas de algumas culturas germânicas do fim da Idade Média. Observa-se a escultura abaixo de uma antiga construção da cidade de Colônia, na Alemanha.



Figura 4- Escultura da “Cologne City Hall” em Colônia Alemanha, século XI.

(fonte: https://www.reddit.com/r/cologne/comments/38z870/hello_good_people_of_rcologne_i_came_here_seeking/ com acesso em 12.09.2019)

Estas esculturas estão expostas no exterior da “Cologne City Hall”. Cada uma dessas esculturas representa uma pessoa célebre da história de Colônia, abaixo delas

estão cravados seus nomes. Além disso, as esculturas apresentam outro detalhe em sua parte inferior. Um dos detalhes que chama mais a atenção é aquele que está na escultura de Konrad Von Hochstaden, onde se avista um homenzinho de cócoras mostrando seus ânus e tentando abocanhar seu pênis.

Este detalhe fica escondido, é impossível ver do solo. É perceptível através da aproximação com o zoom de câmeras fotográficas ou outra forma de visualização próxima. O grande prédio histórico onde estão as esculturas foi construído no século XI, ele é um dos marcos da Idade Média, pois representa um momento em que as cidades começaram a criar autonomia. Mas, diferente do que era possível entender, esse detalhe não foi feito no mesmo período da construção do prédio.

No período da Segunda Guerra Mundial esse prédio foi bombardeado e sua estrutura foi danificada⁶. Após o final da Segunda Guerra ele foi reconstruído e, nesse período, o restaurador das esculturas resolveu colocar esse detalhe obsceno. É possível deduzir que a escultura teria sido uma homenagem a uma tradição medieval das arquiteturas de Colônia. A tradição se refere a um costume de colocar esculturas de pessoas defecando no exterior da casa, isso era chamado de Kallendresser⁷.

Outra relação que percebemos entre a escrita e imagem, é sobre a obra de Pieter Brueghel. O artista elencou diversos Provérbios Neerlandeses através de uma detalhada pintura.



Figura 5 - Pieter Brueghel. Provérbios Neerlandeses. 1559. Óleo sobre madeira. 117 x 163. Gemaldegalerie, Berlin.
(fonte: <http://cargocollective.com/spreekwoorden/obras-e-artistas> com acesso em 12.09.2019)

Em meio ao caos humano, estão postas diversas representações de provérbios neerlandeses, que nesta obra se misturam a uma personificação da vida dos aldeões do século XVI. A cena é construída em diagonal, da ponta da esquerda, indo para o

fundo na direita, dando dimensões diferentes aos personagens. Todos juntos parecem uma emaranhada multiplicidade de corpos que se comportam em desordem.

Os provérbios que estão representados na obra eram de conhecimento popular no período. "As recolhas de provérbios fazem parte dos numerosos inventários do século XV. A iniciativa foi tomada pelo grande humanista Erasmo de Roterdão que, em 1500, publicou os provérbios ou fórmulas célebres de autores latinos. Relacionadas a esta obra surgiram antologias flamengas e alemãs" (HAGEN, 1995, p.34). Bruegel trabalhou nos mínimos detalhes desses provérbios, transformando-os em uma obra sofisticada e recheada de pequenos espetáculos. "São identificados mais de cem provérbios e ditos, dos quais, muitos já não são usados no holandês moderno. A maior parte deles descreve atitudes, imorais ou insensatas" (HAGEN, 1995, p.34).

É possível que muitas destas cenas dos provérbios também tenham sido inspiradas nas festas de carnaval que eram muito frequentes nos países baixos⁸. A obra "*Provérbios Neerlandeses*" foi minuciosamente estudada pelos historiadores Rose-Marie e Rainer Hagen que identificaram e catalogaram 118 provérbios (HAGEN, 1995, p.37). Dentre essas proeminências, destacam-se, nesta análise, aqueles provérbios sobre o ânus e o ato de defecar pensados em relação ao primeiro díptico.



Figura 6 - Pieter Bruegel .Detalhe 1, *Provérbios Neerlandeses*.1559.

(fonte: <http://cargocollective.com/spreekwoorden/obras-e-artistas> com acesso em 12.09.2019)

Destaca-se, primeiramente, Detalhe 1 (Figura 6) um homem pendurado em uma janela com as calças arriadas. Ele está a defecar, sobre o mundo, de cabeça para baixo. Este detalhe indica dois provérbios: *primeiro o mundo está de cabeça para baixo e no segundo ele defeca para o mundo*. O mundo de ponta cabeça tinha o sentido da desordem, da inversão dos preceitos morais e também da subversão de todas as

coisas. Segundo Peter Burke:

O Carnaval era uma representação do *'mundo virado de cabeça para baixo'*, tema favorito na cultura popular dos inícios da Europa moderna; *le monde renversé*, *il mondo alla rovescia*, *die verkehrte Welt*. O *'mundo de ponta-cabeça'* prestava-se a ilustrações, dos meados do século XVI em diante foi um tema predileto em estampas populares (BURKE, 2010, p.324).

Defecar sobre o mundo define-se como o ato de dar a mínima importância para ele. Já que está de cabeça para baixo, defeca-se sobre ele para transformá-lo em uma verdadeira imundície. Este detalhe apresenta apenas um pedaço da nádega do personagem; não existe um ânus explícito, no entanto, percebe-se um dejetivo líquido que cai em direção ao globo. O ato de defecar apresenta-se como um ato pejorativo, pois *'cagar para o mundo'* é um nível alto de desprezo. Isso pode ser uma forma do artista explicitar o seu descontentamento com o que acontecia ao seu redor.

Peter Bruegel morava em Bruxelas, em 1567, com a sua esposa e filhos, era um momento penoso para se viver nas regiões dos países baixos.

Bruegel residia em Bruxelas quando, em agosto de 1567, o duque de Alba chegou à frente das suas tropas. Era enviado pelo rei de Espanha, Felipe II, cujo império compreendia também as províncias dos Países Baixos. O comandante, encarregado de converter os protestantes pela força, condenou à morte várias milhares de pessoas durante os anos que se seguiram. Esta excepcional dureza levou à revolta e depois à guerra que viria a durar oitenta anos e terminar com a divisão das províncias em dois blocos: a (futura) Bélgica católica ao Sul e os Países Baixos protestantes ao Norte (HAGEN, 1995, p. 7).

Em meio aos conflitos, Bruegel nunca deixou totalmente explícito em suas obras se ele era protestante ou católico. A sua crítica em relação à reforma religiosa também se torna evidente na tela *A luta entre o Carnaval e a Quaresma* (1559.118 x 164 cm). É possível que por trás desses provérbios hajam diversas críticas pontuais, que estão relacionadas a estes embates políticos e religiosos emergentes em seu período.

No Detalhe 2 (Figura 7) encontra-se um puxadinho de madeira em uma torre, nela existe um buraco, uma latrina onde, entre a fenda, revelam-se dois sujeitos que defecam. O detalhe refere-se ao provérbio *'eles defecam porcaria pelo mesmo buraco'*. Os dois são inseparáveis, fazem as coisas mundanas juntos, e, outra vez, defecar é mostrado como algo vilipendioso.



Figura 7 - Pieter Brueghel .Detalhe 2, Provérbios Neerlandeses. 1559.
(fonte: <http://cargocollective.com/spreekwoorden/obras-e-artistas> com acesso em 12.09.2019)



Figura 8 - Pieter Brueghel .Detalhe 3, Provérbios Neerlandeses. 1559.
(fonte: <http://cargocollective.com/spreekwoorden/obras-e-artistas> com acesso em 12.09.2019)

O último Detalhe 3 (Figura 8) encontra-se, ao fundo da pintura, no canto superior esquerdo: uma pessoa defeca na forca. Sobre ela estão os pássaros pretos e outros que sobrevoam o território. Os pássaros significam que *'Onde tem carniça, voam os corvos'*, ou seja, onde as pessoas podem lucrar, lá estarão a rondar. Obstante a forca e os corvos remetem também à morte e às punições aos que em um mundo caótico só satisfazem aos corvos.

O homem a purgar na forca poderia ser interpretado de duas formas: se ele defeca na forca é porque é inexorável a qualquer penalidade e não teria medo nem da morte, um típico libertino que não se importa com as leis. Em outro sentido, defecar na forca pode ser interpretado como uma pessoa que tem medo de ser penalizado, medo do seu destino, então, quando chega próximo à forca, borra-se. A cena se repete em outra obra de Bruegel *O pêga na Forca*.



Figura 9 - Pieter Bruegel. O pega na forca. 1568. Óleo sobre Madeira. 45,9 x 50,8 cm. Museu Land de Hesse, Amsterdã.
(fonte: <http://theredlist.com/wiki-2-351-861-414-398-1233-view-northern-europe-profile-bruegel-the-elder-pieter.htm> com acesso em 12.09.2019)

A cena é construída na vertical, partindo do primeiro plano, no alto de uma montanha, para o fundo, onde se encontram casas, castelos, árvores e um horizonte que segue o rio. No primeiro plano e ao centro da tela, destacam-se uma forca torta e um Pêga (pássaro da família dos corvídeos). O pássaro pousa sobre ela, enquanto os aldeões dançam em sua proximidade. Ao meio, um homem aponta para o pássaro

de modo a indicar alguma coisa ao seu colega de branco. No canto inferior esquerdo, um homem está de cócoras defecando próximo à forca. O homem é quase invisível na pintura, defeca em um canto escondido fazendo parte do primeiro plano da pintura. O personagem parece fazer parte do adorno de árvores que percorre as bordas da pintura.

Segundo Rose Marie e Rainer Hagen, "A pega representava as más línguas, boas para a forca... Foi, de facto, sobre a delação que o duque de Alba construiu seu regime de terror" (HAGEN, 1995, p.12). Dito isso, as representações da forca e do pássaro estão relacionadas com o genocídio dos protestantes. Esse é mais um dos indícios de que Bruegel trazia, à tona, questões políticas em suas obras.

Os provérbios são cenas humorísticas; o ânus e fezes são postos em cena como elementos de grandes trocadilhos. Seus trabalhos se concentram entre a alusão política e a ironia moral. Aspectos comuns ao de Bruegel estão presentes também nas obras de Hendrick Avercamp (1585- 1639).



Figura 10 - Hendrick Avercamp. Winter Landscape with Ice Skaters .1608. Óleo sobre madeira. 77 x 131 cm.
(fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrick_Avercamp_-_Winterlandschap_met_ijsvermaak.jpg com acesso em 12.09.2019)

Avercamp representou a vida cotidiana dos holandeses no período de inverno. Nesta obra, o pintor não teve a intenção de representar os provérbios neerlandeses. O sentido aqui é demonstrar a paisagem de inverno e a vida após a República das províncias unidas da Holanda. A visão panorâmica da obra permite que o cotidiano seja contado em seus detalhes, até mesmo os mais sórdidos e mais virtuosos dessa população. Apesar de Avercamp ter como inspiração principal de sua obra os trabalhos de Bruegel, esta pintura não possui o mesmo intuito. Avercamp procura mostrar uma comunidade mais organizada praticando atividades sadias no inverno holandês. Inclusive, o ato de defecar pode apresentar sentidos distintos daqueles da obra de Bruegel.



Figura 11 - Hendrick Avercamp. Detalhe 1, Winter Landscape with Ice Skaters.1608

(fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrick_Avercamp_-_Winterlandschap_met_ijsvermaak.jpg com acesso em 12.09.2019)

Chamo atenção para esse detalhe que está ao canto esquerdo, escondido entre as construções. Ali, dois camponeses defecam: um pela latrina e, abaixo dela, avista-se um morro de fezes e o outro evacua próximo à árvore. Os dois homens defecam simultaneamente, o que ressalta a ideia de que evacuar é humano, todos defecam inclusive ao mesmo tempo em lugares diferentes. A cena também pode ser comparada ao provérbio presente na obra de Bruegel onde os dois defecam juntos, o que significa que eles “cometem os mesmos erros”.

Avercamp mostra pessoas defecando de uma forma menos explícita que Bruegel, dispondo os personagens escondidos no canto esquerdo. Esses dois personagens também não foram colocados na cena de forma estratégica a fim de criticar uma questão política, eles estão defecando em lugares próprios para isso. Claro que isso não impede que a cena tenha um sentido cômico do cotidiano.

Todos esses detalhes possuem um sentido cômico, tanto nas obras de Bruegel como de Avercamp. Estas obras também tinham o intuito de provocar o riso no espectador, pois: “Pode-se exibir comportamentos obscenos por raiva ou por provocação, mas, com muita frequência, a linguagem ou comportamento obscenos simples-

mente fazem rir, basta pensar na satisfação com que as crianças apreciam dizer ou ouvir piadas sobre excrementos” (ECO, 2015, p.131). As sátiras com ânus e excrementos são muito exploradas pelos artistas europeus desse período e não procuram estar presentes apenas nas tradições escritas, mas também através da imagem.

4. Conclusão

O presente artigo propôs duas problemáticas entre a escrita e a imagem que caracterizam uma fusão indissociável: a primeira sobre o jogo entre a imagem e escrita pintadas e a segunda sobre a presença do provérbio que incide sobre a imagem. O vínculo entre escrita e imagem no díptico flamengo é muito peculiar, ele apresenta um jogo entre escrita e imagem que é próprio do costume neerlandês. A inscrição da imagem é um aviso para que o espectador não veja porque, caso assim decida, será punido: o provérbio sugere “não ver”. A potência dos imperativos “não veja”, “não abra” faz com que a imagem se torne vigorosa, energética, assim almejamos ver aquilo que não podemos. A interdição contida nesse discurso é transgredida pelo desejo de olhar, pois, segundo Bataille “o interdito existe para ser violado” (1987, p. 60). Ao abrirmos o díptico algo nos atinge, um grande ânus, ao estilo daqueles presentes no imaginário da cultura popular, um elemento para fazer rir. A palavra é introduzida novamente, e a piada se conclui, pois, “*Quanto mais nós queremos avisá-lo para não ver, mais você vai querer olhar*”

Os jogos entre imagem e escrita estão presentes em toda a relação entre os provérbios. Um provérbio não existe sem um texto, ele é um texto que se constitui entre as comunidades através da oralidade, mas o discurso também circula como escrita. Mesmo que as imagens de Bruegel e Avercamp não possuam o provérbio escrito na imagem, a imagem aprisiona a tautologia do texto. Não conseguimos ver um homem que dê rosa aos porcos sem associarmos diretamente ao ditado popular. Isso porque esse provérbio é comum à língua portuguesa, essas imagens estão presentes na construção a várias expressões idiomáticas, mas a imagem não possui uma língua específica, ela é traduzível a todas as línguas.

Obras como estas eternizaram uma tradição da escrita, passaram os provérbios para um patamar da memória de diversos povos através da imagem. Elas também fazem viver uma forma de lidar com os desejos humanos (como querer ver) de uma maneira bem-humorada. Esse humor se torna um refúgio para lidar com embates políticos do período, bem como questões éticas e morais. Essas obras demonstram que a escrita e a imagem não são opostas, nem possuem hierarquias, pois surgem de um mesmo princípio, a necessidade de marcar, expelir o pensamento, o que faz com que ele sobreviva (Nacheleben)⁹ ao tempo.

9 DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

Referências Bibliográficas

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1999.

BURKE, Peter. *Cultura Popular na idade moderna (1500-1800)*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ECO, Umberto. *História da feiura*. Rio de Janeiro: Record, 2015.

MARTIN, Jean-Humbert. Dossier Pédagogique: Carambolages. Paris: RmnGP, 2016
KOHL; Kethlen. *Consentimento e Interdição sobre o corpo nas Artes Visuais: Implicações e Desdobramentos dos (Contra) Dispositivos*. 2017. Dissertação, (Mestrado em Artes Visuais), programa de pós-graduação em Artes Visuais, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis.

KOZINN, Allan. *Three Naughty Mozart Texts Are Found*. The New York times. 2 de mar, 1991. Disponível em:< <http://www.nytimes.com/1991/03/02/arts/three-naughty-mozart-texts-are-found.html>.> Data de acesso: 10 abril, 2019.

HAGEN, Rainer; HAGEN, Rose Marie. *Pieter Bruegel o velho: camponeses, loucos e demónios*. Taschen, 1995.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

Submetido em: 20/04/2019

Aceito em: 15/08/2019

Thainá Maria Silva Carvalho¹
Laura Pronsato²

Interações entre dança e tecnologia: um estudo prático- teórico sobre a dança mediada por dispositivos tecnológicos.

Interactions between dance and technology: a practical-theoretical study on dance mediated by technological devices.

Interacciones entre danza y tecnología: una investigación práctica - teórica sobre la danza mediada por dispositivos tecnológicos.

Resumo

O presente estudo tem como objetivo apresentar os resultados de uma pesquisa prático-teórica acerca da dança na cultura digital, propondo a experiência de criação em dança e tecnologia. Com o intuito de compreender as especificidades de criação da área, foram desenvolvidas pesquisas bibliográficas a partir de Ivani Santana e Isabel Maria de Cavadas Valverde, bem como pesquisas com *softwares* e aplicativos para *smartphones*, resultando no espetáculo 'Trilha'. A partir dos aspectos apontados por tais autoras, este estudo faz uma análise sobre a criação do espetáculo e apresenta reflexões acerca das poéticas tecnológicas utilizadas pelo mesmo. Compreende-se que o carácter prático-teórico aliado à produção de um espetáculo auxilia no alargamento das maneiras de recepção de um estudo acadêmico em artes, assim como amplia os lugares de discussão e alcance da temática.

Palavras-chave: Dança-tecnologia. Poéticas-tecnológicas. Dança.

Abstract

The present study aims to present the results of a practical-theoretical research about dance in digital culture, proposing the experience of creation in dance and technology. In order to understand the specificities of creation of the area, bibliographical researches were developed from Ivani Santana and Isabel Maria de Cavadas Valverde, as well as researches with software and applications for smartphones, resulting in the show 'Trilha'. From the aspects pointed out by these authors, this study makes an analysis about the creation of the show and presents reflections about the technological poetics used by it. It is understood that the practical-theoretical character combined with the production of a show helps in the extension of the ways of receiving an academic study in arts, as well as expands the places of discussion and the reach of the theme.

Keywords: Dance-technology, Poetics-Technological, Dance.

Resumen

Este estudio tiene como objetivo presentar los resultados de una investigación teórico-práctica sobre danza en la cultura digital, proponiendo una experiencia de creación en danza y tecnología. Con la intención de comprender las particularidades de la creación del área, se desarrollaron investigaciones bibliográficas a partir de Ivani Santana e Isabel María de Cavadas Valverde, así como investigaciones con *software* y aplicaciones para *smartphones*, que dieron como resultado el espectáculo "Trilha". A partir de los aspectos señalados por estas autoras, este estudio analiza la creación del espectáculo y presenta reflexiones sobre la poética tecnológica que utiliza. Se entiende que el carácter prático-teórico aliado a la producción de un espectáculo ayuda a profundizar las formas de recepción de un estudio académico en artes, así como a ampliar los lugares de discusión y el alcance del tema.

Palabras clave: Danza y tecnología, poéticas tecnológicas, danza.

¹ É graduada em Dança pela Universidade Federal de Viçosa. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. carvalhothaina@outlook.com
<http://lattes.cnpq.br/6607668820385173>; <https://orcid.org/0000-0003-4155-837X>

² É professora Doutora do Curso de Dança da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Também é membro externo da comissão Coordenadora da Licenciatura

em Educação do Campo. É Doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Unicamp. Possui mestrado em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (2003) e graduação em Artes Corporais nas modalidades Bacharelado (1999) e Licenciatura (2000). Como bailarina atua nas áreas de dança contemporânea e danças brasileiras. lpronsato@ufv.br
<http://lattes.cnpq.br/4665841323868439>;
<https://orcid.org/0000-0002-1970-7108>

1. Introdução

As modificações causadas pela tecnologia têm transformado não só os modos de realizar atividades cotidianas, mas também as relações sociais, as relações entre corpo e ambiente, assim como as percepções humanas. Com as produções artísticas não seria diferente. Nesse sentido, o presente estudo expõe resultados de uma pesquisa prático-teórica acerca da dança na cultura digital, com a experiência de criação em dança mediada por dispositivos tecnológicos.

A pesquisa fez parte do programa de Iniciação Científica PIBIC/CNPQ¹ cujo estudo teve como objetivo norteador ampliar as discussões acerca da arte-tecnologia na Universidade Federal de Viçosa, sob a ótica da dança mediada por dispositivos tecnológicos, propondo a experiência da criação em dança e tecnologia com apresentação ao público.

Para alcançar tais objetivos foram desenvolvidos estudos sobre cultura digital, arte-tecnologia, corpo e tecnologia e, principalmente, dança-tecnologia, a partir das abordagens de Santana (2006) e Valverde (2010). Para aprofundar a pesquisa efetivou-se uma parceria com o projeto 'Arte digital: projeções, modelagens e integração com performances artísticas'² e com alunos do Departamento de Comunicação Social, na produção de um vídeo para a documentação visual do trabalho. Nesse ínterim, também se iniciou um processo de criação em dança que resultou no espetáculo 'Trilha'³. Para esse espetáculo, que foi levado ao público em Junho e Setembro de 2018, utilizou-se o sistema HTMI (Sistema Holofractal de Transdução de Imagem e Som) e o aplicativo para *smartphones Sound Wave*.

Ao propor a criação de uma atmosfera sonora a partir das informações produzidas pelos dispositivos utilizados e sua relação com o corpo, o espetáculo 'Trilha' apresenta maneiras ímpares de perceber o som. Além da audição, o espectador é convidado a perceber o som por meio do movimento e da imagem. Nessa perspectiva, este estudo também aponta reflexões acerca das poéticas tecnológicas concebidas pelo trabalho, além de apresentar o espetáculo como uma interface facetada (VALEVERDE, 2010) da relação homem-tecnologia.

Compreende-se que o estudo contribuiu para o esclarecimento das especificidades de criação da área, ao buscar dissolver superficialidades e pressupostos carregados pelo imaginário social sobre as relações entre corpo e tecnologias, que vão desde críticas negativas às mudanças provocadas pela tecnologia e sua relação com o homem até utopias maquinarias. Também contribuiu para o acolhimento de processos criativos como metodologia de pesquisa em arte, além da compreensão do espetáculo prático desenvolvido como materialização da pesquisa.

Entende-se aqui, que a prática de criação, bem como sua apresentação ao público, foi essencial para a difusão do tema, assim como para seu entendimento e reflexão aprofundada, baseada na prática e na realidade.

1 Iniciação Científica, PIBIC/CNPq Departamento de Artes e Humanidades – Curso de Dança, Universidade Federal de Viçosa-MG (2017-2018).

2 Projeto Pibex de extensão Universitária, desenvolvido pelo Departamento de Arquitetura e Urbanismo, Universidade Federal de Viçosa-MG (2017-2018).

3 <https://vimeo.com/334226915>

2. A Dança na Cultura Digital

Cultura digital, Sociedade de rede, Cibercultura, Tecnocultura, e até mesmo Revolução Digital, são conceitos que discutem o que podemos chamar de “a aproximação da ciência e da cultura, mediada pelas tecnologias informacionais” (SILVEIRA E SANTANA, 2007, p. 11).

Silveira e Santana (2007) apontam a cultura digital como uma reunião entre ciência e cultura, elaborada a partir: das relações entre espaço e ciberespaço, da alta velocidade das redes de informação, da interatividade e recombinação, do sentido de inteligência coletiva, das práticas de simulação, e da construção de realidades virtuais e alternativas.

Lemos (2010) argumenta que o que hoje podemos chamar de “Era Digital” só foi possível graças ao advento da eletricidade. O autor utiliza o termo cibercultura e considera a cultura digital como um:

[...] conjunto tecnocultural emergente no final do século XX impulsionado pela sociabilidade pós-moderna em sinergia com a microinformática e o surgimento das redes telemáticas mundiais; uma forma sociocultural que modifica hábitos sociais. (LE MOS, 2010, p. 21)

Assim como Silveira e Santana (2007, p. 22), que apontam a cultura digital como uma era de transformações, Lemos (2010) destaca a cibercultura como “a passagem do modo industrial (material e energético) para o informacional (eletrônico-digital)”.

Felinto (2006) sugere que a cibercultura seria o âmbito da experiência contemporânea no qual a tecnologia é tida como fator central da vida cotidiana, das relações sociais, das sensorialidades e das produções estéticas. Em suas palavras “a cibercultura representa um momento em que a tecnologia se coloca como questão essencial para toda a sociedade em todos os seus aspectos, dentro e fora da academia” (FELINTO, 2006, p. 2).

É nesse contexto, em que ciência e cultura se organizam e transformam configurações, hábitos e comportamentos sociais, que se observa uma certa parcela da produção em dança da atualidade que, em simbiose com a tecnologia, está provocando “a emergência de novas corporalizações *ciborgues*/pós-humanas, modos de colaboração inter e transdisciplinar e de criação e produção coreográfica” (VALVERDE, 2010, p. 12).

Para Santana (2006, p. 40) a dança-tecnologia, ou a dança mediada por dispositivos tecnológicos, pode ser compreendida como um “fenômeno co-evolutivo, um resultado da implicação da dança com a cultura digital”. Afinal, as danças se contaminam por seus ambientes e contextos. Entretanto, ainda que os corpos se contaminem pelo seu ambiente e produzam danças que se utilizam das tecnologias surgidas nos últimos tempos, existem também corpos e danças que não se interessaram pela poética possibilitada pelos dispositivos tecnológicos, pois “os corpos trocam informação com o ambiente como um todo e não apenas com a tecnologia”. (SANTANA, 2006, p. 63)

3. A dança mediada por dispositivos tecnológicos

Santana (2006) aplica o termo “dança com mediação tecnológica” pois julga se tratar de um terceiro lugar, singular, e não apenas dois lugares dispostos lado a lado. De acordo com a autora, é preciso compreender de que tecnologia e de que corpo se trata. Nesse sentido, “dança com mediação tecnológica” ou a dança-tecnologia não remete a uma sobreposição ou justaposição da dança com dispositivos tecnológicos e sim, a uma relação entre eles. Para Valverde (2010), a dança-tecnologia atrai, além de diversas modalidades de dança e diferentes tecnologias, outras formas de arte como as artes digitais, instalações e ambientes interativos, o que representa uma transdisciplinariedade já que se trata de uma linguagem artística na qual “convergem experimentações artísticas, científicas, assim como sociais, médicas, ambientais, produzindo-se e influenciando-se reciprocamente” (VALVERDE, 2010, p. 64).

Outro ponto relevante é que as criações em dança mediadas por dispositivos tecnológicos não trabalham apenas com o computador ou com um tipo de tecnologia necessariamente. Como aponta Valverde (2010, p. 60), “os trabalhos geralmente lidam com uma combinação de várias tecnologias, sobretudo o processamento de sinais analógicos e digitais”. Nessa perspectiva Santana (2006) argumenta que:

Em campos da arte-tecnologia que trabalham com a imersão, como a Realidade Virtual, por exemplo, as sensações se espalham por todos os canais do corpo, mas sua proveniência é exclusivamente do meio digital. Na dança com mediação tecnológica, ocorre uma abundância de informações originadas de mídias diferentes, ou seja, do corpo, da música, das imagens e da tecnologia. (SANTANA, 2006, p. 146)

Por esse motivo, Santana (2006) compreende que a dança mediada por artefatos tecnológicos nasce de um outro viés que se difere das danças que a antecederam, uma vez que, como argumenta Prado (2010), por meio das tecnologias digitais estamos convivendo cada vez mais com uma imensa quantidade de dados e interfaces que se distribuem em milhões de percursos e conexões.

A partir de tais aspectos, é possível perceber que a dança mediada por dispositivos tecnológicos não aceita as famosas dicotomias enraizadas na sociedade, como mente/corpo, real/virtual ou natural/artificial. Para Santana (2006, p. 31), “elas desaparecem para dar lugar à compreensão de que os corpos são mídias comunicacionais em constante troca com o ambiente”. Argumento que é corroborado por Capucci (2010):

Na evolução da interface homem-máquina, o corpo é, portanto, o elemento central. E, apesar de frequentemente se falar sobre a “desumanização” devido às máquinas e à tecnologia, sempre me pareceu, pelo contrário, que estamos sempre centrados no corpo, estendendo a capacidade e constituindo quase uma segunda pele. Na nossa relação com as máquinas, todavia, existem horizontes mais amplos que vão para além da dimensão do corpo como o conhecemos. (CAPUCCI, 2010, p. 258)

Outro aspecto essencial da dança-tecnologia é sua compreensão da tecnolo-

gia para além do artefato que a suporta. Santana (2006, p.86) pondera que a base conceitual do que entendemos como um computador é fundamentada no racionalismo, com pressupostos deterministas: “A informação é codificada e processada de maneira precisa e não ambígua. Cada procedimento leva a uma única solução. É um processo de sintaxe e não de semântica”. Entretanto, ainda que a computação esteja apoiada em tais pressupostos, hoje em dia o computador consegue computar qualquer coisa que possa ser codificada em 0 e 1. Tudo pode ser transformado em informação.

Assim como esclarece Pitozzi (2014), o sistema tecnológico não responde somente a um input, como também gera informações. Tal processo é possível pela digitalização dos sinais, para que possam ser transformados e reorganizados, afinal “um único dado de input pode produzir diferentes dados de output” (PITOZZI, 2014, p.182). Por meio desse processo é possível a tradução de textos, sons, imagens e movimento em informação. Santana (2006) esclarece:

O próprio termo computador tornou-se impreciso nos dias de hoje, pois conserva a nomenclatura do atributo da sua origem, quando ele se prestava para trabalhar exclusivamente com números. Hoje, computador manipula códigos para criar imagens, sons, poesia, filmes, etc. Trata-se, portanto, de uma máquina de propósitos gerais, uma manipuladora de informação, um processador de ideias e não de meros dispositivos eletrônicos e digitais desconectados com o mundo ao qual pertencem. (SANTANA, 2006, p. 174)

Ainda de acordo com a autora, qualquer tipo de tecnologia não pode ser “reduzida a seus componentes físicos”. O que estabelece algum tipo de aparato como uma tecnologia são conjuntos de conceitos e relações que “regem o seu funcionamento e sua interação com o ambiente” (SANTANA, 2006, p.79). Aspecto interessante, uma vez que o ambiente com que a tecnologia se relaciona inclui a nós, seres humanos, conhecidos como os usuários.

4 Criação em dança mediada por dispositivos tecnológicos

A partir de uma abordagem qualitativa, o estudo compreendeu o processo criativo do espetáculo “Trilha” como metodologia de pesquisa em arte. Como revela Pimentel (2015), é possível perceber caminhos e elementos na prática da criação artística que podem se apresentar como referências para a criação de metodologias para pesquisa. Nesse sentido, a autora explicita que tais elementos e caminhos se mostram como possibilidades de investigação e não apenas como relatos de experiência. Com isso, a pesquisa adquiriu carácter prático-teórico uma vez que as informações encontradas na literatura foram sendo apreendidas ao mesmo tempo que a pesquisa prática, que corresponde às oficinas e pesquisas com *softwares* e aplicativos para *smartphones*.

Para melhor apresentar o caminho percorrido, fez-se necessário dividi-lo em duas esferas: a primeira referindo-se à pesquisa bibliográfica e pesquisa com tecnolo-

gias, e a segunda referindo-se à criação e produção do espetáculo “Trilha”, conforme explicitado abaixo.

Esfera de pesquisa

Essa esfera se constituiu da pesquisa bibliográfica e da pesquisa mais específica com o sistema HTML, Sistema Holográfico de Transdução de Música e Imagem desenvolvido pelo artista e pesquisador Eufrásio Prates. Nesse período foram estudados os 40 tipos de sons que o programa consegue produzir a partir da tradução dos movimentos realizados em frente a webcam. Esses estudos se deram por meio de laboratórios de criação⁴ com pesquisa de movimento nos estúdios do Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa. O segundo momento alcançado pela pesquisa foi conhecer programas semelhantes ao sistema HTML, para que pudessem ser utilizados em conjunto, ampliando as possíveis propostas performativas.

O Sistema HTML é uma aplicação desenvolvida para o programa MAX (a linguagem de programação de música e multimídia). Como aponta Santana (2006), esse software vem sendo extensamente experimentado e melhorado por seus usuários e, por isso, conquistou grande sofisticação e estabilidade para o uso em criações artísticas. A autora ainda comenta que a grande maioria de aplicações elaboradas para a dança são desenvolvidas para interagir com o MAX e revela que:

Tanto o programa MAX como o protocolo MIDI têm grande importância no desenvolvimento da dança com mediação tecnológica. Melhor seria colocar que a música eletrônica é uma das responsáveis pela construção desta vertente da dança, principalmente no que se refere às performances e espetáculos cênicos. Apesar de haver indícios do desenvolvimento e uso da tecnologia como auxiliar coreográfico desde 1964, foi apenas por meio da colaboração com os músicos que começa a haver uma ebulição no sistema e a surgir o que ficou sendo denominado como dança-tecnologia (título internacionalmente Aceito). (SANTANA, 2006, p. 161)

Em uma busca no site dos desenvolvedores do *Max, Cycling '74*, foram encontrados diversos projetos criados para *Max*. Dentre eles, o aplicativo *Rewehere (Rutt Etra Were Here)* disponível no site da *Cycling '74* como *patch* (arquivos com modificações, atualizações e melhorias do programa) para o *Max*. O criador do *Rewehere* mantém um grupo no Facebook onde disponibiliza seus arquivos e dialoga com outros desenvolvedores que melhoram e modificam seu aplicativo. A partir desse grupo, entrou-se em contato com o *Rewehere* para entender mais sobre sua proposta e experimentá-lo. Além do programa *Rewehere* também foram realizadas experimentações com ambientes virtuais a partir de óculos VR e com projeções a partir do *Video Mapping*.

A partir de tais experiências, o próximo passo da pesquisa foi a busca por aplicativos para *smartphones* que tivessem relação com o som, a fim de dialogar com o Sis-

4 Consideramos como Laboratórios de Criação os momentos ou espaços de experimentação, pesquisa e criação de um trabalho artístico no qual o artista parte de objetivos, métodos, materiais ou princípios previamente escolhidos.

tema HTML. Optou-se por esse tipo de dispositivo pela disponibilidade de aparelhos. Com buscas na loja de aplicativos do Google (Play Store), entrou-se em contato com os aplicativos para a produção de sonoridades como *Electro Pads*, *Heat Synthesizer Demo*, *Saucillator*, *Loops Pad 24*, *Loopstation – Looper*, *Loopy - EDM Music Party Mixer* e *Frequency Sound Generator*. Em relação à produção de audiovisual, o aplicativo *Frakls* e *Sound Wave* foi encontrado, e mais tarde veio a fazer parte do sistema montado para o espetáculo. Todos os aplicativos pesquisados são disponibilizados gratuitamente na loja de aplicativos do Google e foram experimentados em laboratórios e ensaios com o sistema HTML.

Esfera de criação

A partir da pesquisa com os aplicativos, o que mais interessou para a criação do espetáculo foi o *Sound Wave*, que mostra as oscilações das ondas sonoras do ambiente. Com uma estética minimalista e com uma função que amplia as possibilidades de criação junto ao HTML, desenvolveu-se uma proposta de um “sistema” que propõe a troca de informações entre corpo e dispositivos tecnológicos.

O passo seguinte nessa esfera foi escolher dentre os 40 sons disponíveis no sistema HTML. A partir de ensaios e pesquisa de movimento, escolheu-se um som que possui uma sonoridade que remete aos sons das ondas do mar, ou sons de areia em movimento.

A etapa seguinte foi organizar um “roteiro” entre as mídias utilizadas, bem como as informações emitidas. O espetáculo foi, então, dividido em 3 partes. O início, onde há uma relação entre a música *Departure* e o aplicativo *Sound Wave*; o meio, onde a dançarina entra em cena e dialoga com o programa Sistema HTML e o fim, no qual a música *Strep*, entra em contato com o *Sound Wave* e com a dançarina, e, em segundo plano, com o Sistema HTML.

Por fim, a última etapa da esfera de criação, que foi mais trabalhosa e com intensa pesquisa de métodos para projeções, se configurou ao efetivar o funcionamento do sistema. A ideia de utilizar o aplicativo *Sound Wave* no espetáculo foi realizada por meio da projeção das oscilações que esse apresentava. Para chegar ao método utilizado no espetáculo, foram analisadas e testadas três opções:

- a. Projetar o aplicativo a partir de um *notebook*. Buscou-se fazer o download do aplicativo no *notebook*, a partir de um sistema Android (sistema operacional de *smartphones*) instalado no *notebook*.
- b. Cabo MHL, que conectasse o *smartphone* diretamente no projetor.
- c. Espelhamento (transmissão) da tela do *smartphone* para o *notebook* e projeção da tela do *notebook* no espaço de apresentação, via internet.

Todos esses métodos foram encontrados em blogs, fóruns e sites de tecnologia e jogos, assim como em diversos vídeos em canais na plataforma Youtube.

O método escolhido foi o de espelhamento⁵ de tela via internet. A ideia se constituía na transmissão da tela do *smartphone* com o *Sound Wave* em funcionamento, para a tela do *notebook* e assim, através de um cabo VGA ligar o *notebook* ao projetor e obter a imagem do *Sound Wave* no espaço escolhido para o espetáculo.

Em um dos ensaios/testes foi identificada uma distorção intensa no som do Sistema HTML quando o *notebook* era ligado à caixa de som. Em vista disso, optou-se por utilizar apenas o som do *notebook* na apresentação em seu volume máximo aliado a uma organização do espaço do público mais próxima do espaço de apresentação.

Ao final da pesquisa o que se obteve foi um espetáculo de cerca de 5 minutos, intitulado 'Trilha', que propõe a criação de uma atmosfera sonora a partir do corpo, bem como a percepção do som de maneiras ímpares, por meio de outros sentidos além da audição. Com o movimento e as imagens o público é levado a reconhecer os sons em outras configurações pelo espaço.

5. As relações entre corpo e tecnologia a partir do espetáculo *Trilha*

Como indicado por Santana (2006), a dança mediada por dispositivos tecnológicos se constitui a partir de uma relação singular entre o corpo que dança e o tipo de tecnologia utilizada. O espetáculo *Trilha* só acontece se de fato houver interação entre o corpo e as tecnologias utilizadas. O sistema criado é acionado pela dança, ou seja, há uma dependência entre as mídias presentes na cena e sua relação é espacial. A fim de que o sistema HTML possa traduzir os movimentos dançados pelo corpo, existe uma distância e uma posição necessárias para que a webcam do *notebook* os capte de maneira eficaz, traduzindo-os. Por isso, nesse espetáculo o *notebook* foi disposto no chão, em cena. O *smartphone* foi ligado a um *notebook* e ao projetor que, por sua vez, ficaram fora de cena. A projeção ficou em cena, centralizada na parede do fundo do espaço exibindo as ondas sonoras do ambiente em imagens.

Essa relação espacial entre corpo, *notebook* e projeção é considerada na coreografia. Existe uma pré-codificação de sequências de movimento no início, porém, tal sequência depende da disposição do *notebook* e da projeção. A dançarina olha para o *notebook*, escuta o som produzido, aguarda a produção do som, mas também se precipita para alcançar a melodia desejada, uma vez que sabe que qualquer movimento naquela posição pode gerar som. Olha a projeção, vê a onda produzida pelo som, ou a linha apresentando o silêncio do movimento, e volta a se movimentar. Há um jogo entre escutar o movimento e produzir silêncio que propõe uma coreografia aberta aos acasos sonoros que se possam encontrar. Não há reapresentação de sequências coreográficas e sim apresentação da relação entre o corpo, o dispositivo e a projeção com as informações que cada um produz, no aqui e no agora. Assim como comenta Santana (2006):

A poética da dança com mediação tecnológica se dá quando emergências

⁵ O espelhamento é uma função oferecida por aplicativos e programas de gerenciamento de *smartphones*, com os quais o usuário pode controlar e utilizar seu *smartphone* a partir de seu computador ou *tablet*.

de cada momento singular da obra surgem. A obra passa a ser encarada não mais como uma reapresentação, algo previamente preparado, mas como uma ocorrência promovida pelo relacionamento em tempo real entre os vários elementos envolvidos: orgânicos e não-orgânicos. Por isso, quanto mais rigidamente pré-fixados forem os movimentos, mais a relação torna-se de sobreposição, diminuindo o trânsito de informações ente os dois sistemas. (SANTANA, 2006, p. 147)

Nessa perspectiva, além da relação entre as mídias utilizadas no espetáculo (corpo, computador, *smartphone*) existe a relação entre as informações produzidas. Essa relação pode ser considerada a mais importante, uma vez que uma interfere na outra, produzindo as ações que compõem o espetáculo. O movimento como informação produzida pelo corpo dialoga com o Sistema HTML, que através do computador e sua webcam capta tais movimentos e produz sons. O som como informação produzida e, convém mencionar, traduzida, pelo computador dialoga com o aplicativo *Sound Wave* que, por meio do *smartphone*, da internet e do projetor, apresentam em imagens as ondas sonoras do ambiente. É importante ressaltar que a informação produzida pelo Sistema HTML em diálogo com o *Sound Wave* apresenta momentos em que é mais intensa e momentos em que fica em segundo plano. Isso ocorre pela altura do som permitida pelo *notebook* e também porque em momentos do espetáculo duas músicas são utilizadas e acabam adquirindo o papel principal no diálogo com o aplicativo.

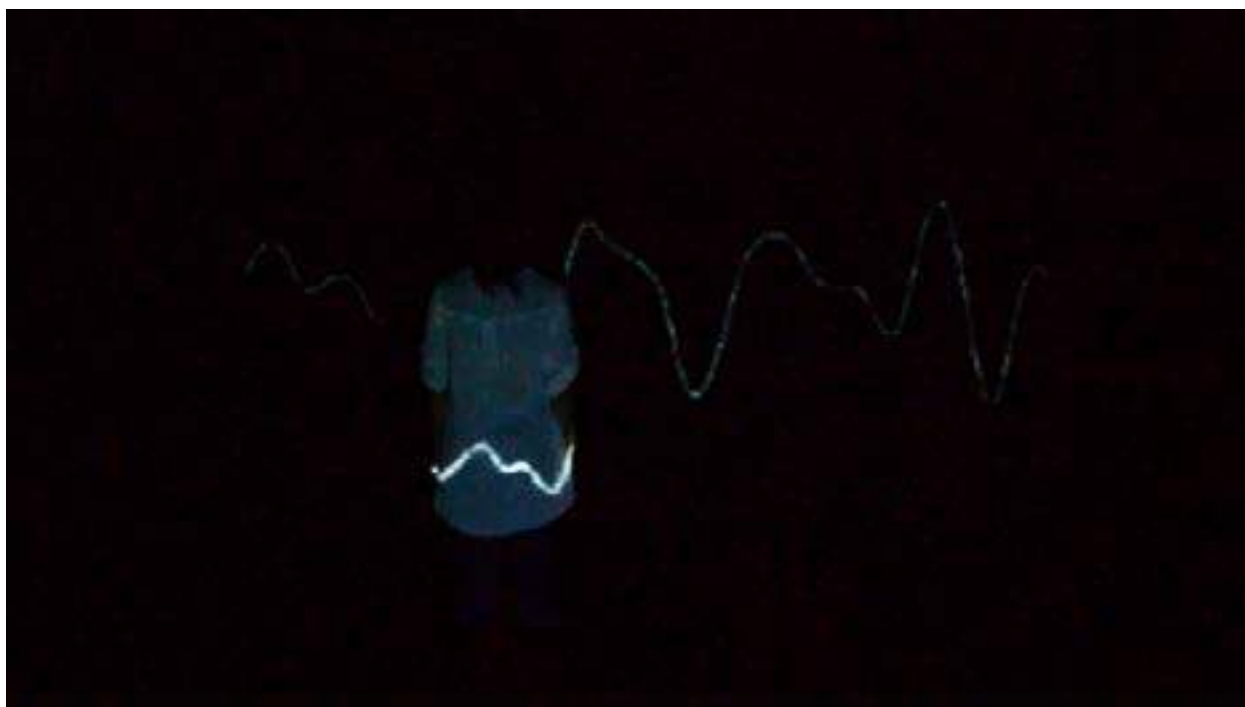


Fig. 1: Arquivo Pessoal – Espetáculo Trilha - Relação entre a dançarina e as ondulações obtidas por meio do Aplicativo *Sound Wave*

O diálogo entre a informação produzida pelas músicas e o aplicativo *Sound Wave* tem dois momentos no espetáculo. No início, apenas a projeção está em cena apresentando as ondas sonoras produzidas pela primeira música. Aqui o diálogo é apenas entre as tecnologias. Já no final, existe o diálogo entre a informação gerada pela música, pelo Sistema HTML (que fica em segundo plano), pelo *Sound Wave* e

pelo corpo. Esse acúmulo de informação produz uma cena onde todos estão conectados e as projeções das ondas sonoras passam a ser vistas no corpo da dançarina.

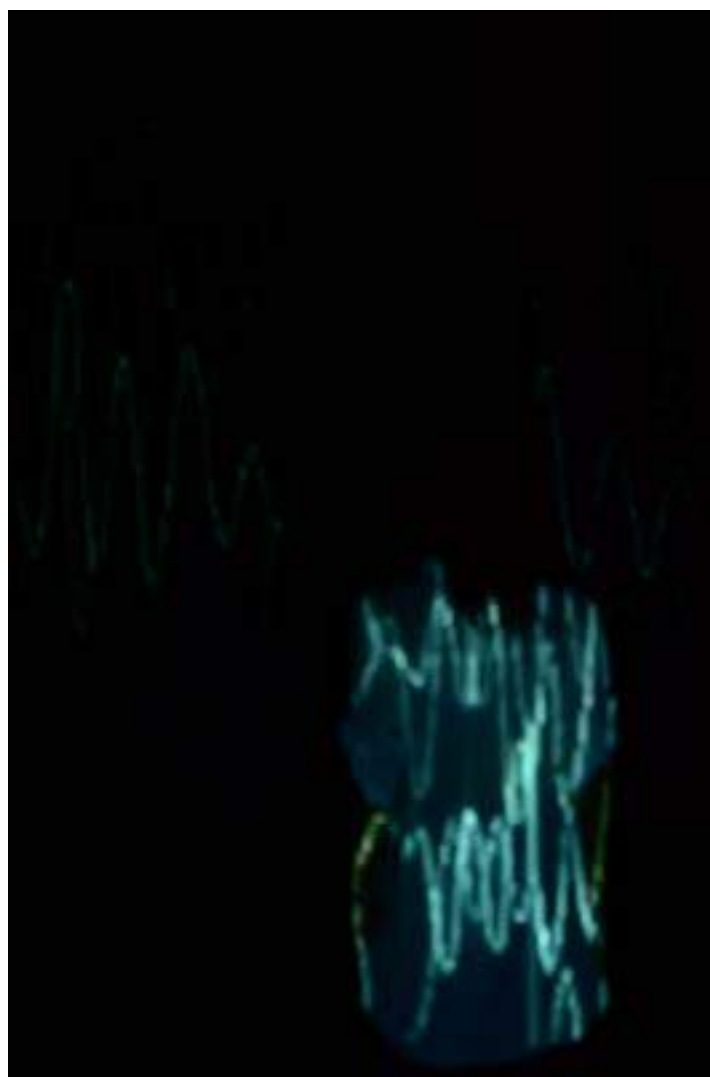


Fig. 2 - Arquivo Pessoal – Espetáculo Trilha- Projeções no corpo da dançarina

Outro ponto característico em produções da dança-tecnologia e que percebemos no espetáculo “Trilha” é a utilização de vários tipos de tecnologias. O espetáculo conta com tecnologia de tradução audiovisual, produção de imagens, projeção e rede (internet), através dos dispositivos já mencionados (*notebooks*, projetor e *smartphones*). Essa gama de dispositivos e tecnologias utilizadas permitem enfatizar outro ponto chave na discussão acerca da dança-tecnologia, assim como na arte e tecnologia em geral. Como auspiciado por Santana (2006), é essencial entender a tecnologia para além do artefato que a suporta, compreendendo a ideia ou pensamento nela incorporado. Atualmente os computadores, *tablets* e *smartphones* são concebidos como manipuladores de informações e, com isso, possibilitam diversas funções que trazem praticidade e novas formas de se realizar atividades cotidianas, bem como permite uma série de possibilidades de criação.

O aspecto inédito trazido pela tecnologia digital está na sua potencialidade

de ser configurada para além do sentido convencional de ferramenta. Não tendo uma função definida e sendo um manipulador de informações com propósitos gerais, as novas mídias possibilitaram uma outra possibilidade de relação entre a arte e a tecnologia, uma parceria mais dinâmica que trazia formas diferenciadas e inéditas de utilizar a percepção. O encontro entre a dança e as novas mídias estabeleceria possibilidades singulares e inaugurais de formas de relação. (SANTANA, 2006, p. 104)

No espetáculo "Trilha" o *smartphone* não foi utilizado para realizar uma ligação. Utilizou-se a tecnologia de produção de imagem que é suportada pelo *smartphone* e por meio da tecnologia de projeção suportada pelo projetor, a informação produzida pelo *Sound Wave* foi introduzida no espaço, dialogando com o ambiente. Os computadores utilizados também não computaram números. Através de sinais digitais transformados e reorganizados houve a tradução de movimentos em sons.

As possibilidades de utilização dos dispositivos e suas tecnologias propõem, assim, como mencionado anteriormente, formas diferenciadas e inéditas de se utilizar a percepção. O Sistema HMTI propõe a percepção do som mediante o movimento realizado e o *Sound Wave* através da imagem. Nessa perspectiva, o espetáculo "Trilha" utiliza a dança e abraça o pensamento por trás de tais tecnologias para compor sua ideia principal: outras formas de se perceber o som.

6. O espetáculo Trilha como interface facetada da Dança-tecnologia

De acordo com Capucci (2010), o corpo é elemento central na evolução da interface humano-máquina. Para Giannetti (2006), interface é um "intermediário" na comunicação do homem com as máquinas. É extremamente necessária, pois a comunicação direta entre homem e máquina ainda não é "inteiramente possível", assim como a comunicação direta entre máquinas.

Valverde (2010) compreende o conceito de interface tanto como uma tecnologia, como *hardwares* e *softwares*, quanto como uma forma de relacionar com algo e apresenta a dança-tecnologia como uma interface na comunicação entre homem e máquina. Nesse sentido, o espetáculo "Trilha" se mostra como uma interface facetada. De acordo com a autora, essa interface se refere a trabalhos que se utilizam da natureza multimodal de suas interações a partir de uma temática específica. O significado das obras se manifesta pela interação entre os performers, elementos, dispositivos utilizados e público. É uma tendência bem popular na área da criação em dança-tecnologia. Nas obras dessa interface não há dependência de uma coreografia, pois o processo de coreografar, de acordo com Valverde (2010, p. 210), está na ação de "mapear os meios a partir de movimentos específicos dos performers ou membros da audiência". Também por esse motivo, os dispositivos utilizados nessas obras são os mais diversos possíveis, ainda que o tema, ou conteúdo, seja mais importante que os meios tecnológicos.

Nessa lógica percebe-se que o espetáculo possui uma temática específica, o som, e seu significado, ou em uma outra perspectiva, a ação principal da obra, se dá

na relação entre os dispositivos e o corpo que dança. Os dispositivos são mapeados formando um sistema propício ao movimento da dançarina, constituídos por sequências pré-codificadas, mas não enrijecidas. Mesmo com a utilização de diferentes tecnologias, o foco do espetáculo está na temática do som e suas propostas de percepção. Não há interesse em apresentar a tecnologia em si, mas suas possibilidades de percepção do som. Como comenta Santana (2006), não é a engenharia técnica que deve aparecer, mas a poética tecnológica da obra.

Por fim, faz-se necessário comentar outro aspecto que, assim como o pensamento por trás das tecnologias utilizadas, concebe a poética tecnológica do trabalho - o imediatismo que é hoje uma característica de nossa rotina. As tecnologias proporcionaram novas formas de realizar tarefas, chegar a lugares e se comunicar. Normalmente, quando ligamos somos atendidos, quando mandamos mensagem nos respondem prontamente, tomamos posse de bens em segundos. Obter hoje é algo imediato. Assim como toda transformação, o imediatismo tem seu lado negativo analisado por diversos autores. Porém, em nosso estudo, queremos ressaltar o aspecto positivo dessa característica que, no espetáculo "Trilha", apresenta um jogo entre a dançarina e a obtenção imediata do som e da imagem. O imediatismo da produção de informação possibilitado pelas tecnologias utilizadas enfatiza a presença da dançarina, traz suspiros de existência e nos lembra que ainda estamos presentes no mundo.

Considerações finais

Ao final deste processo de pesquisa, foi possível compreender a necessidade de pesquisas mais específicas sobre as modalidades híbridas que a dança hoje apresenta. Também se compreendeu as especificidades da dança mediada por dispositivos tecnológicos, destacando-se como principais características a serem levadas em consideração: o corpo que dança, a tecnologia utilizada, a relação entre o corpo e tais tecnologias e a multiplicidade de tecnologias utilizadas no trabalho. Com isso, notou-se a necessidade de se olhar para as tecnologias compreendendo o pensamento por trás do dispositivo que as suporta.

O entendimento da dança-tecnologia que se apresenta neste estudo também foi construído a partir da experiência prática com diferentes tecnologias, além da experiência de criação. Sem tais práticas, a visão acerca da dança mediada pelas tecnologias seria utópica, e provavelmente influenciada pela visão do mercado de consumo, uma vez que as tecnologias são produtos extremamente rentáveis e atraentes nos dias hoje. Não é difícil se deixar levar pelas imensas possibilidades dos dispositivos do mercado, assim como se subordinar às especificidades técnicas do mesmo, principalmente em criação artística.

A experiência de criação também se propõe a refletir acerca da preparação para se trabalhar com produções nessa área. De certa maneira, o Departamento de Artes e Humanidades da Universidade Federal de Viçosa possui estruturas e materiais que permitiram as apresentações do espetáculo. Entretanto, a experiência com

os demais *softwares* e dispositivos partiu das pequenas possibilidades que a equipe dispunha, uma vez que a viabilização técnica de experimentações e criações com tecnologias possui um custo relativamente alto.

Por sua vez, o presente estudo revelou que mesmo com limitações em relação ao acesso a tecnologias mais avançadas, as possibilidades de criação permitidas pelos dispositivos cotidianos colaboram na construção de espetáculos e obras com baixo custo, apresentando a viabilidade da produção de trabalhos com tecnologias em diferentes espaços e para diferentes propostas e públicos.

Como este foi um primeiro contato com a dança mediada por dispositivos tecnológicos, prática e teoricamente, compreende-se que ainda há muito a se alcançar em relação às relações entre corpo e tecnologia. Tal perspectiva promove o incentivo à continuidade dos estudos na área, bem como a continuidade de experimentações e criações na área de arte e tecnologia.

Referências Bibliográficas

ACAPUCCI, P. L. A inteligência do corpo: a sua evolução e a sua hereditariedade. In: FELICE, Massimo Di. e PIREDDU, Mario. *Pós humanismo - As relações entre o humano e a técnica na época das redes*. 1º ed. - São Caetano do Sul, SP: Difusão Editora, 2010 (Coleção era digital; v. 2).

FELINTO, E. Os computadores também sonham? Para uma teoria da cibercultura como imaginário. *Intexto*, Porto Alegre: UFRGS, v. 2, n. 15, p. 1-15, Julho/Dezembro de 2006. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/intexto/article/viewFile/4257/4420> Acesso em: Setembro de 2017.

GIANNETTI, C. *Estética Digital: Sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

LEMOS, A. Os sentidos da tecnologia: cibercultura e ciberdemocracia. In: LEMOS, André e LÉVY, Pierre. *O futuro da internet: Em direção a uma ciberdemocracia planetária*. 1º ed – São Paulo – SP, Paulus Editora, 2010.

VALVERDE, I. M. C. *Interfaces Dança-Tecnologia: Um quadro teórico para a performance no domínio digital*. Edição Calouste Gulbenkian/ Fundação para Ciência e Tecnologia, 2010.

PIMENTEL, L. G. Processos artísticos como metodologia de pesquisa. *Ouvirouver*, Uberlândia, V. 11, n. 1, Jan/Jun 2015, p. 88-98. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/32707> Acesso em: Agosto de 2018.

PITTOZZI, E. A percepção é um prisma: corpo, presença e tecnologias. *Rev. Bras. Estud.*

Presença, Porto Alegre, v. 4, n. 2, p. 174-204, maio/ago. 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> Acesso em: Setembro de 2017.

PRADO, G. Redes e ambientes virtuais artísticos. In: FELICE, Massimo Di. e PIREDDU, Mario. *Pós humanismo - As relações entre o humano e a técnica na época das redes*. 1º ed. - São Caetano do Sul, SP : Difusão Editora, 2010 (Coleção era digital; v. 2)

SANTANA, I. *Dança na cultura digital* [online]. Salvador: EDUFBA, 2006. 204 p.

SILVEIRA, S. A. e SANTANA, B. Diversidade digital e cultura. *Seminário Internacional sobre Diversidade Cultural: práticas e perspectivas*, Brasília, 2007. Disponível em: <http://diversidadedigital.blogspot.com> Acesso em: Agosto de 2017.

Submetido em: 20/09/2018

Aceito em: 13/06/2019

Camila Proto¹

VOZ ALTA: polifonias do dizer

VOZ ALTA: polyphonies
of saying

VOZ ALTA: polifonías
del decir

Resumo

Considerando a participação e a experiência social elementos fundamentais para grande parcela da arte contemporânea, o presente artigo elenca a voz, ou ainda, o elemento da fala, do discurso e do relato, como pontos de atualização da tensão artista-obra-público, por meio da análise da instalação VOZ ALTA (2008) do artista Rafael Lozano-Hemmer. É a fala e a escuta, e seus respectivos processos de tradução da linguagem, que configuram as polifonias desta obra sonora diante a problemática latino-americana dos limites – e também, dos poderes - do dizer hoje.

Palavras-chave: Rafael Lozano-Hemmer; polifonia; escuta; participação.

Abstract

Considering participation and social experience fundamental elements for the realization of many contemporary art works, this article brings out the voice, or the element of speech, discourse and story, as points of updating the artist-work-public tension, through the analysis of the work VOZ ALTA (2008) by the artist Rafael Lozano-Hemmer. It is the speech and listening, and their respective processes of language translation, that configure the polyphonies of this sonorous work in the face of the Latin American problematics of the limits - and also, of the powers - of saying today.

Keywords: Rafael Lozano-Hemmer; polyphony; listening; participation.

Resumen

Considerando la participación y la experiencia social elementos fundamentales para una gran parte del arte contemporáneo, el presente artículo enumera la voz, o incluso el elemento de lo que fué dicho, del discurso y del informe, como puntos de actualización de la tensión artista-trabajo-público, a través de la análisis de la instalación VOZ ALTA (2008) del artista Rafael Lozano-Hemmer. Es el habla y la escucha, y sus respectivos procesos de traducción del lenguaje, los que dan forma a las polifonías de este trabajo sonoro a la luz de la problemática latinoamericana de los límites, y también de los poderes, del decir hoy.

Palabras claves: Rafael Lozano-Hemmer; polifonía; escucha, participación.

¹ Mestranda pelo PPGAV na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É artista visual, tendo sua produção poética e acadêmica vinculada à processos participativos e sociais, considerando o som e a ficção seus principais meios de trabalho.

camilaprote@hotmail.com

<http://lattes.cnpq.br/5941643592463797>

<https://orcid.org/0000-0003-2659-7880>

- ¿Por qué llegaste tan tarde anoche?
 — Porque hicimos una pinta.
 — ¿En dónde pintaron?
 — En el Palacio...
 — ¿En el Palacio de Hierro?
 — No, allí no.
 — Entonces, ¿en cuál palacio?
 —En Palacio.
 —¿En Palacio Nacional?
 —Sí.
 — ¡Por Dios!, ¡están locos de remate! ¡Los pueden matar! ¿Qué les pasa? Están totalmente virolados...
 — Somos inmortales... colchete...) ¹

- Jan Poniatowski Amor, estudiante de la Preparatoria Antonio Caso
 Elena Poniatowska (1971, p. 20)

I.

Caro leitor, feche os olhos. Escute, por um minuto, as vozes que ecoam pelas matrizes urbanísticas e monumentais da Cidade do México. São palavras que se distinguem em gestos, em voltas, nas mais variadas melodias e timbres, diferenciando-se em sotaque, no desenrolar da língua espanhola, ao ritmo sinuoso das letras cantadas. Relatos de um tempo que passou: poesia, gritos, soluços de choro; a voz alta relata o calor daqueles que ficaram. Não só o objeto amplificador, o megafone instalado. Megafone. Fonemas gigantes que se proliferam rapidamente e correm para cada esquina mal iluminada, instalam-se em cada porta-retrato da mãe de saudade. Não. VOZ ALTA estende-se para além do volume do relato. Entrega-se a um espaço disperso, dilatado nesse espectro do que não foi dito a tempo. A memória traduz-se em som, e ganha vida ao apresentar seus estilos flutuantes, a roupagem que cada participante carrega nessa comemoração de bodas de esmeralda. A Plaza de Las Tres Culturas vira palco para essa multidão de corpos que se aproximam e dizem o que lhes convém. Dizem o que lhes falta, o que lhes resta. É um chamado pela liberdade de fala e de escuta, na sina da memória pulsante dos corpos, ao mesmo tempo tão próximos e tão distantes. Onde antes se escutavam tiros almejando a carne fresca, agora se anunciam estes relatos. As ondas trepidam no ar, chegam de canto no ouvido da casa, repousam na sala de estar. Você está escutando, caro leitor? As vozes, altas, trêmulas, exclamando para além das linhas da dor, o desejo pelo próximo ouvir do outro?

1 - Porque você chegou tão tarde? - Fomos tomar uma cerveja. - Onde beberam? - No palácio... - No palácio de Ferro? - Não, ali não. - Então em qual palácio? - No Palácio. - No Palácio Nacional? - Sim. - Pelo amor de deus, estão loucos? Podem matar vocês! O que vocês têm na cabeça? Estão totalmente pirados... - Somos imortais... Tradução livre da autora.

II.

Em seu livro *Não há lugar para a lógica em Kassel* (2014), Enrique Vila Matas (1948) relata sua experiência como convidado na Documenta de Kassel de 2012. É curioso observar como autor possui um posicionamento modernista em relação à proposta feita a ele pela curadoria da mostra, situação narrada no cerne do desenvolvimento do próprio livro: um convite para que fosse escrever, sob algumas circunstâncias de tempo-espaço, durante o período da mostra, não apenas como convidado, mas como artista, participante, e também objeto em processo; uma obra aberta, viva, presente, em contato com o público e também com a própria produção. Assim, Vila Matas narra sua estadia em Kassel, seus confrontos com as mais variadas formas de expressão artísticas contemporâneas; questiona, problematiza não somente o que vê, mas como se sente. E nós podemos assim acompanhar de perto essa vivência - e quando digo "perto", refiro-me a uma instância muito pessoal do autor, em que compartilha conosco ansiedades, angústias e furores, o medo do escuro. Trago Vila Matas não por acaso: me impressiona a forma como logrou construir um relato tão intenso e íntimo, como transmitiu sua experiência de forma viva, e como também logra, através de sua escritura, abrir caminhos e olhares distintos do leitor sobre a dimensão, matéria e inscrição da arte hoje. É esta propriedade possível do relato que me interessa.

Néstor Canclini diz que "começamos o século XXI com relatos dispersos e fragmentados" (2012, p. 25). Para este autor, vivemos em uma sociedade sem relatos, uma sociedade que não mais se organiza a partir de um único veículo informativo, em que os acontecimentos são insignificantes, e a verdade transforma-se em conjunto de achismos, arquivos, pretensões. O relato de Vila Matas configura-se puramente como linhas narrativas ficcionais, de potencial micro, singular, assim também como as palavras exclamadas em VOZ ALTA. Contudo, questiono-me se a real importância do relato nesta sociedade "desprovida do próprio" não será mesmo esta ação de múltiplos resgates, na diferenciação das expressividades de desejo, no plano micropolítico. O mundo não mais se organiza pelos enunciados de eventos mundiais de ruptura - como a queda do muro de Berlim ou das Torres Gêmeas. Não possuímos mais fontes únicas de fala e informação, ao contrário, vivemos sob um regime que finge encarregar a todos uma parcela de poder social - de registro, negociação -, enquanto aproveita-se da difusão de olhares para camuflar as reais ações anti-sociais e anti-democráticas que estão sendo instauradas. Já fazem quatro anos do crime ambiental cometido pela Samarco em Mariana, Minas Gerais, e nada mais se fala sobre. Faltam relatos do que aconteceu?² Não acredito. Chovem relatos, mas nenhum toma relevância. Nenhuma medida real foi tomada. E o que sobra destes relatos? Palavras invisibilidades, dos corpos afundados em lama, de vozes que não são escutadas, que não receberam, em nenhum momento, um megafone, ou ainda, a perspectiva de alguém que os escute. O povo anestesiado dorme em paz assistindo às notícias violentas do Jornal Nacional. Talvez seja esse sintoma social de surdez que propulsiona

2 O rompimento da barragem em Mariana aconteceu em 2015, deixando 18 mortos, 1 desaparecido, e consequências catastróficas ao ecossistema fluvial e terrestre da região. Um desastre que pulsa na memória de poucos, pois nada mais se fala sobre.

o reposicionamento da condição relato como meio de profusão do real; ou ainda, a condição pós-autônoma da arte, como também esse lugar de transformação e atualização dos relatos.

Com este termo (arte pós-autônoma) refiro-me ao processo das últimas décadas no qual aumentam os deslocamentos das práticas artísticas baseadas em objetos a práticas baseadas em contextos até chegar a inserir as obras nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação social onde parece diluir-se a diferença estética. (CANCLINI, 2012, p. 24)

III.

“Em 1968, desde o sótão da minha casa, podia ver os flashes que desde aqui eram emitidos. Pude ouvir todo o tiroteio. Sabíamos que algo grave estava acontecendo aqui, mas foi muito pior do que poderíamos haver imaginado.”³

“Meu nome é Marcos Sanchez Garcia, sou trabalhador do seguro social. Eu perguntei uma vez: porque estão nessa lápide somente alguns nomes? E me responderam que somente os corpos que puderam ser reconhecidos que foram listados. Houve muitos que não foram identificados, mas que hoje estão presentes em nossa memória.”

“Me lembro que participei de todas as caminhadas e casualmente, na reunião que iria se dar aqui no dia 2 de outubro, eu não recebi permissão dos meus pais para ir, e por isso estou agora podendo compartilhar desta experiência. Me emociona bastante essa situação. Atualmente estamos vendo que é necessário que sigamos lutando e participando, para que não se cale essa luta. Agradeço a oportunidade que me deram de ser ouvido.”

IV.

É dia 2 de outubro de 2008, na Cidade do México, e o artista mexicano Rafael Lozano-Hemmer (1967) decide instalar na Plaza de Las Tres Culturas um megafone, de acesso público e imoderado, como parte de uma obra que promove o memorial dos 40 anos do massacre de estudantes de Tlatelolco. Os estudantes massacrados em 1968 lutavam contra a opressão e violência da polícia e dos militares, em decorrência de um governo autoritário e repressivo que se instalava. Esta obra pretende criar um meio pelo qual a voz do povo pudesse ser ouvida: um espaço onde se pudesse gritar a incerteza do número de estudantes mortos, no desejo de uma retomada da memória que se atualiza anacronicamente pelas pronúncias jovens e senis. Corpos que enunciam não apenas a saudade, mas também a coragem de se mostrarem tão despidos, indefesos.

Assim, o artista busca, em VOZ ALTA, utilizar-se do som como meio de prolifera-

³ Tradução livre da autora. Fragmentos de relatos de participantes retirado de vídeo “Memorial for the Tlatelolco student massacre, Mexico City, Mexico, 2008”, 13:38’

ração de desejos, de presenças do tempo, de lugares outros da memória. Quando pedi, no início deste texto para que você, leitor, fechasse os olhos e escutasse, não se tratava de um pedido qualquer. Trata-se de uma mudança de perspectiva.

Para ver, temos que focar a visão. Com a audição é a mesma coisa. Ninguém, por mais distraído, ouve apenas os sons, senão que procura ouvir, está preparado para ouvir alguma coisa de ordinário... ou de extraordinário. (NEVES, p. 30)

A escrita é a tradução do audível para o visual, já diria McLuhan (2005)⁴. Desta forma, neste ato imaginário de "fechar os olhos", podemos ler o texto de forma mais aberta às sonoridades que o próprio carrega. "Para quem sabe escutar a casa do passado, não será ela uma geometria de ecos?" (BACHELARD, 1998, p. 236). O que propõe aqui, Bachelard, seriam as possibilidades desconstrutivas da própria *imageité* do som. Que casa seria essa, se vista em uma fotografia? Uma casa com uma porta de madeira, quatro paredes, um forro corroído pelos cupins. Agora, se ao invés de vê-la, a escutarmos, poderíamos configurá-la de outra forma. Ele segue: "As vozes, a voz do passado ressoa de forma diferente num cômodo grande e num pequeno quarto". Essa casa sonora, que habita em sua memória, constrói-se através de um meio plural e sem âncoras de significado, já que o som, como meio, prolifera-se sem muito controle, passa entre frestas, expande-se em campos invisíveis e inimagináveis.

As vozes que ressoam pelo megafone não só atingem lugares físicos, como recriam seu imaginário, e movem-se da sua materialidade - de onda - para essa condição de palavra, inscrita em pedra, e ao mesmo tempo móvel, no cerne da codificação da língua. "A palavra [...] tateia em torno de uma intenção de significar que não se guia por um texto, o qual justamente está em vias de escrever" (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 47). Fala, palavra, texto: é este fluxo significante em movimento que também se prolifera pelo som. O som, neste caso, não simplesmente como um veículo, que pretende transmitir de um indivíduo para outro, mas como um meio, espectral, que flutua sob e entre os corpos, passível de transformação sociocultural. É essa via etérea de tradução que inscreve as potencialidades da obra.

A instalação sonora pública, arquitetura relacional, ou qual seja o nome que a obra VOZ ALTA recebe, não possui uma existência linear; expande-se, sem controle pela cidade. Não apenas falar, mas também ver. A onda sonora se traduz em onda luminosa, pela condução de quatro holofotes de 10kW que refletem o ritmo da voz em flashes brilhantes pelo céu da cidade. Três holofotes se posicionam no topo de um edifício, e conduzem as luzes que revelam os arquivos sonoros, as entrevistas, o que se escuta quando não está havendo uma intervenção. O quarto holofote foi posicionado junto ao megafone, na Plaza de Las Tres Culturas, traduzindo instantaneamente a pulsação do que estava sendo dito. Dependendo do clima, o feixe de luz podia ser visto em um raio de até 15 km⁵.

"A imagem não se reduz à apresentação do visível; pode aparecer também nas

4 O teórico discute essa relação oral/visual da comunicação em seu texto *Visão, Som e Fúria* (2005). Aqui, utilizo esta discussão de forma mais amena e poética, para justificar os processos de percepção do próprio texto e do som que se propõe a ouvir.

5 Estas informações foram recolhidas do site do próprio artista. Acesso: http://www.lozano-hemmer.com/voz_alta.php

palavras, nos movimentos poéticos de deslocamentos e condensações” (CANCLINI, 2012, p. 167). Assim, o que vemos projetado na noite da Cidade do México, que irrompe o céu e adiciona mais uma camada de possibilidades *transvocais*, é o complexo movimento de tradução entre som, palavra e imagem. A dança dos holofotes, como a dança da procura dos corpos que restaram. A onda que se mostra visível e invisível. Os signos que se desdobram, na busca pelo céu, no choro da não identificação - de agora, ou de antes - que avança pelos ares.

Sob essa sobreposição de tempos, velocidades e espaços, encontramos a potência dos aspectos iminentes de VOZ ALTA. É esse espectro do que está por vir, da luta que segue, da memória que se atualiza a cada flash e a cada relato que ecoa pela cidade. É a própria condição primeira do objeto megafone que promete esse estado indeterminado, pois a configuração aberta do objeto não permite dizer qualquer coisa sobre ele: existem contextos e atores precisos que intervêm na construção do sentido (CANCLINI, 2012). E, logo, a condição segunda de uma cíclica e constante tradução do que se torna esse objeto: luz, memória, desejo de (re)existir.

V.

Falar designa genericamente o ato de se exprimir oralmente por palavras. Falei de mim para você, falo em amor como se tivesse vivido muitas experiências românticas. Falo porque tenho dentes, língua, glândulas salivares, boca. Falo como minha mãe me ensinou a gesticular as palavras, e as tantas línguas que aprendi com o tempo. Falo demais, às vezes de menos. Mas, naturalmente, falo.

Contudo, não digo tanta coisa. A etimologia da palavra dizer aponta seu aspecto veicular comunicativo, de informação, referência, de pronunciar-se sobre algo. Do latim *dicere*, “dizer, falar, contar”, ou do Indo-Europeu *deik-*, “indicar”. De indicar temos a gíria “dica”, significando “informação” ou “indicação” se apresenta extremamente adequada, já que deriva de “indicar”, que vem de in-, “em”, mais *dicare*, “proclamar, asseverar”, parente próximo de *dicere*.⁶ Dizer algo envolve uma responsabilidade comunicacional. Digo que te amo.

Assim também se organiza a dicotomia das palavras ouvir e escutar. Enquanto ouvir parte da condição animalésca e selvagem do possuir tímpanos, escutar deriva do Latim *AUSCULTARE*, “ouvir com atenção”. Quem escutou o que foi dito naquele 2 de outubro de 2008 na Cidade do México? Não me refiro aqui à relação de volume, de dimensão territorial e numérica de cobertura sonora, da qualidade do megafone, do raio de cobertura da radio, da quantidade de ouvidos aos quais chegaram aquelas palavras. Refiro-me à dimensão significativa, comunicativa, de potência do cuidado e de reconhecimento para/com o outro. Afinal, as múltiplas vozes exclamavam palavras de dor, de força, de amor. Qual o real alcance desse grito?

⁶ Trecho retirado do site origemdaspalavras.com.br/artigo/dizer

VI.

... Aquí vivimos, en las calles que se cruzan los olores de sudor y pachulí, de ladrillo nuevo y gás subterráneo, nuestras carnes ociosas, jamás nuestra mirada. (...) Ven dejame caer contigo em la región lunar de nuestra ciudad. Ciudad puñado de alcantarillas, ciudad cristal de vahos y minerales, ciudad presencia de todos nuestros olvidos, ciudad de acantilados carnívoros, ciudad de la brevedad imensa... ciudad a fuego lento... ciudad del hedor torcido... ciudad reflexión de la fúria, ciudad... ciudad perra, ciudad famélica, sumtuosa villa. Aquí nos tocó. Qué le vamos a hacer. En la región mas transparente del aire.⁷

Carlos Fuentes (1973, p. 20-21)

Ouço um murmúrio no ar. Pode ser o vento, balançando os galhos frágeis das copas mais altas das árvores que cobrem a vista de verde, criando pequenas lacunas azuis de céu. Uma melodia de lamento, que se propaga em dissonância, as notas não casam muito bem. Ventania, só aquela ritmada pelo cantar. Os semitons vão acomodando as folhas verdes das árvores, abrindo lugar para a paisagem que se mostra infinita, transparente. São as vozes que compõem o horizonte do final do dia, numa verdadeira cidade polifônica, que se mostra viva a cada harmonia.

Carlos Fuentes, em seu livro *La región más transparente* (1973), narra o movimento de construção e transformação de uma cidade em trânsito, frente a um México pautado por grandes mudanças sociopolíticas, a partir das vozes dos personagens e da sua configuração no tempo⁸. Uma paisagem composta por vozes. Uma paisagem do ouvir, de uma cidade que se monta e se mostra ao ecoar, assim como a paisagem da Cidade do México do dia 2 de outubro de 2008 de Rafael Lozano-Hemmer. Essa vista sonora da cidade se constrói pelas vozes amplificadas na praça, com seus desvios linguísticos, timbres coloridos e intensidades distintas. A cidade, intrinsecamente tensionada pelas suas relações míticas de origem, de composição urbanística, de organização política e social, ganha uma outra camada, sonora, de expressão do íntimo, de um tempo que retorna à essas vozes como lembrança do que a cidade um dia já foi.

Uma paisagem sonora consiste em eventos ouvidos e não em objetos vistos, já diria Murray Schafer (1977, p. 24). Tomamos o conceito do teórico canadense como partida, ao entender a paisagem sonora como essa possibilidade de percebermos o mundo através dos sons, compreendendo também as configurações imagéticas resultantes destes. Para além da ideia de uma paisagem, já amplamente debatida e problematizada, retiramos de seus estudos o conceito de *marcos sonoros*, como parte importante da narrativa histórica de uma sociedade ao inscreverem assinaturas sônicas nas comunidades em que ocorrem⁹. São sons não simulados, muitas vezes

7 ... Aquí vivimos, nas ruas em que se cruzam os cheiros de suor e pachulí, de tijolo novo e gás subterráneo, nossas carnes ociosas, jamais nosso olhar. [...] Vem deixa-me cair contigo na região lunar de nossa cidade. Cidade punhado de esgotos, cidade cristal de vapores corporais e minerais, cidade presença de todos nossos esquecimentos, cidade de falésias carnívoras, cidade da brevidade imensa... cidade a fogo lento... cidade de fedor torto... cidade reflexo da fúria, cidade... cidade cachorra, cidade faminta, sumptuosa vila. Aqui nos tocou. O que vamos fazer. Na região mais transparente do ar. - Tradução livre da autora.

8 Miguel Arnulfo Ángel traz essa ideia de "uma cidade feita de vozes no tempo" para analisar a obra de Carlos Fuentes. Ele diz, na página 26: "Se trata da cidade homônima do país: a Cidade do México, capaz de convocar igualmente o imemorial do mito identitário da nação, a frustração da história-pátria e os avatares do tempo e das muitas que transcorrem na cotidianidade dura e violenta (...)". Para nós, nos interessa a ideia de uma cidade, ou no caso, uma paisagem feita de vozes.

9 Os marcos sonoros, para Schafer, devem ser preservados, pois compõem a dinâmicas temporais e refletem o caráter da comunidade. "Cada comunidade terá

tampouco quistos, marcos na memória temporal daquele lugar. Os constantes disparos que ressoavam pela Cidade do México durante o massacre dos estudantes poderiam ser considerados marcos sonoros. O som dos projetis em movimento, assim, seria como lembranças vividas para as várias pessoas que presenciaram o acontecido; compõe uma paisagem do tempo em que a sua cidade vivia sob repressão.

Talvez pudéssemos dizer que a obra VOZ ALTA criou uma paisagem polifônica da Cidade do México. Assim como Carlos Fuentes, que deu vida à cidade através da pluralidade de vozes de seus personagens, utilizando-se da adoção de idiossincrasias linguísticas para retratar suas distintas posições sociais (BASSO; MERINA, 2015, p. 118), e logo, construindo uma forma polifônica de romance¹⁰, Rafael Lozano-Hemmer apropria-se da polifonia, não tanto como método, e mais como meio. A obra constrói um dispositivo de enunciação polifônica, através da tecnologia do megafone, tendo a polifonia como seu meio conceitual de difusão. O lugar estático do método se torna difuso, pois a polifonia de Hemmer é ativa, produzida por vontades outras que não a do autor, ao contrário do texto de Fuentes. A polifonia parece ser menos uma escolha e mais uma consequência. Um meio invisível, necessário de ser escutado.

Não apenas criar o meio para compartilhamento e participação ativa do público, mas também pensar as formas de amplificação geográfica daqueles ecos produzidos. A paisagem polifônica expandiu-se através da utilização do espaço da Rádio UNAM, de frequência 96.1 FM, que reproduzia tanto as intervenções do público quanto uma vasta gama de arquivos de gravações de sobreviventes, entrevistas com políticos e intelectuais e músicas da época. Assim, instala-se um processo emergente de subjetivação¹¹ a partir, não só da fala, mas dessa "escuta mutante", como entende Suely Rolnik no seu livro *Micropolíticas: Cartografias do Desejo*, de 1996. A autora aborda as rádios livres como espaços de experimentação desta outra relação que se estabelece com a escuta. "Trata-se de encontrar um outro uso, uma outra forma de escuta, uma forma de feedback e de fazer falar línguas menores" (GUATTARI; ROLNIK, 1996, p. 106). Não só falar, mas escutar como ato de existência e resistência política, sob uma geografia possível do grito que ressoa sem contingências.

É nesta cidade polifônica de vozes do dia 2 de outubro de 2008 que os cidadãos deixaram de ser meros corpos ambulantes, passivos frente à cotidianidade da arquitetura e do urbanismo que os cerca, do furor do esgoto e do vapor corporal que segue incorporando o ar, mudos em relação ao outro que cruza o seu caminho. É esse processo iminente de subjetivação, de ativação sociopolítica, de escuta do outro, que também se ativa por um processo de reterritorialização¹², como entendem Deleuze e Guattari, desse lugar que se transforma, dessa cidade que se polifoniza, se atualiza

seus próprios marcos sonoros, mesmo que eles nem sempre sejam bonitos." (1977, p. 332).

10 Fala-se aqui do conceito de romance polifônico proposto por Mikhail Bakhtin (1993; 2010). Este conceito foi abordado por Basso e Merino em seu artigo de análise da obra de Carlos Fuentes.

11 Utilizo aqui a ideia de subjetivação de Rancière, processo iniciado quando um indivíduo "aparece", diante cenas polêmicas. Essas cenas de dissenso acontecem através de "ações de sujeitos que não eram, até então, contados como interlocutores, irrompem e provocam rupturas na unidade daquilo que é dado e na evidência do visível para desenhar uma nova topografia do possível" (RANCIERE, 2004a, p.55).

12 Trabalhamos aqui com o conceito de ritornelo, de Deleuze e Guattari, desenvolvido nos *Mil Platôs*. A ideia de um território que está em constante movimento, ao desterritorializar-se para depois reterritorializar-se.

na veia fugaz do dito e do não dito. Território de massacre. Desterritório de presença ativa, de luta em viés de memória. Reterritório de fala, dos relatos que ficaram tanto tempo guardados e agora exclamam pela vida. Mas como fazer-se ativo nesse processo de desterritorialização? Apenas a escuta do rádio, ou a fala no megafone, são atos suficientemente relevantes para encadear esse processo? Afinal, quais as possibilidades de um só corpo, de um só sujeito, ser gatilho para tal movimentação? Paulo Neves (1947) propõe a ideia de uma superaudição como uma atitude a ser tomada socialmente meio a uma paisagem sonora.

Mas com esse termo quero designar não os sons, e sim o processo de comunicação sonora, de que depende afinal a possibilidade de nos entendermos uns aos outros. Superaudição significa uma "leitura" (um olhar que procura ouvir) do ambiente humano total. (NEVES, 1985, p. 30)

Talvez seja através da superaudição, ou ainda, da escuta expandida, como ato de presentificação das palavras e dos significados que carregam, que esse processo de subjetivação política possa ser engatilhado, e o território, assim, recodificado. O que nos interessa aqui é o meio, o som, e ainda, a escuta do que foi dito, como espaços efêmeros para a configuração dessa experiência relacional de memória coletiva, de tempo que conversa entre si, de arquivo contemporâneo. E também, consequentemente, das potencialidades da arte para criação destes lugares de diálogo.

VII.

Volteé el cadáver boca arriba. Tenía los ojos abiertos. Estaba empapado. Le cerré los ojos. Pero antes, en el blanco de los ojos le vi unas minúsculas flores de agua... - Luisa Herrera Martín del Campo, maestra de primaria¹³

Elena Poniatowska (1971, p. 195)

Un tigre duerme en las entrañas de México, la necesidad de sangre es demasiado honda, la certidumbre de que sólo la sangre alimenta al sol, a los astros, a las plantas, es demasiado profunda...¹⁴

Carta enviada por Carlos Fuentes a Octavio Paz, em 4 de outubro de 1968¹⁵

O que seria de VOZ ALTA sem as pessoas? Talvez mais um megafone dispositivo, na inércia do objeto, holofotes que rasgam o céu sem nenhum motivo, ou ainda, cheio de motivos dos mais conhecidos, do entretenimento, do aviso, do anúncio de que algo grande está acontecendo – uma festa ou um baile, quiçá. A significância da luz que procura, dos corpos que estão ausentes, e ainda, dos outros que se fazem presentes para afirmar esta ausência, só se dá a partir da participação daqueles tantos que falaram, que se expuseram, que ampliaram sua voz para então dar um significa-

13 Virei o cadáver boca acima. Tinha os olhos abertos. Estava encharcado. Fechei seus olhos. Mas antes, no branco dos olhos lhe vi minúsculas flores de água... Tradução Livre da autora.

14 Um tigre dorme nas entranhas do México, a necessidade de sangue é demasiadamente funda, a certeza de que só o sangue alimenta o sol, os astros, as plantas, é demasiado profunda... Tradução livre da autora.

15 Consta no compilado de cartas organizado por Octavio Paz e Angel Gilberto Adame.

do para as luzes que iluminam a noite escura. A cidade polifônica se mostra plural, e ao mesmo tempo singular, no compartilhamento de relatos íntimos e únicos que se revelam vários, de encontro e reconhecimento entre rostos desconhecidos, mas tão familiares. Afinal, não há possibilidade de completar a obra sem um espectador participante, como tampouco há som se não há um ouvido.

Dizem que a gravação exata de uma conversa que parecera brilhante dá em seguida a impressão de indigência. Falta-lhe a presença daqueles que estavam falando, os gestos, as fisionomias, o sentimento de um evento que está acontecendo, de uma improvisação contínua (...) (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 59)

Para além de uma qualidade processual e política abraçada por diversos artistas contemporâneos, a participação requer dos mesmos um desprendimento em relação a uma ideia linear de meio e fim, pois instaura, ao abrir as portas para o público, a perspectiva imanente de desvio, de improvisação, de recodificação dos signos propostos. Quando Charles Ives criou seu projeto inacabado "Sinfonia Universal", acredito que tinha em consideração o fator do improvisado de cada corpo, espalhado pelos vales e colinas, incapazes de sozinhos, assumir qualquer direção ou controle¹⁶. A comunidade, em colaboração, aumenta seu raio de cobertura, pela simples multiplicidade de corpos. Em VOZ ALTA, são estes relatos, em intensa relação de reconhecimento, que tramam a teia performativa de poder sobre o tempo, de recuperação da memória, que se espalha feito balonismo¹⁷, e modificam a paisagem ao se tornar visível pelo outro. Repito a pergunta que fiz no início deste texto: qual o real alcance destes gritos?

Talvez seja a iminência das vozes que ressoam pela Cidade do México esse espaço de mutação proposto por Guattari e Rolnik, consequência de um processo de subjetivação política, desses agrupamentos que escapam de alguma forma da lógica do capital.

A lógica da subjetivação política não é jamais a simples afirmação de uma identidade, ela é sempre, ao mesmo tempo, a negação de uma identidade imposta por um outro, fixada pela lógica policial. A polícia deseja nomes exatos, que marquem para as pessoas o lugar que ocupam e o trabalho que devem desempenhar. A política, por sua vez, diz de nomes « impróprios » que apontam uma falha e manifestam um dano. (RANCIÈRE, 2004, p.121)

Neste processo de enunciação, o que se afirma é a presença. A identidade que se nega em VOZ ALTA é, além da invisibilidade, a da não nomeação, por parte da polícia, dos tantos corpos fuzilados. Contudo, é também o jogo da falta, do resto, e do corpo que ocupa, no presente, um lugar antes vazio, que conduz essa subjetivação. Não seria talvez justamente a ausência do povo que dá sentido à essa obra? É pela falta que a tradução em som se faz necessária; ou ainda, o que parece relevante à

16 R. Murray Schafer. A afinação do mundo. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 339.

17 A temida chuva de aranhas. Uma certa condição climática acarreta na eclosão de milhares de filhotes de aranha, que voam pela cidade e cobrem os postes com suas teias. É um fenômeno muito pontual, e que acontece da noite para o dia, em uma velocidade absurda. Aqui, a metáfora é pensar as vozes como estas muitas aranhas que, amparadas em suas pequenas teias, voam pelos céus sem muito saber onde pousar. E quando pousam, por serem muitas, causam um impacto na vista, na composição da cidade.

VOZ ALTA é menos a concretude da massa de corpos e mais a sua espectralidade. Parece ser exatamente essa condição discursiva de não reconhecimento entre nome e rosto – ou ainda, relato e memória – que potencializa, através do dissenso, a emergência do sujeito via linguagem (MARQUES, 2014, p. 80). É esse desmembramento entre relato e memória, do vínculo direto entre corpo e palavra, que a prática artística opera, criando assim este lugar de desidentificação, de desterritorialização, necessários para a produção de uma subjetivação política, e passível então de criar um outro lugar de colaboração, uma comunidade participativa, em vias de desestabilizar-se. É dizer: falamos em voz alta por aqueles não nomeados, e utilizamos essa condição espectral, das vozes que pairam, para nos reconhecermos entre nós mesmos.

Resgatamos o relato para considerar que este não mais se presta a uma organização mundial pela informação padronizada, mas sim a um espaço de fala que desacomoda a lógica do sistema neoliberal de comunicação em sua existência micropolítica, através de uma expressão do íntimo, do desejo do outro. É isto também que propôs Rafael Lozano-Hemmer: o resgate do relato como produção de dissenso e, conseqüentemente, exposição dos rostos invisibilizados. Em movimento, a voz amplificada gera burburinho daquelas pessoas que escutam de suas casas e fofocam para o vizinho sobre o que está acontecendo. A reverberação se dá, em um sentido mais amplo, de perduração no tempo, de boca em boca, de esquina à instituição.

Não mais ruas em silêncio, nem tomadas pela memória dos disparos intermináveis. VOZ ALTA, por um breve período de tempo, recondicionou a paisagem sonora da Cidade do México e trouxe, através da voz do povo, da polifonia e do dissenso, um outro soar, provocativo, sobre as formas de enxergar a história, mas também de como entender o presente para então ser possível uma problematização do futuro. O som, como esse meio proliferador, se mostra lugar potente para as proposições artísticas, sobretudo pelas suas condições espectrais e iminentes, num intenso jogo com o tempo-espaço, uma corrida veloz contra o relógio, contra qualquer coisa que se possa ver e programar.

É o improviso do corpo de cada agente, de cada voz que ali se enuncia, que compõe o ritmo da obra. E esse ritmo pulsa a cidade no teso da saudade, do que está também por vir, desse resistir – ou melhor, reexistir – que segue diante um Estado que fecha os olhos e ouvidos para o grito do povo. Como fazer com que esse eco vibre as macroestruturas que nos envolvem? Parece necessário, diante das ameaças à propagação da diferença que se mostram crescentes em uma América Latina tomada pelo neoliberalismo e ataques a grupos marginalizados e politicamente engajados, fazer-se ouvir. Não só as luzes no céu que chamam o olhar. Mas um olhar atento, aos ouvidos abertos, à escuta cuidadosa.

Podem as flores d'água dos olhos inocentes daqueles que nos deixaram tenderem a murchar, mas não restam dúvidas de que o som do massacre dos corpos baleados em sombra vai para sempre ecoar pelas ruelas de Tlatelolco.

DIA-LO-GO-DIÁ-LO-GO-DIÁ-LO-GO-DIA-LO-GO-DIÁ-LO-GO-DIA-LO-GO-DI - Coro en las manifestaciones

Elena Poniatowska (1971, p. 20)

Referências Bibliográficas

ÁNGEL, M. A. La región más transparente: Una ciudad hecha de voces en el tiempo. México: *Revista Casa Del Tiempo*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2016, p. 25 – 33.

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Editora Eldorado, 1998.

BASSO, E. R; MERINO, A. X. Polifonía no romance La región más transparente (2008) de Carlos Fuentes. Rio Grande do Norte: *Revista Colineares*, 2015, p. 95 – 120.

CANCLINI, N. G. *A Sociedade Sem Relato*. Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Editora EDUSP, 2012.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil Platôs*. Vol 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

FOSTER, H. *O retorno do real*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FUENTES, C. *La región más transparente*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

GUATTARI, F. ROLNIK, S. *Micropolítica*. Cartografias do desejo. Rio de Janeiro: Petrópolis, 1996.

LOZANO-HEMMER, Rafael. *Voz Alta*. Disponível em: <http://www.lozano-hemmer.com/voz_alta.php>

MARQUES, A. Política da imagem, subjetivação e cenas de dissenso. Londrina: *Revista Discursos Fotográficos*, 2014.

MERLEAU-PONTY, M. *Signos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MCLUHAN, M. *Visão, Som e Fúria*. Teoria da Cultura de Massa. 7º Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

NEVES, P. Mixagem. *O ouvido musical do Brasil*. São Paulo: Max Limonad Ltda, 1985. ORIGEM DA PALAVRA. Disponível em: < <https://origemdapalavra.com.br/artigo/dizer/> >

PAZ, O; ADAME, A. G. Octavio Paz En 1968 El Año Axial. *Cartas Y Escritos Sobre Los Movimientos Estudiantiles*. Ciudad de México: Taurus, 2018.

PONIATOWSKA, E. *La Noche de Tlatelolco*. Ciudad de México: Ediciones Era, 1971.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

SCHAFFER, R. M. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Submetido em: 12/05/2019

Aceito em: 10/06/2019

**Luciane Ruschel
Nascimento Garcez¹**

Sandra Makowiecky²

Elke Otte Hülse: narrativas ancestrais e técnicas expandidas na tapeçaria³

Elke Otte Hülse: ancestral
narratives and expanded
tapestry techniques

Elke Otte Hülse : recits
ancestraux et techniques
elargies de tapisserie

Resumo

As tapeçarias compreendem e podem ser consideradas como uma forma narrativa de arte ancestral, que tem na história grande importância, e no contemporâneo, encontramos artistas que extrapolam e expandem a técnica, problematizando conceitos e questões pertinentes a esta. Elke Otte Hülse, artista catarinense com trânsito internacional, rompe fronteiras geográficas e fronteiras do desconhecimento desta técnica secular e é apresentada junto a um breve histórico da tapeçaria, com o intuito de apresentar sua atualidade.

Palavras-chave: Elke Otte Hülse; Tapeçaria; História da arte; História da tapeçaria; Narrativa.

Abstract

Tapestries comprise and can be considered as a narrative form of ancestral art, which is of great importance in history, and in the contemporary, we find artists who extrapolate and expand the technique, problematizing concepts and issues pertinent to it. Elke Otte Hülse, a Santa Catarina artist with international traffic, breaks geographical boundaries and boundaries of ignorance of this secular technique and is presented along with a brief history of tapestry, with the purpose of presenting its actuality..

Keywords: Elke Otte Hülse; Tapestry; Art History; History of the tapestry; Narrative.

Résumé

Les tapisseries constituent et peuvent être considérées comme une forme narrative d'art ancestral, qui revêt une grande importance dans l'histoire et, dans le monde contemporain, nous trouvons des artistes qui extrapolent et développent la technique, en problématisant les concepts et les questions qui le concernent. Elke Otte Hülse, artiste de Santa Catarina au trafic international, brise les frontières géographiques et les limites de l'ignorance de cette technique laïque et est présentée avec une brève histoire de la tapisserie, afin de présenter son actualité.

Mots-clés: Elke Otte Hülse ; Tapisserie ; Histoire de l'art ; Histoire de la tapisserie ; Narrative.

ISSN: 2175-2346

1 Atualmente é pesquisadora e pós-doutoranda pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Centro de Artes (PPGAV-CEART). Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte Seção Brasil Aica Unesco - ABCA. Membro da Associação Internacional de Críticos de Arte- AICA. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas - ANPAP. Link para Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8041551261651027>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7659-3362>

E-mail: lucianegarcez@gmail.com

2 Atualmente é professora Titular da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) - graduação, mestrado e doutorado em Artes Visuais do Centro de Artes PPGAV-CEART). Membro da Associação Brasileira de Críticos de Arte Seção Brasil Aica Unesco - ABCA. Membro da Associação Internacional

1. Situando a tapeçaria

Em algumas áreas do conhecimento, encontramos menos referências bibliográficas do que em outras, sobretudo na Academia, quando tratamos de técnicas de tradição mais longeva. A tapeçaria, sendo uma técnica antiga que se localiza no limiar entre a arte, o design e o artesanato, se enquadra na arte contemporânea como forma de resistência. Durante séculos, tapetes foram responsáveis por contar histórias, guardar a cultura de povos e trazer conforto visual e sensorial para as casas. O breve histórico da tapeçaria é mobilizado nesta narrativa, visando apresentar esta ancestralidade que insiste e persiste no contemporâneo. E porque subsistem, nos intrigam por vezes mais do que trabalhos que fazem parte de um *status quo* do contemporâneo, como as novas mídias, instalações, performances mais midiáticas. A tapeçaria, essa arte do silêncio e da paciência, que rompe fronteiras em sua forma de trabalhar junto, nos chama. Como podemos situar a tapeçaria na arte contemporânea? Qual seu papel na história da arte? Temos esta tradição tapeceira na arte brasileira? Estas são algumas questões que estão sendo discutidas neste artigo, onde a artista Elke Otte Hülse (1961) é abordada a partir de um pensamento que abrange a tapeçaria como meio de expressão artística, extrapolando qualquer possibilidade de limitação a uma técnica artesanal. Abordamos a tapeçaria como um método de criação que vem sendo passado de geração em geração através dos tempos, contando histórias, a partir da questão do narrador de Walter Benjamin, pois que até pouco tempo atrás, era desta forma que a técnica era passada adiante. Pensamos a tapeçaria, ponto a ponto, como uma forma de narrar uma história. Segundo Hülse (2009), em sua dissertação de mestrado sobre a tapeçaria, em vários períodos da história, era executada em ateliês com diversos tapeceiros atuando juntos, onde os mais jovens aprendiam com os mais experientes através da imitação e da tradição oral. Por ser um processo lento que pode levar até meses para se completar, a tapeçaria voltou à tona recentemente com a retomada dos trabalhos artesanais como forma terapêutica e antagônica à evolução tecnológica avançada. Muitos estão indo além nesse processo de reconexão com a ancestralidade manual e se baseiam nas formas da natureza, por exemplo, para criar tapeçarias com visual que mimetizam campos, florestas e outras "paisagens".

Sobre as técnicas de bordado e tapeçaria, as categorias de materialização e do sentido háptico das imagens, e das narrativas míticas e femininas sobre a tecelagem são tratadas à luz de autores como Hans Belting, Charles Sanders Peirce, Lúcia Santaella, Michel Serres, Mircea Eliade, Michelle Perrot, Walter Benjamin e Nelly Novaes Coelho, entre outros. Todavia, não iremos tratar de forma aprofundada tal questão neste artigo. As entrevistas e outros artistas que são mencionados neste texto, aparecem como forma de estabelecer comparações e evidenciar procedimentos usuais na tapeçaria.

de Críticos de Arte- AICA. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA. Membro da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas - ANPAP. Membro do Instituto Histórico e Geográfico de SC - IHGSC. Vice-Presidente ANPAP - Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas no biênio 2007-2008. Coordenadora do Museu da Escola Catarinen-

se (MESC-UDESC).

Link para Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7738155362538526>

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9132-3643>.

Email: sandra.makowiecky@gmail.com

2. Tapeçaria e história

Tratamos neste artigo de uma revisão europeia da história da tapeçaria, todavia, em outros estudos, pretendemos abordar o cenário da história dessa prática no Brasil, mesmo que os dados sejam escassos. Citamos apenas como referência e enriquecimento do texto, o trabalho de Alessandra Marinho Bouty (2018), sobre os bordados de Matizes Dumont.

A tapeçaria tem sua história ligada ao desenvolvimento das culturas mais ancestrais. Há milhares de anos, antes do período que conhecemos como Antigo Egito, ela já estava em desenvolvimento. E durante muito tempo foi um artefato bastante importante nas trocas comerciais, o que possibilitou que as técnicas também migrassem: as cores, os pontos, o tipo de lã ou tecido, nós, cores e formas, cada detalhe destes pode contar um pouco sobre a história e os locais de produção da peça. Como forma de aquecer, separar cômodos, proteger, ornar, esteve presente ao longo da história. As técnicas foram se desenvolvendo conforme as tecnologias assim proporcionavam, mas alguns preceitos básicos se mantiveram. Ponto a ponto, a tapeçaria é uma das formas de criação mais caras e que consome mais tempo em sua fatura.

Tapeçaria é um tipo de arte têxtil, onde a imagem é reproduzida *sobre* ou *no* tecido. Um exemplo é a técnica dos *liços*, onde os desenhos são produzidos em tear simultaneamente ao tecido, enquanto que no bordado, o desenho é feito com agulhas sobre uma tela/tecido pré-existente, como a talagarça.

Tanto os egípcios quanto os Incas enrolavam seus mortos em certos tipos de tapeçarias. Na Grécia antiga, edifícios importantes, incluindo o Parthenon, tinham paredes cobertas por elas. No entanto, foram os tecelões medievais franceses que difundiram e deram novos sentidos à técnica. No final do medievo, por volta do século XIII, a igreja católica reconheceu o valor da tapeçaria por ver nela um instrumento para contar a história de Cristo, uma ferramenta para ilustrar os textos bíblicos. Poucas chegaram até nós, nem o material, muito suscetível ao clima e intempéries, nem as técnicas de conservação colaboraram neste sentido. O mais antigo conjunto existente é o "Apocalipse de São João", seis tapeçarias de parede de 5,5 metros de altura, totalizando 143,5 metros de comprimento que foram tecidos de 1375 a 1379 em Paris. Esta região foi o centro de produção até a Guerra dos Cem Anos (1337 - 1453), que fez com que os tecelões fugissem para o norte via Arras para a Flandres (atual Bélgica e norte da França) e deslocassem o polo produtivo⁴.

Neste período, as tapeçarias se configuraram como símbolos de status e prestígio na aristocracia europeia. Além do uso prático, isolando as paredes dos caste-

3 Este texto parte de um artigo mais amplo, onde também está situada a história da tapeçaria a partir da fatura da artista catarinense Elke Otte Hülse, porém expande e contextualiza a história da Bauhaus e seus desdobramentos no contemporâneo. As autoras estão divulgando a produção de Hülse em revistas acadêmicas visando atualizar a prática da tapeçaria, bem como dar visibilidade à artista catarinense, que além de figurar em importantes mostras internacionais, foi selecionada no ano de 2109 para compor um panorama da arte produzida em Santa Catarina, na 14 Bienal Internacional de Curitiba – Polo SC.

4 Disponível em: <https://www.britannica.com/art/tapestry>. Acesso em mar.2019

los, aquecendo, dividindo os ambientes e provendo certa privacidade em torno das camas, as tapeçarias também eram espaços de ornamentação e contavam histórias. Muitas vezes seu motivo era encomendado especificamente para este fim: registrar um feito, deixar alguma narrativa imortalizada em imagens. Compreendemos por narrativas pictóricas o que compreendemos por narrativas ficcionais, ou seja, podem ser entendidas também como imagens ficcionais, como produções que contam histórias com uma leitura particular de seus autores/artistas, como fatos narrados, romanceados, explorados a partir de uma linha de condução, assim sendo, se constituem em transcrições pictóricas de uma história narrada. A tapeçaria é aqui entendida como uma narrativa pictórica.

Os motivos mais comuns na Idade Média eram retirados dos textos sagrados, as narrativas bíblicas contavam a vida de Cristo, dos santos e mártires, e também do Velho Testamento, mas algumas exploraram mitos e fábulas, alegorias e costumes pagãos, outras ainda contavam histórias de conquistas, guerras e cenas do cotidiano. Esse crescimento da arte da tapeçaria coincidiu com a era da arte românica e gótica, períodos de grande devoção religiosa, quando arquitetura, escultura e vitrais também foram aproveitados pela Igreja para ilustrar histórias bíblicas para congregações analfabetas.

Foi em meados do século XIV que a tradição da Europa Ocidental se estabeleceu firmemente. Naquela época, os centros de produção de tapeçaria mais desenvolvidos estavam localizados em Paris e na Flandres. Exemplos preservados do século XIV são raros, no entanto, e os mais importantes foram criados por tecelões parisienses.

No século XV, cerca de 15.000 tecelões e outros artesãos trabalhavam apenas nos centros de tapeçaria do Vale do Loire. Utilizando teares verticais e horizontais, e uma gama de no máximo 20 cores, os tecelões medievais produziram imagens de histórias religiosas do Antigo e do Novo Testamento e, a partir de 1500, cenas seculares de batalha, reis e nobres. No século XV não era raro o monarca levar seu pintor oficial para registrar o que se passava nas batalhas, sempre exaltando a figura do monarca, e depois transformando a narrativa em grandes tapeçarias a serem expostas em seus castelos. Por vezes, ao serem invadidos os castelos, tapeçarias eram levadas, o que incorria em ter que modificar os tamanhos das peças para se fecharem janelas ou aberturas de tamanhos diferentes. Por esta razão, várias foram cortadas ou costuradas umas nas outras. Desta forma algumas histórias se misturavam, ou eram interrompidas.

A trajetória da tapeçaria sofreu revesses após a Revolução Francesa (1789), pois as mudanças sociais decorrentes prejudicaram o mercado de tais manufaturas, sendo estas consideradas muito elitistas para que seu uso fosse incentivado. Mas os fios de prata e ouro usados nas tapeçarias também pesaram nesta decisão, e em 1797 quase 200 peças foram queimadas e os metais recuperados.

No início do século XIX foi inventado o tear mecânico em Flandres, o que permitiu que as tapeçarias se tornassem mais acessíveis, retomando e popularizando seu uso. Ao final deste mesmo século, a manufatura francesa Gobelin chegou a produzir uma paleta de cores de 14.000 tons, inédito na época, o que trouxe

possibilidades antes impensadas na hora de criar as imagens e retratar figuras e cenas com maior realismo tonal. Mas foi o movimento inicialmente inglês do Arts and Crafts que renovou a tapeçaria e deu frutos ainda hoje importantes. Ao retomar diversas técnicas deixadas de lado pela Revolução Industrial, William Morris e seus companheiros deram novos ares e possibilidades à técnica, que de certa forma havia perdido seu estatuto. Morris pesquisou os tecelões franceses, desenvolveu um tear e aprendeu sozinho a tecer a partir de um manual francês do século XVIII. Junto aos colegas do movimento, criaram desenhos para tapeçarias inspirados em estilos e técnicas medievais. Os tecelões da Morris and Co. obtiveram sucesso comercial, divulgaram a técnica brilhantemente, e influenciaram (e influenciam) artistas até hoje.

Segundo Maria Isabel Gradim (2018), o artista francês Jean Lurçat (1892-1966) foi fundamental no processo de revalorização da tapeçaria no séc. XX, além de iniciar um movimento de renovação da técnica, trouxe artistas como Braque e Picasso para criarem desenhos a serem transformados em tapeçarias. Enquanto o uso de obras têxteis de grande porte era comum em ambientes públicos e oficiais, a fim de atestar o poder político e material de quem as possuía, Lurçat deslocou esta noção e as conferiu lugar nas galerias e exposições, dando à tapeçaria um novo estatuto, o de "obra de arte"⁵.

3. Dizer e ver: tapeçaria como narrativa e discurso

Apesar das dificuldades de preservação destas peças, algumas tapeçarias importantes chegaram até nós. Por vezes estragadas, necessitando de restauros, limpeza e atenção, mas sem perder a beleza e grandiosidade iniciais, e mais importante, deixando ao contemporâneo registros históricos inestimáveis, pois além da história contada, técnica e materiais nos dizem muito deste passado revisitado.

A "Tapeçaria de Bayeux" (fig.1) é uma das mais conhecidas, e não é à toa. Apesar de ser mundialmente conhecida como tapeçaria, é na verdade um bordado, com fios de lã sobre tecido de linho. Consiste em 75 cenas, mede 50 centímetros de altura e quase 70 metros de comprimento. Representa uma batalha pelo trono da Inglaterra entre William, o duque da Normandia, e Harold, o conde de Wessex. Culminando na Batalha de Hastings em 1066, quando William invadiu e conquistou com sucesso a Inglaterra, tornando-se o primeiro rei normando desta (também conhecido como William, o Conquistador). O final da tapeçaria agora está faltando, mas provavelmente mostrou sua coroação, de acordo com Kristine Tanton. Segundo esta autora e historiadora, a "Tapeçaria de Bayeux" é considerada por muitos como uma crônica, apesar de haverem elementos que fazem parte da história da batalha; mas as imagens contam um momento particular da história da Inglaterra, e também pode ser considerada como importante fonte visual de pesquisa a têxteis dos séculos XI e XII que não sobreviveram ao seu tempo.

A atenção dos artífices a certos detalhes fornece fontes importantes para o

⁵ Disponível em: <https://tapestry-art.com/tapestries-history/>. Acesso em fev.2019

cotidiano da vida europeia no século XI, além de mostrarem objetos que não existem mais, mostram cenas gastronômicas e modos de preparo de refeições em acampamentos militares, exemplos de armaduras usadas no período, estratégias de preparação para batalhas.



Figura1. Tapeçaria de Bayeux (aprox. 1070)

Normandos com cavalos em barcos, cruzando para a Inglaterra, em preparação para a batalha (detalhe).

Tecido de linho bordado com fios de lã. 0,50 X 70 m. Museu Bayeux

Fonte: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/early-europe-and-colonial-americas/medieval-europe-islamic-world/a/bayeux-tapestry>

A "Tapeçaria de Bayeux" provavelmente foi feita em Canterbury por volta de 1070. Com base em algumas evidências, os historiadores da arte acreditam que o patrono foi "Odo", bispo de Bayeux, meio irmão de William, duque da Normandia. Outra evidência é o tom favorável aos normandos que podemos observar nas imagens da obra, apresentando assim o ponto de vista deles, e não dos ingleses. Odo pode ser visto em várias cenas, como a inscrição ODO EPISCOPUS (abreviado como "EPS" na fig. 2), onde diz: "Aqui, Odo o Bispo, e sua equipe (*baculum*) incentiva jovens guerreiros", embora ele seja mencionado apenas brevemente em fontes textuais. No final da Idade Média, a tapeçaria foi exposta na Catedral de Bayeux, que foi construída por Odo em 1077, mas seu tamanho e o assunto tratado, não sendo um exemplar religioso, sugere que ela possa ter sido planejada para estar pendurada em alguma sala do castelo do bispo, e não sua igreja.

De acordo com Tanton, serve como um artefato medieval que opera como arte, crônica, propaganda política e evidência visual de objetos mundanos do século XI, todos em escala monumental. Grande exemplo de uma arte que diz ao mundo como se vivia em sua época.



Figura 2. **Tapeçaria de Bayeux** (aprox. 1070).

Tecido de linho bordado com fios de lã. 0,50 X 70 m. Museu Bayeux

Fonte: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/early-europe-and-colonial-americas/medieval-europe-islamic-world/a/bayeux-tapestry>

Outro grande exemplo de narrativa em tapeçaria é a “Tapeçaria do Apocalipse de São João”, já mencionada (fig. 3), conjunto de 6 cenas medindo aproximadamente 4,5 metros de altura, em que cada cena contém aproximadamente 14 momentos desenvolvidos a partir de um personagem introdutório, totalizando de cerca de 100 metros de comprimento, remanescentes dos 143 metros originais, e cobrindo uma área de 850m². Este é sem dúvida o conjunto de tapeçarias medievais mais significativo do mundo e se encontra na Galeria do Apocalipse, no Castelo de Angers, na França.



Figura 3. **Tapeçaria do Apocalipse** (1377 – 1382)

Tapeçaria. 4,5 X 100m. Castelo de Angers, França.

Fonte: <http://projects.leadr.msu.edu/medievalart/exhibits/show/salvation-narratives/object-4-apocalypse-tapestry>

Tapeçaria inicialmente ornamental, foi criada em uma forma narrativa que ilus-

tra o livro do Apocalipse, no Evangelho de João e inspirada nas iluminuras do século XII. Estilo medieval tardio, já esboça certo realismo, tecida com cores fortes e de alto contraste, na técnica do alto-liço, cuja urdidura é composta por fios não tingidos, servindo de base ao desenho dos cartões. As imagens de fundo das cenas arquitetônicas são feitas em uma única perspectiva e têm uma qualidade tridimensional. Junções e nós são escondidos, detalhe que atesta a alta qualidade da manufatura, assim como a exata reprodução da imagem no lado oposto da tapeçaria⁶, sendo conhecida como uma peça “sem avesso”⁷.

Cada cena na tapeçaria tem São João, geralmente dentro de uma pequena cabana, anotando suas Revelações, ocasionalmente cobrindo o rosto com horror no que vê ou gesticulando com preocupação. Poderíamos dizer que é um meta texto, como o artista continua mostrando, *Esta não é a história do apocalipse - esta é a história de São João sobre como ele recebeu e escreveu as revelações do apocalipse*. É uma narrativa sobre uma narrativa. Também ilustra simbolicamente os problemas sociais do período, como a fome e a peste.

Em 1938, o tapeceiro Jean Lurçat visita pela primeira vez o conjunto no palácio episcopal, e foi o ponto de partida para a criação de sua série de tapeçarias “Le Chant du Monde”, que hoje faz parte de um museu dedicado a este artista⁸, localizado em Angers, no antigo hospital de São João⁹ (fig.4). Lurçat desenvolveu os desenhos entre 1957 e 59, sendo 10 painéis de diferentes tamanhos confeccionados em diferentes ateliês (HÜLSE, 2013), totalizando 80 metros de comprimento. Retratam as alegrias e tristezas da existência humana, em uma visão simbolista do séc. XX, e são uma homenagem às tapeçarias do Apocalipse. Iniciam com um tributo ao apocalipse nuclear de Hiroshima, e continuam até a “Conquista do espaço”. Ressonâncias contemporâneas de criações atemporais.



Figura 4. Jean Lurçat. **Le Chant du Monde** (1957-66)
342 m2. Musée Jean Lurçat et de la Tapisserie, Angers, França.¹⁰

6 Disponível em: <http://www.chateau-angers.fr/Explorer/La-Tapisserie-de-l-Apocalypse>. Acesso em fev.2019.

7 Idem.

8 Musée Jean Lurçat et de la Tapisserie.

9 Fundado em 1174, pelo rei Henry II, é o mais antigo hospital não-militar da França.

10 Fonte: <http://musees.angers.fr/langues-etranangeres/english/musee-jean-lurcat-et-de-la-tapisserie-contemporaine/the-collections/le-chant-du-monde/index.html>

A série de tapeçarias "A Dama e o Unicórnio", do fim do séc. XV, início do XVI, apesar de a um primeiro momento não nos parecer uma narrativa - não está nos contando nenhum grande feito, nem situação especial que remonte à história -, não nos deixemos enganar: é uma narrativa simbólica sobre nossa condição humana. Composição de seis peças: tato, paladar, olfato, audição e visão são as cinco representações nesta série. E a sexta? Nomeada de acordo com a inscrição na própria imagem, "À mon seul désir" (fig.5), inspirou diversas lendas e teorias ao longo de sua história, incluindo significados que abordariam o conceito medieval de *amor cortês*, onde a dama estaria exercendo o livre arbítrio, renunciando aos prazeres mundanos, ou o chamado 6º sentido, que seria uma prerrogativa feminina.



Figura 5. **A Dama e o Unicórnio: O meu único desejo.**

Tapeçaria. 3,76 X 4,73m. Museu de Cluny, França.

Fonte: <https://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/la-dame-a-la-licorne.html>

De dimensões aproximadas, as cinco tapeçarias que abordam os nossos sentidos têm em torno 3,1 X 3,3m cada, sendo a sexta a maior, com 3,76 X 4,73m. Esta série é considerada uma obra prima do início da Renascença francesa, estando ainda hoje no patamar das obras mais reconhecidas nesta área, e sendo referencial teórico

e imagético a artistas contemporâneos¹¹. Interpretada como uma alegoria aos cinco sentidos e ao desejo, é um exemplo da técnica conhecida como *millefleur*, fundo que repete em cada uma delas, e retoma os mesmos elementos, personagens e animais, destacando-os sobre um fundo irreal e colorido de flores e árvores. Usando cores contrastantes, o azul se destaca sobre o vermelho sangue, predominante nas composições. A jovem, sempre vestida com ricos veludos e brocados, por vezes acompanhada de sua criada, tem como companhia constante o leão e o unicórnio, além de alguns outros pequenos animais esporádicos, e elementos da heráldica, como os brasões, bandeira e flâmula.

Existem muitos estudos e teorias que tentam explicar as origens desta obra; segundo André Arnaud¹², seria uma narrativa sobre a vida de Maria Tudor na França, a 3ª esposa de Luís XII e irmã de Henrique VIII, que foi rainha da França em 1514, tendo sido tecidas na região de Flandres, por Antoine Le Viste, que já havia feito um retrato dela aos 16 anos. Mas ainda não há informações assertivas que nos elucidem a história destas tapeçarias. Seguindo as sucessivas cortes, as tapeçarias teriam sido passadas de geração em geração até chegar ao Castelo de Boussac, no século XVIII. Encontradas em 1841 por Prosper Mérimée, Inspetor de Monumentos Históricos, e por George Sand (1804-76)¹³, que as evocou em artigos:

Este castelo, muito bem preservado, é um belo monumento da Idade Média, e contém tapeçarias que merecem a atenção e pesquisa de um antiquário. Não sei se algum nativo se deu ao trabalho de descobrir o que é representado ou o que se entende por esse notável trabalho, há muito abandonado aos ratos, manchado por séculos, e que agora consertamos em Aubusson com sucesso (Apud LAURETTE, s/d, s/p).

Seus textos despertaram curiosidades sobre as tapeçarias. A escritora também as mencionou em seu livro "Jeanne", romance de 1844:

A decoração mais bonita deste salão eram inquestionavelmente estas curiosas tapeçarias enigmáticas que ainda hoje vemos no castelo de Boussac, e que supomos terem sido trazidas do Oriente por Zizime para decorar a torre Bourganeuf, durante seu longo cativeiro. [...] Os figurinos são do final do século XV. Esses quadros manuais são obras-primas e, se não me engano, uma página histórica muito curiosa (Apud LAURETTE, s/d, s/p).

Bastante curioso outro artigo onde Sand escreveu sobre outras duas tapeçarias desta série: "Em oito painéis que preenchem duas grandes salas, vemos o retrato de uma mulher, a mesmo em todos os lugares, obviamente; jovem, magra, longa, loira e bonita; vestida com oito trajes diferentes, todos na moda no final do século XV" (Apud LAURETTE, s/d, s/p). Em 1882, quando o castelo foi vendido, haviam somente seis peças.

11 <https://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/la-dame-a-la-licorne.html>. Acesso em abr.2019.

12 André ARNAUD, que trabalhou no atelier Robert FOUR, em AUBUSSON, publicou sua pesquisa sobre estas tapeçarias na revista Galerie des Arts, nº 209, de outubro de 1981, edição especial "Magia da tapeçaria". Mais informações em: <http://dame-licorne.pagesperso-orange.fr/VERSION%20LONGUE/00-%20sommaire%20version%20longue.htm>. Acesso em abr. 2019.

13 Pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, baronesa de Dudevant, aclamada romancista e memorialista, considerada uma das maiores escritoras francesas.

Certa correspondência de Merrimé traz uma informação que corrobora à ideia de que talvez houvessem outras duas tapeçarias: "Haviam outras mais bonitas, me disse o prefeito, mas o antigo dono do castelo - pertencente hoje à cidade - um Conde de Carbonière, as cortou para cobrir charretes e torná-las tapetes" (Apud LAURETTE, s/d, s/p). Persiste o mistério, mas a beleza e a história destas tapeçarias continuam a influenciar e inspirar artistas e teóricos dos mais diversos locais, tempos e campos de atuação.

4. Elke Hülse: história da arte e a tapeçaria como forma de contar a história

Hülse é artista, tapeceira, educadora e pesquisadora - uma das poucas, senão única no Brasil, a pesquisar e publicar academicamente sobre a tapeçaria contemporânea, ao mesmo tempo em que as produz. Possui graduação e mestrado em artes visuais, sendo a ênfase em Teoria e História da Arte, campo que a permite estudar e divulgar um pouco sobre esta técnica tão resignada em nosso país. Em uma cultura que vê a tapeçaria como uma técnica artesanal, esquecendo, ou não se importando em buscar seu passado e sua importância no desenrolar da história da arte, e mais importante, suas infinitas possibilidades de expressão artística, plenamente inseridas no cenário tão complexo da arte contemporânea. Elke Otte Hülse tem então um papel fundamental de produção e divulgação da tapeçaria como arte, e o vem desempenhando com primazia, sendo hoje uma das mais expressivas e reconhecidas artistas brasileiras a trabalhar com esta técnica, uma vez que vem representando nosso país em eventos artísticos, acadêmicos e culturais ao redor do mundo.

Mas a artista não vê a tapeçaria somente como uma técnica, ela a encara como uma forma de contar histórias, sejam elas reflexos de um tempo passado, visto ser uma teórica da história da arte que não se furta a buscar e desenvolver suas referências, sejam elas alinhadas ao contemporâneo, reflexos de vivências percebidas que na arte temos a oportunidade de problematizar de formas mais sutis, poéticas e sofisticadas.

Uma série de tapeçarias de Hülse que vamos abordar se chama "Girls Everywhere Girls". A ideia foi esboçada em 2013, quando esta fez uma tapeçaria para uma exposição na Peter Gray Gallery, na Universidade de Guadalajara em Puerto Vallarta no México, e cuja temática era "Borders" (Fronteiras). A partir daí a ideia foi se consolidando e nasceu a série mencionada, tendo como ponto conceitual uma proposta teórica, lançada pela curadora da 16ª Trienal Internacional da Tapeçaria, que acontecerá no Central Museum of Textiles em Łódź, Polônia, em 2019, Marta Kowalewska, onde ela convida artistas a pensarem as fronteiras a partir da tapeçaria como meio técnico de produção artística. "Breaching Borders" ("Violar fronteiras") é a temática explorada nesta exposição, onde problemas muito atuais serão abordados nas mais diversas poéticas.

Em matéria no catálogo das artes¹⁴ sobre tapeçaria na Polônia, o texto fala deste país com forte tradição nesta técnica, e conta que a riqueza das diversas técnicas de arte popular inspirou um grupo de artistas, que em 1901 fundou a associação "Arte Utilitária Polonesa", unindo os melhores artistas e entusiastas dessa categoria de arte. O objetivo da associação era a renovação do artesanato polonês. Os intelectuais atuavam à semelhança de John Ruskin e William Morris, criadores da corrente "Arts & Crafts" na Inglaterra, e propagadores da ideia do resgate da importância do trabalho manual. Os estudos sobre tapeçaria, sendo incluídos no programa de escolas superiores, davam o prestígio devido à arte a esta modalidade, tratada antes como artesanato e não como expressão artística. Muitos artistas e pedagogos contribuíram para a criação da "Escola Polonesa de Tapeçaria" através da sua influência em algumas gerações de artistas que, junto com eles, começaram a expor suas obras em mostras nacionais e internacionais. Nos anos 60 e 70, o êxito dos artistas poloneses confirmaram a sua primazia na área da arte da fibra.

A influência da tapeçaria polonesa foi grande na atividade de artistas brasileiros, que nos anos 70 e 80 fizeram estágios na Polônia, o que provocou o desenvolvimento da arte de Zoravia Betiol, de Porto Alegre, e de Carlos Obino, do Rio de Janeiro. Na Trienal de Lódz, o Brasil foi representado pela composição "The Way Life Is" de Shirley Paes Leme, que estudou em Tucson, Arizona, onde a Seção de Tapeçaria é dirigida pela profa. Gayle Wimmer, formada pela Academia de Belas Artes de Varsóvia. A profa. Eleonora Plutynska tinha um dito preferido: "O mais importante é a continuação, porque esta é a ordem das coisas"¹⁵, o que tem a ver com a questão da narrativa já expressa. De certa forma, este jeito de trabalhar em grupos aponta uma necessidade de reflexão sobre as novas relações de geopolítica e imaginário, de entremundos e a condição fronteira da arte e do ser humano contemporâneo. Essa continuação no desenvolvimento da arte mundial de tecelagem é sedimentada pelas confrontações internacionais em Lódz, Budapeste, Kyoto e outras numerosas cidades da Europa e de ambas as Américas. A arte da fibra liga, com a linha da amizade, artistas e nações.

Segundo Elke, esta série de tapeçarias (figs. 6, 7 e 8), "Girls everywhere Girls" (7 peças de 75 X 50cm até o momento), é uma pesquisa sobre faces de meninas de diferentes etnias e culturas. Para esta artista, violar fronteiras significa aceitar diferenças étnicas. As sutilezas de cada rosto, suas cores, formas, feições, características que reforçam suas origens, mostram a importância de valorizar cada grupo étnico¹⁶. As tapeçarias são costuradas em cima de vestidinhos de meninas, mencionando a prática de artistas e artesãos coptas, que costuravam tapeçarias em suas roupas como forma de adorno. Elke Otte Hülse foi selecionada no ano de 2009, por chamada pública, para participar da 14 Bienal Internacional de Curitiba – Polo SC, com três obras desta série.

14 OWIDZKA, Jolanta. Tapeçaria na Polônia. 2007. Disponível em: https://www.catalogodasartes.com.br/historia_arte/zze/. Acesso em fev. 2019.

15 Idem.

16 Em entrevista com as autoras em 12 de abril de 2019.



Figura 6. Elke Hülse. **Girls everywhere Girls**. 2018.
Tapeçaria. 76 X 50cm cada.
Fonte: imagem cedida pela artista.



Figura 7. Elke Hülse. **Girls everywhere Girls**. 2019.
Tapeçaria. 76 X 50cm cada.
Fonte: imagem cedida pela artista.



Figura 8. Elke Hülse. **Girls everywhere Girls** (em processo de acabamento). 2019.
Tapeçaria. 76 X 50cm cada.
Fonte: imagem cedida pela artista.

Podemos também mencionar o projeto “Dress a Girl Around the World”¹⁷, ONG americana fundada em 2009, cujo objetivo é costurar vestidos para serem entregues a meninas de populações carentes ao redor do mundo. Com a justificativa que estas meninas estariam recebendo um vestido feito especialmente para elas, não uma segunda mão como doação de caridade, mas algo especial, um presente, conferindo carinho e dignidade a estas crianças. Cada vestido deve ser costurado de acordo com os moldes propostos, sendo que cada detalhe é bem pensado e importante para o resultado final. As meninas que os recebem, estão antes de tudo recebendo atenção, e tendo sua situação de vulnerabilidade discutida. O projeto dá voz a estas organizações que tentam cuidar destas meninas, independentemente de sua cor, raça ou proveniência, também desmontando fronteiras.

Cada criança retratada nos conta uma história, não sua história de vida, privada e única, mas a história que sua cultura revela, tradições, costumes, mitos e lendas associados a cada etnia pela artista representada.

A figura 9 mostra uma obra chamada “Kinder Glauben” (em português pode ser traduzido como “crença infantil”) e é uma tapeçaria de 2016, que tem seu início em um texto proposto pelo edital de Kárpit, e a série de tapeçarias do “Apocalipse” (vista acima neste texto), cujas imagens remetem às ilustrações dos livros infantis alemães que a artista tinha em sua infância. O ponto de partida desta peça foi uma imagem retirada da Internet que mostra duas crianças, uma negra e uma branca, as duas se olham e se tocam com muita delicadeza. Hülse montou sua composição a partir de 6 pentágonos, onde cada um conta uma história e conversa com o outro. Segundo a artista,

Sem entrar no mérito do conteúdo das mesmas, ênfase na minha composição a apresentação em forma de quadros e reduzido uso de cores. Ao me apropriar da imagem das duas crianças na internet, logo consegui traduzi-la mentalmente para a linguagem da tapeçaria. Esse raciocínio facilita na escolha de materiais, técnicas e resoluções de espaços no conjunto da obra. Cada pentágono conta uma história e ao mesmo tempo todos estão interligados. Cada dois rostos, mesmo em pentágonos distintos, se tocam pelo tato e pelo olhar. Na execução de cada dois pentágonos, existem linguagens específicas onde a escolha de materiais determina a conversação ¹⁸.

17 Disponível em: dressagiript.blogspot.com. Acesso em abr.2019.

18 Em e-mail enviado às autoras em março de 2019.



Figura 9. Elke Hülse. **Kinder Glauben** (Children Believe). 2016.
Tapeçaria. 2,5 X 2,15m.
Fonte: imagem cedida pela artista.

Algodão, restos de tecido e fios diversos, texturas variadas marcam os detalhes desta tapeçaria. O pentágono central, que mostra os rostos das duas crianças, é encimado por outros 4, como uma auréola a dar a devida importância à cena que se passa no centro. O pentágono inferior retrata os corpos das crianças. Segundo a artista, o material escolhido para cada pentágono é importante para a sensação háptica resultante, sendo que nos pentágonos centrais, materiais clássicos da tapeçaria foram misturados a retalhos de tecidos industriais cortados em tiras, assim como fios feitos de garrafas plásticas recicladas.

Em cada pentágono a artista trabalha com diversos tons de brancos, dando a estas crianças uma luz que remete a diversas manifestações da história da arte, invocando o sagrado da imagem, especialmente pela aura colocada acima da imagem principal. Segundo Hülse, esta luz invoca também o eterno retorno da imagem¹⁹. O

¹⁹ Em conversas com as autoras.

título se refere à épica cruzada infantil da Idade Média²⁰, quando crianças tentaram cruzar os Alpes em direção a Jerusalém.

Essa determinação infantil baseada nos sentidos como audição, visão, olfato, paladar e tato leva a acreditar que essa tapeçaria também tem um objetivo, qual seja, a sustentabilidade global. Talvez muito mais do que o reaproveitamento de materiais na confecção da tapeçaria, o tema e a sua mensagem são o acontecimento e o caminho para a sustentabilidade global. Crianças que trocam afagos e olhares de forma tão singela, sincera e espontânea, evidenciam uma fenomenologia do tato e do olhar (HÜLSE Apud ANTONELLO, 2017, s/p).

Esta obra esteve presente em uma exposição individual de Elke Hülse no Museu de Arte de Blumenau (MAB), em 2017. Em 2018 a obra foi selecionada em um edital para figurar na 10th Bienal de arte têxtil "From Lausanne to Beijing", na China. Evento organizado pela universidade de Tsinghua, pelo Fiber Art Institute, da Universidade de Arte Pública na Academia Nacional de Pintura da China, e pelo Fiber Art Committee, da Associação Chinesa de Arts and Crafts, sendo o trabalho de Hülse de grande representatividade para nosso país, onde 1375 trabalhos, provenientes de 45 países foram submetidos, e apenas 175 obras, de 183 artistas, representantes de 40 countries foram selecionados para a exposição²¹. Estes dados nos dão uma métrica sobre a importância do trabalho desta artista em representar o Brasil nesta arte tão pouco reconhecida em nosso país. "Kinder Glauben" também foi aceito no evento brasileiro "FIBRA – 1ª Bienal de Arte Têxtil 2019", em Porto Alegre, RS, cujo tema é "Sustentabilidade: Um Olhar Sobre as Suas Diversas Possibilidades", e que contempla aproximadamente 100 trabalhos selecionados por edital, contando com a participação de artistas de diferentes regiões do Brasil²².

Atualmente Elke Hülse está desenvolvendo um trabalho em parceria com outros dois artistas tecelões, onde irão transformar pinturas da artista Rivane Neuenschwander para a linguagem da tapeçaria.

Em sua dissertação de mestrado, denominada "As tramas dos tapeceiros narradores: técnica e criação" (HÜLSE, 2009), a artista já indica uma função que considera primordial: a narrativa. Na história da cultura escrita registra-se a interpretação das práticas sociais de escrever e de ler. Há também a representação que os autores nos dão das relações que estabelecem com seus cadernos ou cadernetas. A modernidade traz a emergência da cultura escrita, que registra muitos atos da experiência humana, mas a tapeçaria, por seu turno, busca também práticas sociais de contatos. Gilles Deleuze em "Imagem-tempo" (1990) nos remete à função fabuladora, onde é possível reencontrar o elo entre a vida e a ficção, que se daria nas narrativas simulantes. Para que haja narrativa é necessário que haja também um contador de estória e uma estória. O contador de estória é o narrador, no caso, nossa artista, nossos tapeceiros. A narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as

20 <http://museudeartedeblumenau.blogspot.com/2017/03/>

21 <https://www.textile-forum-blog.org/2018/11/10th-from-lausanne-to-beijing-exhibition/>

22 <https://www.rogerlerina.com.br/post/10558/porto-alegre-recebe-a-fibra-1-bienal-de-arte-textil>

sociedades, começa com a própria história da humanidade, é fruto do narrador ou possui em comum com outras narrativas uma estrutura acessível à análise. Os artistas mencionados neste artigo nos presenteiam com narrativas plásticas que ilustram histórias por meio de transcrições pictóricas livres em simbólicas alegorias. Entendemos a alegoria como uma representação pictórica que tem como função transmitir um significado outro, dando à imagem uma conotação simbólica, que precisa de uma interpretação mais ampla e aprofundada para ser desvendada. Diferente de símbolo que já tem sua imagem mais rapidamente decodificada e compreendida. Na mencionada dissertação, a artista incluiu um item denominado: "O Narrador o e mestre tapeceiro". Neste, descreve que:

em vários períodos da história a figura do tapeceiro sempre foi associada aos homens, cabendo às mulheres da família o apoio no urdimento, na preparação dos fios da trama e nos arremates. Hoje, nos vários continentes onde a tapeçaria acontece, muitas mulheres, geralmente com mais de trinta anos, exercem a atividade. Nos Estados Unidos da América existe a preocupação de trazer aprendizes jovens aos ateliês para tomarem gosto pela arte da tapeçaria. A figura apresentada por Walter Benjamin aparece aí, porque o mestre tapeceiro repassa aos mais jovens sua experiência e conhecimento na condição de narrador. Não adianta nada o jovem tapeceiro ter acesso a bons livros técnicos e ao exercício da atividade, só isso dificilmente vai envolver e criar vínculos. Mas quando o mestre tapeceiro intercala entre as atividades práticas, narrativas de práticas de ateliê, fatos acontecidos ao longo da história, aí sim existem grandes chances de se criar um novo tapeceiro. (HÜLSE, 2009, p. 49-50).

Para Walter Benjamin, em clássico texto, o aprendiz aprendia através da "[...] experiência que passa de pessoa a pessoa a fonte a que recorrem todos os narradores" (1996, p. 198), salientando ainda que "O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais" (p. 214). E que "O aprendiz [...] é livre para interpretar a história como quiser, e com isso [...] atinge uma amplitude que não existe na informação" (p. 203).

Ao unir narrativas e fronteiras para falar da obra de Elke Hülse, nos ocorre que a ideia de fronteira já não pertence só ao território, à geografia política. O release do anúncio da 14a Bienal de Curitiba, cuja temática central é denominada "Fronteiras em aberto", distribuído para a imprensa em 02/04/2019 e que posteriormente será divulgado na página oficial do evento diz:

Há tempos que o conceito de fronteiras que se expandiu conceitualmente e faz parte de um universo maior de questões mais abrangentes e, sobretudo, mais transversais. Já tem um imaginário plural que toca aspectos de naturezas encontradas. Longe, portanto, da física comensurada, tranquilizadora, de uns limites geográficos que respondem a uma narrativa temática, e mais perto das distorções significativas de índole social, tecnológica, cognitiva, epocal. Ainda mais em nosso tempo cheio de mudanças e transformações de signo diverso (com a concorrência das novas coordenadas espaço-temporais, a globalização, a pós-história, a tecnologização do mundo, a crise ambiental, a procura de novas cosmologias etc.), o que desloca o sentido das antigas semânticas, fixadas unidimensionalmente em um sentido único.

Assim, podemos dizer que mesmo com algumas resistências por parte de cena contemporânea, que a tapeçaria sempre foi vanguarda, pois já sabem faz bastante tempo, conforme demonstrado neste artigo, que há fronteiras reais e também invíveis. Que a fronteira pode ser várias coisas ao mesmo tempo e que a arte sempre foi um espaço de fronteira, um hiato entre o reino da linguagem e o da realidade, um estado limiar, de natureza flutuante, não fixa. A arte consiste nessa dupla vigília, na cisão atávica da representação da linguagem. Essa possibilidade de nomear o habitat desde a linguagem, ainda de religar-se como um novo lugar denota que a arte exerce essa dupla questão de entender que dizer e ver pode ser visto como um problema para pensar a obra de arte. As tapeçarias atuando neste limite de narrativas ancestrais e técnicas expandidas estão a nos dizer isso.

Referências

BENJAMIN, Walter. O narrador - Considerações sobre a obra Nicolai Leskov. IN: BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.197-221.

BOUTY, Alessandra Marinho. *Letras por um Fio: A tradução intersemiótica do conto A Moça Tecelã, de Marina Colasanti, nos bordados de Matizes Dumont / Alessandra Marinho Bouty.* – 2018. 173 f.: il. color. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2018. Orientação: Profa. Dra. Gabriela Frota Reinaldo.

BOXALL, Ian. The Apocalypse Unveiled: Reflections on The Reception History of Revelation. In: The Expository Times. 125 (6): 261-271, 2014.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-tempo.* Cinema 2. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
GRADIM, Maria Isabel de Souza. Tapeçaria no Brasil nas décadas de 1960 e 1980. USP -Instituto de Estudos Brasileiros. PPG em Culturas e Identidades brasileiras. São Paulo, 2018. Dissertação de mestrado.

HÜLSE, Elke O. *As tramas dos tapeceiros narradores: técnica e criação.* Florianópolis: UDESC, 2009. Dissertação de Mestrado.

_____. A memória do cartão e a potência da tapeçaria. In: *PALÍNDROMO* Nº 9 /2013 – Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – CEART/UDESC.

Webgrafia

ANTONELLO, Sergio. *Exposição Kinder Glauben valoriza a crença infantil no Museu*

de Arte de Blumenau - Artista Elke Hülse faz arte inspirada na linguagem da tapeçaria. In: Fundação Cultural de Blumenau, postada em 02/03/2017, com acesso em 09/04/2019. Disponível em: <https://www.blumenau.sc.gov.br/secretarias/fundacao-cultural/fcblu/elke-hulse-faz-arte-inspirada-na-crenca-infantil45> Acesso em jan. 2019

BŁASZCZYK, Dobromiła. THE RENAISSANCE OF TEXTILES. In: *Contemporary Lynx*. Nov 3, 2018. Disponível em: <https://contemporarylynx.co.uk/the-renaissance-of-textiles>, com acesso em mar. 2019

CHANT DU MONDE. Disponível em: <http://musees.angers.fr/langues-etrangeres/english/musee-jean-lurcat-et-de-la-tapisserie-contemporaine/the-collections/le-chant-du-monde/index.html>. Acesso em mar. 2019

CHATEAU ANGERS. Disponível em: <http://www.chateau-angers.fr/Explorer/La-Tapisserie-de-l-Apocalypse>. Acesso em jan. 2019

LA TAPISSERIE DE L'APOCALYPSE. Musée de la Château d'Angers. France 2016. Disponível em: <http://www.chateau-angers.fr/Explorer/La-Tapisserie-de-l-Apocalypse>. Acesso em mar. 2019

LORETTE, Jacky - *Mary Tudor – Suffolk* - ... Dame à la Licorne. Sem data. Disponível em: <http://dame-licorne.pagesperso-orange.fr/VERSION%20LONGUE/01-%20avant%20propos.htm>. Acesso em abr. 2019

OWIDZKA, Jolanta. *Tapeçaria na Polônia*. 2007. Disponível em: https://www.catalogodasartes.com.br/historia_arte/zze/. Acesso em fev. 2019

TANTON, Kristine. The Bayeux Tapestry. Artigo publicado por Khan Academy. Disponível em: <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/early-europe-and-colonial-americas/medieval-europe-islamic-world/a/bayeux-tapestry> >. Acesso em mar. 2019

<https://www.musee-moyenage.fr/collection/oeuvre/la-dame-a-la-licorne.html>. Acesso em fev. 2019

<http://musees.angers.fr/langues-etrangeres/english/musee-jean-lurcat-et-de-la-tapisserie-contemporaine/the-collections/le-chant-du-monde/index.html>. Acesso em jan. 2019

Submetido em: 18/04/2019

Aceito em: 06/10/2019

Andressa
Rezende Boel¹

Reflexões sobre o ativismo dissolvido no contexto de *Plante na Praça*: jardim colaborativo em ambiente urbano

Reflections about the activism
dissolved on the context of
Plante na Praça: collaborative
garden in urban environment

Réflexions sur l'activisme dissolu
dans le contexte de *Plante na
Praça*: jardin collaboratif en
milieu urbain

Resumo

O *Plante na Praça* é uma ação artística cotidiana, líquida, fragmentária, coletiva, anônima, que modifica espaços partilhados. Por ter sido construída por vários colaboradores e por eles contribuírem continuamente, em seus diferentes períodos de disponibilidade, a ação política coletiva é fortalecida, pois todos trabalham para o mesmo fim, o bem comum da praça. A reflexão sobre o caráter ativista da ação permitiu aproximações entre o trabalho do artista e do etnógrafo e ainda explorar conceitos, tais como: Ação política e Liberdade, de Arendt, Dissenso e Emancipação, de Rancière; Devir, de Deleuze e Guattari; Micropolíticas por Guattari e Rolnik; Invenção do cotidiano e Antidisciplina, de Certeau.

Palavras-chave: Site-specific art; Arte Colaborativa; Arte Urbana; Ativismo.

Abstract

Plante na Praça is an artistic action of daily life. This project was liquid, fragmentary, collective, anonymous, finally modifying shared spaces. Because this action was built by various collaborators and has contributed continually to them, it enhances the collective and political action. Everyone involved work towards the same end, the common good of the square. The reflection about the activism of the action allowed approximations between the work of the artist and the ethnographer and also explore the concepts of Political Action and Freedom, by Arendt; Disagreement and Emancipation, by Rancière; becoming, by Deleuze and Guattari; Micropolitics by Guattari and Rolnik; The practice of everyday life and Antidiscipline, by Certeau.

Keywords: Site-specific Art; Collaborative Art; Urban Art; Activism.

Résumé

Plante na Praça est une action artistique quotidienne, liquide, fragmentaire, collective et anonyme qui modifie les espaces partagés. Parce qu'elle a été construite par de nombreux collaborateurs et contribue continuellement à leurs différentes périodes de disponibilité, l'action politique collective est renforcée car tous travaillent dans le même but, le bien commun de la place. La réflexion sur le caractère activiste de l'action a permis de rapprocher le travail de l'artiste et de l'ethnographe et d'explorer des concepts tels que: Action politique et liberté, de Arendt, Dissent and Emancipation, de Rancière; Devir, de Deleuze et Guattari; Micropolitique de Guattari et Rolnik; Invention de la vie quotidienne et de l'antidiscipline, par Certeau.

Mots-clés: Site-specific art; Art collaboratif; Art urbain; Activisme.

¹ Artista. Pesquisadora em artes e discente no Curso de Doutorado em Artes Visuais da Unicamp. andressa.boel@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1150769281524957>
ORCID 0000-0001-9851-2108.

1. Introdução

A arte sempre esteve intimamente ligada à política. Ela serviu e serve aos poderosos, aos religiosos, aos partidários, aos ativistas, aos anônimos, carregando uma mensagem direta e incisiva ou podendo se comprometer a um conceito próprio, de maneira metalinguística. Neste último, muitas vezes, a política pode estar em “entender o que é arte, e não contentar-se em utilizá-la tendo em vista um certo resultado” (KOSUTH, *apud* HUCHET, 2012, p. 35). Portanto, a arte é sempre política, por emergir diretamente do sistema de cultura e por estar diretamente embutida em um contexto passível de vários pontos de vista discutíveis, mesmo quando não tematiza a política.

Para Szaniecki (2012, p. 40) o conceito de ação política¹, proposto por Arendt e a performance artística possuem duas principais semelhanças, a primeira é a condição de atividade artística sem a materialidade física, e a segunda a necessidade de possuir um “espaço publicamente organizado”. Apesar de não ser puramente performático, mas contar com minha presença diária enquanto artista durante a ação, *Plante na Praça* foi realizado aos moldes de um *site specific* discursivo, onde se investiu nas relações inter-humanas entre os participantes da ação. É justo nessa medida que o trabalho toca o social e o político, questão que se mostrou incontornável em todo esse processo.

2. Plante (n)a Praça: a prática poética em site

Após uma escuta prévia das possíveis praças que poderiam hospedar a semente dessa ação, escolhi a Praça Said Chacur. Essa anfitriã possuía algumas modificações já iniciadas, tais como torneiras e um banco de madeira, instalados “caseiramente” por moradores do entorno. Interpretei esses indícios como demandas da comunidade por “domesticar” esse espaço, já que essa carência não era atendida pela infraestrutura disponível. Além disso, a praça possuía um vasto espaço sem planejamento paisagístico, aos olhos desavisados poderia ser interpretado como um terreno abandonado devido à quantidade de lixo espalhado por todo o gramado ou mato mal aparado.

Para obter esses diagnósticos prévios, em certa medida, minha presença na praça já começava a ser frequente. Comecei passar mais tempo na praça, a ler, a comer... e a iniciar diálogos com os frequentadores em diferentes períodos e dias da semana, sempre fazendo escutas e anotações sobre qual é o público frequentador, seus horários, questionava sobre os desejos e projeções que se fazia sobre o funcionamento e uso da praça e especulava se receberia contribuições caso iniciasse lá mesmo o plantio de girassóis.

Tendo a Praça Said Chacur e seu contexto como lugar definido, iniciei o plantio de oito canteiros de girassóis. Uma das estratégias para cativar os frequentadores dessa praça foi a escolha da planta. O girassol é uma flor enigmática que brinca com

1 De acordo com Arendt a ação é a “única atividade que se exerce diretamente entre os homens sem a mediação das coisas ou da matéria, corresponde à condição humana da pluralidade, ao fato de que homens, e não Homem, vive na Terra e habitam o mundo.” Ela acrescenta que “todos os aspectos da condição humana tem alguma relação com a política; mas esta pluralidade é especificamente a condição [...] de toda vida.” (ARENDR, 1987, p. 15).

nossa imaginação, por estar sempre direcionada para o sol durante o giro da terra. Além disso, é uma flor bastante chamativa pelo seu tom de amarelo forte e brilhante. É grande e de desenvolvimento rápido, seu ciclo de vida é de aproximadamente três meses (Figura 1).

Enquanto motivadora da ação passei a frequentar a praça diariamente, às vezes em mais de um período do dia. Durante o plantio dos girassóis, adubação e rega, eu convidava as pessoas para cuidar dos girassóis, conversava sobre o dia, a vida e as motivava a plantar sementes do que gostariam de ver crescer naquele espaço de partilha, seja essas “sementes” de plantas ou de possíveis usos variados do espaço. Assim como os canteiros de girassol, cada ação/canteiro criado nessa parceria que se efetivava, era feita uma placa (Figura 2). A mensagem contida na placa normalmente era sugerida pelo feitor dessa nova parceria ou criada por mim a partir de algum estímulo que nossa conversa/ação gerava.

Assim como qualquer planta necessita de cuidados, água e adubo, o *Plante na Praça* precisa ser alimentado por pessoas ativas, que se disponibilizam a (com)partilhar o espaço, a mexer com a terra, pôr em prática suas ideias e contra-usos e, que além de doar seu tempo e boa vontade, corra o risco de receber reprovações da vizinhança. Todos os difusores de sementes, polinizadores, participantes ou testemunhas oculares desse processo partilham da autoria da ação e a repassam, desde os anônimos no processo até os mais frequentes na domesticação da praça, muitas vezes presentes de maneira não contínua, mas igualmente significantes para a manutenção da ação artística.



Figura 1: Canteiro de girassóis. Detalhe de *Plante na Praça* em 2014. Fonte: Acervo pessoal.

Quando germinou, o *Plante na Praça* parecia ser bastante frágil. Com o passar dos dias começaram a surgir os primeiros brotos, e a “planta” que parecia frágil se alastrou para os quatro cantos do jardim, como as raízes entrelaçadas do gramado da praça. Entrou na vida cotidiana de cada um dos que foram tocados pela ação e decidiram iniciar seu próprio ciclo, propor contra-usos coletivos ou frequentar mais o espaço e participar dessa aventura.



Figura 2: Canteiro recém plantado. Detalhe de *Plante na Praça* em 2014. Fonte: Acervo pessoal.

O *Plante na Praça*, as ações, as plantas em geral e os girassóis recebiam o calor do sol e a cada dia foram se tornando mais vigorosos, e com isso uma nova praça era (im)plantada pelos frequentadores e colaboradores.

3. Escuta do lugar, do contexto e o (im)Plante (n)a Praça

Aproveitar-se de muitos dos métodos utilizados nos estudos dos antropólogos já se tornou algo comum em trabalhos de arte atuais que lidam com a construção contextual e coletivizada. Os artistas se servem, por exemplo, de entrevistas, fazem observação de campo, analisam o noticiário da imprensa local. O artista-propositor se serve da escuta dos moradores da região onde intervém, faz emergir a opinião do outro. Dessas investigações surge toda a carga política que contamina o artista e, conseqüentemente, o trabalho que nasce da ligação entre ele e a comunidade. A principal diferença entre o trabalho do antropólogo e do artista é que o primeiro se dedica a descrever a estrutura da realidade, fazer diagnósticos para ajudar a modifi-

cá-la ou (re)construí-la. O segundo não se propõe a quantificar dados, prefere lidar com a realidade de maneira subjetiva, se propõe a refletir sobre ela e espera que em conjunto com a comunidade construa uma ação executável, que seja algo vivo e que continue a desencadear tal reflexão em outras pessoas.

Ao lidar diretamente com a realidade, com as relações sociais que pairam sobre as estruturas físicas do espaço, o artista se envolve diretamente com a comunidade, “dirige-se a um sujeito social marcado pela diferença étnica, econômica, política e sexual” (FREIRE, 2006, p.107). Para construir o trabalho o artista trabalhará no campo das intersubjetividades, dessa maneira, não é a disposição dos objetos que vai definir o espaço, mas o espaço e a comunidade é que vão definir a estrutura usada no trabalho de arte.

Entretanto, o artista deve se manter atento quanto à sua ligação com a comunidade, “a alterização do eu é sem dúvida fundamental para as práticas críticas na antropologia, na arte e na política” (FOSTER, 2014, p.168); não se pode assumir a identidade da comunidade para que não exista mecenato ideológico, mas o proponente também não pode se desligar dela totalmente, para que existam congruências e afinidades. Segundo Foster (2014), se reconhecer e ser reconhecido como outro, diferente da comunidade com quem se envolve é essencial para que se estabeleça uma ação transformadora.

4. Ação: brotar

A política corresponde ao espaço de diálogo e de negociação entre diferentes, onde surge a palavra e a ação. A espontaneidade dessa vivência, da experiência do público, pode permitir o aparecimento da liberdade. Segundo Arendt (1999, p.8) “a política baseia-se no fato da pluralidade dos homens’, ela deve, portanto, organizar e regular o convívio de diferentes, não de iguais”.

É por meio da ação e do discurso que os homens manifestam suas opiniões. Para Arendt (1987) esses meios correspondem à singularidade de cada homem, é a efetivação da condição humana plural, “viver como ser distinto e singular, entre iguais” (ARENDR, 1987, p.191). A ação está ligada ao nascimento, ao brotar, movimento de início ou de quando se começa algo novo, pode ser “útil para fins de autodefesa ou satisfação de interesses” (ARENDR, 1987, p. 192). Finalmente, a política, para Arendt (*apud* KOHN, 2010), é útil para que o homem defenda seus direitos na vida em sociedade, para que exerça seu poder e conquiste sua liberdade no âmbito da vida pública, sua emancipação.

De acordo com Arendt (1987), o totalitarismo é resultado da ausência de ação, ausência de participação na esfera pública. Ao contrário disso, a liberdade é a existência de debates públicos e ação do homem, juntamente com seus iguais na pluralidade da sociedade, para impedir que sua dignidade seja infringida quando

[...] decisões que lhe afetam são tomadas sem sua participação [...]. Não são, pois, os consensos impostos que nos levam a decidir a correção de uma lei ou a mudança de um governo, mas sim aqueles que surgem da ação comuni-

cativa entre cidadãos que assentiram porque se convenceram de tal decisão se justifica plenamente (KOHN, 2010, p. 63).

Por fim, a ação é uma mobilização social em busca de direitos, que surge a partir do dissenso, da discussão entre os cidadãos. E é por meio da ação que os cidadãos obtêm a liberdade. Tendo em vista esses conceitos levantados por Arendt (1987), entendendo que o *Plante na Praça*, enquanto ação artística, propõe primeiramente que o participante examine atentamente as características do espaço que frequenta; se pergunte se a comunidade foi questionada sobre a construção do que lá existe ou se é questionada quanto a sua satisfação por aquela estrutura; imagine possibilidades de reorganizar o local de maneira que seja mais atrativo ou agradável para a vivência. Em segundo lugar, incentiva o diálogo entre os vivenciadores da ação e o debate dessas questões com intenção de interferir na ordem consensual sobre as estruturas, o aproveitamento e as possibilidades de usufruir da praça. Por fim, objetiva que os participantes (im)plantem, construam “coisas” em conjunto, que tenham autonomia para fazer pelo menos mudanças simples em seu cotidiano na praça, no espaço que partilham, independente dos poderes que estão sobrepostos no local.

5. A prática do dissenso

Apesar de existir desde a década de 1980, a Praça Said Chacur, não possui uso instituído aparente. Os lotes gramados são extensos, com algumas árvores nativas distribuídas, sem projeção paisagística. Embora não possua atrativos para que as pessoas desfrutem do local, do ponto de vista de infraestrutura, a praça é bastante frequentada: apesar de não possuir quadras, existem jogos; apesar de não ter uma pista de caminhada ou aparelhos de ginástica, a calçada é amplamente utilizada para corridas e caminhadas; apesar de não possuir um parquinho ou brinquedos, a praça é frequentada por crianças. Esses exemplos revelam a carência de espaços públicos de uso coletivo.

Constato que as praças periféricas de Uberlândia, assim como em outras cidades, vêm sofrendo descaso com relação aos poderes públicos. Muitas delas não possuem planejamento, e o que faz a existência delas é a demarcação de quarteirões ou lotes com, no máximo, o calçamento lateral. A existência da Praça Said Chacur desde a década de 1980 e sua imutabilidade estrutural nos leva a concluir que, além da não atuação da prefeitura, existe uma aceitação e um consenso na população de que não existe a necessidade de atuarem para adaptações físicas e necessidades de uso da praça. Entendemos que o consenso significa

[...] acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um modo de apresentação sensível e um regime de interpretação de seus dados. Significa que, quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo significado [...] (RANCIÈRE, 2012, p. 67).

Onde há consenso, há aceitação ou desarticulação e inexistência de diálogo ou discussões para a possibilidade de se operar mudanças. Entendemos o dissenso

como a possibilidade da existência de ideias divergentes, diferentes opiniões, sentidos e pontos de vista tendo em relação o mesmo assunto ou o mesmo “sentido”. Para Rancière (2012), o dissenso é um conflito de vários regimes de sensorialidade, a quebra de fronteiras, em que o espectador constrói seus próprios sentidos no estabelecimento da sua emancipação.

Guardadas as devidas distâncias, pois Rancière (2012) trata da figura do espectador e aqui falamos dos usuários da praça, o dissenso que se observa em *Plante na Praça* está na possibilidade de criarmos usos de acordo com as nossas demandas pelo espaço, não aceitar o (não) uso instituído. O *Plante na Praça* sugere emancipação dos frequentadores em relação a enxergar que este espaço de partilha está aberto (até pelo seu abandono) para as diversas possibilidades de uso. Descobrir que esse espaço pode estar sendo utilizado aquém do seu potencial já que nós somos os principais vivenciadores do local e deveríamos expor nossas necessidades e desejos.

Nesse sentido, me insiro como artista-propositora e frequentadora da praça que cria situações de estranhamento em relação aos seus usos convencionais, principalmente no que tange ao aproveitamento da terra. Foram feitos convites aos frequentadores para plantar na praça ou realizar ações que eles desejassem, no sentido de buscar, por meio de ações comunicativas, mesmo que divergentes, uma emancipação de papéis. Modificar a praça ou o ambiente de convivência levou o frequentador da praça da posição passiva de aceitação para a posição atuante, modificador de sua própria realidade.

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

Percebo que a emancipação pode acontecer principalmente de duas maneiras dentro do *Plante na Praça*: quando se descobre que se pode intervir no espaço partilhado da cidade; e quando são ativadas novas maneiras de se intervir no local, a criação de um novo ciclo autoral, a partir do desejo próprio do participante.

Ao estimular os contra-usos² relacionados ao plantio, fui apanhada pelos autores colaboradores. Enquanto eu estimulava a plantação, que para mim se fazia o mais urgente, fui surpreendida inicialmente pela emergência de frequentadores que optaram por cuidar da limpeza da praça, instalando lixeiras, outros apresentaram solução para a escuridão de uma parte da praça, por outros que preferiram estimular a leitura (Figuras 3 e 4).

O que motivou a abertura do *Plante na Praça* a incentivar outros contra-usos foi a subversão de sentido que os próprios apoiadores implantaram. Antes que eu estabelecesse minha intenção de uso, outros mais urgentes me foram sugeridos. Ao colocar em prática todos eles cada vez mais colaboradores foram somando esforços para a reativação do lugar. Reafirmamos, com as palavras de Rancière, que a ação artística

2 Para Leite (2002, p. 122) “um contra-uso” é “capaz não apenas de subverter os usos esperados de um espaço regulado, como também de possibilitar que o espaço que resulta das ‘estratégias’ se cinda para dar origem a diferentes lugares, a partir da demarcação sócio-espacial da diferença e das ressignificações que esses contra-usos realizam”.

[...] não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito” (RANCIÈRE, 2012, p. 19).

O *Plante na Praça* se alocou na Praça Said Chacur de maneira aberta e acolhedora, não propôs tarefas objetivas para os colaboradores, mas inquietações a cada um que era sensível às suas provocações. Essas inquietações foram o adubo, que alimentava as trocas entre os colaboradores, para a construção prática da ação e de seu sentido coletivo.



Figura 3: Lixeira elaborada por Ana e Rosana, frequentadoras da praça, incentivadoras participantes da ação. Detalhe de *Plante na Praça* em 2014. Fonte: Acervo pessoal.

Então, aos moldes dessa ação artística, a emancipação implica a autonomia e a execução de inquietações e desejos. E, para que um broto cresça no *Plante na Praça*, basta que um colaborador coloque em prática seu desejo. Para Deleuze (*apud* ZOURABICHVILI, 2004, p.24) o devir está em contínuo movimento, de mudança e aglutinação. “Desejar é passar por devires”³.

³ Para compreender brevemente o devir de Deleuze (*apud*, ZOURABICHVILI, 2004), podemos imaginar que existem dois “blocos” desejantes, que se encontram e se “desterritorializam” mutuamente. Para se desterritorializar, ou devir outro, cada “bloco” não se descaracteriza completamente do que era, mas também não se transforma em uma imitação do outro. O primeiro “bloco” adquire características do segundo, tornando-se um terceiro “bloco” único, o mesmo acontece com o segundo, tornando-se um quarto “bloco” único. Lembrando que eles estão, e nós também estamos, em contínuo movimento, sempre nos modificando e nos tornando outros.



Figura 4: Encontros de leitura e café nas manhãs de domingo. Detalhe de *Plante na Praça* em 2014. Fonte: Acervo pessoal.

As (des)continuidades e (des)semelhanças entre tantos desejos executados dentro do *Plante na Praça* provavelmente foram causados por esses cruzamentos, essas intensas trocas ou contaminações que surgem da vivência em espaço (com)partilhado. São intensas relações entre indivíduo-indivíduo, a própria ação artística e eu enquanto propositora, contaminações individuais provocadas no coletivo e contaminações coletivas provocadas no indivíduo.

Plante na Praça contribuiu para a minha emancipação enquanto propositora ao entender o quanto é importante que a ação artística colaborativa seja aberta para que exista aceitação e motivação dos participantes para contribuírem de maneira livre, criativa e particular, baseado apenas em suas trocas e sem direcionamento objetivo e limitado; emancipação da própria artisticidade da ação, que consegue se estruturar, resistir e expandir no caos urbano, independente e longe do ambiente fechado da arte institucional, que não a resguarda; e emancipação dos colaboradores como um todo enquanto detentores/utilizadores/modificadores do espaço que frequentam.

6. Micro-ervas-políticas

Deleuze e Guattari (2012) dão exemplos sobre vetores de segmentação de poder nas sociedades e estados, exemplos estes muito pertinentes à flora natural desse artigo-praça. Na prática, todas as sociedades e indivíduos são atravessados pelas modalidades de poder arbóreo e rizomático:

No modelo arbóreo⁴ o poder é único e dominado apenas por uma pessoa, não é dividido. Funciona como em uma árvore, onde todas as raízes, galhos ou ramificações apontam, ligam-se e equilibram-se em apenas um tronco central. As sociedades que tendem a funcionar de maneira semelhante ao modelo de poder arbóreo inibem a ressonância de poderes, o poder é centralizado, os trabalhadores laboram como “peças” edificadoras dessas sociedades trabalham para um cérebro central, para o poder uno.

Na segmentação rizomática⁵ o poder é dividido entre vários centros, possui uma estrutura geométrica ideal e autossuficiente. Funciona como a grama, que possui pequenas folhas e raízes, se espalha e predomina a superfície do solo, se alastra entre a terra e o ar. Por exemplo, o Estado exerce esse tipo de segmentação para manter essa estrutura, se apega à tradição ou alguma ideologia que controla os indivíduos. As medidas ou segmentos se fazem geometricamente equivalentes.

Todas as sociedades possuem, portanto, segmentações duras e flexíveis. O Estado, poder molar (macro), produz linhas de articulação que cuidam para que o mínimo de indivíduos se desgarre dos papéis que desempenham dentro do sistema. A política que o Estado exerce está nos papéis sociais que controlam os indivíduos para que continuem sendo os chefes, os patrões, os empregados, ou autônomos, os professores, os alunos, os padres, os policiais, os desempregados, os funcionários públicos... As linhas de articulação (ideológicas) visam a manter a ordem.

Porém, a segmentaridade rizomática está sujeita a passar por conflitos, subversões moleculares (micro), projeções em linhas de fuga. As linhas de fuga em grande escala, infiltradas e ramificadas dentro do extrato rizomático, propõem novas conexões, são na prática a revolução micropolítica. Uma prática micropolítica

[...] só tomará sentido em relação a um gigantesco rizoma de revoluções moleculares, proliferando a partir de uma multidão de devires mutantes: devir-mulher, devir-criança, devir-velho, devir-animal, planta, cosmos, devir invivível-tantas maneiras de inventar, de “maquinar” novas sensibilidades, novas inteligências da existência, uma nova doçura (GUATTARI, 1985, p. 139).

Para Guattari e Rolnik (2008) a micropolítica diz respeito à formação de desejos no campo social. A efetivação de desejos é o que promove a fotossíntese do *Plante na Praça*, e as ações coletivas é o que dão coerência ao conjunto. Colaboradores, anônimos aos olhos da macroestrutura, que se apropriam do espaço social e pouco a pouco, com suas pequenas ações, modificam e ressignificam suas realidades e de quem frequenta esse espaço de maneira geral.

Certeau (2011) escreve sobre a subversão de valores feita pelos menos poderosos, a tomada de microliberdades e a mobilização de microresistências ao esquema-

4 No modelo arbóreo a “primeira raiz da planta origina-se no embrião e é, em geral, chamada raiz primária. Em todas as plantas com sementes, à exceção das monocotiledôneas, a raiz primária é denominada raiz pivotante e cresce diretamente para baixo, dando origem às ramificações ou raízes laterais. As raízes laterais mais velhas são encontradas mais próximas da base da raiz (onde a raiz e o caule se encontram), e as raízes mais novas, mais próximas do ápice radicular. Esse tipo de sistema radicular – isto é, aquele que apresenta uma raiz primária extremamente desenvolvida e suas ramificações – é chamado sistema radicular pivotante” (RAVEN; EVERT; EICHHORN, 2014, p.1037, 1038).

5 Na segmentação rizomática “a raiz primária geralmente tem vida curta, e, assim, o sistema radicular é formado por raízes adventícias, que se formam a partir do caule. Essas raízes de origem caulinar, comumente denominadas raízes adventícias, e suas raízes laterais dão origem ao chamado sistema radicular fasciculado, no qual nenhuma raiz é mais proeminente que as outras” (RAVEN; EVERT; EICHHORN, 2014, p. 1038).

tizar sua teoria de práticas cotidianas. O autor defende que os dominados (não sinônimo de passivos) utilizam táticas de subversão no cotidiano. Por exemplo, dentro de uma estrutura macropolítica, o mais forte é quem define as regras a serviço do seu “poder” e “querer”, aos mais fracos restaria apenas seguir suas ordens. Porém, sugere que os subordinados não necessariamente precisam adotar a mesma postura prescrita pelo poder do mais forte, defende o uso de “engenhosidades do fraco para tirar partido do forte” (CERTEAU, 2011, p.44) e a antidisciplina.

Transpondo o exemplo prático para a nossa realidade, imaginamos que a praça é o ambiente apropriado e reservado para o lazer passivo do cidadão, onde apenas se desfruta o que é oferecido, o que é sugerido pela estrutura. Ao se aliar ao *Plante na Praça*, o cidadão continua com os preceitos de aproveitar o que a praça oferece, mas começa a imaginar mudanças que poderiam melhorar o local para suas práticas de lazer, começa a colocar em ação os seus “quereres” e não mais se disciplinar às possibilidades preestabelecidas, se é que elas existem.

A partir disso, o cidadão vai se servir não apenas dos bancos para se sentar, mas vai imaginar que embaixo da árvore pode ser um bom espaço de leitura, que a praça poderia ter mais sombra e se pode interferir na paisagem plantando, percebe-se a grama como ótima para piqueniques, admite-se também plantar árvores frutíferas e hortas comunitárias para retirar de lá algum alimento, observa-se a existência de um painel de energia que pode ser usado para aparelhagem de som de uma possível comemoração, acolhe-se a possibilidade da praça ser mais iluminada e que poderíamos implantar luzes ou modificá-la pintando alguns lugares (Figura 5). Pode-se utilizar toda a terra disponível para o plantio, a água tratada que sai das torneiras para regar e a mão-de-obra dos visitantes que acolhem a ideia para ajudá-lo na manutenção de seu canteiro ou muda. Com essas ações, conseqüentemente, os cidadãos começam a habitar e a aproveitar a praça.

A antidisciplina está em continuar a desfrutar desse lugar por meio de “camuflagens” fazer usos criativos ou “contra-usos”, assim como queremos que sejam feitos, para além dos usos tradicionais. A “presença e a circulação de uma representação (ensinada [...] por educadores ou por vulgarizadores) não indicam de modo algum o que ela é para seus usuários” (CERTEAU, 2011, p.39). Em outras palavras, o que é ensinado ou normatizado por políticas públicas não necessariamente será ou deverá ser apreendido ou seguido da mesma maneira pelos cidadãos, eles podem ter diferentes interpretações e utilizar esses espaços de maneira criativa a seu favor, sendo indisciplinados em pequenos gestos, sem desobedecer, mas se aproveitando das pequenas brechas.

Entendo que é partir da “politização das práticas cotidianas” (CERTEAU, 2011, p.44), com pequenas ações no dia-a-dia, que produziremos raízes e articulações infiltradas no interior dos sistemas. Essas “ervas daninhas micropolíticas” que naturalmente se alastram alteram e ressignificam a estrutura dos macropoderes, deixa os sujeitos dominadores imaginarem que apenas eles têm “poderes” e “quereres”, mas garantem que também nossos desejos ou necessidades sejam (re)inventados, reivindicados e exercidos por nós mesmos de maneira autônoma.



Figura 5: Colheita de caju por Marlene. O cajueiro voltou a produzir depois da rega, adubação e cuidados. Detalhe de *Plante na Praça* em 2014. Fonte: Acervo pessoal.

7. Considerações finais

Quatro anos e meio após o início do *Plante na Praça*, constatamos materialmente algumas mudanças, tais como a presença de muitas mudas de árvores, principalmente frutíferas, canteiros de flores e plantas medicinais, mais “plantadores”, mais leitores, mais usuários... que permanecem ativos ocupando a praça e que ela continua sendo amplamente visitada. A praça começou a ter maior visibilidade devido à mobilização dos usuários, foi noticiada pela mídia local, por via impressa, rádio, televisão e internet. Com a praça cheia de pessoas, sentiu-se o espaço mais seguro dos problemas urbanos que o abandono pode gerar.

Quanto às instalações físicas da praça, após inúmeros pedidos de reforma pela comunidade, a prefeitura instalou um parquinho infantil de madeira dentro de uma caixa de areia, seis placas de cimento com poesias, lixeiras e alguns novos bancos.

Pode-se dizer que o *Plante na Praça* atingiu as expectativas de sensibilizar o lugar. Além disso, incentivou as pessoas a plantarem suas próprias praças e construí-las da maneira que melhor pudessem partilhar de suas flores e frutos. Acredito que, para além da ação artística, os colaboradores foram estimulados a pensar mais sobre a política dos ambientes partilhados que frequentam, a conversar sobre isso e a produzir por conta própria soluções para melhorar o que gostariam que fosse diferente.

Para Rancière (2012, p.60) “a política é a prática que rompe a ordem da polícia que antevê as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis [...] começa

quando há ruptura na distribuição dos espaços e das competências – e incompetências”. É nesse contexto de distribuição entre as competências de intervir nos lugares que a ação artística que incentiva a emancipação se faz contundente. O *Plante na Praça* incentiva que se discuta e se execute política na Praça Said Chacur e nos espaços de partilha em geral. Incentiva a tomada de consciência de que os espaços públicos devem ser (com)partilhados, que são propriedade comum e que não apenas a prefeitura pode intervir. Incentiva os colaboradores a fugirem dos condicionamentos com relação ao espaço e a interação, faz com que saiam da rotina e utilizem a praça de uma maneira diferente da usual.

Por fim, conclui-se que *Plante na Praça* lida de maneira suave, mas direta, com a política do lugar, lança sementes instigando a reflexão na vivência do dia-a-dia investindo na colheita a longo prazo. Incentiva atos e posturas políticas a quem decide ser atuante contribuindo para que os usuários do lugar se tornem ativos no seu ambiente de lazer, contribui para que eles sejam produtores ativos e fruidores atentos dentro do campo da arte e atuantes na política da cidade.

Referências Bibliográficas

- ARENDT, H. *A condição humana* (Trad. Roberto Raposo). Rio de Janeiro-RJ: Forense-Universitáia, 1987.
- ARENDT, H. *O que é política?* Fragmentos das obras póstumas compilados por Ursula Ludz (Trad. Reinaldo Guarany). Rio de Janeiro-RJ: Bertrand Brasil, 1999.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs v.3* (Trad. Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik). São Paulo-SP: Editora 34, 2012.
- FOSTER, H. *O retorno do real: a vanguarda do final do século XX*. São Paulo-SP: Cosac Naify, 2014.
- FREIRE, C. Contexturas: Sobre artistas e/ou antropólogos. In: LAGNADO, L. e PEDROSA, A. (Orgs.) *27ª Bienal Internacional de São Paulo / Como viver junto*. (Catálogo) São Paulo – SP: Fundação Bienal, 2006.
- GUATTARI, F; ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis - RJ: Vozes, 2008.
- GUATTARI, F. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo - SP: Brasiliense, 1985.

HUCHET, S. A elasticidade da arte para com a política: breves bases críticas. In: GERALDO, S. G. (Org.). *Trânsitos entre a arte e a política*. Rio de Janeiro – RJ: Quartet: FAPERJ, 2012.

KOHN, C. A ideia de liberdade como práxis política na “teoria da ação comunicativa” de Hannah Arendt. In: BREA, G.; NASCIMENTO, P.; MILOVIC, M. (Orgs.). *Filosofia ou política?* Diálogos com Hannah Arendt. São Paulo-SP: Annablume, 2010.

LEITE, R. P. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Manguetown. In: *Revista brasileira de ciências sociais*, vol. 17, nº 49, Brasil, junho 2002. Disponível em: < http://nau.ufsc.br/files/2010/09/Proen%C3%A7a_Contra-usos-e-espao-p%C3%BAblico.pdf>. Acesso em: 19 jan. 2016.

RANCIÈRE, J. *O espectador emancipado* (Trad. de Ivone C. Benedetti). São Paulo - SP: WMF Martins Fontes, 2012.

RAVEN, P. H.; EVERT, R. F.; EICHHORN, S. E. *Biologia Vegetal*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan. 8ª ed., 2014.

SZANIECKI, B. Experiências estéticas do comum. . In: GERALDO, S. G. (Org.). *Trânsitos entre a arte e a política*. Rio de Janeiro – RJ: Quartet: FAPERJ, 2012.

ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze* (Trad. André Telles). Campinas-SP: IFCH-Unicamp, 2004.

Submetido em: 19/09/2018

Aceito em: 17/02/2019

Larissa Camnev¹

Paula Almozara²

Luisa Paraguai³

Ação-imagem: formulações de espacialidades em “*body configurations*” de VALIE EXPORT

Action-image: formulations
of spacialities in “body
configurations” by
VALIE EXPORT

Action-image: formulations
d'espace dans les
“configurations du corps”
de VALIE EXPORT

Resumo

O texto aborda a série de fotoperformances “*Body Configurations*” (1972-1976) de VALIE EXPORT, assumindo o corpo como objeto e senciente pela prática artística no espaço. Propõe-se pensar as formulações da artista como construção fenomenológica, evidenciando a reorganização de seu corpo como elemento ativo e crítico do projeto urbano. Abordam-se as inquietações que instauram o embate do corpo na e pela cidade, modelizado pelos limites corpóreos e como resistência ao poder, no que entendemos as fotoperformances como ação-imagem.

Palavras-chave: ação-imagem, fotoperformance, percepção corporal, arte contemporânea, VALIE EXPORT.

Abstract

The article focuses on VALIE EXPORT’s series of photoperformance “*Body Configurations*” (1972-1976), assuming the body as object and sentient for artistic practice in space. It is proposed to think the artist’s formulations as a phenomenological construction, evidencing the reorganization of her body as an active and critical element of urban design. These are anxieties that establish a clash of the body in the city model modeled by the corporeal limits and as resistance to power, in what we understand photoperformances as “image-action.”

Keywords: action-image, photoperformance, bodyperception, contemporary art, VALIE EXPORT.

Résumé

Le texte prendre une réflexion sur la série de photoperformances “*Body Configurations*” (1972-1976) de VALIE EXPORT, sur la observation de le corps comme objet sensible pour la pratique artistique dans l’espace. On n’a considéré les formulations proposée par l’artiste comme une construction phénoménologique sur la réorganisation de son corps comme un élément actif et critique du projet urbain et sur les préoccupations qui provoquent le choc du corps dans l’espace comme résistance au pouvoir qui est installée par une société patriarcal, sur laquelle les photoperformances sont comprendre d’après la notion d’action-image.

Mot-clés: action-image, photoperformance, perception du corps, art contemporain, VALIE EXPORT.

¹ Artista visual, Mestre pelo Programa Interdisciplinar em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas com auxílio CAPES/PROSUC. Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Foi bolsista de Iniciação Científica com auxílio FAPIC/Reitoria (PUC-Campinas) de agosto de 2014 a julho de 2015, desenvolvendo pesquisa sobre processos gráficos e pré-fotográficos, explorando técnicas de transferência sobre diversos suportes. Concentra sua produção e poética pessoal na linguagem fotográfica, investigando as relações corpo-espaço. larissa.camnev@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8457038279068469>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9488-2010>

² Artista visual, pesquisadora e professora da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, atua na Faculdade de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu Linguagens, Mídia e Arte. Bolsista de Produtividade em Pesquisa CNPq - nível 2. Desenvolve projeto de pesquisa com Auxílio Regular da FAPESP (Processo: 17/17112-7). Membro da Diretoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP como 1a. Secretária entre 2017-2018. Faz parte da Comissão Científica do CSO - Congresso Sobre Outras Obras, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa; integrando também a Comissão Científica Editorial das Revistas Estúdio, Gama e Croma da FBA da Universidade de Lisboa. Concluiu o Doutorado em Educação (Bolsa Capes), pela Universida-

de Estadual de Campinas em 2005 e realizou Mestrado em Artes Visuais (Bolsa Fapesp) pela Unicamp, onde desenvolveu trabalho poético visual e pesquisa sobre a história do desenho. Possui publicações de álbuns e livros de artista e também exposições de artes visuais com ênfase em procedimentos gráficos, fotografia, vídeo e instalação. almozara@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5606769046902145>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4239-2551>

³ Artista visual, pesquisadora e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Linguagens, Mídia e Arte da Pontifícia Universidade Católica de Campinas. Consultora Ad Hoc da CAPES e FAPESP. Reviewer da Leonardo Digital. Vice-líder do Grupo de Pesquisa Produção e Pesquisa em Arte. Pesquisadora e artista nas interlocuções entre arte, design e tecnologia, investiga linguagens e materialidades, que operacionalizam experiências perceptivas. Possui graduação em Engenharia Civil na Universidade de São Paulo (USP), mestrado e doutorado em Multimeios, Instituto de Artes na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e pós-doutorado no Planetary Collegium, Nuova Accademia di Belle Arti NABA, Milão. luisaparaguai@gmail.com
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6616305768133913>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3886-8118>

Introdução

Este texto apoia-se na compreensão do corpo como constructo cultural, mas que se desdobra, expande e questiona os limites físicos e políticos, enquanto manifesta um acontecimento artístico, a partir da ideia de fotoperformance. Essa reflexão, baseada na série de *“Body Configurations”* (1972-1976) da artista austríaca VALIE EXPORT, justapõe os conceitos de corpo como propriedade/objeto e como sujeito, intrinsecamente imbricados na sua prática. Debruça-se sobre a seguinte noção de corpo:

‘Isto é meu corpo’ = muda e constante asserção da minha mera presença. Implica uma distância: “isto”, eis aqui o que ponho diante de vocês. É “meu corpo”. Duas questões imediatamente se envelopam: a quem remete esse “meu”? E se “meu” indica propriedade, de que natureza será esta? – “Quem” então é o proprietário e qual é a legitimidade da sua propriedade? Não existe resposta para “quem”, porque este é tanto o corpo quanto o proprietário do corpo, e nem para “propriedade”, porque esta é tanto de direito natural quanto de direito de trabalho e de conquista (uma vez que cultivo meu corpo e cuido dele). “Meu corpo” então remete à inatribuibilidade dos dois termos da expressão. (Quem lhe deu seu corpo? Ninguém senão você mesmo, pois nenhum programa teria bastado para tanto, nem genético nem demiúrgico. Mas, então, é você diante de si mesmo? E por que não? Não estou eu sempre nas minhas próprias costas, na véspera de chegar até “meu corpo”?) (NANCY, 2015, p.93).

Ao tomar como referência a singularidade do próprio corpo e sua validação enquanto referência e suporte para experienciar o espaço, VALIE EXPORT subverte certos padrões de medida para um posicionamento sócio-político. Neste sentido, ela se apresenta como matéria física e sujeito simbólico, fundamentando a ocupação e ação na cidade. Esse exercício crítico inicia-se com o nome, VALIE EXPORT, quando se apropria de um produto capitalista: a marca de cigarros Smart Export, uma das mais populares da Áustria. A artista, revela a ânsia em abandonar símbolos patriarcais provindos dos nomes de seu pai e de seu ex marido, e coerente com as rupturas que propõe, legitima as relações espaciais que decorrem por intermédio do corpo.

A importância da artista vai além da performance, influenciando também o cinema expandido e a fotografia. Sua obra se configura por uma postura antissistema na qual teve que afirmar sua própria identidade em um momento que a cena artística de Viena estava também impregnada pelas ações virulentas dos artistas do Viennese Actionism¹.

VALIE investiga as fronteiras entre a política e a individualidade, assumindo um posicionamento feminista que permeia seu processo. Nessa relação articula elementos entre o masculino e o feminino, a cultura e a natureza e o reconhecimento enquanto sujeito. Existindo preocupação por parte da artista em evidenciar as representações midiáticas da mulher, estabelece um embate com a visão das sociedades

¹ Viennese Actionism ou Acionismo Vienense formado em especial por artistas homens, entre os anos de 1960-1971, tinha como principais integrantes main participants were Günter Brus, Otto Mühl, Hermann Nitsch, and Rudolf Schwarzkogler. As ações do grupo eram caracterizadas por performances de características curtas, pontuais e agressivas visualmente e conceitualmente para o padrão vigente.

patriarcais, o que a torna um embreante² para a arte feminista, devido ao seu pioneirismo entre as décadas de 1960 e 1970, na qual sua obra é um mecanismo para atentar e modificar o olhar do senso comum e social em relação a arte e a mulher.

Ação-imagem

Observa-se em "Body Configurations"³ (1972-1976) uma série de fotoperformances, na qual a artista atua em diversos espaços e em especial em uma cidade aparentemente vazia, no caso de uma parte desta série, na cidade de Viena na Áustria. O estar só, enfatizado pela ausência de público em um espaço urbano, habitualmente definido pelo movimento e pelo fluxo de pessoas, é uma provocação na qual a artista exercita a contaminação entre linguagens pela conexão entre fotografia e performance. Assim, ela instaura situações pontuadas pela complexidade desses dois elementos, conforme Bernstein (2001) afirma:

Conceitualmente, a arte da performance é complexa e polêmica, não apenas porque abriga uma multiplicidade de formas, mas também porque, enquanto "gênero", tem estado em permanente transformação desde o seu surgimento. O forte conteúdo de artes visuais que apresentava no início deu lugar, ao longo das duas últimas décadas, a uma performance mais orientada pela narrativa. A despeito dessa flexibilidade conceitual, pode-se afirmar que um dos traços principais da arte da performance é o seu caráter autoral (BERNSTEIN, 2001, p.91).

É a partir desse encadeamento marcado pela pluralidade e interdisciplinaridade, que VALIE EXPORT promove vínculos e conexões em contínua transformação, que criam uma abordagem específica dentro de seu contexto histórico. A artista trata a performance e a fotografia, como elementos de um complexo diálogo que se instaura como ações realizadas para uma câmera, que podem ser definidas em termos conceituais como fotoperformance. Importa "o fato de tomarem a produção da imagem como suporte artístico privilegiado, conferindo-lhe autonomia discursiva, a ação pensada para esse fim específico" (VINHOSA, 2014, p. 2882). Assim, a artista realiza essas ações direcionadas à um aparato fotográfico. As imagens, evidenciam os cuidados de um posicionamento em relação a esse dispositivo, instaurando composições que contemplam o contorno corpo-espaço arquitetônico. O enquadramento atesta esse empenho, pois ao dispor a câmera inclinada em um ângulo que abrange o corpo inteiro da artista se estendendo ao redor de meios fios e esquinas das ruas valida-se essa preocupação estética. Essas apreensões de imagens, afastam-se da ideia da fotografia como registro, como documentação, para em muitos casos produzir interferências gráficas posteriormente, que enfatizam elementos da cena urbana e do corpo da artista.

Há nessa proposição, a experiência da performance da artista por meio da ima-

2 "Embreante" termo utilizado a partir da definição Anne Cauquelin (2009) que define em linhas gerais o conceito de embreaste como uma figura que cria ruptura entre regimes, o que efetivamente é algo exercido por VALIE EXPORT em nossa opinião.

3 As imagens da série Body Configurations (Körperkonfiguration) podem ser observadas no site da artista em: https://www.valieexport.at/jart/prj3/valie_export_web/main.jart?rel=de&reserve-mode=active&content-id=1540468785031&tt_news_cat_id=92

Por questões de copyright da artista fizemos a opção de indicar o link direto para as obras dessa série.

gem fotográfica, que evoca a efemeridade das ações como estímulos ininterruptamente ativados a cada conexão estética do público com a obra, corroborando com o que Bernstein (2015) afirma:

A fotografia e/ou o vídeo é, assim o meio pelo qual o público experimenta a performance e não simplesmente um registro. Considerados como registro, documentação da performance, a fotografia e o vídeo não passariam de traços, suplementos ou indícios de um evento irremediavelmente perdido no passado. Mas estes documentos tornam-se vivos constituem-se como performances quando interrogados, ativados pelo público (BERNSTEIN, 2015, p.127-128).

Assim, ainda que o registro fotográfico realize um recorte, definindo um momento e um olhar, a obra “Body Configurations” evoca um *continuum* espaço-temporal, ou seja um estado permanente de acontecimento, que passa ininterruptamente de um modo para outro, do registro para ação, por intermédio de um processo de ativação, seja pelo repertório, pelas sensações, pela memória, etc.. E é nesse sentido que as construções de VALIE EXPORT podem ser percebidas como dispositivo, que cria uma disposição, que prescreve, ordena, e constitui uma ação-imagem.

Da afirmação de Stewart (2007, p. 90) “sem ação não existe mundo e nem percepção”, reconhecemos a constituição do espaço conformado pelo exercício de convenções culturais, que definem modos de aproximação e de distanciamento físicos. Isto implica compreender que um corpo situado, necessariamente investe-se dos seus atributos físicos (altura, comprimento das pernas e braços, peso, entre outros) e das habilidades motoras para vivenciar as especificidades do entorno e constituir o lugar. Como diz Borges (2006, p.31) “é um espaço significativo, portanto, significa um espaço como propriedade de acontecimentos” no qual as tensões musculares “estão no corpo mas também no espaço. Os corpos se cruzam; o espaço é cheio”. Desta dinâmica – uma composição de forças, estabelece-se um diálogo.

Aquilo de que carecemos é, portanto, de alargar as fronteiras da consciência, aguçar nossa capacidade de discernimento e atenção, tornarmo-nos capazes de penetrar cada vez mais nessa grande razão, ou nessa inteligência viva de nosso corpo, cuja comparação com uma máquina, por mais perfeita que esta possa ser, apenas empobrece e torna grosseira a dinâmica incessante dos processos corporais (GIACOIA JR., 2002, p. 210).

Em “Body Configurations”, a artista instala-se tensionando elementos, corpo e espaço, em um sentido no qual “não é algo que acontece para nós ou em nós. É algo que fazemos” (NÖE, 2004, p.1). Nesse contexto, as experiências da artista ao mover-se e instalar-se, abarcam a ideia de que o movimento abre-se ao espaço, “mas não é necessariamente ‘no’ ou ‘dentro’ do espaço; o espaço não é uma entidade com características ou qualidades, mas sim uma dimensão que se presta na forma na qual o significado é acumulado e revelado” (BEHNKE, 1974, p.15).

Na obra de VALIE EXPORT a presença do corpo feminino, seu próprio corpo, em edificações urbanas quer provocar, evidenciar e inferir sentido, ou ferir o status de poder imposto por uma cidade que segundo a própria artista constituía-se naquele período por espaços arraigados em uma esfera conservadora. A possibilidade viabili-

zada estrategicamente pela instalação do próprio corpo no espaço está relacionada a condição de ser senciente e móvel, de se deslocar e perceber ao mesmo tempo em que transforma aquilo por onde se fixou: o corpo concede outro significado ao espaço.

A escolha da cidade de Viena é uma forma de VALIE EXPORT posicionar-se artística e politicamente para propor uma ruptura de comportamento diante de uma estrutura intrínseca de poder - a estrutura arquitetônica - na qual o espaço molda e busca exercer autoridade sobre o corpo. Os locais demandaram atenção por parte da artista que pensa as linhas corporais na arquitetura e vice-versa. As escolhas são pontuais e carregadas de metáforas e símbolos para se relacionar corpo e forma arquitetônica, anunciando o descompasso entre as relações corporais com as formas urbanas.

O corpo da artista se dobra e se curva, por exemplo, no degrau de uma escada, em uma rampa para curvar o corpo nas bordas, ao sentar no canto de um recorte de um edifício encostando as costas na parede e ao tentar envolver com os braços a coluna de um monumento. Percebe-se que todos esses elementos da arquitetura são atravessados pela ideia de poder, do mesmo modo que marca o corpo, influenciando a maneira de operar, estar e se portar nas cidades, pois enquanto local de fluxo, o espaço pode determinar ou articular as ações dos e sobre os corpos. Segundo Orlandi (2004, p. 11) “no território urbano, o corpo dos sujeitos e o corpo da cidade formam um, estando o corpo do sujeito atado ao corpo da cidade”, seja nas dimensões material, cultural, econômica e/ou histórica.

A experiência de VALIE EXPORT “do” e “no” espaço é “um diálogo, uma espécie de troca: eu coloco-me no espaço e o espaço instala-se em mim” (PALLASMAA, 2012, p.61), para romper com a função urbana projetada de domesticação ou de exclusão do corpo. Ao articular as relações entre espaço urbano e corpo, a artista sugere associar as formas a certos locais, formulando critérios, investigando delineamentos, contornos, ângulos e linhas entre o corpo e a cidade. A alteração proposta na instalação do corpo em elementos arquitetônicos e equipamentos urbanos como escadas, corrimãos, meios fios, legitima outras posturas possíveis além do pôr-se em pé no espaço, afinal:

Um corpo está posto, dis-posto entre outros. Ele está ex-posto e im-posto aos outros, de maneira a só se “por” pro-pondo-se. Um corpo é uma pro-posição, uma chegada que se adianta e se põe adiante, no fora, como um fora. Pro-pondo é que o corpo não se confunda com nenhum outro, que não recubra nenhum outro e nem seja por nenhum outro recoberto - nunca, a não ser quando estiver em jogo de descoberta, o pôr-se a descoberto de cada corpo (NANCY, 2015, p.8).

VALIE EXPORT está *pro-pondo* pelo seu corpo, rivalizando com outros corpos, instando uma ação de (re)descoberta. Observa-se na série “Body Configurations” que a artista questiona a funcionalidade e os contornos do prédios pelo aparente modo de dobrar o corpo para contornar a estrutura em seu modo de operar. Para isso ela antecipa, calculando seu corpo e as dimensões do local, para estabelecer um emba-te entre formas e geometrias. Por meio dessas disposições plásticas é possível gerar

inquietações quanto às possibilidades de utilizar, de permanecer e de habitar os espaços urbanos.

A imagem-ação entre e a partir do corpo instalado aciona a cidade em situações não habituais, acumulando práticas, vivências e alertas de como certas estruturas podem intrinsecamente alterar sentidos, como na ação da artista agachar e cercar a quina de uma parede se adaptando ao ângulo através da abertura de suas pernas. Como afirma Varela et al. (2000, p.149-150) “o mundo não é dado a priori, independente do indivíduo, mas seu conhecimento é um processo ativo, de recuperação e construção constantes por parte dos mesmos”. Nesta experimentação, a artista reorganiza sua corporeidade e problematiza a construção da própria subjetividade. “Este plano é o ‘corpo vibrátil’, no qual o contato com o outro, humano e não-humano, mobiliza afetos, tão cambiantes quanto a multiplicidade variável que constitui a alteridade” (ROLNIK, 2000). A condição de estar é um modo de encontro e se apresenta como um fenômeno perceptivo, que se modifica continuamente.

Entre a vibratibilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal, já que se trata de modos de apreensão da realidade que obedecem às lógicas distintas e irredutíveis. É a tensão desse paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência do pensamento/criação, na medida em que novas sensações que se incorporam à nossa textura sensível são intransmissíveis por meio das representações de que dispomos. Por essa razão elas colocam em crise nossas referências e impõem a urgência de inventarmos formas de expressão (ROLNIK, 2006, p.3).

Dispondo de seus limites corpóreos, a artista ordena-os no espaço, apropriando-se, traçando, rompendo com as linhas originárias da arquitetura que funcionam como marcadores. VALIE estende esses questionamentos inclusive no modo que nomeia a série como configurações do corpo. O conceito de configuração remete à noção de composição e hierarquias, considerando fundamentos e referências da linguagem visual. E também evoca articulações com as estruturações do espaço no corpo, propondo modelizações culturais.

A linha conforma, contorna e delimita objetos e coisas de modo geral. (...) O conceito de linha pode ser estendido também com o significado e propósito de qualificar partido construtivos arquitetônicos. No exemplo, as linhas longitudinais, transversais, horizontais, verticais e inclinadas que configuram a estrutura desta edificação conformam, contornam e delimitam também o espaço interno (GOMES FILHO, 2000, p.37).

A partir daquela que experimenta – a artista – e o suporte para a ação – a arquitetura, pode-se indagar sobre as disposições sociais e suas desproporções entre o sujeito e a cidade. Pensando na solidez do espaço urbano (ainda que suscetível às alterações físicas) e a flexibilidade do corpo (matéria maleável) percebe-se o imbricamento dessas estruturas em um possível movimento de prolongamento, que se assemelha mas propõe certa adaptabilidade. Esta proposta é paradoxal, pois o corpo colocado sobre/entre os elementos arquitetônicos gera estranhamento e provocação, quando as partes e medidas corpóreas acentuam e se contrapõem aos contornos e aos ângulos do espaço urbano.

Considerações finais

A artista “apreende a materialidade na vivência sensorial, evocando outros sentidos para o ‘estar no mundo’. No acoplamento entendem-se as texturas, os volumes e o peso com as respostas corpóreas” (CARVALHO; PARAGUAI, 2015, p.70) em oposição ao projeto urbano. Sem querer conciliar, VALIE EXPORT assume seu corpo como lugar de fala potente que revela as diferenças. É um movimento de reorganização da experiência corporal, inventando outras espacialidades enquanto provoca a cidade, planejada e visível. Uma ação-tensão que “não pode ser colocado em palavras, é indescritível... É uma forma de experiência - a presença de ausência... simetrias e assimetrias que enfatizam as proporções espaciais do meu corpo” (TSCHUMI, 1996, p.84).

Entende-se essa constante relação entre corpo e espaço como algo passível de transformações por meio do movimento, afinal “Todo o Homem cria formas, todo o Homem organiza o espaço e se as formas são condicionadas pela circunstância, elas criam igualmente circunstância, ou ainda, a organização do espaço sendo condicionada e também condicionante” (TÁVORA, 1996, p.73). O corpo ao movimentar-se no espaço formula espacialidades, visto que esse conceito determina:

(...) uma qualidade natural, vinda da forma do espaço e da direcionalidade a ela inerente. A medida e o valor da espacialidade são naturalmente dados pelo corpo; pelo modo como ocorre a acomodação do(s) corpo(s) ao espaço. Portanto, o conceito de espacialidade se refere ao grau de encadeamento de dois elementos da arquitetura; o espaço e o corpo ou ainda, detalhando, a forma do espaço e o deslocamento do(s) corpo(s). O conceito de espacialidade, portanto, abrange os conceitos de espaço (geometria) e movimento (topologia) (AGUIAR, 2006, p.75).

Por meio da fotoperformance o corpo (re)contextualiza o espaço urbano, materializando as tensões sociais, políticas e especialmente feministas, que tiveram lugar entre as décadas de 1960 e 1970 em Viena, considerado um espaço tradicional, patriarcal e conservador pela artista (VALIE EXPORT, 2018). Suas ações-imagens no sentido estabelecido por esse texto determinam um ponto de inflexão para operacionalizar e instaurar a experiência estética, como afirmado por Bleda & Rosa (2007, p.178), pois a provocação disposta na imagem está na possibilidade mnemônica ou repertorial oferecida ao leitor/visitante, pela “ilusão de estar presente nesse preciso momento e lugar”. Em uma contínua ação performática, a artista cria novas camadas experimentais e experienciais, que se revelam nas intervenções gráficas posteriores sobre a imagem fotográfica. Deste fazer, VALIE EXPORT fabula e confabula, opondo-se às hegemonias dos modos de controle social para instalar a diferença como ordem e princípio do sensível.

Referências Bibliográficas

AGUIAR, D. Espaço, Corpo e Movimento: Notas Sobre a Pesquisa da Espacialidade na Arquitetura. *ARQTEXTO* (UFRGS), v. 8, p. 75, 2006.

BERNSTEIN, A. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Revista Sala Preta*, São Paulo (ECA-USP), v.1, n.1, p. 91, 2001.

BERNSTEIN, A. Francesca Woodman: Fotografia e Performatividade. In: Chiara, Ana; Santos, Marcelo; Vasconcellos, Eliane. (Org.). *Corpos Diversos*. 1ed. Rio de Janeiro: ed. Uerj, 2015, p. 119-140.

BLEDA & ROSA. Un paseo pola memoria ou como pensar a paisaxe. In: *Paseantes*, viaxeiros e paisaxes. Xunta de Galicia: CGAC, 2007. p. 177-182.

BORGES, F. C. *A filosofia do jeito*. Um modo brasileiro de pensar com o corpo. São Paulo: Summus, 2006.

CARVALHO, A; PARAGUAI, L. Uma-coisa: corpo-bicho, corpo-dispositivo, corpo-coisa. *ARS* (São Paulo), v. 13, n. 25, p. 63-71, 14 jun. 2015.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea*, uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2019

GIACOIA Jr, O. Resposta a uma questão: o que pode um corpo? In Daniel Lins e Sylvio Gadelha (org). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo*. Rio de Janeiro: Relume Damará, 2002.

GOMES FILHO, J. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. São Paulo: Escritura, 2000.

NANCY, J-L. *Corpo, fora*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

NOË, A. *Action in Perception*. Cambridge: MIT Press, 2004.

ORLANDI, E. *Cidade dos sentidos*. Campinas: Pontes, 2004.

ROLNIK, S. *Geopolítica da Cafetinagem*. 2006. Disponível em <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em março 2019.

ROLNIK, S. *O corpo vibrátil de Lygia Clark*. Folha de São Paulo: Domingo 30 de abril de 2000.

STEWART, J. Enactive Cognitive Science_1. In: LUCIANI, A.; CADOZ, C. (Editors). *Enaction and enactive interfaces*, a handbook of terms. Grenoble: Enactive Systems Books, 2007.

TÁVORA, F. *Da Organização do espaço*. Porto: Faup Publicações, 1996.

TSCHUMI, B. *Architecture and disjunction*. Cambridge: The Mit Press, 1996.

VALIE EXPORT. *Body Configurations, 1972-76*. Galerie Thaddaeus Ropac. Acessado em 20/03/2018. Disponível em: https://youtu.be/fhFNhqjmT_k

VARELA, F.J.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *The embodied mind, cognitive science and human experience*. Cambridge, London: The MIT Press, 2000.

VINHOSA, L. Fotoperformance, passos titubeante de uma linguagem em emancipação. In: *Anais do XXIII Encontro Nacional da ANPAP, Ecossistemas Artísticos*. Belo Horizonte, MG: UFMG, 2014. pp.2876-2885. Disponível em <<http://www.anpap.org.br/anais/2014/ANAIS/simposios/simposio08/Luciano%20Vinhosa.pdf>>. Acesso em março 2019.

Submetido em: 25/03/2019

Aceito em: 01/10/2019

**Juliana Proença
de Oliveira¹**

Relendo Sophie Calle e Jean-Paul Thenot: sobre as dificuldades de descrever uma obra de arte

Rereading Sophie Calle and
Jean-Paul Thenot: on the
difficulties of describing an
art work

Relectures de Sophie Calle
et Jean-Paul Thenot: sur les
difficultés pour décrire une
oeuvre d'art

Resumo

Sophie Calle, em *Purloined*, expôs obras ausentes mediante descrições feitas por funcionários de museus; Jean-Paul Thenot, em *Cent lectures de Marcel Duchamp*, indagou, a cem pessoas, o que lhes evocavam imagens das obras de Duchamp. A fim de captar a percepção do público de arte em Porto Alegre, os exercícios de Calle e Thenot foram reproduzidos (com adaptações), tendo por objeto três obras da dupla de artistas Ío expostas em 2018 no Santander Cultural. Houve, assim, a aplicação de questionários a cem visitantes da instituição, convidando-os a descrever cada um dos trabalhos em uma palavra, bem como a realização de entrevistas orais com seus funcionários, nas quais se pediu que descrevessem as obras. Análises de conteúdo dos dados colhidos indicam, contudo, que a maioria deles não corresponde à definição epistemológica de “descrição”. Este artigo propõe possíveis explicações desse resultado, como os meandros da relação entre imagem e palavra ou a influência de teorias tradicionais sobre interpretação da arte.

Palavras-chave: Descrição de obras de arte; Público de arte contemporânea; Relações entre imagem e palavra. Sophie Calle. Jean-Paul Thenot.

Abstract

Sophie Calle, in *Purloined*, exhibited absent works through descriptions made by museum employees; Jean-Paul Thenot, in *Cent lectures de Marcel Duchamp*, asked a hundred people what Duchamp's works evoked in them. In order to capture the public's perception of art in Porto Alegre, I reproduced the exercises of Calle and Thenot (with adaptations), having as object three works of the Ío duo of artists exhibited in 2018 at Santander Cultural. I applied questionnaires to one hundred visitors of the institution, asking them to describe each of the works in a word. I also conducted oral interviews with Santander Cultural employees, who were invited to describe the works. Content analysis of the collected data indicates that most answers do not correspond to the epistemological definition of “description”. This article proposes explanations for this result, such as the difficulties of the relation between image and word or the influence of traditional theories on the interpretation of art..

Keywords: Artwork description. Contemporary art audience. Relationship between image and word. Sophie Calle. Jean-Paul Thenot.

1 Mestranda em Artes Visuais, com ênfase em História, Teoria e Crítica de Arte pela UFRGS. Possui graduação em Direito (2014) e em História da Arte (2018) ambas também pela UFRGS.

Link para lattes: <http://lattes.cnpq.br/7850900790604975>

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-1131-4529> E-mail: jproenco@gmail.com

Résumé

Sophie Calle, dans *Purloined*, a exposé des œuvres manquantes grâce aux descriptions fournies par des employés de musées; Jean-Paul Thenot, dans *Cent lectures de Marcel Duchamp*, a demandé à cent personnes qu'évoquait par eux reproductions photographiques des œuvres de Duchamp. Dans le but de capter la perception du public de l'art à Porto Alegre, les exercices de Calle et de Thenot ont été reproduits (avec quelques adaptations), ayant pour sujet trois œuvres du duo d'artistes Ío exposées en 2018 au Santander Cultural. Il y eut ainsi un questionnaire appliquée à cent visiteurs de l'institution, les invitant à décrire chacune des œuvres en un seul mot. De même, il y eut des entretiens oraux avec les employés du Santander Cultural, pendant lesquels il leur a été demandé de décrire les œuvres en question. Cependant, les analyses de contenu des données recueillies indiquent que la majorité ne correspondent pas à la définition épistémologique du mot «description». Cet article propose plusieurs réponses possibles expliquant ce résultat, ainsi que les subtilités de la relation entre l'image et le mot ou l'influence de théories traditionnelles sur l'interprétation de l'art..

Mots-clés: Description des œuvres d'art. Public d'art contemporain. Relations entre image et mot. Sophie Calle. Jean-Paul Thenot.

A vontade de entender, de captar de algum modo, a percepção que “o público” tem da arte foi o ponto de partida deste estudo e representa, também, seu primeiro obstáculo; pois, assim “que fazemos algo mais do que contar entradas em museus [...], adverte-se que não existe ‘o público’. Os visitantes de exposições [...] modificam ou recriam o significado em diferentes direções, não previstas por autores ou curadores” (CANCLINI, 2016, p. 209). Outra incerteza que logo se instaurou foi a de como interpelar os espectadores de arte – mesmo tomados individualmente, e não como uma ilusória massa homogênea; que tipo de questão formular: “o que você vê nesta obra?”, mas o artístico não excede o visual?, “o que você pensa desta obra?”, mas isto não a reduziria à esfera subjetiva? Convicta de que não havia caminho ideal a seguir, optei por reproduzir, em Porto Alegre, no ano de 2018, duas séries que propõem aproximações com aqueles que, normalmente, só observam: *Purloined*, de Sophie Calle, e *Cent lectures de Marcel Duchamp*, de Jean-Paul Thenot.

Em linhas gerais, Calle, na série referida, re-expôs obras de arte desaparecidas por meio de fotografias, junto com transcrições de descrições das peças, realizadas por funcionários dos museus onde elas eram guardadas antes de serem roubadas.² Veja-se, a fim de melhor entender esse trabalho, texto introdutório exposto em *Purloined* (Turner):

Introdução – Em 28 de julho de 1994, *Shade and Darkness-The Evening of the Deluge (Sombra e escuridão-A noite do Dilúvio)* e *Light and Colour (Goethe's Theory)-The Morning of the Deluge-Moses Writing the Book of Genesis (Luz e cor, Teoria de Goethe-A manhã do Dilúvio-Moisés escrevendo o Livro de Gênesis)*, de J.M.W. Turner, foram roubadas do Kunsthalle em Frankfurt. As duas pinturas estavam emprestadas da Tate em Londres. Em frente aos dois novos quadros de Turner que tomaram o lugar delas na Tate Britain, eu convidei curadores, guardas e outros membros da equipe de funcionários a descrever as obras desaparecidas. Após negociações secretas com a máfia iugoslava, *Shade and Darkness* voltou para Londres em julho de 2000, e *Light and Colour* próximo ao Natal de 2002³.

2 A tradução de “purloined” para o português é “roubado”. Como jogos de palavras não são raros em se tratando de Sophie Calle, o título, a meu ver, aponta tanto para o *status* das peças (que, em sua maioria, não podem ser expostas pois foram furtadas de museus), como para o fato dela estar expondo obras feitas (materialmente) por outros artistas, como Picasso ou Turner, *roubando-os*, caso se adote um ponto de vista restritivo do que é “arte”. A lógica, afinal, não é muito distante daquela empregada por Sherrie Levine, por exemplo.

3 Tradução livre do original: “Introduction – On July 28, 1994, *Shade and Darkness-The Evening of the Deluge and Light and Colour (Goethe's Theory)-The Morning of the Deluge-Moses Writing the Book of Genesis*, by J.M.W. Turner, were stolen from the Kunsthalle in Frankfurt. The two paintings were on loan from the Tate in London. In front of the two new Turners that took their place at the Tate Britain, I asked curators, guards, and other staff members to describe the missing works. After secret negotiations with the Yugoslav mafia, *Shade and Darkness* came back to London in July 2000, and *Light and Colour* around Christmas 2002”. Disponível em: <https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1/purloined-turner/27764>. Acesso 27 mai. 2019.



Figura 1. Sophie CALLE (1953)
Purloined (Turner), 1998-2013
Duas fotografias, impressões dye destruction sobre papel e litografia sobre papel, Dimensões variáveis.
Tate Modern, Londres

Já Thenot – fundador do *Collectif d'art sociologique* (Coletivo de arte sociológica), junto com Hervé Fischer e Fred Forest – exibiu fotografias de algumas obras de Marcel Duchamp a cem pessoas, representantes da população francesa, indagando-lhes “O que evoca para você essa reprodução fotográfica?”. A série, intitulada *Cent lectures de Marcel Duchamp*, consiste na apresentação das respostas obtidas (via de regra uma só palavra), percentualmente, e tomou a forma de livro, inclusive.⁴ Pondero que a pretensão de Thenot com a pesquisa não era, necessariamente, examinar a percepção dos entrevistados sobre arte; mas antes como suas concepções sobre objetos e cores, entre outros⁵, influenciam na fruição de obras, retiradas, de propósito, de seu contexto “oficial”. Tanto que ele trabalhava com reproduções fotográficas – como não lembrar do *Musée imaginaire* de André Malraux? –, e a escolha por Duchamp e seus *ready-mades* tampouco soa ocasional.

4 Não tive acesso à publicação no Brasil. Ademais, entre os últimos acessos que fiz ao site de Thenot (<<http://www.jeanpaulthenot.fr/>>), em novembro de 2018, e o momento em que escrevo este artigo (maio de 2019), o endereço foi invadido e assumiu o duvidoso título *Tienda online, les plus bas prix*. Assim, parte das informações sobre o artista se baseiam em pesquisas e impressões anteriores, por ausência de outras opções.

5 Em série similar, intitulada *Enquêtes interactives*, Thenot formulava perguntas no molde “O que evoca para você?” sobre, por exemplo, cores e o preço de obras de arte. Em *Cent lectures de Marcel Duchamp*, ele também formulou questões sobre o ano em que os trabalhos mostrados foram produzidos, sobre o que evocam uma *fonte* e um *urinol*, etc. Enfim, trata-se de uma pesquisa sobre os cruzamentos e as camadas extra-artísticas que permeiam as obras.

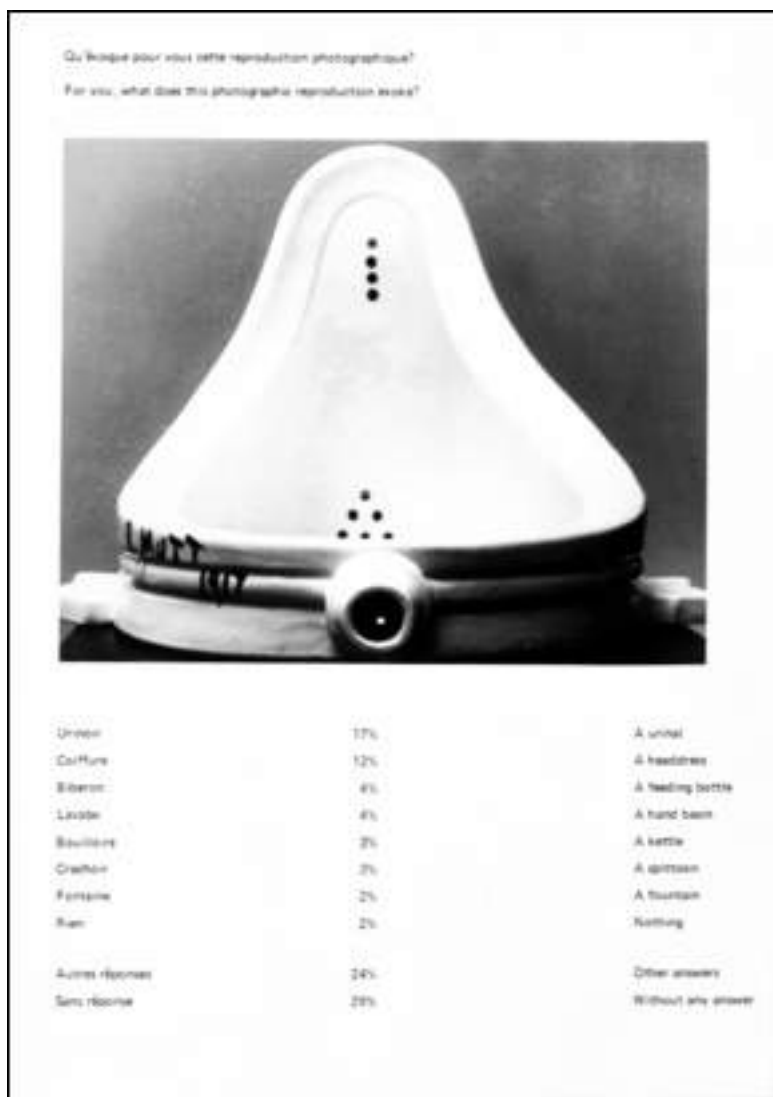


Figura 2. Jean-Paul THENOT (1943)
Cent lectures de Marcel Duchamp, 1974

Por vários motivos, não foi possível repetir *exatamente* os procedimentos de Calle e de Thenot. E algumas restrições dos artistas, como utilizar apenas obras ausentes, nem faziam sentido para mim. Não tive, além disso, acesso a relatos ou textos minuciosos sobre como eles desenvolveram seus trabalhos. Onde, afinal, Thenot aplicou os questionários? Em via pública? Com pessoas selecionadas? Quantos funcionários foram entrevistados por Calle? Ela apresentou outras perguntas, ou só os convidou a descrever? Assim, preenchi algumas lacunas com o que me pareceu mais conveniente. A primeira delas foi qual questionamento formular; entre as *evocações* de Thenot e as *descrições* de Calle, optei por estas. Demandar “descrições” soava um pedido mais neutro, científico até – ao menos em princípio. Depois, resolvi realizar a pesquisa no interior de um museu, partindo, pois, do pressuposto de que todos soubessem que ela era direcionada a obras de arte, com os ônus e bônus que isto traz.

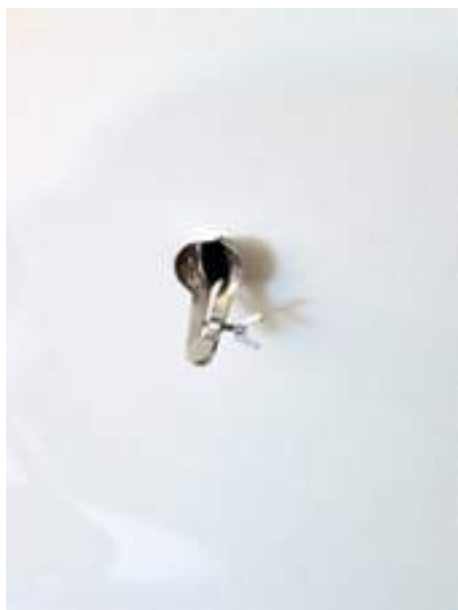


Figura 3. ÍO (Laura Cattani, 1980, e Munir Klamt, 1970)
Conjunção adversativa, 2018
Instalação: espelho de aço inox em parede
Coleção dos artistas



Figura 4. ÍO (Laura Cattani, 1980, e Munir Klamt, 1970)
Qual é o nome do meu irmão?, 2018
Instalação: três cabeças de cachorro em bronze,
cordas, presilhas de metal e livro
Dimensões variadas
Coleção dos artistas



Figura 5. ÍO (Laura Cattani, 1980, e Munir Klamt, 1970)
Demônio pessoal, 2018
Escultura, metal e vidro, 70×70×25cm
Coleção particular

O local escolhido foi o Santander Cultural, em Porto Alegre⁶, especificamente a exposição *RS XXI: Rio Grande do Sul experimental*, com curadoria de Paulo Herkenhoff, que ocorreu entre 20 de junho e 29 de julho de 2018, marcando a reabertura da instituição, depois de quase um ano fechada, desde o imbróglio envolvendo a

⁶ Hoje a instituição se chama Farol Santander.

mostra *Queermuseu* (no início de setembro de 2017).⁷ Selecionei, ainda, as três obras da dupla Ío (Laura Cattani e Munir Klamt) expostas na *RSXXI – Conjunção adversativa, Demônio pessoal e Qual é o nome do meu irmão?* – como objetos de estudo. Feitas essas delimitações, desenvolvi um questionário inspirado em Thenot, com imagens dos três trabalhos e o comando “Descreva, em uma palavra, as seguintes obras”, além de quatro perguntas para identificação dos participantes que não foram computadas na análise proposta aqui.⁸ Ele foi aplicado a cem visitantes que, estando diante das obras, aceitaram participar da pesquisa.

Em outro momento, pedi, na linha de Calle, a funcionários do Santander Cultural, que descrevessem as mesmas três obras, oralmente, em depoimentos gravados, numa sala da biblioteca (ou seja, em espaço diverso do da exposição). Não formulei nenhuma outra pergunta durante essas entrevistas, nem respondi a eventuais dúvidas dos participantes – como também pouco falei com aqueles que preencheram questionários. Nessa segunda “fase”, foram mostradas imagens das obras (sem referência a seus títulos) aos funcionários da instituição, seguindo-se o convite a descrever. Permaneci uma tarde disponível a quem, sendo empregado de qualquer setor do Santander Cultural, quisesse participar do estudo; ao todo, seis pessoas compareceram. Tabelas com os resultados dos dois exercícios constam ao final do texto – isto é, trezentas palavras recolhidas nos questionários e transcrições de seis breves entrevistas. Os nomes de todos os participantes foram suprimidos.

7 Em breve síntese, a exposição foi prematuramente fechada após acusações, sobretudo em redes sociais, de que envolveria obras relacionadas a pedofilia e a profanação de símbolos religiosos. Aprofundar a questão extrapolaria o escopo deste artigo, mas aponto que a vontade de entender a percepção dos espectadores foi reforçada por esse episódio.

8 Ou seja, só analisei as “descrições” fornecidas, sem considerar dados de idade, profissão ou interesse específico em arte. Não ignoro que isto pode reforçar a idealização do “público”, ao mesmo tempo, não há como abarcar tudo de uma vez só.

Pesquisa sobre descrição de obras de arte


Nome: _____


Idade: _____


Profissão: _____

Tem interesse específico/profissional em arte? Sim Não

Descreva, em uma palavra, as seguintes obras:

Palavra: _____

Palavra: _____

Palavra: _____

Passei, então, a realizar análises de conteúdo de tipo classificatório, com fulcro no livro de Laurence Bardin (2011, p. 65-72), a fim de examinar as possibilidades do material recolhido. Face à pergunta (ou instrução) feita aos participantes, a primeira categorização não poderia ser outra senão separar as respostas entre as que eram descrições (como demandado), e as que não eram. A base para tanto foi o artigo *Describing and interpreting a work of art* (*Descrevendo e interpretando uma obra de arte*, 1977)⁹, em que Robert J. Matthews diferencia, epistemologicamente, enunciados *descritivos* e *interpretativos* sobre obras de arte. Em resumo, trata-se de uma descrição o enunciado sobre a obra que pode ser avaliado como verdadeiro ou falso; já, se

⁹ Embora antiga, a tese apresentada no texto figura em diversos escritos posteriores sobre o assunto e, até onde me consta, não foi desmentida.

não for possível avaliar o enunciado *nem* como verdadeiro, *nem* como falso, o que se tem é uma interpretação. Utilizo o trio de palavras da primeira linha dos resultados do questionário trazidos em anexo (I) para exemplificar a frase anterior: enquanto “Inox” é uma descrição de Conjunção adversativa (o espéculo acoplado à parede é feito de inox, logo o enunciado é verdadeiro) e “Cachorro” é uma descrição de *Qual é o nome do meu irmão?* (a obra representa cabeças de cães, logo o enunciado é verdadeiro); “Armadilha de humanos” é uma interpretação de *Demônio pessoal*, eis que não há, em princípio, dado objetivo que a confirme, nem que a negue.¹⁰

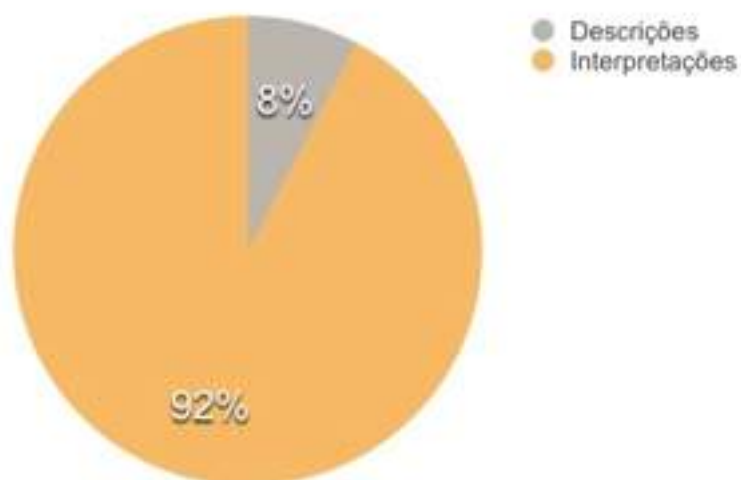
Aplicando-se essa categorização, só uma pequena porcentagem das respostas, tanto nos questionários quanto nas entrevistas orais, corresponde a *descrições*: 8%, ou seja, 23 entre as 300 palavras recolhidas entre visitantes do Santander Cultural (as outras 277 se trata de *interpretações*), e 13%, isto é, 10 entre as 75 unidades de significação em que separei o conteúdo das respostas dos funcionários da instituição.¹¹ Seguem, abaixo, gráficos ilustrando as constatações trazidas nesse parágrafo; as cores mostradas nas figuras correspondem àquelas empregadas nas tabelas em anexo, de modo que é possível examinar os trechos e palavras atribuídos a cada uma das categorias. Proponho, nos limites deste artigo, desdobrar possíveis explicações dessa discrepância nos resultados. Por que, uma vez que o convite foi para descrever, a maioria dos participantes apresentou interpretações?

10 Veja-se que considere as respostas com “Armadilha”, apenas, como descrições, pela mesma lógica de “Cachorro”, mas a observação “de humanos” dá outro sentido ao enunciado.

11 Para análise das entrevistas, optei por estabelecer *unidades*, que não correspondem a frases ou parágrafos, necessariamente. Elas foram delimitadas com base em seu sentido, ou tema; trata-se de excertos englobando uma só ideia (correspondente a uma das categorias do estudo). A nomenclatura se funda neste trecho de Bardin: “[...] o tema é a unidade de significação que se liberta naturalmente de um texto analisado segundo certos critérios relativos à teoria que serve de guia à leitura. O texto pode ser recortado em ideias constituintes, em enunciados e em proposições portadores de significados isoláveis” (2011, p. 135).

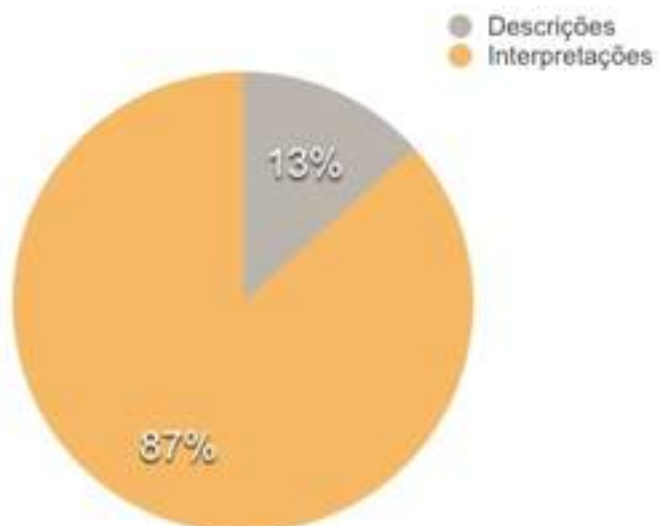
Questionários

CATEGORIA	NRO DE PALAVRAS
Descrições	23
Interpretações	277
TOTAL	300



Entrevistas orais

CATEGORIAS	N. DE TRECHOS
Descrições	10
Interpretações	65
TOTAL	75



Uma hipótese evidente seria a de que boa parte dos entrevistados, senão todos, não deveria, nem teria como, conhecer a diferença epistemológica entre descrever e interpretar obras de arte. Creio que ela seja, em boa medida, acertada – mais adiante, comentarei a “utilidade” de se separar os dois procedimentos. De outro lado, quase nenhum dos participantes questionou a tarefa oferecida, respondendo, resta presumir, o que lhes pareceu mais “correto” diante da provocação feita por mim. No caso, o mais “correto”, conforme a maioria, era não indicar aspectos objetivos ou consensuais, ou mesmo visuais, a respeito dos trabalhos (facilmente aferíveis como verdadeiros ou falsos, na linha do conceito de descrição aplicado aqui). Talvez isso se deva à presença das obras, ou de imagens delas, durante a elaboração das respostas pelos “descritores”; isto é, não faria sentido indicar características visíveis dos trabalhos, quando se está diante deles – ou de uma fotografia que os situa. Nesse norte, a escolha do comando de “descrever” por Calle se justificaria na ausência das obras; descreve-se aquilo que não se pode ver, uma espécie de retrato-falado das peças roubadas. As respostas obtidas nos exercícios que propus parecem guardar maior simetria com a questão de Thenot, “O que evoca para você?”, mesmo porque as referências mais recorrentes dos participantes foram a *sentimentos* – “dor” é a palavra mais frequente entre os resultados, seguida de “medo”. Embora os dados colhidos aqui não a contemplem, uma reflexão válida (a ser desenvolvida) volta-se para o impacto dos termos de formulação da pergunta nas respostas do público: alguma mudança palpável ocorreria com a utilização de “interprete”, em vez de “descreva”, por exemplo? Existe uma questão, uma ou mais palavras incluídas nela, capaz de conduzir os resultados?

Para além dos meandros do discurso, deve-se reconhecer a existência de uma longa tradição, nos estudos da arte, de encará-la como algo *além* do que se vê, dependente de uma interpretação (ou várias). O próprio surgimento História da Arte está relacionado a teorias cujo cerne é a busca de significados ocultos nos mínimos detalhes de pinturas, *vide* a famosa iconografia de Erwin Panofsky. Em *A arte de descrever*, Svetlana Alpers sustenta que a adoção de discursos visando a escavar sentidos sob a superfície pictórica (aquilo que se vê), tida como enganosa¹², teria prejudicado o estudo das pinturas holandesas do século XVII, as quais, segundo a autora, são descritivas – isto é, representam o mundo visto, em vez de alguma alegoria ou narrativa a serem desvendadas, via interpretação. E o debate quanto a como encarar ou melhor traduzir obras de arte não se limita, de modo algum, às produções renascentistas.

O abandono dos meios usuais da arte (pintura e escultura) na contemporaneidade, sobretudo a partir dos anos 1960, nos Estados Unidos, aproximando-a de objetos “comuns”, tornou ainda mais delicada a questão de como encará-la. Conforme Arthur Danto, filósofo atuante no contexto citado, buscar “uma descrição neutra é ver a obra *como uma coisa* e portanto não como obra de arte, já que uma condição analítica do conceito de obra de arte é que deva haver uma interpretação” (2005, p. 189). Se, por um lado, é fácil compreender a aplicação de tal frase às *Brillo Boxes* de Andy

12 “Longe de reproduzir o mundo ‘real’, diz essa tese, tais pinturas são abstrações materializadas, que pregam lições de moral ocultando-as sob encantadoras superfícies. Não acredite que o que você está vendo constitui a mensagem das pinturas holandesas” (ALPERS, 1999, p. 36).

Warhol (que tanto inspiraram Danto), ela soa incompatível com outro movimento simultâneo à *Pop Art*; refiro-me ao Minimalismo, com sua posição marcadamente anti-ilusionista. A seguinte afirmação de Frank Stella bem resume a (nada simples) pretensão dos minimalistas: “O que você vê é o que você vê” (apud ARCHER, 2001, p. 50). Susan Sontag, no ensaio *Contra a interpretação*, aproxima-se em diversos pontos desse “espírito” *minimal*. A escritora, nesse sentido, diz que a “interpretação [...] constitui uma violação da arte. Torna a arte um artigo de uso, a ser encaixado num esquema mental de categorias” (SONTAG, 1987, p. 19), sugerindo que, como “a ênfase excessiva no conteúdo provoca a arrogância da interpretação, descrições mais extensas e mais completas da forma calariam. O que é necessário é um vocabulário – descritivo e não prescritivo – para as formas” (SONTAG, 1987, p. 21).

Mais recentemente, Georges Didi-Huberman, no livro *O que vemos, o que nos olha*, comentando as ambições do Minimalismo, teceu tocante análise sobre a imensa dificuldade (para o observador) de tomar obras de arte, e até outras imagens e discursos¹³, como aquilo que se vê, e nada mais. Destaco o seguinte trecho:

[...] Se fosse preciso resumir brevemente os aspectos fundamentais reivindicados pelos artistas desse movimento [...] teríamos que começar por deduzir o jogo do que eles propunham a partir de tudo o que proscreviam ou proibiam. Tratava-se em primeiro lugar de eliminar toda ilusão para impor objetos ditos específicos, objetos que não pedissem outra coisa senão serem vistos por aquilo que são. O propósito, simples em tese, se revelará excessivamente delicado na realidade de sua prática. Pois a ilusão se contenta com pouco, tamanha é sua avidez: a menor representação rapidamente terá fornecido algum alimento – ainda que discreto, ainda que um simples detalhe – ao homem da crença (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 50).

Não há, de fato, como deixar de reconhecer que seria bastante chocante, assustador até, se os 106 participantes da pesquisa (computando-se os dois exercícios) tivessem indicado somente aspectos descritivos – visuais, óbvios, consensuais – a respeito das obras da dupla Ío, em consonância com a formulação da pergunta que lhes ofereci. Talvez o fascínio (ou a especificidade) da arte resida, justamente, na trama, nos desencontros e nos transbordamentos entre subjetivo e objetivo, imagem e palavra, ver, descrever, interpretar. Talvez o “valor” da obra repouse sobre um núcleo inefável, sobre uma impossibilidade fundamental de reduzi-la a, de abarcar seu todo com, palavras. São nesse sentido estas constatações de Jacques Derrida:

[...] Por princípio, nenhuma ficha técnica, nenhum catálogo jamais estarão completos. Assim como o próprio artista, cujos argumentos descritivos, epígrafe da obra, apenas complicam o propósito de suas associações, pontos de vista, contingências fantasmáticas, etc..., mesmo que ele escute: “é isso o que importa... além dos fantasmas”. A dívida do autor, como a minha, são igualmente indescritíveis. Ninguém jamais terá esgotado as suas sobras (DERRIDA, 1978, p. 274-275).¹⁴

13O capítulo inicial do escrito explora a ideia de uma “inelutável cisão do ver”, sempre voltado, em parte, para nós mesmos, a partir do personagem Stephen Dedalus, do romance *Ulysses*, de James Joyce (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 29-35).

14 Tradução livre do original: “Aucune fiche technique, aucun catalogue ne s'en acquittera jamais, par principe. Pas plus que l'auteur lui-même, dont le cartouche descriptif, exergue dans l'oeuvre, vient compliquer l'objet de ses associations, points de vue, contingences phantasmatiques, etc..., même s'il entend 'ce qui

Isto, de maneira alguma, significa que seja “inútil” o esforço de descrever obras de arte.¹⁵ A manifestação e o confronto de ideias e opiniões sobre os trabalhos enriquece, em muito, a experiência artística; a descrição é essencial nesses procedimentos. Primeiro, porque descrever, ater-se ao óbvio, em vez de submergir nos próprios pensamentos, por questões subjetivas (na linha de Didi-Huberman) ou pela vontade de arrancar significados ocultos; deixar-se estar presente para e com a obra – outra ambição dos minimalistas – é um exercício de generosidade e pode render descobertas impressionantes. O olhar atento, sem pressa e sem pressão de produtividade, deveria ser a base da percepção da arte. Segundo Jorge Coli, “Frequentar uma obra é, antes de tudo, um ato de interesse. Ouvir uma sinfonia é escutá-la e reescutá-la; olhar um quadro é examiná-lo, observá-lo, detalhá-lo. Conheço poucos exercícios tão fecundos quanto descrever simplesmente uma pintura [...]” (2013, p. 123). Depois, porque a falha na maneira como é comunicada pode prejudicar até a mais brilhante interpretação de uma obra de arte. Assim, a base do desenvolvimento (escrito ou falado) da interpretação deve ser a descrição, a fim de que o receptor possa encontrar um dado objetivo, visível, que amarre o significado atribuído, viabilizando-lhe posicionar-se diante daquilo que foi escrito sobre tal obra de arte.¹⁶

Nunca é fácil, para o historiador ou o crítico de arte, confrontar-se com o público, eis que isto o tira de sua posição de autoridade, mas é um incômodo necessário. O objetivo deste estudo nunca foi o de julgar as respostas dos participantes como “certas” ou “erradas”. Ao mesmo tempo, seria temerário afirmar que toda e qualquer percepção sobre arte é válida, já que isto equivaleria a legitimar posições que descambam, muitas vezes, em censura (não por acaso, este estudo se seguiu à polêmica da exposição *Queermuseu*). Cabe trazer o seguinte comentário de Anne D’Alleva: “[...] história da arte não é opinião, é interpretação, que pode ser melhor caracterizada como uma opinião embasada e bem informada” (2010, p. 74). Diante dos ataques recentes sofridos pela arte no Brasil – e da ausência de perspectiva de melhora –, mostra-se indispensável incluir e valorizar a visão do público nas pesquisas teóricas e práticas; e também refletir a respeito da forma como se comunica o conhecimento produzido na área, no que a instrumentalização de descrições e interpretações pode ser bastante útil. Sejamos inefáveis, mas não herméticos.

Referências

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

importe... par-delà les fantasmés’. La dette de l’auteur, comme la mienne, sont aussi indescriptibles. Personne ne sera jamais quitte devant ces restes”.

15 Lembro aqui de uma citação de Goethe, trazida por Pierre Bourdieu, ao comentar sobre como os estudos sociológicos da arte ofendiam certos estudiosos, que se agarravam ao seu aspecto inefável para rebatê-los: “Nossa opinião é de que convém ao homem supor que há algo de incognoscível, mas ele não deve colocar limite à sua busca” (BOURDIEU, 1996, p. 13).

16 “A descrição é um elemento essencial da crítica. Descrições precisas de uma obra de arte são fundamentais a uma interpretação que virá a seguir [...]. se um objeto é descrito de um modo impreciso e então é feito um julgamento com base nesta descrição ruim, o julgamento decorrente será suspeito” (BARRET, 2014, p. 92).

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARDIN, Lawrence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARRETT, Terry. *A crítica de arte: como entender o contemporâneo*. 3 ed. Porto Alegre: AMGH, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANCLINI, Nestor García. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

D'ALLEVA, Anne. *How to write art history*. 2 ed. Londres: Laurence King Publishing Ltda., 2010.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DERRIDA, Jacques. *La vérité en peinture*. Paris: Flammarion, 1978.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

MATTHEWS, Robert J. *Describing and interpreting a work of art*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 36, n. 1, autumn 1977, p. 5-14. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/430744?read-now=1&refreqid=excelsior%3Acc6986c-9da5d11582b_e33e3b1136c2cc&seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso 01 dez. 2018.

PERROTIN. Sophie Calle | *Purloined: Turner, 1998-2013*. Disponível em: <https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1/purloined-turner/27764>. Acesso 27 mai. 2019.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

THENOT, Jean-Paul. Site oficial do artista. Disponível em: <<http://www.jeanpaulthenot.fr>>. Acesso 31 out. 2018.

Anexos

I – Respostas dos questionários:

Conjunção adversativa	Demônio pessoal	Qual é o nome do meu irmão?
Inox	Armadilha de humanos	Cachorro
O nascimento	Você erra se quiser	Guardião do infinito
Inovador	Criativo	Diferenciado
Intrusiva	Exótica	Impressionante
Enigmático	Curioso	Inusitado
Lacre	Tempo	Conexão
Medicina	Espinhos	Limite
Profundidade	Armadilha	Presos
Constrangimento	Natureza	Expressão/sentimentos
Sexualidade	Superioridade	Posse
Bico	Corredor	Anúbis
Ferramenta	Armadilha	Impactante
Vagina	Armadilha	Feroz
Sexo	Catapulta	Sadomasoquismo
Conexão	Vulnerabilidade	Realidade
Ferramenta	Armadilha	Selvagem
Estranho	Presa	<i>Dobermann</i>
Duvidoso	Urso	Cérbero
Dúvida	Caça	Proteção
Funcional	Surpreendente	Mitológicos
Monumento	Espelho	Cerebelo
Função	Máquina	Linguagem
Vulva	Armadilha	Confuso
Ressignificação	Sincronismo	Impressão
Minimalista	Utilitário	Floresta
Profundo	Circular	Segurança
Túnel	Incógnita	Surreal
Natureza	Civilização	Cérbero

<i>Conjunção adversativa</i>	<i>Demônio pessoal</i>	<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>
Esquisito	Olhar	Cães
Penetração	Dentada	Caça
Rigidez	Fragilidade	Autoproteção
Alargador	Dor	Dobermanns
Dor	Destruição	Medo
Dor	Dor	Dor
Feminino	Dor	Prisão
Dolorida	Bleh	Agoniente
Visibilidade	Dor	Limite
Ligação	Dor	Medo
Vazio	Dor	Medo
Sexual	Dor	Crueldade
Angústia	Dor	Prisão
Violência	Dor	Odio
Dor	Marcas	Censura
Vagina	Humanos	Prisão
Aprisionado	Torturado	Encurralado
Intimidador	Lobo	Caçador
Misterioso	Estranho	Apavorante
Chafariz	Prisão	Perseguição
Maternidade	Horror	Busca
Invasão	Medo	Incapacidade
Invasão	Predador	Medo
Desconhecido	Perigo	Ausência
Intrigante	Quero	Medo
Intrigante	Estranho	Medo
Íntimo	Perigo	Amedrontador
Perereca	Ratoeira	Angústia
Gancho	Armadilha	Prisão

<i>Conjunção adversativa</i>	<i>Demônio pessoal</i>	<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>
Força	Prisão	Sofrimento
Cérvix	Armadilha	<u>Cruella</u>
Incompreensão	Trituração	Afeto/barreira
Violência	Travamento	Imobilidade
<i>Agonizante</i>	Desafiador	Curioso
Estranheza	Agonia	Ataque
Medicina	Angústia	Morte
<u>Gineco</u>	Nervoso	Fúria
Sarcástico	Perigoso	Complexo
Invasivo	Sangue	Horror
Invasivo	Trapaça	Surgimento
<u>Desautonomia</u>	Emboscada	Instinto
Interior	Caçada	Dificuldades
Íntimo	Caçada	Prisão
Instigante	Aflicção	Assustador
Tortura	Ataque	Assustador
Abstrato	Armadilha	Perigo
Castigo	Sofrimento	Perigo
Medicinal	Boicote	Sobriedades
Intimidade	Perigo	Controle
Estranho	Voraz	Dominação
Apoio	Insegurança	Intolerância
Agonia	Tortura	Perseguição
Curiosidade	Atenção	Insegurança
Curiosidade	Sinergia	Agonia
Segredos	<u>Beautification</u>	Ameaça
Intrigante	Covardia	Raiva
Curioso	Perigo	Segurança
Estranho	Perigo	Feroz

II – Respostas das entrevistas orais:

Obra	Descrições – Descritor n. 01:
<i>Conjunção adversativa</i>	Objeto perigoso, que machuca [dor], que provoca repulsa.
<i>Demônio pessoal</i>	Objeto que machuca [dor].
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	Medo, grotesco.

Obra	Descrições – Descritor n. 01:
Comentário geral	<p>São objetos que provocam uma repulsa, particularmente, não gosto [...]. Eu sei que na arte não existe "gosto" ou "não gosto", mas tem objetos e materiais que nos aproximam, e outros que nos repulsam; esses trabalhos, no geral, me repulsam [...]. Eu acho que os trabalhos falam muito sobre violência, agressividade, tortura, talvez até "aquela coisa" de querer fugir do "bonitinho" da arte, de que tem que ser "coloridinho", para colocar na parede, para decorar. São coisas que perturbam, acho que é a proposta dos artistas, e como eu não gosto muito de filmes agressivos, que induzam ou transmitam algum sentimento ruim, eu não gosto muito do trabalho deles.</p> <p>Tem alguns trabalhos que, apesar de falarem sobre violência, agressividade, tu tens uma relação, tu gostas; tem outros que não. Mas eu entendo a proposta deles [artistas] [...], justamente, eles querem falar sobre esses assuntos, é o tema que interessa para eles: chocar, repulsa, nojo, provocar essas coisas no público, esses sentimentos. Aquilo trabalho que fala de estupro, de aborto, de violência, me afasta. Eu tenho uma coisa mais, talvez, infantil, do que é "bonitinho", "coloridinho", "fofinho", que dá um aconchego, um acolhimento, mas eu sei que a função da arte não é esta, não é que tu gastes, mas que te provoque alguma coisa, que te questione, que te perturbe, justamente para tu questionares, ou entenderes a história, para tu estares "por dentro" da violência contra a mulher e esse tipo de coisa que é importante questionar e pensar sobre, mas que a gente acaba evitando; "olhos que não vêem, coração que não sente". A miséria, a pobreza, a dor, se tu não vês, aquilo não te afeta, mas se tu vês e vais a fundo, aquilo começa a te prejudicar, como se o estupro ou o aborto fossem provocados em ti, então tu sofres. E o que nós queremos é não sofrer. [...]</p> <p>As obras deles instigam bastante coisa, no sentido de que além de "gostar" ou de "não gostar", tu tens o que falar, eu acho que é isto, tu consegues desenvolver muitos questionamentos sobre a nossa realidade, sobre a violência. Violência acho que faz parte do ser humano; o ser humano é agressivo, a violência está dentro de nós. Claro que é mais fácil praticar a violência contra uma pessoa que é mais frágil; com uma mulher, com uma criança; mas a própria criança, a própria mulher também tem agressividade.</p>

Obra	Descrições – Descritor n. 02:
<i>Conjunção adversativa</i>	<i>Ready-made</i> , me parece uma "daquelas coisas" de descontextualização [ressignificação]. Sempre me remete ao [Marcel] Duchamp, eu acho sempre muito parecido. Eu fico pensando que o "cara" [Duchamp] fez isto há tanto tempo e fez tão bem, que insistem tanto em se aproximar, mas ninguém vai chegar perto. Acho que já passou aquele momento, nunca vi uma "grande sacada". Agora este sim [Duchamp] foi o melhor que eu vi.
<i>Demônio pessoal</i>	Frágil. Como eu trabalho há muito tempo com montagem de exposições... É [...] um trabalho que fica no chão, baixo, perigoso , oferece risco pro público, a obra em si corre muito risco . Eu acabo tendo uma visão muito técnica, quando eu olho "aquela coisa" no chão, eu já me preocupo.
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	Esse [trabalho] eu já acho mais legal. Ele é mais agressivo . Mas eu acho ele, de certa maneira, caricato, porque, na verdade, ele não vai te atacar [ataque], [...] ele tem uma certa empatia. Ele pretende ser assustador , mas não assusta tanto quanto gostaria, é o que me parece.

Obra	Descrições – Descritor n. 03:
<i>Conjunção adversativa</i>	É um trabalho novo da lo, que eu não conhecia, mas, para mim, sempre existe [nas obras] um texto subliminar, alguma coisa que está em uma camada não muito acessível. Há um segredo, uma chave para encontrar isto. Até pelo fato de ela estar na parede, ela evoca, justamente, isto, um dispositivo conectado na parede do espaço expositivo, que não está pendurado, está anexado, ele interfere, ele entra dentro desse espaço, quase como um <i>site specific</i> : Um dispositivo que interfere, que arranha, que machuca [dor] esse espaço, e cria um corpo, uma amálgama entre um objeto cotidiano, simples, com funcionalidades diversas, mas ali, ele perde a sua função objetiva, específica, ele passa a ser um dispositivo de ruído, de incômodo , de relação .

Obra	Descrições – Descritores n. 03:
<i>Demônio pessoal</i>	<p>Esse [trabalho] também é um apontamento de discurso que está lá, engendrado nesse mecanismo. Ele me parece justapor agressividade, força, delicadeza, fragilidade. É uma armadilha, mais uma vez, um dispositivo, uma ferramenta, um instrumento reconhecível; uma armadilha para prender lobos, ou feras. Como eu já conhecia esse trabalho um pouco mais também, se ela apreende isto que ela parece esperar... Tem a coisa do tempo também, do objeto em suspensão, aguardando, uma armadilha mesmo, que aguarda pacientemente a sua presa. Mas, ao menos tempo, ela é fadada à própria morte, no momento em que ela se fechar... Se a presa é frágil, ela também assume, nesse instante, a própria fragilidade: ambos morrem, ambos se prendem, se amalgamam juntos, mais uma vez [como na obra anterior], se unem, se corporificam.</p>
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	<p>São três cabeças, três cães... [...] Mais uma vez, esse trabalho estabelece uma relação com o espaço. Eles [os cães] estão contidos, de novo, existe a presença dessa agressividade, disso que é ameaçador, mas contidos por essa – eu não sei que material é aquele – corda, que os prende, subtraindo dali o corpo. Talvez nesses cães, que parecem raivosos, a anatomia desses bichos... Para que nós percebamos que um animal, no caso um cão, está tendo uma atitude agressiva, isso tudo vai acontecer na cabeça. Ele não vai comunicar isto com as patas, ou com nenhuma parte do corpo. Parece que a escolha da cabeça é, justamente, por isso, essa parte da anatomia que vai comunicar essa intencionalidade, mas que está contida. Eles parecem pretender direções diferentes; ao mesmo tempo, eles só se acessariam entre eles mesmos, se eles pudessem se movimentar, de fato, só conseguiriam alcançar eles mesmos [prisão, limite]. Há uma espécie de conluio, de cumplicidade, não é parceria simplesmente. Se não me engano o título é "Qual é o nome do meu irmão?". É muito interessante porque "irmão" também tem essa ideia de cumplicidade, tem outras "historinhas". A Jo busca muita leitura também, tem muitas coisas da mitologia e da literatura presentes nos trabalhos deles... E traduzir isto em imagem, em instalação, em situação visual é, realmente, um desafio, e acho que eles conseguem muito bem isto. Um texto, lido por mais pessoas, sofre possibilidades de leitura, interpretações diferentes, é rico por isto.</p>

Obra	Descrições – Descritor n. 04:
<i>Conjunção adversativa</i>	Objeto super identificável , ao menos para as mulheres, que dentro do espaço expositivo tem uma outra conotação.
<i>Demônio pessoal</i>	Objeto bastante atraente, de difícil entendimento, mas que revela no seu interior, quanto tu te dás conta do centro, um pouco de mim, um pouco da pessoa que está visualizando, ali dentro daquele local complexo [espelho].
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	Trabalho bastante forte e quase agressivo , remete a muitas coisas de violência .

Obra	Descrições – Descritor n. 05:
<i>Comentário geral</i>	Eu tenho que falar sobre o que eu achei da obra? A minha impressão? <i>R: Como tu quiseres, é livre.</i>
<i>Conjunção adversativa</i>	Eu gosto dela [da obra], porque ela é um pouco rebelde... Como a dupla [o] trabalha com questões de transgressão, eu acho que foi proposital eles terem utilizado uma obra com esse tipo de referência, uma vagina , num espaço como o Santander [Cultural] hoje, em função do que ocorreu [com a exposição <i>Queermuseu</i>]... Por causa disto, eu gostei.
<i>Demônio pessoal</i>	Essa [obra] eu conheço também, é <i>Demônio pessoal</i> . Eu não gosto muito dessa obra, são questões pessoais... Não é por causa do tema dela, nem do que ela quer dizer. Mas eu acho que não ficou legal o objeto naquele sentido e a referência que se fez em relação ao título do trabalho. Por isto, eu não gostei muito, achei que não ficou muito objetivo. Eu sei que não precisa ser objetivo, mas como eu sou bibliotecário, eu tento buscar objetividade em tudo. Então, eu não gostei disto. Sempre que eu vou visitar museus, obras de arte, eu tento criar vínculos que sejam objetivos para mim, e eu não vi uma ligação muito perfeita nessa obra.
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	Essa [obra] eu também gosto, porque ela é pulsante , parece que a obra está em movimento. Os cachorros no chão, com as cordas: a impressão é de que, realmente, os cachorros, se não fossem as cordas, eles iam pular "na tua cabeça". Há essa questão de movimento.

Obra	Descrições – Descritor n. 06:
<i>Conjunção adversativa</i>	Essa obra parece um instrumento médico , cirúrgico, me faz lembrar... Não conheço muita coisa sobre medicina ... Me faz lembrar um tipo de alargador , usado para se abrir cortes cirúrgicos, ou até para obstetrícia... Não sei, já vi coisas parecidas em seriados médicos (riso) . E esse objeto está inserido direto na parede da sala expositiva, como que forçando a entrada através de uma fenda, que antes não existia nesse espaço. Passa uma ideia de penetração forçada , abertura forçada de uma passagem dentro do espaço expositivo.
<i>Demônio pessoal</i>	Essa obra me parece ser um tipo de armadilha usada para caçar animais de grande porte na floresta . Mas ela foi feita com um material fora do normal, pelo que eu sei, de vidro, e não de metal, como normalmente é feito. A sensação que eu tenho em relação a ela ... Eu não tenho muito contato, não li ou estudei sobre a obra, então o que eu tenho é uma sensação como público mesmo de arte contemporânea, mais do que como uma pessoa que trabalhou na exposição nesse caso... Ela passa [a obra], apesar dessa aparência geral de armadilha ou de agressão, uma sensação de fragilidade , em função do material com que ela foi feita, vidro. Ela é praticamente um objeto inviável, que não se realiza no seu propósito original, mas que está modificado pela construção que eles [os artistas] fizeram desse objeto.
<i>Qual é o nome do meu irmão?</i>	Essa última obra é, para mim, a mais misteriosa das três, na verdade, para leitura da imagem, são três cabeças de cachorro , colocadas junto ao chão, cada uma delas sai de um tipo de guia ou coleira, e essas guias estão presas juntas, penduradas por uma argola na parede da sala expositiva. Quando eu tive a oportunidade de visitar a exposição, eu acabei pensando no arquétipo do Cérbero , do cachorro de três cabeças, mas não consegui muito construir uma narrativa desse obra em relação às outras para além disto. Talvez tenha "a ver" com a ideia de entrada existente na primeira obra, ou de fenda, ou de espaço no qual se entra de uma maneira forçada... Esse bicho está ali como um tipo de guardião , uma função tanto de cachorros normais, quanto do Cérbero .

Submetido em: 30/05/2019

Aceito em: 15/07/2019

**Mariana Estellita
Lins Silva¹**

Museu como ferramenta, história da arte como discurso

Museum as a tool, art history
as speech

Museo como herramienta,
historia del arte como
discurso

Resumo

Pretendemos construir reflexões sobre a relação entre museu e história da arte, a partir da perspectiva da construção de discursos. Para tanto traremos discussões sobre o museu – assim como o arquivo e a biblioteca – a partir de autores como Michel Foucault e Jacques Derrida, que abordam essas instituições como sendo legitimadas a afirmar narrativas. Em seguida buscaremos sustentar por um lado a relação entre estrutura, meio e modernidade; e por outro lado a sua transformação para o pós-estruturalismo, a dissolução do meio específico para a obra de arte e a pós modernidade.

Palavras-chave: Museu; história da arte; estrutura; discurso.

Abstract

We intend to build reflections about the relationship between museum and art history, from the perspective of the discourses construction. For that we will bring discussions about the museum - as well as the archive and the library - from authors such as Michel Foucault and Jacques Derrida, who approach these institutions as being legitimate to affirm narratives. Then we will seek to sustain on the one hand the relationship between structure, environment and modernity; and on the other hand its transformation to poststructuralism, the dissolution of the specific medium for the art work and postmodernity.

Keywords: Museum; art history; structure; discourse.

Resumen

Tenemos la intención de construir reflexiones sobre la relación entre el museo y la historia del arte, desde la perspectiva de la construcción de discursos. Con este fin, traeremos discusiones sobre el museo, así como el archivo y la biblioteca, de autores como Michel Foucault y Jacques Derrida, quienes consideran que estas instituciones son legítimas para afirmar narrativas. Luego buscaremos sostener, por un lado, la relación entre estructura, ambiente y modernidad; y, por otro lado, su transformación al postestructuralismo, la disolución del medio específico para la obra de arte y la posmodernidad.

Keywords: Museo; historia del Arte; estructura; discurso

1 Museóloga, mestre e doutora em História e Crítica de Arte pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão. Como pesquisadora, atua na interface entre arte, linguagens visuais e acervos na contemporaneidade. estellitamariana@gmail.com
<http://lattes.cnpq.br/781005625161788> <https://orcid.org/0000-0001-7150-989X>

No século XIX, ganha corpo na Europa uma corrente de pensamento que utiliza terminologias e conceitos oriundos das ciências exatas aplicados às ciências humanas. Esse mecanismo estrutura e legitima o discurso das ciências sociais – através de uma cientificização de seus métodos – no momento em que estas buscavam se afirmar como campo do conhecimento. A possibilidade de utilizar uma matriz padronizada de pensamento, aplicada a diferentes contextos, proferindo leis, cálculos, etc. que pretendem dar conta de uma situação universal, é muito característico das ciências exatas, onde as regras são postuladas, aplicadas e verificáveis. Um experimento científico obtém os mesmos resultados sempre que se consiga manter as mesmas condições ambientais.

Quando relacionado à história, sociologia, antropologia, etc. este tipo de mecanismo estruturalista busca fundamentalmente reconhecer padrões. A aplicação destes parâmetros para as ciências humanas faz com os fenômenos sociais sejam concebidos como consequência imediata de regras pré-estabelecidas, como se elas determinassem seu funcionamento ou suas características fundamentais.

O estruturalismo é, portanto, uma postura metodológica cuja premissa é de que qualquer atividade pode ser compreendida como uma estrutura, guiada por leis que operam dentro de certos princípios regulares. Para as ciências humanas, significa pensar os grupos sociais como mecanismos delimitados para os quais podem ser aplicadas regras externas.

Neste contexto de delimitação das áreas de atuação da ciências humanas há também a construção do domínio teórico específico da história da arte. Para os autores do livro "Art Since 1900" o surgimento da história da arte enquanto disciplina só é possível no momento em que se pode aplicar uma estrutura para compreender o todo. Segundo eles:

O papel desempenhado pela história da arte e as práticas vanguardistas na formação de um modo estruturalista de pensamento é pouco conhecido hoje em dia mas é importante para a nossa proposta, especialmente no que diz respeito ao "ahistoricismo" frequentemente trazido no estruturalismo. De fato, alguém poderia dizer que o nascimento da história da arte como disciplina, data do momento em que passa a ser possível estruturar uma vasta quantidade de material que tinha sido negligenciado por razões puramente ideológicas e estéticas [tradução nossa]. (KRAUSS, 2004. p. 34)²

Compreendemos portanto a história da arte – enquanto narrativa linear, cronológica, que busca encadear uma sequência de estilos formalmente definidos – como uma estrutura. Mais do que isso, compreendemos com Hans Belting que o museu é a instituição símbolo desta estrutura, quando ele diz que o museu funciona como enquadramento para a história da arte, ao mesmo tempo em que a constrói, determina, e legitima suas narrativas. Não por acaso a era da história da arte coincide com a era do museu.³

2 Texto Original: The role played by art history and avant-garde art practice in the formation of a structuralist mode of thinking is little known today but it is important for our purpose, specially with regard to the accusation of ahistoricism often thrown at structuralism. In fact one could even say that the birth of art history as a discipline date from the moment it was able to structure the vast amount of material it had neglected for purely ideological and aesthetic reasons.

3 BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naif, 2006

Embora tenham havido muitas transformações no conceito de museu, é possível retornar ao conceito tradicional que remete à sua consolidação no século XIX – um prédio que abriga uma coleção, e que preserva pesquisa e expõe vestígios materiais produzidos pelo homem. Dominique Poulot – importante museólogo francês – sintetiza seu conceito de museu a partir de algumas definições, nas quais é possível perceber grande semelhança com a acepção tradicional do termo, mesmo já no final do século XX:

O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e seu desenvolvimento, aberta ao público, e que faz pesquisas relacionadas com os testemunhos materiais do ser humano e de seu ambiente, tendo em vista a aquisição, conservação, transmissão e, principalmente, exposição desse acervo com a finalidade de estudo, educação e deleite. (ICOM, 1974, in. POULOT, 2013. p. 18)

Perceber o museu⁴ como instituição fundamentalmente estruturalista é basilar para compreendermos as inadequações dos sistemas museológicos tradicionais em sua aplicação à arte contemporânea.

Ao longo do tempo, diversos movimentos passam a questionar essa suposta “universalidade” desse pensamento – relacionado com a modernidade europeia. A lógica de produção do conhecimento passa a ser questionada, até que o próprio padrão de produção discursiva é problematizado. Nesse contexto, a universidade – instância formal de produção do conhecimento – passou a ser vista como parte dessa máquina social, que atua ao lado do governo e da indústria dentro de uma conformidade da sociedade.⁵

Segundo o livro “*Art since 1900*”, podemos definir o pós-estruturalismo como a primeira atitude de recusa a uma postura subordinada, que considera que uma pessoa ou um grupo social tem uma posição mais legítima do que os demais para proferir regras. Trata-se de uma relativização das premissas que sustentavam o escopo teórico das disciplinas acadêmicas reunidas no bojo das ciências sociais. Há portanto uma negação da transposição metodológica das ciências exatas para as humanas. O pós-estruturalismo quer, portanto explicar o funcionamento do *sistema*, muito mais do que definir a *estrutura*. (KRAUSS, 2004)

Se a constituição dos campos e das disciplinas acadêmicas seguiu uma lógica estruturalista, tanto na composição de regras que delineiam seu modo de operação como o seu campo de atuação (definindo, portanto também valores, crenças, etc.), isso se dá através da estruturação de *padrões de percepção*. Defendemos, no entanto, que o estabelecimento de um padrão é apenas uma escolha de que características serão observadas em detrimento de muitas outras que serão necessariamente ignoradas. Não são, portanto evidentes, ou verdadeiros como podem parecer. A eleição de um padrão é unicamente um desejo de olhar para algo, e por isso é subjetiva, política e socialmente conduzida. Padrões são apenas anseio por uma percepção,

4 Utilizamos aqui o conceito de museu tendo como referência apenas a tipologia tradicional. Reconhecemos, entretanto, que principalmente a partir do século XX surgem novos conceitos, tipologias e formatos de museus.

5 FOSTER, Hal ; KRAUSS, Rosalind ; BOIS, Ives-Alain ; BUCHLOH, Benjamin. *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*. Londres: Thames & Hudson, 2004.

excluindo-se assim qualquer suposta neutralidade no discurso.

Michel Foucault coloca que, mais do que a busca por comprovação de uma suposta verdade, o estabelecimento das disciplinas é a construção de um escopo teórico que busca delimitar a pertinência de seu lexo. Uma disciplina é a construção de um sistema dentro do qual se estabelecem conceitos e se constroem consensos. Segundo o autor:

visto que uma disciplina se define por um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um corpus de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras e definições, de técnicas e de instrumentos [...] No interior de seus limites, cada disciplina reconhece proposições verdadeiras e falsas; mas repele, para fora de suas margens, toda uma teratologia do saber. (FOUCAULT, 1970, p. 28-31)

E ainda nesse sentido, o autor coloca que uma disciplina consiste em:

um princípio de controle da produção do discurso. [...] Geralmente se vê, [...] no desenvolvimento de uma disciplina, como que recursos infinitos para a criação de discursos. Pode ser, mas não deixam de ser princípios de coerção; e é provável que não se possa explicar seu papel positivo e multiplicador, se não se levar em consideração sua função restritiva e coercitiva. (FOUCAULT, 1970, p. 34)

O pós-estruturalismo nega a teoria de que os sistemas são autônomos, com regras e operações exteriores a essas estruturas. Para os estudos da linguagem – que será campo fértil para as teorias pós-estruturalistas – essa premissa desarticula os estudos linguísticos cunhados por teóricos como Saussure (1857-1913) e Pierce (1839-1914) que propunham uma estrutura geral da comunicação baseada em signo, significante e significado.

A linguagem passa então a ser vista não apenas como transmissão de significados, mas como disputa de poder, que coloca o interlocutor em obrigação de resposta, impondo uma regra, uma atitude e todo um sistema discursivo para o receptor do ato linguístico. É nesse momento que são definidos os locais de fala e as possibilidades de discursos. Já a noção performativa da linguagem localiza a estrutura no interior do ato linguístico. Um discurso é sempre muito mais do que uma transmissão de mensagens, simples e neutras. É uma relação de forças, com movimento de modificação ou de interferência no direito de resposta do receptor. (KRAUSS, 2004)

Nesse contexto o conhecimento deixa de ser o conteúdo de uma disciplina autônoma e se torna disciplinador, marcado por operação de poder. Segundo Foucault:

É que se o discurso verdadeiro não é mais, com efeito, desde os gregos, aquele que responde ao desejo ou aquele que exerce o poder, na vontade de verdade, na vontade de dizer esse discurso verdadeiro, o que está em jogo, senão o desejo e o poder?(FOUCAULT, 1970, p. 19)

Corroborando este argumento – de que um discurso é, mais do que o ato de proferir um enunciado ou a comunicação de uma ideia, mas sim uma disputa de poder entre quem fala e de quem recebe – o pensamento de Derrida é de grande

relevância. Ele coloca que a lógica estruturalista do signo foi construída pela dualidade entre significante e significado, onde o significado é superior em relação à mera constituição física do significante. Isso se dá porque a relação entre os dois é arbitrária. Não existe nenhuma razão pela qual as letras de uma palavra nos remetem ao significado da mesma.

De acordo com a lógica estruturalista, onde os signos são construídos a partir da contraposição entre significante e significado, é o significado (o referente ou o conceito, como o gato ou a ideia de gato) que tem o privilégio sobre a mera constituição física do significante (as letras ditas ou escritas g, a, t, o). Isso se dá porque a relação entre significante e significado é arbitrária: não existe nenhuma razão pela qual g, a, t, o deveria significar "gatidade"; qualquer outra combinação de letras poderia fazer o mesmo trabalho tão bem quanto [tradução nossa].⁶ (FOSTER et al, 2004, p. 45)

Poderíamos construir uma imagem ilustrativa que demonstrasse e superioridade do significado, onde este estaria em posição hierarquicamente a cima, e a partir da qual seriam remetidas diversas possibilidades de significantes. Ainda em referência ao exemplo de Derrida teríamos as letras escritas "c", "a", "t"; a imagem de gato; a fonética da palavra gato, etc. todos se remetendo ao conceito de gato (ou no texto original, ao "catness").

Essa relação hierárquica entre significado e significante é útil para estabelecer um paralelo com o objeto de arte. Pretendemos defender que, assim como há uma relação arbitrária entre "catness" e suas diversas possibilidades de significantes, há também arbitrariedade na centralidade do objeto artístico enquanto suporte físico e seus desdobramentos institucionais. Em outras palavras: percebemos a obra de arte (objeto material ou não), como uma produção de discurso. No mesmo sentido, a documentação museológica, a fotografia, os textos, os registros imagéticos e audiovisuais, etc. são também camadas de produção discursiva. Assim, nos parece que a relação hierárquica entre objeto artístico e produção documental é arbitrária no mesmo sentido que significado e seus significantes.

Compreendemos o arquivo, o museu e as coleções em geral, como instituições legitimadas a construir discursos. Derrida (2001) desenvolve essa questão de um modo importante para este trabalho quando afirma que não há arquivo sem um espaço instituído de um desejo de impressão. Assim, o autor coloca o arquivo como uma narrativa construída a partir de um pensamento dominante que pretende instituir a verdade, as regras e a lei, mas que necessariamente é apenas uma possibilidade de construção discursiva. Ele defende que não apenas os documentos existentes no arquivo (que já foram selecionados, e já são frutos de uma operação necessariamente excludente), mas também a sua estrutura normativa, exerce um poder informacional e político na medida em que conduz uma suposta busca por conhecimento, enquanto paralelamente estabelece uma ordem.

O arquivo para Derrida se constitui, não como a preservação de uma suposta

⁶ Texto original: According to structuralist logic, while the sign is made up of the pairing of signifier and signified, it is the signified (the referent or concept, such as a cat or the idea of cat) that has the privilege over the mere material form of the signifier (the spoken or written letters c, a, t). This is because the relationship between signifier and signified is arbitrary: there is no reason why c, a, t should signify "catness"; any other combination of letters could do the job just as well

memória existente, mas como construção de uma narrativa artificial, legitimadora de um discurso hegemônico de um grupo específico. Ao falarmos em impressões causadas por arquivo ou mesmo em desejo de memória, é necessário que se pense como e por quem são construídos esses discursos. Nas palavras do autor:

Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar da falta originária e estrutural da chamada memória. (DERRIDA, Jacques, 2001, p. 22)

E ele define arquivo como:

impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente estocagem e conservação de um conteúdo arquivável passado [...] Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante, determina também a estrutura do conteúdo arquivável, em seu próprio surgimento e sua relação com o futuro. É também a nossa experiência política do meios chamados informação. (DERRIDA, Jacques, 2001. p. 28-29)

Em diálogo estreito com as proposições trazidas por Jacques Derida, estão as reflexões sobre a construção discursiva, a postulação de enunciados e a relação direta com o arquivo (ou o museu) propostas por Foucault. Para o autor:

Dizer que os enunciados são remanentes não é dizer que eles permanecem no campo da memória ou que se pode reencontrar o que queriam dizer, mas sim que se conservaram graças a um certo número de suportes e de técnicas materiais (de que o livro não passa, é claro, de um exemplo), segundo certos tipos de instituições (entre muitas outras, a biblioteca) e com certas modalidades estatutárias (que não são as mesmas quando se trata de um texto religioso, de um regulamento de direito ou de uma verdade científica). Isso quer dizer, também, que eles estão investidos em técnicas que os põem em aplicação, em práticas que daí derivam em relações sociais que se constituíram ou se modificaram através deles. (FOUCAULT, 2008⁷, p. 140)

O autor estabelece uma relação entre dois conceitos que segundo ele constroem essa legitimidade discursiva, e para a qual o museu é uma espécie de instituição símbolo.

O primeiro seria o *enunciado*, que se relaciona diretamente com a discussão anterior, que percebe a comunicação não apenas como a transmissão de mensagens mas como uma relação que posiciona ouvinte e falante em uma disputa de poder. Nesse sentido, a questão do enunciado fica muito clara como a postura dominante de quem fala. Em suma, o conceito de enunciado já pressupõe que o conteúdo daquela fala foi legitimado dentro do campo de forças a que ele pertence – a legitimação faz com que uma fala se torne um enunciado.

O segundo termo é *positividade*. Parece-nos que a positividade se refere diretamente ao método, ou à forma em que é desenvolvida essa legitimação, mais do que o discurso em si.

⁷ Data do texto original 1969

As diferentes obras, os livros dispersos, toda a massa de textos que pertencem a uma mesma formação discursiva [...] todas essas figuras e individualidades diversas não comunicam apenas pelo encadeamento lógico das proposições que eles apresentam, nem pela recorrência dos temas, nem pela pertinência de uma significação transmitida, esquecida, redescoberta; comunicam pela forma de positividade de seus discursos. Ou, mais exatamente, essa forma de positividade (e as condições de exercício da função enunciativa) define um campo em que, eventualmente, podem ser desenvolvidos identidades formais, continuidades temáticas, translações de conceitos, jogos polêmicos. Assim, a positividade desempenha o papel do que se poderia chamar um a priori histórico. (FOUCAULT, 2008⁸, p. 144)

E continua:

[...] o museu é a instituição símbolo disso. Além disso, o a priori não escapa à historicidade: não constitui, acima dos acontecimentos, e em um universo inalterável, uma estrutura intemporal; define-se como o conjunto das regras que caracterizam uma prática discursiva. Justapostas, as duas palavras provocam um efeito um pouco gritante; quero designar um a priori que não seria condição de validade para juízos, mas condição de realidade para enunciados. Não se trata de reencontrar o que poderia tornar legítima uma assertiva, mas isolar as condições de emergência dos enunciados, a lei de sua coexistência com outros, a forma específica de seu modo de ser, os princípios segundo os quais subsistem, se transformam e desaparecem. (FOUCAULT, 2008⁹, p. 145)

O museu seria portanto – poderíamos sintetizar – a instituição da “positividade do enunciado”, ou seja, mais do que um discurso hegemônico, há uma constituição técnica (de métodos, artifícios e materiais) que corroboram e sustentam o enunciado propriamente dito.

Percebemos muitos pontos convergentes entre o pensamento de Foucault e Derrida no que tange a construção de uma hegemonia de um determinado *tipo* de discurso, mas principalmente na condição do museu (ou o arquivo, a biblioteca, etc.) como símbolo desse procedimento no decorrer da história – enquanto produção moderna.

Para Foucault o arquivo pode ser compreendido da seguinte maneira:

Ao invés de vermos alinharem-se, no grande livro mítico da história, palavras que traduzem, em caracteres visíveis, pensamentos constituídos antes e em outro lugar, temos na densidade das práticas discursivas sistemas que instauram os enunciados como acontecimentos (tendo suas condições e seu domínio de aparecimento) e coisas (compreendendo sua possibilidade e seu campo de utilização). São todos esses sistemas de enunciados (acontecimentos de um lado, coisas de outro) que proponho chamar de arquivo. (FOUCAULT, 2008¹⁰, p. 146)

E continua:

8 Idem ao 14

9 Idem ao 14

10 Idem ao 14

[...] arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares. Mas o arquivo é, também, o que faz com que todas as coisas ditas não se acumulem indefinidamente em uma massa amorfa, não se inscrevam, tampouco, em uma linearidade sem ruptura e não desapareçam ao simples acaso de acidentes externos, mas que se agrupem em figuras distintas, se componham umas com as outras segundo relações múltiplas, se mantenham ou se esfumem segundo regularidades específicas; ele é o que faz com que não recuem no mesmo ritmo que o tempo, mas que as que brilham muito forte como estrelas próximas venham até nós, na verdade de muito longe, quando outras contemporâneas já estão extremamente pálidas. O arquivo não é o que protege, apesar de sua fuga imediata, o acontecimento do enunciado e conserva, para as memórias futuras, seu estado civil de foragido; é o que, na própria raiz do enunciado-acontecimento e no corpo em que se dá, define, desde o início, o sistema de sua enunciabilidade. (FOUCAULT, 2008¹¹, p. 147)

É possível perceber no entanto, uma sutil diferença de tom entre os dois autores. Foucault, neste texto, evidencia a ausência de uma suposta neutralidade que tem por costume acompanhar o discurso científico, e coloca o arquivo como uma produção não apenas de enunciado mas de método – a positividade – para pavimentar determinadas construções retóricas. Derrida no entanto, nos parece, deposita uma carga política mais contundente em suas colocações, enfatizando claramente o projeto de hegemonia construído por grupos culturais específicos.

Ainda no escopo do pensamento do museu enquanto estrutura, é importante trazer especificamente a questão dos museus de arte. Para tanto, visitaremos a discussão de Arthur Danto e Hans Belting:

A história da arte é para ambos, Belting e Danto, uma construção, com uma lógica própria e um fio condutor que permeia os estilos ao longo do tempo. Enquanto campo, a história da arte surge no século XIX, e é conseqüentemente fruto de uma tradição moderna e europeia, legitimada não apenas por um lexo disciplinar, mas também por um conjunto de materiais e um vocabulário técnico que, junto com as instituições, pavimentam a construção dessas narrativas.

Belting coloca que há uma tradição de arte calcada em uma estrutura formal e estilística e que é corroborada pelas instituições legitimadas como campo da arte. Uma das questões centrais para o autor é que a história da arte é um enquadramento, que delimita e empresta sentido para a produção artística. Arte e a história da arte são, portanto, estruturas que se complementam na produção discursiva. Tal enquadramento é representado pelo museu, o lugar onde se constrói e se legitima essa narrativa. Não por acaso a era da história da arte coincide com a era do museu.

Para contribuir com esse argumento, de que a arte e o museu são partes de uma mesma produção discursiva, é interessante trazer o pensamento de Donald Preziosi. De modo geral o autor estabelece uma relação direta entre a museologia e a história da arte. Mais especificamente ele defende que o termo museografia, que poderia ser traduzido como “museologia aplicada”, nada mais é do que a evidência de seu referencial à produção artística. Neste caso, a museologia estaria aplicada a quê? À história da arte, moderna e hegemônica, e que no contexto da argumentação do autor, é

11 Idem ao 14

o estabelecimento simbólico dos Estados Nacionais.

Para ele a estruturação técnica e disciplinar do campo da museografia a partir de espécimes arquiváveis denota exatamente este procedimento de que nos fala Foucault, de um aparato que traz positividade ao enunciado, ou – diríamos nós – legitimidade ao discurso.

Donald Preziosi defende que, tanto a museologia (como um conjunto de práticas institucionais), quanto a museografia (especificamente as exposições) são agentes de legitimação de discursos que se utilizam dos espécimes arquiváveis como ferramenta de construção narrativa. Para o autor é a materialidade desses espécimes que legitimam o discurso do museu, atuando como um lastro de comprovação, que remete à estrutura do saber científico, tido como racional, isento e imparcial.

Para Preziosi:

A museografia e suas museologias foram encampadas a partir de associações metafóricas, metonímicas e anafóricas que devem ser mapeadas dentro de espécimes arquivadas. A museologia e a museografia demonstram que todas as coisas podem ser compreendidas como espécimes, e que a especificização pode ser um pré requisito efetivo para a produção de conhecimento útil sobre qualquer coisa [tradução nossa].¹² (PREZIOSI, 1998 p. 496)

E continua:

[...] A história da arte é construída como ciência universal, empírica, sistematicamente descobrindo, classificando, analisando e interpretando espécimes a partir dos quais se constrói o discurso do universal, tido como fenômeno humano [tradução nossa].¹³ (PREZIOSI, 1998 p. 499)

O autor coloca que o museu atua como uma estrutura, que vai além do invólucro arquitetônico, e permeia o modo de atuação e os procedimentos institucionais utilizados. O museu é, portanto compreendido não apenas como um campo, com práticas legitimadas no interior de seu funcionamento, mas sobretudo como ferramenta da história da arte. Para o autor:

A exposição e a histórica prática da arte (ambas as quais são subespécies da museografia) são no entanto gêneros de uma ficção imaginativa. Suas práticas de composição e narração constituem as 'realidades' da história, através do uso de materiais e vocabulários pré-fabricados – tropos, fórmulas sintáticas, metodologias de demonstração e comprovação, e técnicas de oficialização e dramaturgia. Esse tipo de dispositivo ficcional é compartilhado com outros gêneros de práticas ideológicas como a religião e o entretenimento – os quais são compreendidos como indústrias [tradução nossa].¹⁴ (PREZIOSI, 1998 p. 492)

12 Texto original: *Museography and its museologies were grounded upon the metaphoric, metonymic, and anaphoric associations that might be mapped amongst their archived specimens. They demonstrated, in effect, that all things could be understood as specimens, and that specimenization could be an effective pre-requisite to the production of useful knowledge about anything.*

13 Texto original: *art history is constru(ct)ed as a universal empirical science, systematically discovering, classifying, analysing, and interpreting specimens of what is thereby instantiated as a universal human phenomenon.*

14 Texto original: *Exhibition and art historical practice (both of which are subspecies of museography) are thus genres of imaginative fiction. Their practices of composition and narration constitute the 'realities' of history chiefly through the use of prefabricated materials and vocabularies—tropes, syntactic formulas, methodologies of demonstration and proof, and techniques of stagecraft and dramaturgy. Such fictional devices are shared with other genres of ideological practice such as organized religion and the entertainment—that is, the containment—industries*

Alguns aspectos da fala de Preziosi nos são particularmente relevantes neste ponto. Ele coloca que o museu, assim como os romances (e aqui é interessante frisar esta aproximação, no sentido de evidenciar que ambos são histórias fictícias) são artefatos para a criação da narrativa moderna. Ainda segundo ele, o espaço historicizado da museologia, possibilita que se lance a luz naquilo que deve ser visto como história da arte, e nesse sentido é em si um mecanismo de construção do campo discursivo.

Seguindo uma vertente de pensamento bastante afinada com o pensamento de Foucault e Derrida, o autor coloca que o museu é um dispositivo¹⁵ ficcional, que atua – de maneira semelhante à religião e ao entretenimento – como uma prática ideológica de conformidade social. Para o autor, a exposição é a prática histórica da arte que constrói gêneros de uma ficção imaginativa¹⁶.

É possível perceber uma relação ainda mais direta com o discurso de Derrida e Foucault, quando Preziosi diz que o arquivo não é apenas um banco de dados, ou uma acumulação passiva de objetos ou informações. Pelo contrário, o arquivo é um instrumento crítico em defesa de seu próprio direito. Para o autor: “Este arquivo, em outras palavras, não foi propriamente um estoque passivo, ou banco de dados, foi muito mais um instrumento crítico em defesa do seu próprio direito [tradução nossa]”¹⁷ [PREZIOSI, 1998, p. 1496]

Em outro momento o autor coloca que, se o século XIX é o momento em que o homem passa a se perceber como um ser histórico, nada mais coerente do que a constituição do museu – e da história da arte – como uma linha traçada do passado até o presente. Nesse ponto, poderíamos propor uma aproximação entre o pensamento de Preziosi e o argumento trazido por Rosalind Krauss, em *Art Since 1900*. Como já foi visto, o texto estabelece um paralelo entre o estruturalismo e o surgimento da história da arte, quando coloca que a esta precisava de um ambiente conformado nos moldes estruturalistas – que delimitavam o escopo teórico das disciplinas acadêmicas – para se constituir como tal¹⁸.

Por outro lado há também um afinamento com o discurso de Danto, quando ele diz que há, na arte contemporânea, um sentimento de não pertencimento a uma sequência cronológica da história, que permite aos artistas usarem a história da arte de modo fragmentado. Segundo o autor, tal sentimento é o que a distingue da arte moderna:

É em parte o sentimento de não mais pertencer a uma grande narrativa, registrando-se em nossa consciência em algum lugar entre o mal-estar e o regozijo, que marca a sensibilidade histórica do presente, e que, se Belting e eu estivermos no caminho certo, ajuda a definir a diferença marcante entre arte moderna e a arte contemporânea (...). (DANTO, 1984, p. P. 06)

15 A palavra 'dispositivo' aqui não se refere ao conceito de dispositivo de Gilles Deleuze. Está sendo utilizada apenas como uma tradução do inglês 'device'.

16 Interessante retomar a citação de Maria de Fátima Couto que aparece na introdução deste trabalho. A autora, no livro *Instituições da Arte*, também fala em dispositivo ficcional, o que parece evidenciar um alinhamento teórico entre Couto e Preziosi.

17 Texto original: This archive, in other words, was itself no passive storehouse or databank; it was rather a critical instrument in its own right.

18 FOSTER et al, 2004. p. 34 como foi visto no item 'Estruturalismo', capítulo 1, página 11.

Os autores parecem convergir para a ideia de que há ao longo do século XIX um processo de construção de uma narrativa linear e centralizada da história da arte que se desenvolve em simbiose com o museu, visto que este se coloca como a ferramenta legitimada de construção desse espaço histórico. Em contrapartida, há no século XX uma fragmentação desse sistema, tanto para a produção dos artistas, como no campo da história da arte e do pensamento museológico. Com a desestruturação de um discurso de tendências totalizantes, há uma proliferação de narrativas específicas, que pretendem abordar universos muito particulares. A teoria da arte se torna cada vez mais compartimentada e específica, e as teorias dos artistas substituem a ideia de uma teoria da arte única.

Esse momento de fratura, em que a produção dos artistas não mais se insere nesta lógica já consolidada da história e da crítica de arte, é ilustrado por Belting através da metáfora da peça de teatro:

(...) os intérpretes de arte pararam de escrever a história da arte no velho sentido, e os artistas desistiram de fazer uma história da arte semelhante. Soa assim o sinal de pausa para a velha peça, quando não há muito tempo está sendo executada uma nova peça, que é acompanhada pelo público segundo o velho programa e consequentemente é mal compreendida. (BELTING, 1994, P. 24)

Outro aspecto essencial que evidencia esta inadequação são os critérios formais, estilísticos técnicos e materiais para a distinção do que seria um objeto artístico. Para Arthur Danto (2006), quando a obra se distancia definitivamente do suporte material que a apartava do mundo, ocorre a morte desta forma clássica de arte. De outro modo: se uma obra era reconhecida por suas propriedades técnicas e estéticas, agora o que diferencia um objeto de arte dos outros objetos cotidianos é uma questão discursiva, que está em outro lugar, fora da materialidade do objeto em si. Segundo ele:

(...) não havia uma forma especial para a aparência das obras de arte em contraste com o que eu havia designado "coisas meramente reais". Para usar o meu exemplo favorito, nada parecia marcar externamente a diferença entre a Brillo Box de Andy Warhol e as caixas de Brillo do supermercado. E a arte conceitual demonstrou que não era preciso nem mesmo ser um objeto visual palpável para que algo fosse uma obra de arte visual. (...) Significava que, no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte, e também significava que, se fosse o caso de descobrir o que era a arte, seria preciso voltar-se da experiência do sentido para o pensamento. (DANTO, 1984, p.16)

Este movimento de relativização e de desconstrução do pensamento artístico da modernidade será abordado de diversas maneiras por diferentes autores: para Rosalind Krauss, por exemplo, o estruturalismo é responsável pelo empoderamento da arte moderna no momento em que institui a autonomia da arte e de seus meios. Nesse caso a condição pós meio seria consequência não apenas de uma reavaliação prática, ou de uma ampliação das possibilidades de utilização de novos suportes e técnicas, mas de um afrontamento às instâncias tradicionais da arte e nesse sentido

se relaciona diretamente com o desenvolvimento do pós-estruturalismo. Em outras palavras, para Krauss o desenvolvimento de novas linguagens e categorias artísticas não representa uma alteração formal ou estilística, mas a instituição de uma nova condição crítica para o pensamento artístico.

Para Danto – cujo argumento pretendemos colocar em justaposição ao de Krauss – essa transição da arte moderna para contemporânea se dá a partir de um sentimento de não pertencimento ao fio cronológico da história. Em complementação, Belting coloca que há uma fragmentação das narrativas, onde a história da arte hegemônica é substituída por pequenas produções discursivas que se propõe a referenciar poéticas e produções artísticas muito específicas.

No discurso dos autores é possível perceber uma oposição entre o sentimento moderno de pertencimento à narrativa histórica – que poderíamos colocar aqui como o pensamento característico do século XIX com a constituição das disciplinas e sua legitimação por meio do discurso estruturalista – e em contrapartida, a ruptura para a arte contemporânea se dá justamente com a quebra dessa perspectiva de pertencimento a um grande discurso totalizante.

O que buscamos evidenciar é que existem relações possíveis entre esses conceitos (sentimento histórico, estruturalismo, especificidade do meio, modernidade) que nos permite reunir essas abordagens, e a partir delas estabelecer paralelos entre os diversos enfoques. Essa aproximação permite duas relações: a primeira é a conceituação ‘arte moderna’ e ‘arte contemporânea’ em aproximação com a questão do meio sobre o qual se desenvolvem as linguagens artísticas. Em consonância com o *Art Since 1900*, pretendemos estabelecer um paralelo entre a arte moderna e sua determinação enquanto meio específico, e por outro lado entre a arte contemporânea e a condição pós meio. Em seguida propomos uma segunda relação entre a especificidade do meio e a corrente de pensamento estruturalista, assim como o pós meio como um sintoma de ruptura das estruturas artísticas, e nesse sentido, afinado com a corrente pós-estruturalista.

Colocando então de modo consolidado: nossa análise sobre este processo de ruptura, estará baseado na relação estabelecida entre arte moderna / estruturalismo / especificidade do meio; em oposição à arte contemporânea / pós-estruturalismo / condição pós meio da arte.

É importante colocar, no entanto que reconhecemos este processo como uma transformação, não apenas de ruptura, mas também de continuidade. Isto poderia ser defendido inclusive através do argumento de que muitos teóricos estruturalistas foram os responsáveis pelo desenvolvimento da corrente de pensamento pós-estruturalista – entre eles Foucault e Derrida, utilizados neste trabalho. Não estamos assumindo a palavra ruptura como algo inteiramente novo, ou sem conexões com as narrativas anteriores. Nossa tentativa é agrupar características semelhantes, para assim delimitar nosso entendimento sobre o universo em questão. Temos a intenção de evitar o uso dilatado de termos, como arte contemporânea, por exemplo, que diante de grande indefinição, tem sua significação mal compreendida.

É preciso no entanto colocar que a determinação de um lexo disciplinar, ou um vocabulário técnico que permite o trânsito no meio específico, assim como a

concepção de uma estrutura auto regulada onde a forma é um resultado do material fornecido pelo próprio sistema; promovem uma exacerbação da dimensão estilística, estética, do resultado formal e visual. Essa dinâmica técnico-formal se adéqua à ideia moderna das divisões entre os meios específicos, e se relaciona às principais instâncias da atividade museológica, gerando parâmetros de procedimento para todas as atividades museográficas, documentação, conservação e exposição.

Nos propomos agora a lançar luz sobre duas das diversas possibilidades de aceitação do conceito de museu. A primeira, com a qual temos trabalhado até agora, define a instituição através das suas atividades: “preserva, pesquisa e notadamente expõe testemunhos do homem e da natureza...”; ou de sua estrutura física: “um prédio que abriga uma coleção”¹⁹ etc. Essa dimensão institucional é importante, é com ela que estamos trabalhando até agora. Enquanto instituição, este museu perpetua e ao mesmo tempo demanda regras internas, instâncias burocráticas, métodos e sistemas.

No entanto, não podemos abrir mão da definição que nos possibilita uma reflexão sobre o processo, sobre os desejos envolvidos, e que são em última análise o estopim para a institucionalização. O IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus nos traz, por exemplo, a seguinte definição: “[...] O museu é o lugar em que sensações, ideias e imagens de pronto irradiadas por objetos e referenciais ali reunidos iluminam valores essenciais para o ser humano [...]”²⁰

Antes do museu-instituição existe um museu-desejo, que o precede. Pensamos então no museu – não através de suas funções ou sua estrutura, mas pelo que ele representa: um desejo de permanência, de perpetuação de um discurso. Esse desejo é o que alimenta as instituições museológicas, mas também outras possibilidades de manifestação, construção de narrativas, exposições, colecionismos, arquivamentos, etc. Até mesmo a escritura de um livro pode ser considerado um procedimento muito próximo à curadoria de uma exposição ou de um acervo, com o mesmo desejo de permanência e disseminação de valores.

Essa dupla significação a qual estamos chamando de museu-desejo e museu-instituição, parece ter sido o ponto de partida para Peter Vergo, autor do livro *Nova Museologia*, quando o autor coloca que:

Na realidade, visto que os museus são quase, se não tão antigos quanto a própria civilização, e uma vez que a infinidade de museus atuais abrange praticamente todos os campos do esforço humano - não apenas arte, artefatos ou ciência, mas entretenimento, agricultura, vida rural, infância, pesca, antiguidades, automóveis: a lista é interminável - é um campo de investigação tão amplo que importa a quase todo mundo [...] [tradução nossa]

E continua:

Os museus, no sentido em que a palavra é usada hoje em dia, são, naturalmente, um fenômeno relativamente recente. A fundação das grandes instituições financiadas publicamente (e publicamente acessíveis) tais como o museu britânico ou o Louvre, remonta não mais do que um par de cem anos,

¹⁹ Essas definições foram sendo reelaboradas pelo ICOM – International Council of Museum e aparecem em autores como Dominique Puolot.

²⁰ <http://www.museus.gov.br/os-museus/>

à parte final do décimo oitavo século. Mas na origem, os museus remontam pelo menos aos tempos clássicos, se não além. A origem do museu é muitas vezes rastreada até o caminho de Ptolomeu em Alexandria, que foi (o que quer que tenha sido), em primeiro lugar uma coleção de estudo com biblioteca anexada, um repositório de conhecimento, um lugar de estudiosos, filósofos e historiadores [tradução nossa].²¹ (VERGO, 1989, p. 2)

É possível perceber nas palavras de Vergo que ele também trabalha com a existência de diferentes acepções da palavra *Museu*. Inicialmente ele coloca que há uma concepção de museu “quase, se não tão antiga quanto à própria civilização” [tradução nossa] e por outro lado um “museu no sentido que conhecemos hoje” [tradução nossa] que remete ao século XIX.

Percebemos a corrente teórica conhecida como Nova Museologia como uma das possíveis vertentes pós estruturalistas do pensamento museológico, e identificamos essa semelhança na fala de Peter Vergo, quando ele evidencia uma postura teórica que pressupõe inexistência de uma narrativa central, unívoca ou prerrogativamente verdadeira. Assim como Foucault, Derrida ou Preziosi, Vergo também trabalha a partir do entendimento de que há uma lateralidade na construção das narrativas museológicas. Esse aspecto fica evidente quando o autor assume que:

Além das legendas, dos painéis de informação, do catálogo que acompanha o folheto de imprensa, há um subtexto que compreende inúmeras e diversas vertentes, muitas vezes contraditórias, tecidas a partir dos desejos e ambições, das aspirações, preconceitos intelectuais, políticos, sociais e educativos do curador do museu, do erudito, do desiner, do patrocinador - para não falar da sociedade, do sistema político, social ou educacional que alimentou todas essas pessoas e, ao fazê-lo, deixou o seu selo sobre elas. Tais considerações, ao invés de, digamos, a administração de museus, seus métodos e técnicas de conservação, seu bem-estar financeiro, seu sucesso ou negligência aos olhos do público, são o tema da nova museologia. [tradução nossa].²² (VERGO, 1989, p. 3)

Ele também entende que existe um desejo daqueles que tem o poder da fala (ou do enunciado para Foucault) quando diz que “existe um subtexto tecido a partir dos desejos, das concepções intelectuais ou políticas do diretor do museu, do curador, etc.”

Nos consideramos afinados com Vergo quando ele postula que o problema da “velha museologia”, ou a museologia tradicional, é que ela se debruça majoritaria-

21 Texto original: In reality, since museums are almost, if not quite as old as civilisation itself, and since the plethora of present-day museums embraces virtually every field of human endeavour - not just art, or craft, or science, but entertainment, agriculture, rural life, childhood, fisheries, antiquities, automobiles: the list is endless - it is a field of enquiry so broad as to be a matter of concern to almost everybody. Museums, in the sense in which the word is today commonly understood, are of course a relatively recent phenomenon. The foundation of the great publicly funded (and publicly accessible) institutions such as the British Museum or the Louvre goes back no more than a couple- of hundred years, to the latter part of the eighteenth century. But in origin, museums date back at least to classical times, if not beyond. The origin of the museum is often traced back to the Ptolemaic mouseion at Alexandria, which was (whatever else it may have been) first and foremost a study collection with library attached, a repository of knowledge, a place of scholars and philosophers and historians.

22 Texto original: Beyond the captions, the information panels, the accompanying catalogue, the press handout, there is a subtext comprising innumerable diverse, often contradictory strands, woven from the wishes and ambitions, the intellectual or political or social or educational aspirations and preconceptions of the museum director, the curator, the scholar, the designer, the sponsor - to say nothing of the society, the political or social or educational system which nurtured all these people and in so doing left its stamp upon them. Such considerations, rather than, say, the administration of museums, their methods and techniques of conservation, their financial well-being, their success or neglect in the eyes of the public, are the subject matter of the new museology.

mente sobre o método utilizado para a institucionalização, e muito pouco sobre o enfoque, o assunto ou a finalidade do museu. Nas palavras dele: “Eu replicaria que o que está errado com a museologia “velha” é que é muito sobre métodos de museu, e muito pouco sobre os propósitos de museus [tradução nossa]”.²³ (VERGO, 1989, p. 3)

Interessante observar ainda que ele problematiza essa questão do método, também em termos formais. Ou melhor: a concepção multilateral do discusso é evidenciada na forma como o autor organiza seu próprio ensaio, o que pode ser observado no trecho a seguir:

Os ensaios incluídos neste volume não são escritos de um único ponto de vista, nem mesmo de um único ponto de partida: eles são tão diferentes em abordagem, em ênfase, em estilo de escrita como as personalidades e interesses de seus autores. Nunca foi minha intenção como editor convidar uma seleção “representante” de profissionais de museu para escrever sobre uma lista “abrangente” de temas relacionados com museus. [tradução nossa]²⁴. (VERGO, 1989, p. 4)

No ensaio intitulado *The Reticent Object – O Objeto Reticente* – o autor se propõe a declinar de outras possibilidades de discussão sobre as funções ou propósitos do museu e da museologia para fundamentalmente tecer um pensamento sobre a construção das exposições, ou mais simplesmente o ato de selecionar e expor objetos. Nesse ponto novamente nos fundamentamos no pensamento de Vergo no seguinte sentido: o museu e a museologia tradicionalmente reivindicam a legitimidade para tratar especificamente do universo dos objetos (espécimes arquiváveis para Preziosi). Nesse sentido, refletir sobre as alterações de concepção do que seja um objeto, das possibilidades de relação, de produção de sentido ou de institucionalização a partir deles, significa apontar diretamente para os estudos museológicos. No entanto, essas relações e problematizações a partir dos objetos ocorrem em diversos lugares – físicos e simbólicos – que não necessariamente a instituição museu. Em alguns casos instituições que, mesmo não recebendo essa denominação, podem ser compreendidas dentro de certos referenciais próximos: exposições, coleções, galerias, etc.

A teoria museológica do século XX, com desdobramentos no século XXI trabalha com vertentes e tipologias de museus que tem como princípio a construção de narrativas sociais plurais e a desconstrução de um discurso hegemônico disseminado pelos chamados museus tradicionais. Embora tenha havido uma proliferação de diferentes formatos de museus (museus de território, ecomuseus, endomuseus, museus de comunidade, museus virtuais, etc.), que surgem com ferramentas de legitimação diversas (e respaldados por documentos normativos como a Carta de Santiago do Chile em 1972²⁵ e a Declaração de Quebec em 1984²⁶, entre outros) compreendemos

23 Texto original: I would retort that what is wrong with the ‘old’ museology is that it is too much about museum methods, and too little about the purposes of museums

24 Texto original: The essays included in this volume are not written from a single viewpoint, nor even from a single point of departure: they are as different in approach, in emphasis, in style of writing as the personalities and interests of their authors. It was never my intention as editor to invite a ‘representative’ selection of museum professionals to write about a ‘comprehensive’ list of museum-related topics.

25 Define os princípios base do Museu Integral

26 Define os princípios base da Nova Museologia

que há um hiato entre a concepção teórica e a prática metodológica institucional – pelo menos no que se refere especificamente aos museus de arte.

Conclusão

A centralidade do objeto material, a definição de “um prédio que abriga uma coleção”, e principalmente a insistência na utilização da ferramenta museu, tanto teórica quanto institucionalmente, na nossa visão continuam sendo paradigmas estruturantes de uma prática discursiva arbitrária.

É claro que a seleção de objetos a serem expostos ou preservados é em si uma construção de uma visão da história, e concordamos com Vergo quando ele diz que:

Por que eles [os responsáveis pela exposição] desejam incluir ou excluir certos tipos de material apropriados ou inadequados ao seu tema escolhido, em termos de alguma definição de congruência estilística, da natureza do meio empregado, de relevância histórica ou social, e assim por diante. No entanto, em um exame mais detalhado, torna-se rapidamente claro que os critérios para a seleção ou rejeição de material para uma exposição não são nem aleatórios nem arbitrários - pelo contrário, que eles se baseiam em um sentido subjacente, embora geralmente não dito de propósito. [tradução nossa] ²⁷ (VERGO, 1989, p. 45-46)

Mas com Derrida defendemos que existe uma segunda questão que transcende à condição lateralizada da escolha do que será musealizado, representado ou quais discursos serão legitimados: a estrutura normatizante norteia os processos de maneira mais ampla e mais contundente do que o conteúdo processado. No caso da arte contemporânea, a obra de arte demanda uma alteração epistemológica²⁸ e na prática, temos instituições detentoras de acervos enfrentando um enquadramento impossível daquelas linguagens.

Imaginamos que essa inadequação aconteça com outros tipos de acervos, o “etnográfico”²⁹ por exemplo, cujas relações e materialidades também não se inserem a priori no processamento da instituição, por não seguirem padrão formatado de produção e de investimento de valor simbólico. Essas dificuldades de adequação talvez sejam inerentes ao processo de representação (principalmente quando esta representação se refere a um outro, que se constitui a partir da alteridade) e se derivam diretamente da incompletude intrínseca da transmissão e disseminação de discurso. Por outro lado, acreditamos que a forma é resultado do conteúdo, ou seja, não acreditamos ser possível promulgar um discurso multilateralizado através de uma estrutura normativa única.

27 Texto original: why they [the exhibition-makers] might wish to include or exclude certain kinds of material as appropriate or inappropriate to their chosen subject, in terms of some definition of stylistic congruity, of the nature of the medium employed, of historical or social relevance, and so on. Yet, on closer examination, it quickly becomes clear that the criteria for the selection or rejection of material for an exhibition are neither random nor arbitrary - on the contrary, that they are based on an underlying though usually unspoken sense of purpose

28 FREIRE, Cristina. A poética do processo: a arte conceitual no museu.

29 Na verdade discordamos dessa terminologia por acreditarmos que ela fortalece o discurso a partir do qual existe uma centralidade do pensamento europeu. Nós indagariamos: todos os museus não são necessariamente etnográficos, visto que eles trabalham com testemunhos do homem e da natureza? Só os testemunhos do homem não-europeu são considerados etnográficos?

Há portanto um problema na transposição do museu-desejo para o museu-instituição. Esse “museu pós estruturalista” não está consolidado nas práticas institucionais. Exemplo disso é um texto publicado na Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST, em que a autora, Alice Duarte, dialoga bastante com Peter Vergo, e coloca que:

Os museus são espaços públicos que constroem representações sociais e estas suportam regimes particulares de poder; mas tais representações também podem ser desconstruídas e/ou contestadas e/ou diversificadas (...). Não mais pode ser escamoteado que o museu é uma instituição cultural e que os objetos que abriga devem, necessariamente, ser equacionados em termos socioculturais (DUARTE, 2013, p.113)

Se por um lado Duarte defende que os museus são estruturas de poder, em relação direta com a construção das representações sociais as quais são legitimadas a proceder, por outro lado, ela evidencia uma abordagem institucional que reafirma a mesma estrutura de poder que estaria sendo questionada. No início da citação, ela coloca que os museus são espaços públicos, e termina dizendo que o museu é uma instituição cultural que abriga objetos. Ou seja, embora o paradigma conceitual museológico tenha sido atravessado por um pensamento pós estruturalista, o modelo institucional, baseado no “prédio que abriga uma coleção” permanece presente no discurso.

Compreendemos ainda que não se trata de deslocar a estrutura de poder, no sentido de utilizar a ferramenta museu para legitimar discursos não hegemônicos. Sim, consideramos esta uma posição possível, legítima e fundamental. No entanto o que buscamos defender é que o processamento institucional – e aqui estamos falando do museu, mas como já foi dito, existem diversas outras maneiras de processamento institucional, como arquivos, exposições, etc – é em si uma estrutura legitimadora de poder.

Referências

BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

DANTO, Arthur. Após o Fim da Arte. A arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus, Edusp, 2006.

DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DUARTE, Alice. Nova Museologia; os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. In: Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 6 no 1 – 2013.

FREIRE, Cristina. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

FOSTER, Hal ; KRAUSS, Rosalind ; BOIS, Ive-Alain ; BUCHLOH, Benjamin. Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism. Londres: Thames & Hudson, 2014.

FOUCAULT, Michel. A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 02 de dezembro de 1970. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

GREEMBERG, Clemment. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: COTRIM, C.; FERREIRA, G. Clemente Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Zahar/FUNARTE, 1997.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Rio de Janeiro: Arte Ensaios nº17, p.128 – 137. 2005

PREZIOSI, Donald. Epilogue. The Art of Art History. Oxford University Press 1998. Canada.

VERGO, Peter. The New museology. 1989 , Reaktion Books. London EC1V ODX, UK

VOLK, Tyler. Metapatterns: across space, time, and mind. Columbia. Columbia University Press, 1995.

<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/248/239>

<http://www.museus.gov.br/os-museus/>

http://www.fcc.sc.gov.br/patrimoniohttp://www.museologia-portugal.net/files/texto_de_apoio_01_declaracoes.pdf
[cultural/pagina/12363/declaracaodequebec1984](http://www.museologia-portugal.net/files/texto_de_apoio_01_declaracoes.pdf)
[pricipios-basedeumanovamuseologia](http://www.museologia-portugal.net/files/texto_de_apoio_01_declaracoes.pdf)

Submetido em: 14/09/2017

Aceito em: 03/10/2019

**Ramsés Albertoni
Barbosa¹**

O arquivo, esse monstro temível e sedutor, é transparente e opaco: as histórias de aprendizagem da artista plástica Voluspa Jarpao

The archive, this fearsome
and seductive monster, is
transparent and opaque: the
learning histories of the visual
artist Voluspa Jarpa

L'archive, ce monstre désolé
et séductif, est transparent
et opaco: les histoires
d'apprentissage de l'artiste
plasticien Voluspa Jarpa

Resumo

O artigo investiga a instalação “Histórias de aprendizagem” da artista plástica chilena Voluspa Jarpa Saldías, que empreende a leitura do arquivo e sua desconstrução, articulando uma nova interpretação do passado, mas, sobretudo, uma leitura diversa da concepção da História, compreendida como uma descontinuidade perpassada pelo esquecimento e pelo apagamento, pois o que está em jogo é o próprio conceito de verdade histórica. A pesquisa empreende a perquirição dos sentidos do silêncio como algo que significa e que se distingue do implícito, que precisa do “dito” para colocar-se sob o sentido, sendo possível pensar o silêncio e a borradora como agentes da censura que dizem respeito ao que não pode ser enunciado em determinadas circunstâncias.

Palavras-chave: Voluspa Jarpa; Arquivos; Ditaduras; Tecnologias digitais; Visibilidades.

Abstract

This paper investigates the installation “Histórias de aprendizagem” of the Chilean plastic artist Voluspa Jarpa Saldías, who undertakes the reading of the archive and its deconstruction, articulating a new interpretation of the past, but above all a different reading of the conception of History, understood as a discontinuity permeated by oblivion and erasure, because what is at stake is the very concept of historical truth. The research undertakes the search of the senses of silence as something that means and that is distinguished from the implicit, which needs the “saying” to put itself in the sense, being possible to think silence and erasure as agents of censorship that concern the which cannot be stated in certain circumstances.

Keywords: Voluspa Jarpa; Archives; Dictatorships; Digital technologies; Visibilities.

Résumé

L'article examine l'installation “Learning Stories” de l'artiste plasticien chilien Voluspa Jarpa Saldías, qui entreprend la lecture des archives et sa déconstruction, articulant une nouvelle interprétation du passé, mais surtout une lecture différente de la conception de l'Histoire, comprise comme discontinuité imprégnée d'oubli et d'effacement, car il s'agit du concept même de vérité historique. La recherche entreprend le sondage des sens du silence en tant que quelque chose qui signifie et se distingue de l'implicite, qui a besoin du “dire” pour se mettre dans le sens, étant possible de penser le silence et l'effacement en tant qu'agents de censure qui concernent qui ne peut pas être indiqué dans certaines circonstances.

Mot-clés: Fichiers; Dictatures; Technologies numériques; Des visibilités.

1 Mestre em Poética pelo Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFJF. Bacharelado em Artes & Design pelo IAD da UFJF. Professor de Literatura, artista plástico, fotógrafo. ramses.albertoni@ich.ufjf.br
Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3436230689973421>.

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-5852-9105>. Bolsista Capes.
Revisor: Maria Luiza Igino Evaristo, Doutora em Ciência da Religião. Endereço eletrônico: mlieteja@yahoo.com.br

1. Enredado nos arquivos

A instalação “Histórias de aprendizagem”, da artista plástica chilena Voluspa Jarpa Saldías (Rancagua, 1971), participou da 31ª Bienal de Artes de São Paulo, intitulada “Como (...) coisas que não existem”, que ocorreu em 2014, reunindo 81 obras de 69 artistas de 34 países, inclusive 12 artistas brasileiros. Essa instalação de Jarpa possui uma poética labiríntica e irregular, composta, de um lado, por documentos dos arquivos da CIA sobre a ditadura civil-militar brasileira (1964-1985) revelados há alguns anos pelo governo dos Estados Unidos e, de outro, por documentos dos serviços secretos brasileiros produzidos durante os mandatos dos presidentes Getúlio Vargas (1951-1954) e João Goulart (1961-1964). Deste último, a artista inclui, além disso, registros sobre o exílio no Uruguai e o suposto assassinato na Argentina, em 1976, investigado como parte do plano coordenado entre as ditaduras do Cone Sul, conhecido como Operação Condor.



Fig. 1 – Voluspa Jarpa. “Histórias de aprendizagem”, instalação. 2014. Fotografia do autor

Ao analisarmos a instalação de Jarpa por meio da reflexão artística a respeito da História, é mister ponderarmos, inicialmente, a respeito da conceituação desse termo, uma vez que o moderno conceito de História, *Geschichte*, traz uma distância bem marcada entre as experiências do passado e as expectativas do futuro. O fio condutor na análise desse conceito são as suas transformações até à Modernidade, conforme ajuíza Koselleck (2013). A palavra história, cujo primeiro registro conhecido remonta a Heródoto, no século V a.C., é um patrimônio de diferentes culturas ocidentais que há milênios é cultivado, expandido e ressignificado. Entretanto, de acordo com Koselleck,

A História é um conceito moderno que – apesar de resultar da evolução continuada de antigos significados da palavra –, na prática, corresponde a uma configuração nova. Naquilo que tange à História do termo, o conceito se cristaliza a partir de dois processos de longa duração que no final vão confluír e, assim, desbravar um campo de experiência que antes não podia ser formulado. Por um lado, trata-se da criação do coletivo singular, que reúne a soma das histórias individuais em um conceito comum. Por outro lado, trata-se da fusão de História (como conjunto de acontecimentos) e Historie (como conhecimento, narrativa e ciência históricos). (KOSELLECK, 2013, p. 119)

Dessa forma, a História tem por objeto o homem, por isso é a ciência que estuda os homens no tempo, uma ciência dos homens no tempo, cuja primeira característica é o conhecimento através de vestígios. Investiga-se, assim, na instalação “Histórias de aprendizagem”, com essa orientação em nosso percurso, o que sobreviveu quando tudo ruiu, ou seja, a *nachleben* (sobrevivência), na conceituação de Didi-Huberman (2013), porquanto o tempo sempre arrasta em sua esteira as formas da existência num jogo temporal de latências e crises, cujos vestígios de um estado social já desaparecido resiste sob formas deslocadas, ou seja, é a forma frágil que sobreviveu subterraneamente ao próprio desaparecimento para reemergir de modo inesperado em outro ponto da história, quebrando as periodizações e as causalidades definidas, pois a pesquisa arquivística procura compreender as sedimentações e as movimentações de terrenos.

A *nachleben* que transita entre fantasmas e sintomas é, portanto, a expressão específica do rastro, assinalando uma “realidade de intrusão” ou uma “realidade espectral”. De acordo com Didi-Huberman (2013), o legado sobrevivente do passado garante sua detença em outras épocas, porquanto existe um trânsito de formas que não obedece a nenhum sistema disciplinar e cronológico para que sejam evocadas. Destarte, as “aparições fantasmáticas e sintomáticas” da *Nachleben der Antike* (sobrevivência do antigo) surgem de imemorialidades, haja vista que se encontram nas franjas da cultura, nos entremeios, nos interstícios, nos espaços desconsiderados.

Assim, ao construir o seu percurso criativo a partir dos arquivos da memória institucional, Jarpa problematiza os conceitos História, verdade e poder que se conjugam com a noção de arquivo, que não é apenas o registro dos enunciados, mas igualmente sua ordenação hierárquica em várias séries discursivas. Consequentemente, é mister cometer a leitura crítica desses arquivos, seja o local e/ou o documento, descobrindo suas lacunas, rasuras e esquecimentos, propondo, inclusive, a desconstrução desse conceito que se arvora como algo estático e fixo em sua ontologia, de tal modo que se transforma, em sua materialidade, num conjunto de documentos estabelecidos como a positividade da verdade da experiência histórica (DERRIDA, 2001).

Primeiramente, é preciso ressaltar que o arquivo é criado e mantido, maiormente, por organizações e instituições, sejam elas privadas ou públicas. A partir de uma visão tradicional, o arquivo constitui um sistema ordenado de documentos e registros com uma finalidade específica e é interpretado como o local onde se “depositam” documentos, sendo uma fonte histórica factual, neutra e imutável, haja vista que o passado é algo que já aconteceu. Não obstante, essa visão vem se alterando desde o início do século XX; dessa forma, os conceitos de passado, memória e arquivo pre-

cisam ser alargados. Ao resgatar alguns conceitos de Foucault, Derrida (2001) perfaz uma reinterpretação da versão clássica do arquivo presente no discurso da História, enunciando uma concepção original, pois considera o arquivo como algo lacunar, sintomático e descontínuo, perpassado pelo esquecimento. Nessa interpretação, o arquivo comete uma “violência arquivar”, porquanto é a violência do poder que coloca e conserva o direito, tendo em conta que o arquivo institui e conserva, sendo, concomitantemente, revolucionário e tradicional (DERRIDA, 2001).

Ao empreender a leitura do arquivo, propondo sua desconstrução na instalação “Histórias de aprendizagem”, Jarpa não somente articula uma nova interpretação do passado, mas, sobretudo, uma leitura diversa da concepção da História, compreendida como uma descontinuidade perpassada pelo esquecimento e pelo apagamento, pois o que está em jogo é o próprio conceito de verdade histórica, uma imposição, pois a “vontade de verdade”, conforme Foucault (2007), é conduzida pela forma como o aprendizado é aplicado em nossa sociedade, já que discurso e poder se imbricam no conceito de arquivo, considerando-se que a verdade não se dissocia da singularidade do acontecimento, pois ele é produzido num espaço e num tempo específicos.

Nesse embate, razão e desrazão se digladiam, porquanto a razão se encontra no campo da quimera, da astúcia e da maldade, enquanto a brutalidade da desrazão se encontra no campo dos gestos, dos atos, das paixões, das raivas e, por isso, da verdade. Consequentemente, é preciso definir e descobrir, sob as “formas institucionais”, o que foi esquecido, mas que continua profundamente inserido (FOUCAULT, 1999). Sendo assim, cabe ao artista reconstruir as partes dispersas, historiando sua *Herkunft* (proveniência) e sua *Entstehung* (emergência), pois nada existe além da disseminação histórica do acontecimento que se desvia constantemente, uma vez que as forças históricas conflitantes se digladiam no acaso da luta, sendo necessário interpretar as sedimentações escondidas sob o véu do visível. Jarpa submete, de tal modo, as verdades históricas a uma exegese, procurando desvendar as “estratégias de poder” com pretensão de verdade, já que a própria verdade é um acontecimento. Dessa forma, a artista procura saber quais são as conexões que podem ser ressaltadas entre os mecanismos de coerção e os elementos de conhecimento, descrevendo um nexos de saber-poder que permita o entendimento do que estabelece a aceitabilidade de um sistema (FOUCAULT, 2018).

Por conseguinte, considera-se que toda forma de saber possui uma positividade que não se condiciona à cientificidade e que não pode ser julgada por uma referência que não seja o próprio saber. É necessário especificar, dessa forma, um método de investigação que visa entender a ordem interna que constitui um determinado saber, por isso, a análise arqueológica do arquivo precisa transitar por diferentes formulações conceituais, pertencentes a diferentes saberes, fazendo falar o que sobreviveu dentre os rastros (DIDI-HUBERMAN, 2013).

A arqueologia foucaultiana é, assim sendo, uma maneira de fazer História que considera todas as práticas discursivas a partir do estatuto do acontecimento, pois o que foi dito instaura uma realidade discursiva que permite deslindar como o homem constrói sua própria existência, já que os sujeitos e os objetos não existem a priori, mas são construídos discursivamente sobre o que se fala sobre eles. Enquanto a ar-

queologia é o método de análise das “discursividades locais”, a genealogia é a tática que faz intervir os “saberes dessujeitados” que se desprendem da análise, porquanto foram qualificados como saberes não conceituais e insuficientemente elaborados por uma hierarquia dos saberes (FOUCAULT, 1999). Assim, no momento em que Jarpa resgata esses fragmentos arquivísticos de genealogia, eles correm o risco de serem recodificados e recolonizados pelos saberes de poder. Por isso, é preciso estar atento à “batalha dos saberes” versus as implicações de poder do discurso científico. Por meio da análise de um conjunto de documentos é consentido ao pesquisador estabelecer certo número de relações e interpretar todo o material disponível

[...] para apreender por trás dele uma espécie de realidade social ou espiritual que nele se esconderia; seu trabalho consiste em manipular e tratar uma série de documentos homogêneos concernido a um objeto particular e a uma época determinada, e são as relações internas ou externas desse corpus de documentos que constituem o resultado do trabalho do historiador. (FOUCAULT, 2008, p. 291)

A arqueologia documental estabelecida por Jarpa estaria voltada, então, para o estudo das interpretações, apropriações, criações e regulações do conhecimento por parte das sociedades em determinados momentos históricos, possibilitando a formação de atos de fala enunciativos ou elocutórios que estariam contidos no interior das formações discursivas orientadas por um regime de verdade, cuja instalação “Histórias de aprendizagem” realça as diferenças entre as consciências coletivas e não ignora os temas marginais, pois desperta os acontecimentos passados, desenraizando-os da organização linear passiva, não procedendo ao isolamento e à ordenação dos fatos no intuito de os atualizar, mas tornando-os novamente problemáticos, sem solução predeterminada e sujeitos a uma nova avaliação dos seus componentes.

2. A plasticidade do arquivo

Voluspa Jarpa desenvolveu, inicialmente, uma obra eminentemente pictórica que, no entanto, destacou o status conceitual e teórico do meio artístico; posteriormente, seu trabalho transbordou o espaço pictórico tradicional para estudar as relações entre esse meio e a “objetualidade”, aventurando-se, assim, nas instalações. A artista realizou várias obras a partir dos documentos de arquivos sobre o Chile e outros países latino-americanos revelados pelos Estados Unidos; nessas criações, ela analisou o que fora apagado, censurado e rasurado, chamando atenção para a imagem resultante do documento que sofreu tais intervenções, ou seja, uma imagem que expressa tanto a “construção de visibilidades” quanto a eficácia poética e política dos usos do arquivo, criando sombras no presente. Conforme a artista, essa documentação arquivística é utilizada como material de arte, cuja reflexão descreve os processos e os antecedentes implícitos em sua obra, que analisa a (in)visibilidade e a construção de “estratégias de disseminação” de saberes dos arquivos institucionais que se tornaram públicos durante os anos 1999 e 2000, referentes à história recente do Chile. Conforme o “sistema de elaboração crítica” de Jarpa,

Este escrito implica un análisis acerca del relato histórico y su elaboración cultural, aquella que concibo desde operaciones estratégicas que son al mismo tiempo conceptuales, narrativas y materiales. Me interesa cómo estas operaciones estratégicas son utilizadas en el arte contemporáneo, el que entiendo como un sistema de elaboración crítica de la sociedad, contexto y época. (JARPA, 2014, p. 14-29)

Os documentos de arquivo utilizados na instalação “Histórias de aprendizagem” foram impressos em acetato transparente e pendurados em linhas diagonais criando um efeito inusitado, pois a sua exibição e transparência impossibilita a leitura dos documentos, criando uma barreira, o que nos remete novamente à ce(n)sura dos períodos repressores.



Fig. 2 – Voluspa Jarpa. “Histórias de aprendizagem”, instalação. 2014. Fotografia do autor

Segundo Jarpa, ela trabalha com esses documentos desclassificados há 15 anos,

Empecé trabajando con los archivos que se desclasificaron sobre Chile (denominado *Proyecto de Desclasificación Chile*) en los años 1999, 2000 y 2001, porque en ese momento, dado que Augusto Pinochet estaba preso en Londres, hubo una voluntad internacional de hacer visibles estos archivos, siendo Chile uno de los países que tiene el mayor volumen de desclasificación de documentos. (JARPA, 2018, p. 1)

É sintomático, de acordo com a artista, o fato de que, antes da liberação desses documentos ao acesso público, em todos eles haja trechos que foram riscados e rasurados, portanto, a artista questiona as representações históricas em diversos sistemas da imagem, como nos *mass media* ou na arte. Por conseguinte, é preciso salientar que, atualmente, ocorre uma grande mudança na forma como as sociedades

vivenciam a cultura, a história, a memória e as formas comunicacionais. Crary (2013) analisa o desenvolvimento histórico da abordagem dos estudos a respeito do problema da percepção, especificamente o universo da percepção visual, relacionando as recentes noções de percepção e atenção com as transformações ocasionadas pela transformação econômica e tecnológica da modernidade.

O autor pondera que as transformações históricas relacionadas ao papel do corpo no processo da visão são constituintes dos processos de construção e de reformulação da subjetividade, rompendo com o conceito clássico de visualidade, inaugurando uma concepção abalizada na materialidade do corpo. Crary (2013) define, dessa forma, a visão humana como o resultado de dois processos simultâneos e complementares, percepção e cognição, cujo relativismo no olhar é determinado pelas variáveis de vivências do observador e de seu tempo histórico.

Isto posto, refletimos que, ao transbordar e questionar o espaço pictórico tradicional em suas instalações, Jarpa incorpora a reflexão de Arendt a respeito da História "como conjunto de ciências que se cultivam em las universidades es la guardiana de las verdades de hecho" (ARENDDT, 2005, p. 36). Conforme essa autora, a História passa a existir no momento em que ocorre um acontecimento grande o suficiente para aclarar seu próprio passado, cuja confusão caótica de eventos aparece como uma história a ser contada, porque possui uma teleologia. É-nos possível pensar, não obstante, a História por meio do terror do trauma e do arquivo, haja vista que

La historia nos enseña que el terror como medio de atemorizar a los hombres puede aparecer en una extraordinaria multiplicidad de formas y puede tener estrecha vinculación con un gran número de formas de Estado y de sistemas de partidos que nos son históricamente conocidos. (ARENDDT, 2005, p. 359)

Essas reflexões permitiram a Jarpa ajuizar a abordagem da representação histórica por meio das artes visuais de maneira mais analítica e crítica, diferente da leitura alegórica e anacrônica dos monumentos. Portanto, o relato histórico é interpretado pela artista como um "sintoma cultural",

[...] como la aparición de lo reprimido en el cuerpo social, y por ende como huella traumática. [...] El material de archivo, desde mi perspectiva de trabajo, debe ser capaz de hacer visible las operaciones de "edición y supresión" que son constitutivas del archivo. Dado que el material de archivo es la huella primera de la "verdad de los hechos", mi intención al revisarlo es establecer un nuevo sentido, entendiéndolo, por ello, que aquello que ha sido narrado como historia oficial puede excluir u omitir ciertos elementos en dicho relato, lo que será inevitablemente cuestionado por los documentos de archivo. (JARPA, 2014, p. 14-29)

Ao se apropriar dos documentos desclassificados para construir sua obra artística, Jarpa questiona os discursos cristalizados e pratica um percurso de leitura em diagonal, pois percebeu que a informação que havia sobre vários países latino-americanos surgiam embaralhadas com outras informações de forma bastante difusa. Por isso, foi necessário construir "*estrategias de visibilización*" que lhe permitissem ler todo esse material,

[...] (que necesita una elaboración colectiva) pueda ser visto y elaborado públicamente para que otras disciplinas del conocimiento como la historia, la sociología o las leyes, por ejemplo, se hagan cargo del análisis de este material. En la obra *En nuestra pequeña región de por acá* circunda la pregunta de si ¿es posible cambiar el curso de la historia? Y si esto es así, ¿cuándo y cómo ocurre? Así mismo, la falta de esclarecimiento judicial, el manto de sospecha que cae sobre ellas también ha tenido consecuencias sociales y éticas en nuestros pueblos y en el desarrollo de su futuro. (JARPA, 2018, p. 2-3)

Dessa forma, ao propor a construção de visibilidades que desvendem as “sombras no presente”, Jarpa trata da impossibilidade de se lidar com o trauma, pois ele é um relato arquivado e negado, e o sintoma, um arquivo cifrado.

A artista pontua que o seu entendimento crítico da História a levou à noção derridiana de arquivo, porquanto o autor “[...] presenta el archivo como restos o huellas de los acontecimientos, dando lugar a un cuestionamiento, tanto colectivo como subjetivo de estas huellas” (JARPA, 2014, p. 15). Conforme Jarpa, esse seu interesse incidiu a partir do questionamento da constituição do porquê da História, haja vista que Derrida estabelece uma associação analógica entre o documento arquivístico e o trauma psicanalítico, permitindo-lhe refletir a respeito do seu próprio trabalho artístico e de uma nova abordagem da representação da História nas artes visuais que promova o aparecimento do reprimido no corpo social, o desvendamento da “pegada traumática”, desvencilhando-se, assim, de estratégias anacrônicas que impossibilitam o pensamento crítico.

Aos riscos dos documentos originais, a artista soma a poética de suas criações que possibilitam/impedem que o espectador tenha acesso aos documentos exibidos, podendo apenas vislumbrar os que estão em segundo e terceiro planos. Dessa maneira, experimenta-se a “possibilidade como impossibilidade”, o que remete a uma promessa de revelação que, na verdade, se concretiza como repressão. O que se expõe é a própria repressão. Jarpa reflete que, para ela, como artista, o arquivo reside num espaço poético de pura possibilidade entre o real e o irreal, pois

Es también un intersticio confuso entre las nociones de lo público y lo privado, lo secreto y lo no secreto, lo individual y lo colectivo, lo consciente y lo inconsciente. El archivo, como concepto, nos confronta con un problema de límites y, por tanto, de ética. Remite a múltiples sentidos que afectan tanto al individuo como al colectivo; podemos pensar, por ejemplo, en el archivo individual y virtual de la psiquis como el correspondiente registro material de los documentos referidos a los procesos históricos de los países. [Pois] al bajar algunos de estos archivos, tuve una primera impresión en relación directa con el hecho mismo de la desclasificación de los documentos y su enorme cantidad. Al mismo tiempo, sufrí un segundo impacto debido a que muchos de estos documentos estaban tachados – párrafos y páginas completas borradas con líneas y bloques negros. (JARPA, 2014, p. 14-29)

A artista se comove diante dessa informação *borrada* sobre a história de seu país e pensa no abismo existente entre os eventos ocorridos, a verdade conhecida e essas *borraduras*, pois só aparece “a desfachatez de la borradura”. Dessa forma, ela conjectura que começou a pensar nos documentos de arquivos como material artístico e a

História como um relato desprovido de emocionalidade simbólica, compreendendo, portanto, o material de arquivo

[...] como un problema medular a tratar desde las artes visuales contemporáneas. [...] Al verlos, me ocurrió una cosa, por decirlo de alguna forma curiosa: ya no me interesó tanto la información que contenían, sino la imagen latente que portaban. ¿Qué podía hacer yo como artista con esto? Tal vez nada, o tal vez no era necesario, pero ya no podría borrar aquellas imágenes de las tachas de mi memoria visual, y tampoco podría dejar de conmoverme por ellas. (JARPA, 2014, p. 24)

Deste modo, empreender a leitura crítica do arquivo e propor sua desconstrução, implica não somente articular uma nova interpretação do passado e da tradição, mas, sobretudo, uma leitura diversa da concepção da História.

Conforme Jarpa (2014), nos documentos *desclassificados* desses arquivos existe uma polifonia de discursos políticos ou sociais de líderes latino-americanos, cujas palavras correspondem a utopias sociais, mas que colidem com as palavras contidas nos arquivos *desclassificados* dos Estados Unidos que forjam uma trama de vigilância e de tensão das intrigas de quinze golpes de Estado, entre as décadas de 1950 e 1980, que provocaram desestabilização econômica e social, corrupção e pagamento de partidos políticos. Como vários documentos foram riscados e rasurados, é difícil acessar as informações, ordená-las e elaborá-las; assim, a artista percebeu

[...] que lo que se podía hacer era generar una obra que permitiera que el material fuera elaborado colectivamente, a pesar de todas las dificultades que ello implica, ya que los documentos de archivo deben ser elaborados a través de distintos puntos de vista. [Em seu trabalho conceitual, Jarpa percebeu a tensão entre arquivo e memória, pois] el archivo es un dato duro donde viene una información específica y la memoria es aquello que vamos construyendo desde las experiencias subjetivas en relación a la historia. (JARPA, 2018, p. 4)

Em outra instalação, “En nuestra pequeña región de por acá” (2014), exibida no Archivo de Bogotá (Colômbia), em colaboração com o Centro de Memoria Historica, Jarpa organizou o espaço em três áreas: na primeira, existe uma caixa com o áudio dos discursos públicos de líderes latino-americanos mortos; na segunda, existem móveis que remetem ao artista de vanguarda Donald Judd¹, cujas criações são marcadas por uma produção artística abstrata e não discursiva, e que foram reconstruídas para que dentro delas fossem inseridos os arquivos *desclassificados* da mesma época de Judd; na terceira, existe uma galeria com retratos públicos e retratos de morte de 26 líderes de 9 países da América Latina, gerando uma linha do tempo e uma linha geográfica. O objetivo dessa organização espacial é “evidenciar que la información del archivo, en esta condición es inasequible, información cerrada, clausurada, a la que todavía no se puede acceder a diferencia de las mesas en las que la gente y el público puede

1 Donald Judd (3/6/1928 – 12/2/1994) é um pintor e artista plástico minimalista norte-americano que reformulou totalmente a espacialidade da arte moderna, propondo que cada obra dá vida a um esquema prévio que aparece suplantado pelas decisões singulares que as obras, pelo menos as bem sucedidas, mostram realizadas dentro de um campo de possibilidades, que, se não é infinito, é indefinido. Surgido nos Estados Unidos no começo da década de 1960, o Minimalismo tem como principais características a elaboração de obras artísticas com a utilização do mínimo de recursos, como também poucas cores, geralmente fazendo uso de formas geométricas simples com repetições simétricas.

consultar” (JARPA, 2018, p. 5).

Por conseguinte, ao analisarmos os poderes discursivos desses documentos *desclassificados* agenciados por Jarpa, pondera-se que não se pode falar de tudo em qualquer conjuntura, pois não se tem o direito de dizer tudo, porquanto a vontade de verdade foucaultiana exerce poder de coerção sobre outros discursos. De acordo com Foucault (2007), a produção de discursos, em qualquer sociedade, é controlada com o desígnio de conjurar-lhe os poderes e os perigos, enfraquecendo a eficácia de eventos incontroláveis, no intuito de ocultar as forças que materializam a constituição social. Dessa forma, para que a vontade de verdade seja exercida satisfatoriamente, são utilizados procedimentos externos e internos ao discurso. Enquanto os procedimentos externos ao discurso limitam a produção de discursos, interditando a palavra, e definindo o que pode ser dito/não-dito em cada circunstância, através do “tabu do objeto” e do direito privilegiado ou exclusivo de quem fala; os procedimentos internos ao discurso possuem a função de classificar, ordenar e ditar sua distribuição.

Dessa maneira, os documentos *desclassificados* utilizados por Jarpa trazem uma mensagem implícita, o seu apagamento, pois o direito de saber não é completo, porquanto esse saber vem acompanhado do direito de apagar novamente a sua história, cujos selos *Secreto/Delicado*, *Confidencial*, *Nodis* (não distribuir a outros organismos), *Nofofn* (não distribuir a outros países) e *Roger Chanel* (prioridade máxima; difusão restringida) demonstram o interesse de controlar a história dos países latino-americanos por parte dos Estados Unidos. Destarte, segundo a artista,

Observar los documentos desclasificados de la CIA y trabajar con ellos artísticamente nos permite preguntarnos, desde la imagen, ¿qué nos ha sucedido? y ¿cómo queremos referirnos a ello? Es como si las imágenes fueran pedazos de un espejo roto en el que podemos vernos reflejados y ajustar la historia a la imagen e identidad que poseemos. [...] Y yo agregaría que también esta indeterminación del porvenir debe ser tenida en cuenta por el artista y sus representaciones. (JARPA, 2014, p. 14-29)

O discurso contido nesses documentos *desclassificados*, portanto, não reflete apenas o controle do poder, mas é, outrossim, o próprio poder, o que exige dos artistas um questionamento sobre a busca de verdade, devendo-se atribuir ao discurso o caráter de acontecimento, que se efetiva sempre no âmbito da materialidade, pois possui seu lugar e tempo bem demarcados.

Rolnik (2019) problematiza a capacidade dessas criações instituírem e ativarem experiências sensíveis no presente, porquanto os próprios artistas vivenciaram o autoritarismo em suas criações durante as décadas de 1960 e 1970; por isso, a questão que se coloca é que situação engendra esse “furor de arquivo”, conforme pontua a autora. Gianvecchio esclarece que Rolnik defende que, nessas décadas,

[...] ocorreram verdadeiros “deslocamentos tectônicos no regime da arte mundial”, momento de crítica institucional em que artistas tomaram o próprio meio da arte como alvo de suas investigações e passaram a explicitar e a problematizar este meio. Mais especificamente, ela aponta para uma cobiça bastante localizada, dirigida a arquivos que abarcam práticas artísticas desenvolvidas na América Latina sob os regimes militares, as quais, apesar de suas

singularidades, têm um caráter político como denominador comum. (GIANVECCHIO, 2015, p. 81)

Esse caráter político gera um “equivoco nem um pouco inofensivo” na análise da produção artística latino-americana dessas décadas, porquanto, na vigência do sistema neoliberal, não é coincidência a “compulsão de arquivar” tomar conta de parte significativa do território globalizado da arte. Dessa forma, é imprescindível questionar as políticas do inventário, haja vista que existem várias maneiras de se acercar das práticas artísticas, principalmente, ao se perguntar quais as “causas desajantes” dessa emergência no atual contexto.

Segundo Rolnik (2019), a concepção de modernidade começou a se esfarelar e a se transmutar, modificando a cartografia da arte e ampliando seus limites, num processo de reativação das culturas anteriormente sufocadas que resistem ao processo neoliberal globalizado; é nesse contexto bélico de definição da geopolítica da arte que surge o furor de arquivo como estratégia de definir uma “cartografia cultural” da atual sociedade. O político, por conseguinte, se agrega às dimensões do território institucional da arte, que passam a ser problematizadas a partir de um sistema econômico neoliberal que fetichiza as criações, porém, com o “requite perverso e sedutor” do mercado da arte, diverso dos procedimentos rudes do sistema ditatorial.

Conforme Gianvecchio, muitos artistas estão vasculhando, com novos olhares, os arquivos no intuito de reativar a potência guardada, inclusive, nas criações de Jarpa, onde

[...] essa vertente do esquecimento programático é colocada em questão. Ao apresentar tarjas, censuras, empilhamentos, o documento é destituído de sua carga informativa, mas não perde o valor simbólico, que, por sua vez, é potencializado pelo não dito e pela disposição com que a artista constrói suas instalações, sempre remetendo ao que está ali, mas é inacessível ao controle do Estado, ao destino dos documentos como apagamentos, e à função de arquivo como registro inócuo. Uma caixa de Pandora deslacrada e que contém enigmas. (GIANVECCHIO, 2015, p. 83)

Todavia, o que se revela nessas criações é que a lembrança e a sua negação se encontram no próprio suporte artístico, pois as tarjas revelam mais que o texto, já que exibem o controle.

Enfim, ao empreendermos a perquirição dos sentidos do silêncio, na instalação “Histórias de aprendizagem”, de Jarpa, como algo que significa e que se distingue do implícito, que precisa do “dito” para colocar-se sob o sentido, é possível pensar o silêncio e a *borradora* como agentes da censura que dizem respeito ao que não pode ser enunciado em determinadas circunstâncias. Por isso, é preciso colocar o dedo na ferida e questionar, de forma contundente, o furor de arquivo e suas sobrevivências.

Referências

ARENDDT, H. Ensayos de comprensión: 1930-1954. Madrid: Caparrós editores, 2005.

CRARY, J. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo – uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto; Museu de Arte do Rio, 2013.

FOUCAULT, M. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 2007.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, M. *Qu'est-ce que la critique? Critique et Aufklärung*. Conferência proferida em 27 de maio de 1978. Tradução de Gabriela Lafetá Borges e revisão de Wanderson Flor do Nascimento. *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, vol. 82, n. 2, p. 35-63, avr/juin, 1990. Disponível em: <http://portalgens.com.br/portal/images/stories/pdf/critica.pdf>. Acesso em: 3.4.2018.

GIANVECCHIO, A. *Presença na ausência: amnésias políticas e resistências poéticas na memória da ditadura civil-militar brasileira (1964-1981)*. Tese de Doutorado. 197 p. São Paulo: FAUUSP, 2015.

JARPA, V. *Historia, archivo e imagen: sobre la necesidad de simbolizar la historia*. *Contra Corriente*, v. 12, n. 1, 2014, p. 14-29. Disponível em: <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/download/1295/2219/>. Acesso em: 20.10.2018.

JARPA, V. *Diálogos de la memoria*. *Archivos para La Paz*. Seminario Internacional. Centro de Memoria Historia. Disponível em: <http://centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/dialogos-memoria/ponencias/011-VoluspaJarpa.pdf>. Acesso em: 20.10.2018.

KOSELLECK, R. *A configuração moderna do conceito de História*. In: KOSELLECK, R. *O conceito de História*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

ROLNIK, S. *Furor de arquivo*. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae22_Suely_Rolnik.pdf. Acesso em: 20.4.2019

Submetido em: 25/03/2019

Aceito em: 01/10/2019

Entrevistas

Fabio Jabur Noronha¹

Leticia de Brito Cardoso²

Sonhos Sujos³/ conversa errática⁴

Sonhos Sujos:
erratic conversation

Sueños sucios:
conversación errática

Resumo

Sonhos Sujos integra a pesquisa de doutorado de Letícia Cardoso em Processos Artísticos Contemporâneos, com orientação da Professora Dra. Marta Martins desde 2017 em que a artista visual ao conviver no Sobrado na Ladeira durante o Prêmio de Residência Artística no Edital Elisabete Anderle em 2017 descobre que o espaço durante o século XIX e XX foi um sanatório com tratamentos experimentais para o transtorno de histeria. Durante a escavação foi encontrado um baú com cartas, áudios, vídeos e uma parede rasuradas com palavras e coberta por cor. A conversa errática foi realizada entre Fábio Noronha e Letícia Cardoso, dia 01 de setembro de 2018, no porão do Sobrado na Ladeira, aonde foi realizada a residência na Lagoa da Conceição, Ilha de Santa Catarina.

Palavras-chave: Histeria, pintura, feminino, ficção, site specific.

Abstract

Sonhos Sujos is part of Leticia Cardoso's doctoral research in Contemporary Artistic Processes, directed by Professor Dr. Marta Martins since 2017, when the visual artist while living at Sobrado na Ladeira during the Artistic Residency Award at Elisabete Anderle in 2017 finds that the space during the nineteenth and twentieth century was a sanatorium with experimental treatments for hysteria disorder. During the excavation was found a chest with letters, audios, videos and a wall strikethrough with words and covered by color. The erratic conversation was held between Fábio Noronha and Letícia Cardoso, on September 1st, 2018, in the basement of Sobrado in Ladeira, where the residence was held in Lagoa da Conceição, Santa Catarina Island.

Keywords: hysteria, painting, female, fiction, site specific.

¹ Sou artista plástico e, desde 1996, professor na Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), no campus de Curitiba 1, onde coordeno, desde 2017, o Laboratório Experimental de Vídeo (L.EX.VÍDEO). Sou credenciado pelo Programa de Pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo (MESTRADO/PPG-CINEAV/UNESPAR). Tenho doutorado em Artes Visuais - Poéticas Visuais - pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre-RS, com orientação da professora doutora Sandra Rey (2009-2013); e mestrado em Artes Visuais - Poéticas Visuais - também pela UFRGS, com a mesma orientação (2005-2006). Tais pesquisas podem ser acessada nestes links: <http://hdl.handle.net/10183/8619> e <http://hdl.handle.net/10183/72687>. Posso graduação em Pintura (1994) e pós-graduação em História da Arte do Século XX (UNESPAR/EMBAP), com orientação do professor doutor Tadeu Chiarelli (2001-2002). No começo dos anos 1990 iniciei minha produção em desenho, fotografia, pintura, etc., quando fiz bacharelado em pintura; no final desta década incorporo o vídeo e continuo experimentações em áudio e, a partir dos anos 2000, a mediação dos aparelhos se intensifica e passo a distribuir meus trabalhos gratuitamente na Internet: Ver: <http://leglesspider.wordpress.com>. fabio.noronha@gmail.com

² Letícia Cardoso é natural de Criciúma, graduada em Artes Plásticas na UDESC, mestre em Poéticas Visuais no Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da UFRGS e doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, da UDESC, onde é atualmente professora colaboradora de pintura. É também professora de pintura afastada da UNESC, para realizar o doutorado. Recebeu em 2009 a Bolsa Iberê Camargo de intercâmbio para artistas, em Austin, Texas; participou do Programa Rumos Itaú Cultural em (2001/2003) e do Programa Faxinal das Artes, residência de Artistas Plásticos Contemporâneos na vila de Faxinal do Céu, Pinhão, Paraná, (2002).

Também participou de diversas exposições como "Primavera", individual na galeria Arco em Florianópolis em 2006, "O Museu entre gestos e registros dispersos", individual no Museu Victor Meirelles em Florianópolis, da mostra comemorativa dos 70 anos do Masc (Museu de Arte de Santa Catarina), além de diversas exposições coletivas em Santa Catarina e em outros Estados. Fundou e coordenou o Arquipélago, espaço de arte contemporânea em Florianópolis, que funcionou entre 2008 e 2010. Trabalhou no Museu Victor Meirelles/IBRAM de 2013 a 2015. cardoleticia@gmail.com

³ Projeto realizado com o apoio do Estado de Santa Catarina, Secretaria de Estado de Turismo, Cultura e Esporte, Fundação Catarinense de Cultura, FUNCULTURAL e Edital Elisabete Anderle / 2017.

⁴ Conversa realizada entre Fábio Noronha e Letícia Cardoso, dia 01 de setembro de 2018, no porão do Sobrado na Ladeira, Lagoa da Conceição, em Florianópolis, Santa Catarina, em frente ao trabalho. O primeiro corte (do vídeo) de Sonhos Sujos, de Letícia Cardoso, foi apresentado ao público como site specific em 15 de setembro de 2018, e o segundo corte será em setembro de 2019 no Coletivo Elza, espaço Armazém, com o vídeo Ladainha e a distribuição desta entrevista. Dr. Fábio Jabur de Noronha é artista e professor do mestrado em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV/UNESPAR) e faz e faz parte dos Grupos de Pesquisa Kinedária (co-líder) e Aparelhos Mediados por Práticas Artísticas (líder), seus trabalhos podem ser acessados em: <https://leglesspider.wordpress.com/>; Letícia de Brito Cardoso é artista visual, mãe do Joaquim, professora e doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais UDESC/CEART na Linha de Pesquisa de Processos Artísticos Contemporâneos e faz parte do Grupo de Pesquisa Articulações Poéticas. @articulacoespeticas

ISSN: 2175-2346

Resumen

Sonhos Sujos es parte de la investigación doctoral de Leticia Cardoso en Procesos artísticos contemporáneos, dirigida por la profesora Dra. Marta Martins desde 2017, cuando el artista visual mientras vivía en Sobrado na Ladeira durante el Premio de Residencia Artística en Elisabete Anderle en 2017 descubre que El espacio durante el siglo XIX y XX fue un sanatorio con tratamientos experimentales para el trastorno de histeria. Durante la excavación se encontró un cofre con letras, audios, videos y un muro tachado con palabras y cubierto de color. La conversación errática se celebró entre Fábio Noronha y Leticia Cardoso, el 1 de septiembre de 2018, en el sótano de Sobrado en Ladeira, donde se celebró la residencia en Lagoa da Conceição, Isla de Santa Catarina

Palabras clave: histeria, painting, female, ficción, sitio específico.

Sobrado na Ladeira, setembro de 2018.

Sonhos Sujos integra a pesquisa de doutorado de Letícia Cardoso em Processos Artísticos Contemporâneos, com orientação da Professora Dra. Marta Martins desde 2017. Recebeu o Prêmio de Residência Artística no Edital Elisabete Anderle em 2017, teve a participação de José Rafael Mamigonian como fotógrafo, Tina Merz no projeto gráfico desta entrevista, câmera e edição de Alan Stone Langdon, desenho de som de Diogo de Haro, voz de Fábio Noronha como médico no diagnóstico, escrito pelo Clínico Geral, Manoel Carlos Cardoso, voz e criação do texto Ladainha de Letícia Cardoso. A revisão do texto de Fábio Noronha — e da transcrição — foi feita pela filósofa Laura B. Moosburger. A transcrição do texto de Letícia Cardoso foi feita pela própria artista, e a revisão por Vanessa Grandó.

Fábio Noronha: Letícia, é importante lembrar que essa conversa foi transcrita por você (manuscrita e depois digitada) e daí se desdobrou em direções diferentes: a minha manteve os rumores da fala e praticamente não sofreu alterações e/ou acréscimos; a tua foi reconstruída a partir de uma análise do que foi dito por nós dois.

O fato de eu ter escolhido editar minimamente apenas o que eu disse, resguardou à leitura certa temporalidade e cadência típicas da linguagem falada. Assim, a meu ver, duas velocidades são justapostas: uma delas tenta assimilar e explicitar a experiência da dúvida do pensamento que se constrói na experiência vivida, com suas margens na imprecisão e inacabamentos; e, a outra, por tomar tais características como objeto, especifica a coerência analítica como norte. A conversa deriva, é empasse.

Fábio Noronha: Quando eu vi as fotos... é sempre essa história: dá apenas para imaginar! No entanto, o mais forte quando entrei aqui foi o cheiro, não foi o lugar ou experiência pictórica; o cheiro traz um tempo, uma temperatura, uma umidade, uma certa insalubridade que reforça a ideia de doença. Mas não dá pra imaginar que essa situação toda seja fruto de vandalismo: que a casa estava abandonada, daí alguém veio aqui e começou a pintar; ninguém faria isso tão exaustivamente, mas apenas a "anotaria" de uma fala suja e tal; registraria e iria embora. A tua permanência é uma opção pelo lugar insalubre, por mostrar essa experiência pictórica desse jeito, tratada a partir desse guarda-chuva, dessa ideia de sonhos sujos.

Quando eu vejo isso, então, me vem à mente uma certa simulação por um lado, mas por outro também um teor de verdade da pintura, do tempo da permanência. Como

você vê essa relação? É um exercício, vejo um regime que você coloca no teu corpo, pra deslocar a ideia de loucura; é um regime que você dá pro teu corpo: o lugar é meio insalubre, é fedido, é úmido, não é bom de ficar... não é exatamente um lugar de conforto. Ele também parece uma espécie de duplo da própria cabeça, do próprio mecanismo de formulação das coisas. É como se, num certo sentido, na minha experiência, eu estivesse vendo uma espécie de fatia do teu pensamento, a tua construção dos sonhos sujos, a dificuldade de narrar, de edificar, dar borda pra isso. Tem essa minha experiência, mas sabendo desse nome, do teu relato ou "diagnóstico", dá para enxergar aqui uma espécie de (não sei se seria essa a palavra) alegoria, talvez representação de uma loucura, de um regime de corpo atípico, de um sistema inadequado... Como você vê isso?

Leticia Cardoso: *Duplo da própria cabeça* é uma expressão que me instigou a responder com a performance feita para o vídeo, chamada *Ladainha*, durante o processo de transcrição da entrevista, em julho de 2019. Uma das cenas é de uma mulher sentada com um crânio entre as pernas, lavando-o com muito sabão e com uma escova na mesma intensidade de quem pintou as paredes, uma ação que poderia ser um modo de tirar a loucura dali (fala tua proposta no final desta entrevista?).

O processo de criação de *Sonhos Sujos* talvez inicie com um texto ficcional que desemboca na escrita de um projeto para o Edital. O texto pode iniciar com abertura das janelas, como foi numa das minhas primeiras visitas ao Sobrado, que tem vista para as dunas da praia da Joaquina. Assim é a memória do trabalho de apagamentos nas dunas, local de permanência durante minha Residência em 2017 e 2018. Ali estão as escritas nas paredes e os apagamentos, a realização das fotografias, as rasuras sobre as fotografias (insistência na escrita e apagamento dos sonhos em outro suporte), o *site specific* apresentado no Sobrado (com o áudio dos sussurros da paciente e diagnóstico do médico), a entrevista, a transcrição da entrevista, o material gráfico e esta performance de lavagem do crânio para o vídeo. Todas as práticas se entrelaçam nesse emaranhado de sonhos sujos, ou talvez formem um bolo de sonhos sujos.

Lavar um crânio humano dentro do porão seria voltar à loucura de tentar limpar os sonhos sujos, mesmo após a morte da personagem, numa aparição fantasmagórica (por isso a projeção da vídeo-performance e não realização de ação com o público). O tempo realizado de setembro de 2018 a maio de 2019 para transcrever a entrevista foi necessário, como se as palavras pudessem dormir e toda a ladainha de pensamentos pudessem decantar, ou seja, morrer para acordarem numa nova escuta, em um outro momento. Nesse período, tive um sonho com a imagem da mulher do Caravaggio com o crânio em frente à parede do sobrado. No sonho eu lia um texto budista que está colado na porta do meu ateliê desde que sofri um acidente em fevereiro de 2018, e que me levou a experienciar uma quase morte: *A iluminação é uma flor que desabrocha, de nada adianta tentar abrir as pétalas de uma flor para fazê-la desabrochar, isso apenas a destrói. É melhor regar suas raízes.* O tempo produz distância, ficção, e outro ponto de vista (e fala), e acho bem sintomático o sonho com este texto que procura entender o "esforço correto", para uma prática de iluminação, mas que me faz pensar sobre o tempo do trabalho, o tempo que ele pede para "cair de maduro" e não no tempo imposto para uma exposição. Na entrevista gravada e realizada no local, eu falo sobre o estado de suspensão de um trabalho, de um erotismo no olhar, e agora, penso neste tempo em que algo brota, nasce,

ou cai de maduro, morre... E me contradigo, porque o trabalho e o pensamento se movem até o corte final. Ao realizar a transcrição, com uma nova escuta, ou com a operação do tempo linear no trabalho e na audição da conversa, pesco pontuações em perguntas do Fábio. Abrem-se conceitos operacionais para a pesquisa, como "ideias ou regimes de adequação do corpo", "eroticidade do movimento" pelo desejo da pessoa que toca uma parede ou que chacoalha uma saia em frente ao quintal para o orvalho lubrificar. Há no processo de apagamento, o perigo de regularização do corpo, e será que não é isso que estou fazendo nesta entrevista na linguagem escrita? Vejo um corpo e um movimento que se repete nas minhas práticas artísticas, nestas pontuações. Percebo, neste movimento de transcrição, a importância da escuta de um "outro" para descondicar a leitura/escuta da linguagem ou marcar posição em interesses que se repetem e podem ser retomados. Por isso lavar o crânio, insistir no labor da performatividade do corpo, desviar a minha fala para aproximá-la de algo que eu queira dizer realmente? Isto existe? Após duas horas de conversa, o que deve resistir ou se mover? A tua opção foi manter a integridade das perguntas e a minha foi alterar algumas respostas durante a transcrição. No processo de materialização desse espaço impresso, a linguagem se desloca com o movimento pelo suporte, através da experimentação com a tipografia, cor e fotografia.



Ladainha (still do vídeo da parede no Sobrado na Ladeira), 2018, Leticia Cardoso (Still: Alan Langdon)

F: Tem um momento então que é de análise histórica, pra pensar que existe uma condição específica de acúmulo de processos que aos poucos foi constituindo essa coisa mesma: a casa está num lugar construído pra passagem de alguém, dá pra ver o reboco mais evidente ali embaixo do que lá em cima etc. Isso, independente da pintura, da tua intervenção, é um assunto; e ele existe como condição mais ou menos específica, em qualquer situação. Essa constituição é um assunto que corre em paralelo; que também correu em paralelo no trabalho da saia, a umidade e o orvalho que você acabou de descrever. Quando você fala dessa saia que vai sendo chacoalhada e como que absorve

o orvalho e se lubrifica, isso tem um sentido performático — que é lógico, simbólico, poético, mas que é performático, né? E quando você fala faz todo sentido: imediatamente a gente percebe onde está a eroticidade, do que trata o movimento, qual é o desejo da pessoa que se movimenta dessa forma. Eu vejo essa pintura como um elemento que me faz observar a parede de outra forma, porque antes ela seria feita dessa regularidade ou não regularidade dos acúmulos históricos, e agora ela também é isso, mas o que está em primeiro plano é um trabalho de pintura... não sei se decorativo, mas um trabalho que me faz ver a parede como suporte — para uma outra performance. Acho que esse sentido performático do teu trabalho, que está no trabalho das dunas, da saia e em alguns outros que você fez — também naquelas coisas que a gente gravou em vídeo aquela vez, das estrelas — traz uma espécie de imagem ou proposição que tenta dar conta do teu corpo, da tua experiência como mulher. Nesse caso especificamente, parece que a pintura, além do sentido performático, não traz o lugar-comum da figura feminina, ou dessa condição que você apresenta: quando eu olho isso aqui não me ocorre perguntar sobre o gênero.

L: A pintura é um resquício de uma situação imaginada por meio da carta, do diagnóstico no áudio e do resto de uma operação exaustiva de escrever sonhos sujos com pastel seco, e cobri-los com a cor numa tentativa de se livrar deles, esquecê-los, por isso a personagem é atormentada por eles. Esta dobra, ou ambiguidade, teria dado histórico de algo que aconteceu e que é aberto pelo diagnóstico da carta quando vinculada aos anos 1980, que é o pensamento de prazer pictórico deste período. Apesar de ser um lugar sombrio, se relaciona à ideia de prazer, do prazer de tocar a parede, da manipulação da saia, de um erotismo dos objetos e das coisas, um prazer perdido, com a manipulação dos materiais, um prazer de se relacionar.



Sonhos Sujos (detalhe da parede do porão no Sobrado na Ladeira), 2018, Leticia Cardoso
(Fotografia: José Rafael Mamigonian)

O Sobrado na Ladeira lida com essas camadas históricas na constituição arquitetônica. Há reformas nas paredes em distintos momentos, tem pedaços de pedras, tijolos e reboco. A invenção dessa personagem atravessa o tempo da casa que é construída no século XIX. Eu ia para o Sobrado e tinha necessidade de escrever nas paredes, de me relacionar com o espaço físico que tinha esta carga de memória que vinha do século XIX, enquanto eu tinha realizado duas exposições... A primeira foi *Improviso Cromático nas Janelas*, no Museu Victor Meirelles, em 2015, que também é uma casa desse período. Em *Como Viver Junto*, Roland Barthes falava de Melaine, uma jovem histórica, exibicionista, que se mostrava nua à janela e era submetida a uma clausura absoluta com postigos fechados numa corrente, janelas com todas as frinchas tapadas e, segundo sua mãe, ela se recusava a usar lençóis e camisola, mas se cobria com um cobertor. Eu começo a imaginar uma mulher presa num sótão, embaixo de um cobertor verde musgo, diagnosticada como histérica, em que um dos tratamentos seria abrir as janelas e balançar uma saia: cada vez que ela aparece na janela, pode ser outra, e ao balançar a saia, produz uma orgia no mundo vegetal. Fiz uma intervenção lá, com o vestido de três pontas, que foi separado em três saias de dez metros de diâmetro. As bailarinas dançavam nas janelas, balançavam as saias, penteavam os cabelos e fumavam cigarros. O movimento oscilava paradoxalmente naquelas mulheres, porque as saias eram iguais e os gestos lembravam gestos de “mulher de rua” ou “moça de família”. As janelas do piso superior do museu, que, antes do processo de revitalização da casa, permaneciam fechadas para garantir a conservação das obras de Victor Meirelles, agora se abrem, e três fotografias das mulheres no bosque encontram-se ao lado dos estudos de traje de Victor Meirelles, na alcova da casa. Enquanto eu pensava nessa personagem, estava lendo *A Invenção da Histeria*, de Didi-Hubermann, e descobri que o diagnóstico da histeria vinha do século XIX.



3 pontas no bosque (foto still do vídeo, 2012, Leticia Cardoso). (Still: Leticia Cardoso)



Improviso cromático nas janelas, 2016, Museu Victor Meirelles, Leticia Cardoso (Fotografia: Ana Viegas)

Eu desejava falar sobre isso e escrever, mas numa forma meio delirante. Nessa

situação, no museu, eu fiquei imaginando que essa mulher balançava a saia olhando para um jardim e isso gerava uma orgia no mundo vegetal. Imaginava que de manhã o orvalho lubrificava as plantas, que ela tinha sido encaminhada para um tratamento e escrevia cartas a um destinatário desconhecido. Havia uma relação de fluidos que vinha dali, e isso se desdobrou no texto de parede da exposição *Fábula num quintal úmido*, realizado numa casa histórica na Lagoa da Conceição, no espaço Cultural O Sítio, em 2016. Ali, eu aprisionei o vestido nas janelas cerradas, como cortina, mancha de cor no espaço, e, no texto da exposição, mencionei a carta do médico aos familiares, que poderiam ser as pinturas em papel que estavam nas paredes. Quando eu cheguei no Sobrado na Ladeira em 2017, eu queria dar voz a essa mulher. A personagem começa a ter um corpo, talvez um nome e algumas memórias suscitadas pela casa. As coisas se misturavam: verdade e representação. Desta forma, as coisas se construíram juntas, a narrativa constrói a máquina desejante da ação de rasurar com a cor e vice-versa.



Fábula num quintal úmido, 2017, O sítio, Leticia Cardoso (Fotografia: Leticia Cardoso)

F: Você acha que a própria ação da pintura como performance, a própria experiência da performance carregaria um erotismo? Fazer a pintura seria um pouco pensar o corpo como um objeto que estrutura a si mesmo engajado nessa eroticidade? Dá para pensar nesses termos?

L: Sim, não só no fazer e no rasurar a parede com as cores, mas também na invenção da personagem gerada pela narrativa ficcional da histeria, como produção de máquina de desejo. Quando eu escuto ou falo em ação de pintar, acho esquisito, porque tenho a sensação de que estou rasurando, rabiscando. Meu tempo de convivência neste espaço era restrito, eu precisava criar um tempo para o trabalho dentro

da minha rotina. Ao subir o morro da Lagoa da Conceição, parecia que eu entrava num portal espaço/tempo podendo me deslocar para o século XIX, inventar e habitar as memórias da personagem. Tive cinco sonhos desde que comecei o trabalho com a virada do Morro da Lagoa, onde eu encontrava situações inusitadas. Nos primeiros, um louco e uma velha num porão; outro, no sobrado com os móveis da Princesa Isabel; depois, a vista com uma água azul turquesa, criaturas do mar; e por fim, este da imagem da mulher do crânio e Caravaggio durante a transcrição da entrevista. Eu adorava abrir lentamente as fechaduras do Sobrado na Ladeira, sentir o cheiro do ferro das trancas, da madeira das portas, penetrar na umidade e na escuridão do porão. Pensando na mulher que eu imagino no século XIX, a partir das leituras e fantasias que eu crio do contexto dela, surge a ideia de que ela é jogada num sanatório para tratar uma doença da época, “a histeria” — um conceito de doença que nasce naquele tempo e é fabricado pelo Charcot, professor do Freud, num século em que o drama, a pintura grande e heroica enfatizavam características do período romântico. Mulher também não tinha cérebro no século XIX, voz ou autonomia. Maria Rita Kehl relata, em *Deslocamentos do Feminino*, a importância do período romântico para o nascimento do desejo feminino, momento em que as mulheres burguesas começam a ser alfabetizadas, enquanto cuidam dos filhos com as empregadas, e os maridos saem para trabalhar ou cavalgar, elas começam a ler romances e criar desejos românticos. Inicia a voz com o desejo? Ou o desejo com a voz? Madame Bovary é a mulher que identifica o tédio no casamento e se joga numa aventura amorosa. A psicanalista Maria Rita fala do risco do desejo, o romântico que morre por amor no século XVIII é o Jovem Werther do Goethe, e a mulher é a Madame Bovary do Gustave Flaubert no século XIX, que revela a estreiteza que o casamento reservava às mulheres, mas há uma mudança de um século para o outro: a mulher deixa de ser objeto de desejo e passa a ser a que deseja algo. Durante este trabalho, comecei a investigar a distinção entre “a voz” e “linguagem”. O calabouço, o porão, o sótão, são lugares que possibilitam a experiência interior, o recolhimento, a escuta de si e do desejo, para então nascer uma voz e, posteriormente, a linguagem. A residência no Sobrado da Ladeira, de 2017 a 2018, foi a primeira experiência de residência dentro da cidade em que eu vivo, isso possibilitou uma escuta no porão, interna e externa, uma nova temporalidade durante as minhas atividades cotidianas.

F: E esse *embelezamento* que é trazido pela pintura ou pela rasura ou por alguma coisa que marca um suporte, um território... acaba sendo uma espécie de resgate desse corpo, de uma certa sanidade também, não é? Porque a parede sem nenhum tipo de intervenção, na forma de um calabouço, de um sótão, de uma catacumba, na medida em que começa a ganhar uma condição que é o embelezamento vai fazendo com que esse lugar tenha uma experiência afetiva; não mais relacionada à clausura, mas à ideia de que na clausura você constrói um espaço de transposição mesmo: a clausura traz um espaço que é de investigação e de retirada da clausura; quanto mais você exercita seu corpo aí, quanto mais você mexe com essa parede que aos poucos foi ficando colorida, mais você não está aqui, mais você se retira da clausura — porque você para de interferir, ou reduz a velocidade: ver à distância é mais importante

do que ver de perto. Essa movimentação típica da pintura — se aproximar, trabalhar, recuar — passa a ser cada vez mais reduzida, cada vez o tempo dela é mais intelectual, até que você a resolve como teoria... Então você não mais vê esse espaço como clausura, lugar de performance, mas como lugar de transposição mesmo, de retirada do teu corpo daqui. Ao constituir isso, que seria mais agradável de habitar, você é obrigada a sair daqui, não é? A constituição desse território seria exatamente a demarcação de um lugar que não é mais teu, e nesse sentido teria a ver com esse apagamento... com as dunas, por exemplo. Outra coisa é que existe uma pintura que não tem ou não quer ter composição; que é mais descompromissada em manter uma tradição modernista, por exemplo. Quando eu chego aqui, não me comporto diante dessa pintura como se você tivesse diante de uma parede branca com um quadro imenso com as características formais que estão aí. Essa experiência de pintura não está aí pra falar, ao meu ver, do tipo de pintura que tem borda, limite, que de alguma forma regula e é regulada por esses valores, seja da pintura de cavalete ou da pintura grande — que é feita especialmente pelos norte-americanos — embora também acabe remetendo à pintura grande, “heroica”. E como é pensar, então, esse registro dos corpos das mulheres do século XIX? Dos corpos que estavam inventando uma possibilidade política de existir com direitos mais potentes, com uma ideia de equivalência, num momento em que os contratos no século XVII, XVIII vão sendo constituídos e os corpos vão sendo regulados por esses contratos? Como é então a relação da pintura mais tradicional com esse corpo da mulher, que é o teu corpo, que usa a pintura pra falar dos sonhos sujos? Que usa a pintura pra tirar do lugar da pintura e num certo sentido resvalar num outro tipo de discurso — muito mais dramático e existencial, podemos dizer, do que formal?



Sonhos Sujos (detalhe da parede no Sobrado na Ladeira), 2018, Leticia Cardoso (Fotografia: José Rafael Mamigonian)

L: Paulo Pasta fala que o amarelo da laranja atinge a maior intensidade antes de apodrecer, e sustentar isso tem relação com a pintura e com tudo isso que você está falando. Eu ia começar a escurecer a pintura neste ponto, mas eu pensava em segurar o desejo porque ia apodrecer. Não que apodrecer seja ruim, mas é outra coisa. A suspensão que eu escolhi naquele momento teve o limite do prazo de ocupação da casa e do que fazia sentido para mim neste momento, poderia ter feito só uma linha, por que não? No entanto, cubro a parede inteira. Eu acompanhei o fotógrafo na investigação da luz e foi um processo interessante. Eu ampliei uma das fotos no tamanho 90 x 150 cm e comecei a redesenhar com pastel seco sobre o papel fotográfico, que seria mero registro. Outra ideia que se movimenta é um vídeo com o áudio e uma mulher lavando o crânio, a insistência dos apagamentos.

Ao abrir a janela do Sobrado, no piso superior, eu vi as dunas e lembrei da performance dos apagamentos. Comecei a imaginar o texto do médico ao saber que o Sobrado era do século XIX, mas depois, resolvi pedir para o meu pai (que é Clínico Geral desde os anos 1970) para me dar um diagnóstico por escrito de uma paciente que chegaria num pronto socorro de hospital público de Santa Catarina nos anos 1980 com sintomas de neurastenia. Ele falou que era algo bem comum, e conversando com médicos jovens, percebo que isso ainda ocorre, mas as drogas mudaram, e talvez o processo de análise e escuta das mulheres e todo o barulho de manifestações feministas, abram espaço para a fala, para a voz destas mulheres e reduzam a doença... Uma hipótese que eu imagino. Enfim... Maria Rita Kehl defende que a partir de uma análise, as mulheres podem constituir como *lhes convier* a relação de uma feminilidade. Acho muito bonita esta voz ao que foi recalcado por séculos, é uma conquista que nasce com a escuta e altera o sintoma. Essas camadas de memórias ou de ações são sobrepostas no trabalho... será que o corpo feminino não é regulado pela invenção das memórias coletivas que naturalizam a doença?

Em 2017, escrevi a proposta de residência para o edital Elisabete Anderle, que se chamava *Poluição Noturna*, era uma maneira de utilizar o nome de um fenômeno físico, culturalmente nomeado para o corpo masculino, para o tratamento de uma doença nomeada para o corpo feminino como a histeria. Hoje chamamos os homens de histéricos e associamos a poluição noturna às mulheres. Enfim, o projeto foi aprovado. Roberta e Isabel, que inventaram o projeto de residência e coordenam o Sobrado na Ladeira, toparam a minha permanência na casa. Então, em 2018, eu retornei ao Sobrado, de junho a agosto. Neste momento, tinha projeto e aprovação, prazo e outros códigos que vão operar nesta experiência com o lugar. Num outro, há o fotógrafo, há alguém que vai escrever o texto, e uma série de códigos que faz parte da estrutura ou do cronograma físico e financeiro de um projeto de baixo orçamento, mas que exige uma conta bancária, contratação de equipe etc. O desejo de um corpo livre destes contratos sociais de projetos como artista, professora ou pesquisadora não seria um sonho do artista romântico? Como a personagem que repete a Ladainha que inicia... *atormentada por sonhos sujos, ao acordar, sacudia o lençol na janela do Sobrado na Ladeira, escrevia os sonhos nas dunas e os apagava com as mãos*. Desta forma, o drama existencial acontece na Ladainha e na fúria do gesto de rasurar e apagar o que foi escrito com cores sobrepostas em pastel seco sem compromisso formal.

F: Sobre essas camadas: tem a experiência visual, da performance, e outras, que aos poucos vão sendo trazidas, da investigação teórica, às vezes a partir de outros campos... Você lida com algumas ideias que vêm da clínica pra avaliar e determinar *o que é isso e o que é aquilo, o que é são e o que é doente, o que é sujeira e o que não é sujeira* (risos), o que seriam os sonhos sujos e tal... Justamente essas camadas criam um trabalho mais difícil de apreender, porque ele exige de quem está aqui uma experiência mais lenta — para articular essas passagens — que incorpora isso de você estar sempre em deslocamento, no hotel, prestes a ir embora: esse lugar, dentro da tua cidade, assim como o hotel, é um espaço que vai ser deixado de lado. Como a gente estava conversando, também tem a ver com isso ficar aí... como uma experiência formal. Então, como você traz esses outros elementos para garantir — será essa a palavra? — uma parte importante do trabalho que é falar sobre o deslocamento, o apagamento, sobre o acúmulo de linguagens, dos diversos campos? É pela produção do catálogo, pelo áudio, pela tua fala agora na entrevista? Como essas camadas que vão sendo sobrepostas? Seria uma rotina no teu trabalho que você opera dessa forma além de pensar o trânsito, o abandono, a coisa que fica, e como você vai dar conta dela pra que ela seja perpetuada? Elas vão ficar por aí/por lá, mas tenho que dar um jeito de fazer com que isso não desapareça, embora da minha vida desapareça enquanto experiência? Você está prestes a se livrar da sensação de que a maior urgência é ir embora daqui, ir embora dos lugares depois que você realiza o que tinha de fazer, desde uma operação mais funcional como ir a um restaurante almoçar até algo mais complexo como estar num lugar produzindo um trabalho de arte relacionado com o campo. Como são essas camadas de significados, como é por exemplo dizer que uma saia balançando no orvalho tem a ver com uma espécie de relação erótica? Como é pensar essa parede como um corpo sensível que vai sendo ativado, e no momento em que ele está completamente excitado vai embora?



Apagar os sonhos sujos com as mãos (still do vídeo), 2018, Letícia Cardoso (Still: Fábio Noronha)

L: Eu continuo na experiência, enquanto ela faz sentido, eu não a abandono, até porque não funciona assim, abandonar e ponto final. A meu ver, as experiências continuam no corpo, elas vibram... O que está marcado no meu corpo resiste e, inclusive, insiste em se manifestar, em se deslocar em imagens internas, em afetos, em fantasmas, projeções em outros corpos, reinvenção das memórias. As coisas não param de se mover até desaparecer, por isso a insistência em lavar o crânio, rasurar e apagar os sonhos... Trabalhar com isso faz parte do trabalho terapêutico e do trabalho de pesquisa em arte. Ver e rever, desmontar a máquina desejante, armada para descobrir, mudar a direção da libido para não ser violentado por ela, talvez... Eu me distraio com muita facilidade, tenho este problema, então parece abandono, mas gosto de pensar que os trabalhos têm que dormir para acordar renovados... Isso aconteceu com a transcrição da entrevista de *Sonhos Sujos* de março até junho de 2019. Pode ser que em outro momento haja outro sentido e eu retome aquela história.

Eu não penso nos cadernos de sonhos como caderno de artista, eles andam pela minha bolsa, dormem ao meu lado na cama. Eles ficam esfacelados de tanto se mover da bolsa, para a mesa e para o criado mudo. Depois eu vou arquivando, quando não perco e começo outro, alguns ficam pela metade e se perdem nos deslocamentos. Isso também é movimento no corpo.

F: O que da performance existe aqui? Perguntando de outro jeito: nessa pintura, em que momento a performance acontece?

L: No ato de pintar sem esboço, composição, eu tinha a parede irregular e uma caixa de pastel seco. Desenhava, escrevia sem ponto de partida por dias, e não sabia quando e como isso iria terminar, até que um dia, percebi que estava escurecendo a cor com o excesso de sobreposição e decidi terminar para manter o branco da parede, a arquitetura do Sobrado.

F: Por exemplo, esse trabalho como resultado de uma performance, ou de uma vivência, de uma ação no tempo, não pretende chegar a um fim que não a retirada do teu corpo da performance. A retirada do teu corpo da performance pictórica é antes de tudo assumir que esse produto tem uma outra condição — que seria decorar o lugar? O fato é que essa relação do que é performance na tua ação, na tua vivência aqui, faz com que essa pintura não possa ser acabada mesmo. Ela fala de uma execução que começa num momento e termina em outro, porque a exaustão já está aí, agora.

L: O Sobrado é um espaço aberto de residência artística. A proposta era de a pintura ficar ali até eu terminar a residência, desta forma, não haveria nenhuma função de decorar o lugar, e a sujeira permaneceria no chão. O *site specific* fixa uma nova memória na parede, mesmo sendo coberta pelo branco, que é uma forma de apagamento, que deve ocorrer em breve. No entanto, o próximo projeto é ampliar as fotografias no tamanho dos tijolos da parede e continuar escrevendo os sonhos e rasurando com pastel seco sobre papel. Compreendo o apagamento e a rasura como uma forma de leitura, assim como a obliteração durante a transcrição dessa entrevista.

F: Esse “exercício” não fala de um fim, mas de um estado de suspensão da excitação.

L: O desafio é sempre manter o estado de suspensão da excitação ou de vitalidade do trabalho. A caveira na vídeo-performance *Ladainha* talvez continue falando de vitalidade na morte? Talvez... A morte da ideia de mulher romântica no século XIX que eu ressuscito para limpar? A minha quase-morte no acidente que sofri em fevereiro de 2019. Não sei...



Sonhos Sujos (detalhe da parede no Sobrado na Ladeira), 2018, Leticia Cardoso. (Fotografia: José Rafael Mamigonian)

F: E mesmo no caso das performances, daquelas gravações que a gente fez nas dunas; tanto num caso quanto no outro — embora o segundo tenha já o repertório do primeiro — a ideia de você apagar era o Norte, não é? Que se mostra também como outra coisa: uma forma de escrita. Quando você nas dunas escreve e ao escrever, ou melhor, apaga e ao apagar escreve o teu rastro, você se coloca como alguém que de algum modo transforma o solo da duna em casa, em solo doméstico. Você se lança num processo não burocrático. A mesma coisa aqui: a pintura, na parede, a vivência, é tudo de uma ordem não é burocrática; é da ordem da experiência e não da representação da Leticia como pintora... É a Leticia que tem um caráter performativo mesmo. Quando você resolve que pode ir embora, abandonar, fazer um catálogo, estruturar isso em termos de projeto, você entra nesse lugar da burocracia; quando tudo isso aqui vai cessando de instaurar o teu corpo, de ser um corpo, um objeto de excitação. E se esse lugar do sonho sujo vai ficar ali pra você e mais ninguém, e a única coisa que resta é esse chão, que parece não ter nada proposital a não ser a decisão de que ele pode ser sujado. Parece que a sujeira é aquilo que eu não sei o que é,

aquela materialidade que eu não sei qual é, aquele território desconhecido do sonho. Cada vez mais, quando eu olho pra baixo ela está aí no chão, começo a respeitar isso que é basicamente resto. Começo a não olhar mais pra parede, coisa complicada (risos), não sei mais como olhar... já que tenho que ir embora (risos). Esse acidente, meio que um espelhamento, parece bem significativo. Como pra resguardar isso que é o acidente, que eu não controlo, que é o sonho.

L: Parece que o controle não existe sem o descontrole, que o burocrático, catálogo, convite etc. não existem sem a experiência “livre”, e o que é escrito sem o apagamento como nesta entrevista... E eu procuro esta sensação de perda, de desconhecido.

F: Nesse caso você vê as duas coisas coexistindo, ou algum assunto mais presente e outro menos? Como eles se relacionam hierarquicamente? Fale mais a respeito.

L: As coisas coexistem sempre, não consigo enxergar neste momento a hierarquia entre elas, a impressão que eu tenho é que eu me lanço no desconhecido, faço sem pensar e depois tento ler o que fiz, rever para não repetir, e encontrar o desconhecido novamente, mas isso exige labor que parece controle, é um exercício de leitura.

F: E o que pode ou não ser dito existe a partir do contato com o público, porque até o momento em que você está aqui presa, *enclausurada*, narrando os sonhos sujos e fazendo a gente acreditar que toda essa coloração tem a ver com os sonhos sujos... qualquer escrita é possível, qualquer relato, por mais sujo... dentro do teu mundo... e a sujeira dos mundos possíveis (risos) vem com toda a potência, mas na medida em que você começa a relatar — voltando àquela questão do espaço público — você começa a pensar em que medida o teu corpo pode estar aqui, guardar isso aqui, levar isso pra um catálogo... associar, enfim, a tua ação a um certo nome, a certas condições... esse apagamento também é um pouco a ideia de que quem limpa ou regulariza a sujeira é o espaço público... e com essa preocupação com quem olha e como olha, o que você quer que olhe, você determina o que pode ou não ficar, e o que não fica para o outro fica pra você, como um caderno de anotações, que está longe dos outros, dos olhos alheios, que não é pra ser mostrado. O outro do espaço público tem esse caráter regulatório, porque o ele é feito disso.

L: Os sonhos não são sujos. A personagem se sente assim por ser uma mulher sozinha no século XIX, sem pertencimento, sem lugar na sociedade e sem direito ao prazer. Ao pensar, se ela “escutar” os sonhos eróticos, se der voz aos desejos, será julgada pelo olhar alheio, por isso precisa limpar a sujeira do corpo, do desejo, neste gesto de apagar, de cobrir a voz com a fúria. O chão sujo mostra o resto da performance, o que se perde pela falta de controle, o rastro do giz que se quebra e é substituído por outro, não dá para ser tão cuidadoso com tanta fúria e velocidade de ação de rasurar. Não tinha me dado conta disso até agora, mas a intensidade e a fúria marcam o território com uma sujeira, algo feito às pressas, sem organização ou metodologia, como uma fala sem programação que pode ter um som de um gemido

de dor ou de prazer. Fúria de abafar o som da própria voz cobrindo de cor.

O sujo íntimo existiria sem o critério do limpo público? O pudor não é só no olhar dos outros, na moral que acentua ou reduz o valor do corpo, mas dentro de mim, nas minhas crenças, no modo como eu sinto com o meu corpo, como elaboro a intensidade dos afetos, como domestico a dor. A opção por ser sincera, ou por inventar esta personagem, me coloca em risco frente à rede de compartilhamento disso, mas acho que fazer arte é correr este risco, inclusive o de mudar a forma do catálogo para um vídeo.

F: Claro, se a gente pensar que o sonho é esse lugar de extrapolação, de existência de um real que pode avançar pra além da existência específica do teu corpo hoje, será que a gente não está fixando uma ideia de sonho romântica também? Será que o nosso sonho hoje não é marcado por tantas formas de regulação do corpo, pelas mídias e, enfim, será que a gente não passou a sonhar um pouco mais regulado também? Quando você fala do sonho, parece poder falar mais de verdade do que quando fala de vida real: porque é sonho, então "foi só um sonho" ... e esse sonho por ser um objeto que pode ser inventado e modificado pra se adequar. Outra coisa é dizer que as anotações de sonhos geram um vocabulário pros sonhos sujos, elas são os sonhos sujos... elas existem aí no território de uma narrativa que se dá quando você acorda e resolve escrever uma narrativa que é também ficcional: ao narrar o sonho você o inventa um pouco.

L: Sim, inventamos a narrativa ao acordar dos sonhos, ou ao lembrar de algo, e estamos marcados pelas mídias como sempre estivemos por formas coletivas de narrar e interpretar os sonhos ou "a realidade". Só que eu percebo, na minha experiência de análise de sonhos há 18 anos, que quanto mais eu anoto, mais eu sonho, e quanto mais eu releio o sonho, com o auxílio de um terapeuta, consigo ampliar pela escuta a minha leitura, desorganizar a narrativa e os afetos condicionados pelas experiências anteriores de vida. Neste processo ocorre um movimento de liberação das imagens internas e condicionamentos de comportamentos e afetos; eu considero este processo muito próximo de uma pesquisa em poéticas visuais ou processos artísticos contemporâneos. Olhar para os sonhos às vezes é bem difícil, pois eles geralmente mostram "o lado b", o irracional, o que transborda do real e não queremos ver, assim como é difícil olhar para o trabalho artístico... Mas talvez eles tragam pistas para o "real" interno e nos ajudem a nos separar do "sonho coletivo", ou nos mostrem o que do coletivo nos interessa de verdade. Da mesma forma o trabalho prático organiza os interesses internos dentro da "grande arte".

F: Quando você deixa a coisa acontecer e não sabe muito bem pra onde vai, está lidando um pouco com o sonho, não é? O sonho tem essa "cara", ele acontece... eventualmente você determina, controla, mexe no sonho, mas em geral a gente sonha simplesmente, ou o sonho sonha na gente... aí entra um *link* entre o sonho e a performance, ou seja, a estrutura da performance como sendo essa estrutura do sonho: a performance ligada a um *happening*, a um acontecimento. Lembrando o Safatle, ele diz que "todos" os acontecimentos históricos importantes têm a ver com

o não saber. E permitir isso que eu não sei, dar força para isso, me parece um assunto que permeia o teu trabalho.

L: Permitir ser invadida pelo que acontece é arriscado, dolorido, inseguro, surpreendente, delirante, mas nem sempre consigo isso no trabalho, é muito difícil abandonar os condicionamentos anteriores e não cair no que já foi feito ou dito, pois a gente recolhe um repertório ao longo da trajetória, mas os esquecimentos, o que o sonho edita da vida, podem compor uma nova narrativa. Fernando Lindote escreveu, em 2005, um texto sobre o meu trabalho, após me orientar em 2002, em que dizia: "Letícia, trabalha sem rede de segurança. Nada garante à artista que os interesses aos quais empenha meses de dedicação e afeto irão resultar em algo como o que vamos chamar de arte [...]", e continua o texto sobre a exposição *Primavera Congelada*: "[...] é uma coragem delicada que conduz os trabalhos de Letícia em sua aventura na linguagem, a qual devemos acompanhar, tal como a artista, sem nada nas mãos ou nos olhos como defesa". Não sei se permaneço sem nada nas mãos ou nos olhos, embora eu me proponha a isso quando enfrento a parede sem projeto ou escolha das cores, mas gosto da ideia de "aventura na linguagem", quando eu não me sentir aventureira nesta travessia, talvez perca o sentido de produzir algo nesse território.

F: Outra coisa bastante evidente é a tua preocupação em narrar o que você não sabe o que é, em estabelecer bordas pra isso, em — fazendo um paralelo — usar a instituição, o espaço do catálogo, da narrativa, como esse espaço do caderno em que se anota as coisas; só que aí não se anota pra não perder, mas se anota pro mundo, pra que ele saiba o que você fez... e essa estabilização do sonho, quando você resolve que o que você não sabe já não faz mais sentido, porque você sabe...

L: As bordas fazem parte da instituição do trabalho de arte no circuito artístico, colocar ele no mundo, dar um nome para um filho, criar um RG, um CPF... Me interessa jogar neste território e há certas regras que fazem parte desse lugar. Jogar nelas ou com elas faz parte da brincadeira, não sei se isso é preocupação, no caso dos *Sonhos Sujos*, quando eu coloco o projeto no edital e me sinto diretora daquela "maluca" que lava crânio ou rasura paredes que sou eu, me sinto "normal", trabalhadora, abrindo conta em banco, pagando as pessoas, imprimindo as palavras num papel, me sinto confortável em gastar o meu tempo neste delírio, além de poder pagar as pessoas para embarcarem nele.

F: Esse é um tipo de jogo que pode ser compartilhado porque é feito de regras compartilhadas — regras do edital, que envolvem financiamento, viabilização, etc.

L: Sim, me interessa jogar neste território e tentar negociar com as regras impostas, aprovadas ou rejeitadas. Esta é uma discussão da minha dissertação de mestrado, a opção de estar em jogo com o território da arte.

F: Mas ainda assim esse jogo é contingente, pois considerando que artistas têm diferentes condições sociais, financeiras etc., você poderia fazer tudo sem edital nenhum — dependendo do seu tipo de vida. Mas tem um outro jogo que se dá entre aquilo que sonho, aquilo que eu posso sonhar/ver, o que eu falo do meu sonho, o

quanto tenho coragem de dizer pra mim mesmo aquilo que sonhei... o sonho ele mesmo é fruto das nossas interdições... que tem a ver com aspectos talvez menos palpáveis, mas também tem a ver com um jogo com uma certa sociedade: você sonha o que é possível sonhar dentro da sociedade agora; não sonha qualquer coisa, fora de um contexto social. Você adapta as possibilidades discursivas do sonho a partir do lugar atual da tua fala (um pouco no sentido do *atual* do Pierre Lévy). E isso independentemente se ele vai ou não pra uma exposição, porque dizer/assumir um horror pra si mesma, dependendo da maneira como você faz, pode não ser mais pra si mesma, porque você estruturou como projeto, como razão, e decidiu que aquilo que parece descabido, escabroso, na verdade vale a pena compartilhar, correr o risco do compartilhamento. Então esse jogo, que acontece no sonho, na propagação do sonho, pra você mesma na construção do sonho como linguagem, na possibilidade de entrar nesse sonho que já é linguagem e selecionar certas coisas... essas regras que você estabelece ao longo dos anos de escrita, tudo isso é uma operação que implica saber que se está no jogo, respeitando regras.

L: No caso de *Sonhos Sujos*, o jogo financeiro é misto, eu não paguei nada para o Sobrado, as pessoas que trabalharam comigo, com todas elas eu tinha uma relação afetiva, de amizade, de trocas simbólicas, o projeto ajuda a dar uma certa dignidade. Há uma diferença entre transgressão e subversão das regras. Eu me interessava por negociar com as regras do jogo que já existe, não quero "inventar um novo jogo". Isto foi bem tranquilo com o Edital Elisabete Anderle, consegui prorrogação de seis meses. O vídeo *Ladainha*, não estava previsto no projeto escrito e via e-mail com argumentos acerca do processo artístico que eu negocieei com a comissão para transformar a publicação em vídeo e cartaz. A mesma coisa ocorre no território da linguagem. O vídeo *Ladainha* tem uma operação de lavagem do crânio que pode me lembrar a Marina Abramovic, apesar de o vídeo surgir com a observação das imagens do Caravaggio, de uma mulher com o crânio, e com as minhas experiências pós acidente automobilístico (em que, pela segunda vez, fico ferida na parte da cabeça, o que poderia ter gerado lesões sérias). Não tem como o corpo não sofrer "abalos emocionais", como diz o laudo médico do Sobrado na Ladeira, e durante a transcrição da entrevista realizada antes do acidente, eu fiquei mobilizada pelo que denominaste "Duplo da própria cabeça", escutava a narrativa ficcional da fala da personagem e via a tragédia do acidente... Enfim, quando tudo começou a ficar pesado demais na *Ladainha*, inseri nos ruídos da lamúria trechos da música *Círculo Vicioso* da Rita Lee, que é um rock divertido e que narra a história de uma neurastênica.

F: Mas, ao mesmo tempo, na medida em que você começa buscar "regimes" para o corpo, que embora socialmente instaurado, instalado, doloroso e tudo mais, embora já dentro de instituições, de outros registros, o que vem desses regimes é menos a instituição e mais a poética... Que não é tanto reconhecer a instituição nele, mas reconhecê-lo como peça que já tem espaços que não foram institucionalizados, um pouco grotescos ainda, que você não deu conta. Como você estava dizendo, espaços que você não reconheceu e só agora pode reconhecer. E esse lugar, embora não seja completamente apartado, tem uma ligação muito sutil, uma ligação que dia-

loga com da diferença e repetição do Deleuze, com isso de a coisa só se repetir mesmo porque é outra. Ao constituir esse espaço, ele sendo a repetição de um processo, de uma prática, de um registro de sonhos, ele se estabelece como um outro corpo... porque temporalmente ele é engajado de forma diferente, porque ele tem a ver com o teu percurso até aqui, porque ele diz a mesma coisa de outra forma, porque ele usa esse mesmo material que não é institucional, os sonhos, que eventualmente podem ser institucionalizados assim, desse jeito; quer dizer, “eu vou repetir isso” — é uma reincidência da história, “vou apagar, rodar, vou fazer coisas que vão me tirar desse lugar estável”, e essa retirada fala de uma repetição. Vou dizer de novo, mas quando digo de novo, digo a partir de um outro corpo, de um outro contexto, de uma outra lógica, uma outra sabedoria, uma outra coragem, de chegar e dizer isso aqui que eu nunca tive condições de dizer, “agora é a hora”, vou me apropriar disso e “agora vai ser”, agora o meu corpo vai dar conta. É significativo como a gente consegue recolher de trabalhos prévios aquilo que ainda não foi dado pro *mundo* — que a gente/você sabe que não foi dado. O *mundo* não sabe muito, ele sabe de outras coisas que você nem sabe, mas essas coisas pontuais que são preciosas pra gente, como aquela fala daquele sonho que você sabe que aqui está o peso mas ninguém mais sabe... Mas em princípio é isso, a ideia de que eu olho de novo, olho de novo mas não olho como se fosse o mesmo, e sim sempre como um outro olhando a mim mesmo — sabe essa história quando você olha um trabalho antigo, “é a Letícia fazendo um trabalho”, “olha a Letícia imersa, engajada, perdida naquele mundo”. Eu acho bem importante privilegiar essa situação assim instável dentro do processo: ter esse lugar velado, voltando à tua fala; velado não no sentido de que você não quer mostrar, mas no sentido de que não tem como desvelar, porque você mesma não sabe... e você não quer fazer isso em público — é preciso como que esperar as condições climáticas ideais para a planta brotar, ficar úmida, pra ela poder excitar; mesma coisa a parede, pra ela poder excitar e deixar de ser uma pintura... e poder receber o nome “sonhos sujos”.

L: Agora tocas num ponto fundamental quando tu falas... Olho a Letícia perdida neste trabalho. Isso se repete (estar perdida ou tentar ver algo que está encoberto pela consciência), como uma situação em que eu submeto o meu corpo para encontrar o que eu chamo de descontrole ou desconhecido. O perigo é a ideia de descontrole se tornar a repetição controlada de uma regra ou não dar conta do que a situação abre como experiência sensível.

F: Mas se não houver nenhum vínculo o trabalho não vai ser nem inacabado, né? Pois não faz sentido pensar em acabado ou inacabado se não houver nenhum vínculo de ordem conceitual, política, social... Isso é muito rico, porque a gente consegue perceber que desfazer certas partes é necessário pra dar o lugar dele no mundo... ele não pode carregar tudo: talvez esse trabalho não precise ter cabeça, ou talvez só possa ter cabeça, ele desfez tanto o organismo, o corpo, que só tem uma parte, só tem mão, só acoplagens, só perna e braço... Essa ideia de um corpo que se desfaz constantemente, acho bem rica pra pensar o trabalho se desfazendo, se reconfigurando, se repensando, dispensando partes acessórias.

L: Talvez seja uma dificuldade terminar os processos, pois deixa alguns traba-

lhos dispersos e confusos. É um risco, uma aposta nos limites temporários que pode desmaterializar demais. Lucrecia Martel tem uma fala bonita que diz: *Andar em terra firme como se fossem terrenos inundados, essa náusea nos permitirá reconhecer a impossibilidade do definido. Duvidar da solidez me parece melhor maneira de avançar do que o tédio ou a vulgaridade da certeza. O indefinido não cerra o pensamento, o obriga a permanecer aberto. Isto é o desejo.* Há algo da dúvida que move a linguagem e que se aproxima da lógica da vida.

F: Como você edita o sonho, como você narra o sonho...

L: No trabalho *Sonhos Sujos* eu sussurro no áudio do celular, escrevo com pastel seco nas paredes do porão e apago, cobrindo com outra cor no Sobrado na Ladeira. Já imprimi umas fotografias e continuei rasurando e apagando, insistindo na ladainha, assim como nesta conversa errática.

Submetido em: 05/08/2019

Aceito em: 02/12/2019

Néri Pedroso¹
Henna Asikainen²
Silvana Barbosa Macêdo³

Asikainen &Macêdo: as bordas entre a arte e a ciência

Asikainen&Macêdo: borders
between art and science

Asikainen&Macêdo: los bordes
entre arte y ciencia

Resumo

Nesta entrevista a jornalista Néri Pedroso conversa com Henna Asikainen e Silvana Macêdo a respeito da exposição de caráter retrospectivo intitulada *Intraduzível* (2018), que celebra os 20 anos de colaboração entre as duas artistas. Abordamos questões acerca do conteúdo e resultado formal das suas pesquisas e ações artísticas colaborativas, seus diálogos com a ciência, suas preocupações ambientais e sociais, aspectos das suas biografias, idiomas e paisagens dos seus contrastantes países de origem, a Finlândia e o Brasil. A entrevista com Henna Asikainen foi traduzida para o português, mas incluímos também a versão original em inglês ao final do texto.

Palavras-chave: colaboração artística; arte contemporânea; arte e ciência.

Abstract

In this interview, journalist Néri Pedroso talks to Henna Asikainen and Silvana Macêdo about their retrospective show entitled *Untranslatable* (2018), which celebrates the 20 years of collaboration between the two artists. We address questions about the content and formal outcome of their collaborative research and artistic practice, their dialogues with science, their environmental and social concerns, aspects of their biographies, languages and landscapes from their contrasting countries of origin, Finland and Brazil. The interview with Henna Asikainen was translated into Portuguese, but we also included the original English version at the end of the text.

Keywords: artistic collaboration; contemporary art; art and science.

Resumen

En esta entrevista, la periodista Néri Pedroso habla con Henna Asikainen y Silvana Macêdo sobre el exposición retrospectivo *Intraducible*, realizado en 2018, que celebra los 20 años de colaboración entre las dos artistas. Abordamos preguntas sobre el contenido y el resultado formal de su investigación colaborativa y acción artística, sus diálogos con la ciencia, sus preocupaciones ambientales y sociales, aspectos de sus biografías, idiomas y paisajes de sus países de origen contrastantes, Finlandia y Brasil. La entrevista con Henna Asikainen fue traducida al portugués, pero también incluimos la versión original en inglés al final del texto.

Palabras clave: colaboración artística; arte contemporáneo; arte y ciencia.

¹ Pesquisa o diálogo entre arte, ciência, natureza e tecnologia. Mais recentemente desenvolve pesquisas na área de gênero, feminismos e autobiografia. Professora do Departamento de Artes Visuais e PPGAV, UDESC, atua na área de multimeios. Doutorado em Artes Visuais, UNN - Northumbria University, Newcastle Upon Tyne, UK (2003). silvana_b_macedo@hotmail.com <http://orcid.org/0000-0003-4741-0595> <http://lattes.cnpq.br/5051256206177575>

² Formada em comunicação social/jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria (RS), vive e atua em Florianópolis (SC). Jornalista, diretora da NProduções, microempresa voltada para projetos no campo da cultura. Experiência em jornalismo cultural, editou o caderno "Anexo", do jornal "A Notícia" (1989/1993 e 2000/2005), o caderno "Plural" do "Notícias do Dia" (2008- 2011), onde também atuou como editora executiva. É autora do livro "Hassis" (Tempo Editorial) e "Coletiva de Artistas de Joinville: Construção Mínima de Memória" (Fundação Cultural de Joinville) e do catálogo/livro "Superlativa Marina" (Instituto Juarez Machado). Assina artigos em livros, como "Tubo de Ensaio – Composição [Interseções + Intervenções]", "Construtores das Artes Visuais – Cinco Séculos de Arte em Santa Catarina Vol. 1" (Tempo Editorial), "Percurso do Círculo – Schwanke Séries, Múltiplos e Reflexões" (Contraponto), entre

outros. Ao lado de Maria Regina Schwanke Schroeder e Rosângela Cherem, é organizadora do livro "Interlocuções Possíveis: Kosuth e Schwanke" (Instituto Schwanke). Integra a Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA) e a Academia Catarinense de Artes e Letras (Acla). Sócia-fundadora do Instituto Schwanke, em Joinville, no qual já atuou como presidente e hoje é vice-presidente. neripedroso@gmail.com

³ Artista finlandesa, residente em Newcastle, Inglaterra. PhD in Fine Art Practice, Northumbria University, Newcastle, UK, mestre em artes visuais (M.A. Fine Art), Northumbria University, Newcastle, UK, e Bacharel em Artes Visuais pela Karelia University of Applied Sciences, Joensuu, Finlândia. Seus interesses e pesquisas são em torno da relação humana com o meio ambiente e natureza, associados ao desejo de contribuir com o entendimento das complexas questões sociais e ecológicas que emerge destas áreas de conhecimento e que servem de base para sua prática artística. Seu trabalho se desenvolveu através de parcerias e colaborações com vários artistas e levaram a uma leitura mais humanizada e politizada dos espaços de disputa do ambientalismo. Trabalha com diversos meios, como vídeo, instalação, gravura, fotografia, trabalhos site-specific e ações participativas. Entre os projetos recentes, destaca a residência na ISIS Arts, Newcastle, (2017); hennaasikainen@live.co.uk

ISSN: 2175-2346

1. Introdução



Ilustração 1. Vista da exposição *Intraduzível*, Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina (MIS/SC), 2018.

Nesta entrevista refletimos sobre a mostra *Intraduzível*, realizada no Museu da Imagem e do Som de Santa Catarina (MIS/SC), em Florianópolis em agosto de 2018, que contou com a curadoria de Juliana Crispe e reuniu trabalhos, em sua maioria inéditos no Brasil, celebrando os 20 anos de parceria artística entre Silvana e Henna Asikainen iniciada no Reino Unido, na Northumbria University, Newcastle.

O resultado formal das pesquisas de asikainen&macêdo aponta de imediato à associação de ações artísticas colaborativas, ambientais e sociais, além de configurar uma mistura de biografias e paisagens de países muito distintos, a Finlândia e o Brasil.

Com montagem imersiva, as obras convidam a pensar a natureza a partir da postura da observação científica. Por meio de lupas e microscópios, a desconstrução de conceitos, o inseto que se confunde com a pétala de flor, a passagem da pintura para o vídeo, o *mapa mundi* construído com ninhos de maribondos, uma arte que explora os limites entre a arte e a ciência.

Nesta entrevista, elas respondem as mesmas perguntas com respostas que revelam pensamentos distintos porém em sintonia, falam das demandas do ser artista no tempo contemporâneo e dos seus anseios. Entre dois países, no abandono da própria língua materna, elas se ajustam no inglês e em partilhas construtivas de significações capazes de constituir um novo modo de pensar a vida por meio da arte.



Ilustração 2. Henna Asikainen e Silvana Macêdo, abertura da exposição *Intraduzível*, MIS/SC, 2018.

Néri Pedroso - O que é ser artista no tempo contemporâneo?

Silvana Macêdo - Há variadas posições que os artistas podem estabelecer na contemporaneidade. Enquanto alguns preferem se voltar à produção de trabalhos imbuídos em pesquisa estética, abstrata e com foco em questões exclusivamente formais, há também os engajados mais diretamente com temas sociais e políticos. Temos outros envolvidos com ambas abordagens ao mesmo tempo, tecendo instigantes relações entre aspectos estéticos, conceituais e sociopolíticos. Interessante é que não existe apenas um jeito “adequado” de ser artista, mas há uma grande liberdade em explorar um universo amplo de possibilidades. Por exemplo, na década de 1960, nas discussões da arte conceitual e outras vertentes da neovanguarda, havia uma grande polarização entre a estética e a política. Naquele período, os artistas que estavam trabalhando com arte abstrata eram muitas vezes criticados por artistas e teóricos da neovanguarda, por seu envolvimento com o mercado de arte e por estarem interessados mais nos aspectos formais do seu processo artístico do que nos dramáticos acontecimentos que se passavam no mundo fora do ateliê e das instituições artísticas. A neovanguarda surge no pós-guerra, recuperando o radicalismo das vanguardas históricas do começo do século 20, que também emergiram de períodos de profunda crise social e suscitaram questionamentos do pensamento racionalista que fundamentaram a sociedade moderna industrial. Vejo que para alguns artistas ainda muito associados às discussões conceituais daquele período, essa divisão ainda persiste de forma muito marcada, mas por outro lado, percebo que esta dicotomia vem sendo cada vez mais dissolvida, pois questões formais estão interligadas com posturas críticas também. Me interessa tanto pelos aspectos estéticos e políticos na

produção dos meus trabalhos, e percebo isso também na prática artística de muitos outros artistas contemporâneos, tanto no Brasil quanto no cenário internacional. Na grave crise política e social que atravessamos no Brasil e no mundo, ser artista é um desafio tão grande e muito necessário! Todo e qualquer trabalho que produza consciência crítica está sofrendo violentos ataques, por isso, vejo o papel da artista como lugar de resistência e de força social, por abrir espaços para reflexão. Ser artista hoje é uma necessidade, me alimenta de esperança e vejo que é também uma forma potente de contribuir com as lutas de tantos movimentos sociais pela paz, democracia, cidadania, justiça social e ambiental.



Ilustração 3. Silvana Macêdo, projeto ar, parte da exposição *Intraduzível*, MIS/SC, 2018.

Néri Pedroso - A exposição *Intraduzível* é especial por reunir trabalhos inéditos e celebrar com Henna Asikainen uma parceria artística de 20 anos. Como é a experiência de atravessar dois países sob o ponto de vista do afeto e da pesquisa artística que ultrapassa fronteiras geográficas e temporais?

Silvana Macêdo - *Intraduzível* reúne alguns de nossos trabalhos realizados entre 1997 e 2018. Está sendo especial para nós duas, e também com a participação do astrofísico iraniano Reza Tavakol e o músico e compositor Frederico Macêdo, colaboradores em *lua* e *cooperari* respectivamente, poderemos reuni-los pela primeira vez numa mesma exposição. Cada projeto aconteceu de forma separada, e foram mostrados em contextos e anos diferentes. Então, montá-los no mesmo espaço é maravilhoso, pois a nosso ver, cada trabalho dialoga muito bem um com outro no

MIS/SC. A colaboração artística com a Henna está fazendo 20 anos! Começamos a trabalhar juntas na Inglaterra no fim da década de 1990, quando nos conhecemos na Northumbria University no curso de mestrado, e posteriormente seguimos para o doutorado na mesma universidade. Naquela época eu trabalhava principalmente com pintura e a temática do meu trabalho sempre esteve relacionada com questões ambientais. A Henna também pesquisava a temática da paisagem e os interesses em comum nos aproximaram. Realizamos alguns projetos em parceria e depois resolvemos atuar exclusivamente em colaboração, construindo uma identidade artística que durou seis anos. Produzimos diversas instalações e trabalhos em vídeo e fotografia, entre eles, o projeto ar que nos levou a passar um tempo juntas nos nossos países de origem. Deliberadamente não escolhemos as cidades, mas sim as florestas como ambiente principal. No âmbito desse projeto foi a minha primeira viagem à Finlândia e a primeira visita de Henna ao Brasil, por meio das residências artísticas. Muito enriquecedor todo o percurso, desde a concepção do projeto, o convívio, as aventuras e a formalização do trabalho. Foi tudo intenso em aprendizado e experiências. Ao finalizar o doutorado em 2003, decidi voltar ao Brasil e assim, acabou a atuação em colaboração exclusiva. Seguimos nossas trajetórias individualmente, mas ainda desenvolvemos projetos em parceria em paralelo aos trabalhos individuais e/ou em colaboração com outros artistas.

Néri Pedroso - À luz dessa parceria com Henna Asikainen, como dizer sobre arte colaborativa, arte e feminismo. Embora as pesquisas de ambas não tenham essa abordagem de modo explícito, são duas mulheres unidas num universo, os dos cientistas, em que o masculino é predominante e pouco refratário. Dessas questões o que é mais urgente pensar por meio da arte no século 21?

Silvana Macêdo - Vale lembrar que o universo da arte também ainda é predominantemente masculino! A colaboração artística no contexto das artes visuais é realmente uma estratégia para romper com a noção romântica do gênio artístico (construído em torno do homem branco europeu), e questões tradicionais de autoria, subjetividade e originalidade, que permaneceu arraigada à imagem do artista por séculos na história da arte ocidental. A desconstrução destas noções tradicionais na arte, nos discursos críticos com base na filosofia pós-estruturalista, especialmente encabeçada pela crítica feminista, mais fortemente a partir da década de 1960, é a base teórica de muitas colaborações recentes, e certamente informam nossa prática artística. Colaborações entre mulheres adquirem um elemento a mais na desconstrução da autoria tradicional, pois enfrenta a questão do gênero além do problema da expressão individual como centro do processo criativo. Enquanto que na autoria tradicional a originalidade é central, na colaboração o diálogo e o compartilhamento de ideias é a dinâmica principal. É um trabalho de desafiar o ego, e por ser esta uma força muito poderosa, é também a fonte de muitos conflitos! Para mim, a prática colaborativa ao longo desses anos me fez muito bem, aprendi a ouvir e a compartilhar mais, isso me trouxe mais amadurecimento profissional. Hoje em dia temos muitas oportunidades de dialogar ao longo do processo criativo, em especial com a figu-

ra do curador na concepção e montagem de uma exposição, por exemplo. Tenho trabalhado já há alguns anos com a curadora Juliana Crispe em diversos projetos, e esta parceria é um tipo de colaboração também muito rica. Esta abertura ao outro e o interesse pela escuta se estende a outras áreas do conhecimento. Quanto ao diálogo com cientistas no contexto das residências no projeto das florestas brasileira e finlandesa, talvez por não termos tido um contato prolongado com os pesquisadores, não percebemos problemas de ordem sexista no desenvolvimento do nosso trabalho. Tivemos como base as pesquisas que estavam em andamento e o contato com os cientistas foi muito pontual. Com o cosmólogo Reza Tavakol, tivemos um relacionamento mais prolongado e a troca foi equilibrada, do ponto de vista das relações de gênero. Nossa formação vem de campos distintos do conhecimento, mas quando iniciamos o projeto da lua, colaboramos como artistas de forma horizontal.

Em termos de gênero, em relação ao contexto da ciência e ambientalismo, a contribuição das mulheres é bem vasta e importante, e graças ao trabalho de historiadoras feministas vem sendo visibilizada a produção científica de mulheres nos mais diversificados campos da ciência. Mas para nossa área de interesse, vale a pena mencionar uma referência fundamental e um marco histórico para o movimento ambiental, que foi o livro de uma mulher cientista, Rachel Carson, *Silent Spring* publicado em 1962, e mais tarde traduzido para o português como *Primavera Silenciosa* (CARSON, 2010). Neste livro, Carson documentou o efeitos poluentes dos agrotóxicos no ambiente, particularmente nas aves, a toxicidade do DDT, causando problemas reprodutivos e morte em muitos organismos. São muitas contribuições femininas para a questão ambiental, mas gostaria de destacar também o trabalho de uma mulher extraordinária, a quem tenho enorme admiração, a indiana, física, ativista ambiental e ecofeminista Vandana Shiva, um dos nomes mais respeitados no cenário internacional do movimento ambiental por sua luta contra os efeitos da globalização e da economia neoliberal nos países em desenvolvimento. A engenharia genética e a indústria biotecnológica são alvos de uma crítica radical por parte de Shiva. Estas são apenas duas das inúmeras contribuições que mulheres têm dado ao campo da ciência e que são referências para mim.

Em termos das questões de urgência no pensamento da arte no século 21, acho que tanto para a arte quanto para a ciência a crucial pergunta seja: para quem e para o quê estamos trabalhando? Nosso trabalho dá sustentação ideológica para uma minoria rica que explora os outros seres humanos, outras espécies e recursos naturais para o enriquecimento próprio? Ou estamos juntas com a maioria que luta por uma outra ordem mundial, que busca novas perspectivas para o mundo? Isso parece ser uma pergunta que atravessa os diferentes campos do conhecimento, e que abarca uma grande teia de seres, contextos, enfim, todos seres vivos nesse chão, nos mares e nos ares, incluindo os considerados "não vivos", o mundo mineral.



Ilustração 4. Henna Asikainen e Silvana Macêdo, montagem da exposição *Intraduzível*, MIS/SC, 2018.

Néri Pedroso - Como foi o reencontro entre vocês?

Silvana Macêdo - Os dias de montagem de *Intraduzível* foram intensos, alegres e cheios de boas lembranças. Tivemos muitas ideias para novos projetos e espero que tenhamos condições e fontes de fomento para concretizar os planos! Foi um prazer trabalhar de novo com a Henna, somos grandes amigas e tudo fluiu com facilidade entre nós, pois temos um senso estético afinado, isso não é tão fácil de encontrar, acho que é o ponto mais rico da nossa colaboração... quando a coisa está "no ponto", nós concordamos, bem interessante, isso não acontece toda hora, rrsrrs.

Néri Pedroso - Politemática e cosmopolítica. Sua arte transita nas pulsões do autoconhecimento mas também nos mistérios da natureza, nos discursos dominantes e nos embates ambientais. ar (2001-2003) atravessa geografias e tempos distintos. Remontar a obra em 2018 estimula quais reflexões? O que é possível afirmar no distanciamento dessas temporalidades entre as obras e os impactos humanos no meio ambiente?

Silvana Macêdo - Interessante pensarmos na vídeo instalação ar depois de 20 anos, que aponta para a questão do aquecimento global e do papel das florestas neste equilíbrio climático em nível planetário. Tantas pesquisas científicas, tantos projetos artísticos e também em outras áreas do conhecimento foram feitos, infindáveis ações educativas de cunho ambiental, e ainda nos vemos diante de um cenário

devastador, e atualmente desesperador no Brasil e em outras partes do mundo do ponto de vista sócio-ambiental. Em 2018 quando remontamos esta instalação no contexto da exposição *Intraduzível*, no MIS/SC, ainda estavam por vir mais mudanças no cenário político brasileiro com enorme impacto para estas questões. Entre tudo que já tínhamos vivido em termos de devastação da floresta Amazônica e ataques às comunidades tradicionais que vivem neste fundamental bioma, nada se compara à irresponsabilidade e à desastrosa política ambiental do atual governo brasileiro. Como destaca a pesquisadora Cristiana Losekann, sobre a política do governo Bolsonaro, o mais preocupante é o total desmonte de tudo que já foi feito historicamente em termos de proteção ambiental no Brasil. Concordo com ela quando diz que “O que está em jogo não é um novo modelo de política ambiental, mas o próprio fim da política ambiental” (LOSEKANN, SANTOS, 2019). Cristiana Losekann denuncia as atuais estratégias do atual governo para restringir cada vez mais a participação da sociedade civil e as medidas para enfraquecer os órgãos de proteção ambiental, cujo impacto será mais rapidamente letal para as populações já subalternizadas. Portanto, olhar para este trabalho ar realizado em 2000, a partir do momento presente, nos incita a continuar aprofundando na direção que vínhamos trabalhando. Pensamos em revisitar as regiões onde estivemos, tanto no Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia (INPA) quanto em estações de pesquisa na Finlândia e investigar o impacto dos trabalhos científicos sobre o aquecimento global neste período e ver o que se passou em termos numéricos, políticos e sociais durante esse tempo. Mas neste novo momento, queremos focar na situação das comunidades tradicionais de forma mais direta em nosso trabalho, nos voltando também para a questão das migrações causadas pelos desastres ambientais.



Ilustração 5 e 6. *Cooperari*, trabalho colaborativo de Frederico Macêdo e Silvana Macêdo, na exposição *Intraduzível*, MIS/SC, 2018.

Néri Pedroso - Em *cooperari*, o *mapa mundi* chama a atenção do público. O que significa representar o mundo com material tão precário? Você crê que é possível remontar o mundo? Existe futuro?

Silvana Macêdo - O *mapa mundi* de *cooperari* foi feito pelos insetos de forma colaborativa (é seu ninho), e depois apropriado por mim para dar forma a um mapa

do mundo (que é nosso ninho), desejando uma nova ordem mundial que se baseie em mais colaboração do que na competição... mas entendo também que há um aspecto melancólico envolvido nisso, pois são ninhos abandonados, apenas resíduos de um processo de vida que já se moveu dali. Acredito que seja um bom ponto de partida, pensar essa construção emergindo da base, do trabalho dos invisibilizados que constroem e sustentam o mundo. A grande maioria de pequenos é uma força potente.

Henna Asikainen¹



Ilustração 7. Henna Asikainen, instalação Lab, exposição *Intraduzível*, MIS/SC, 2018.

Néri Pedroso - Como é ser artista atualmente?

Henna Asikainen - Ser artista é um desafio - não é exatamente uma escolha de carreira "sensata". Sou artista em período integral, não tenho outro emprego, poupança ou herança para complementar minha renda, o que significa que a insegurança financeira e futuro são uma preocupação. O trabalho artístico é subvalorizado e os artistas são mal pagos - geralmente apenas recebem pagamento pelo que produzem, o que nem sempre reflete efetivamente o tempo investido na produção. A menos que um artista se torne "bem-sucedido" - e esse julgamento dependa de muitos fatores (a resposta dos críticos, o quão "na moda" o trabalho possa estar, o quão disposto o artista possa estar em "se encaixar" etc.) - mas de forma geral, artistas não têm controle do valor do seu trabalho. Apesar disso, ser artista pode ser um papel extraordinário, gratificante e até afirmativo para a vida! Os projetos com os quais estou

envolvida são interessantes e também algo pelo qual sou muito apaixonada. Os últimos anos foram especialmente bons para mim como artista. Meus projetos de arte participativa com as comunidades de refugiados e imigrantes (por exemplo, *blanket*, *forage*, *delicate shuttle*²) foram muito bem recebidos em muitos níveis diferentes e isso levou a mais trabalhos comissionados. A arte também é algo poderoso - pode ser usada para decorar paredes e proporcionar prazer estético, mas também pode ser um meio de dizer a verdade ao poder. Nestes tempos difíceis, nos quais somos ameaçados não apenas pela catástrofe climática em rápido desenvolvimento, mas também pelo ressurgimento das ideologias xenofóbicas, populistas e fascistas e suas políticas de construção de barreiras e fechamento de fronteiras e diálogos, a arte é ao mesmo tempo criticamente importante e está significativamente ameaçada. Essas ideologias e as políticas que as acompanham são hostis à beleza e à cultura e tendem a encerrá-la financeiramente, reduzindo ou eliminando o financiamento a projetos artísticos, porque reconhecem que a arte é uma arma cultural. Observando as imagens de nossa casa, a Terra, vista do espaço, ela parece tão pequena, bonita, frágil e solitária, flutuando sozinha no espaço infinito. Diante dessa imagem, a política do ódio, a construção de barreiras e a destruição imprudente de nosso planeta são eminentemente absurdas e, finalmente, ameaçam todos nós - mesmo aqueles que os promulgam. Meu trabalho está particularmente preocupado com o impacto das mudanças climáticas - tanto ecológica e quanto socialmente. O derretimento das calotas polares não afeta apenas a vida selvagem e os habitantes locais daquelas regiões, mas também cidades costeiras em todos os lugares - Rio de Janeiro, Nova York, etc. serão afetados. Meu trabalho explora os vínculos entre a causa e o impacto, os problemas e as soluções e como podemos trabalhar para fazer as mudanças necessárias em nosso estilo de vida, se quisermos continuar sendo uma espécie viável na Terra. Não podemos continuar tentando lidar com problemas de forma isolada, adotando abordagens desconectadas e estreitas que recusam o cenário mais amplo e que não conseguem vincular como vivemos com a imensidão do problema climático. Precisamos urgentemente começar a analisar nossos problemas domésticos de maneira mais ampla e radical. Precisamos cuidar de nossa casa, nosso planeta - como já foi dito muitas vezes antes - não há planeta B.

Néri Pedroso - A exposição no MIS é especial, pois reúne obras de arte inéditas no Brasil e porque comemora 20 anos de colaboração artística com Silvana Macêdo. Como é a experiência de atravessar dois países considerando o aspecto emocional / afetuoso e também a pesquisa artística que rompe fronteiras geográficas e temporais?

Henna Asikainen - Nossa colaboração começou em 1997 em um país que não era a terra natal de nenhuma de nós e, de várias maneiras, esse deslocamento geográfico inicialmente fazia parte do vínculo entre nós e se tornou uma base para a nossa prática colaborativa. Estávamos muito interessadas no conceito da tradução, que está no centro de nossa prática, à medida que as ideias transitam para fora dos

2 Projetos recentes de Henna Asikainen: Forage disponível em: <<https://stories.getmural.io/isisarts/forage/>> Blanket disponível em: <<http://www.hennaasikainen.com/berry-blanket/4589637240>> Delicate Shuttle disponível em: <<https://getnorth2018.com/previous-events/delicate-shuttle/>> Acesso em: 25.10.2019.

nossos idiomas maternos e vice-versa. Mas esse não era apenas um mecanismo linguístico - mas também a tradução da experiência, da cultura, das próprias coisas que nosso senso de nós mesmas era feito. Como Derrida sugere, a transmutação de materiais de um contexto para outro pode ser vista como uma tradução. Fomos refeitas em nosso novo contexto de língua inglesa e iniciamos uma negociação (ela própria uma forma de tradução) sobre como poderíamos transformar essas coisas novas em nossa prática artística. Isso nem sempre é fácil - no movimento de uma cultura para outra as palavras acumulam significados diferentes, as nuances adquirem ênfases diferentes e muitos sentidos geralmente se perdem nas entrelinhas. Nossa prática colaborativa é caracterizada por tudo isso; esse movimento entre diferentes culturas; o lugar onde diferentes significados se encontram; o encontro entre sentidos e ideias em que todas essas características são expressas no trabalho.



Ilustração 8. Floresta no Parque Nacional de Koli, Finlândia, 2001.

Um bom exemplo seria o projeto air que nos levou a explorar na floresta boreal nórdica na Finlândia e a floresta amazônica no Brasil. Esses ambientes - o frio, branco e intocado da Finlândia e a quente, verde e úmida floresta tropical do Brasil são territórios aparentemente opostos, geográfica e ecologicamente distantes, mas na verdade, como sabemos, estão conectados, envolvidos em uma espécie de colaboração em toda a imensidão íntima do ecossistema global. Embora existam conexões entre as coisas, não quer dizer que sejam a mesma coisa. A linguagem pode frequentemente falhar conosco - pode ser inadequada. A coisa que os brasileiros chamam de floresta, os finlandeses chamam de *metsä*, e o dicionário nos diz que *metsä* significa

floresta. Mas essas coisas não são idênticas: “Existe uma enorme diferença entre as duas realidades. É tão grande que elas não apenas são extremamente incongruentes, mas quase todas as suas ressonâncias, tanto emotivas quanto intelectuais, são igualmente iguais” (ORTEGA Y GASSET, 1992, p. 96). Essas questões interculturais e interlinguísticas são de muito maior importância e interesse para nós do que a questão da localização geográfica e diferenças de tempo, que são elas mesmas simplesmente um sintoma da tecnologia. É claro que há uma grande empolgação e um aumento maciço no estímulo mútuo quando podemos estar presentes no mesmo espaço e tempo – mas a tecnologia não pode substituir o impacto da proximidade humana, da amizade e da hospitalidade de ideias.



Ilustração 9. Floresta Amazônica, Brasil, 2001.

Néri Pedroso - Como foi o reencontro de vocês?

Henna Asikainen - Boa! Parecia muito natural e fácil, depois de todos esses anos, trabalhar juntas novamente. A vida mudou muito para nós duas. Nós duas nos tornamos mães, crescemos e somos talvez um pouco mais seguras dentro de nós. Ainda compartilhamos as mesmas sensibilidades estéticas e concordamos em todos os aspectos da instalação da exposição, o que foi ótimo. Também tínhamos muitas ideias para possíveis projetos futuros de colaboração - mas apenas o tempo dirá se é possível sustentar a energia que realmente só vem com o contato face a face.

Néri Pedroso - What is it like to be an artist at present?

Henna Asikainen - Being an artist is challenging - it is not exactly a 'sensible' career choice. I am a fulltime artist, I do not have another job, savings or inheritance

to supplement my income, which means that the future and financial insecurity are a worry. Artistic work is undervalued and artists are underpaid – usually only receiving payment for what they produce which does not always effectively reflect the time invested in production. Unless an artist becomes ‘successful’ – and this judgement is dependent on so many factors (the response of critics, how fashionable the work might be, how willing the artist might be to ‘fit in’ etc.) – they do not have control of the value of their work. Saying that, being an artist can be an extraordinary, fulfilling, even life-affirming role to play! The projects that I am engaged with are both interesting and also something that I am very passionate about. The last few years have been especially good for me as an artist. My participatory art projects with the refugee and migrant communities (e.g. *blanket*, *forage*, *delicate shuttle*) have been very well received at many different levels and this has led to further commissioned work. Art is also something powerful – it can be used to decorate walls and give simple delight but it can also be a means of speaking truth to power. In these difficult times in which we are threatened not only by the headlong rush of the rapidly developing climate catastrophe but also by a resurgence in xenophobic, populist and fascist ideologies and their accompanying policies of building barriers and closing borders and dialogues, art is both critically important and significantly endangered. These ideologies and their accompanying politics are hostile to beauty and culture and tend to close it down both financially by reducing or eliminating funding and because they recognise that art is a cultural weapon. Looking at images of our home, the Earth, seen from space, it appears so small, beautiful, fragile, and lonely, floating on its own in infinite space. In the face of this image the politics of hate, of building barriers and the reckless destruction of our planet are eminently absurd and ultimately threaten all of us – even those who enact them. My work is particularly concerned with the impact of climate change – both ecologically and socially. The melting of the arctic ice cap not only affects the local wildlife and inhabitants but also low-lying coastal cities everywhere – Rio de Janeiro, New York etc. are all going to be affected. My work explores the links between the cause and the impact, the problems and the solutions and how we might work to make the necessary changes to our lifestyles if we are to continue as a viable species on Earth. We can not continue trying to deal with problems in silos, undertaking disconnected and narrow approaches which refuse the wider picture, and which fail to link how we live with the immensity of the climate problem. We urgently need to begin to look at our home problems in a broader and radical way. We need to look after our home, our planet - as has been said many times before - there is no planet B.

Néri Pedroso - The exhibition at MIS is special as it brings together unseen artworks here and because it celebrates 20 years for artistic collaboration with Silvana. What is it like the experience of crossing two countries considering the emotional/ affectionate aspect and also artistic research which breaks geographical and time boundaries?

Henna Asikainen - Our collaboration began in 1997 in a country that was not home for either of us and in many ways this geographic dislocation initially formed

part of the bond between us and became a basis for our collaborative practice. We were very interested in the concept of the translation sitting at the heart of our practice as ideas transited out of languages and back again. But this was not only a linguistic mechanism – but also the translation of experience, of culture, of the very things from which our sense of ourselves was made. As Derrida suggests the transmutation of materials from one context to another can itself be seen as resembling a translation. We were remade in our new English speaking context and we embarked on a negotiation (itself a form of translation) as to how we might make these new things into our practice. This is not always easy - in the movement from one culture to another words accumulate different meanings, nuances acquire different emphases, and things often get lost in between the lines. Our collaborative practice is characterized by all this; this movement between different cultures; the place where different meanings meet; the encounter between meanings and ideas in which the features of all are brought to bear on the work.

One good example would be the 'air' project which took us on an exploration of the Nordic boreal forest in Finland and the Amazonian rainforest in Brazil. These environments – the cold, white, pristine pine forest of Finland and the hot, green, humid rainforest of Brazil are seemingly oppositional territories, geographically and ecologically far apart but in fact, as we discovered, are connected, are involved in a kind of collaboration across the intimate immensity of the global ecosystem. Whilst there are connections between things, that is not to say that they are the same thing. Language can often fail us – it can be inadequate. The thing Brazilians call a *floresta* [forest], Finns call a *metsä*, and the dictionary tells us that *metsä* means *floresta*. But these things are not identical: "an enormous difference exists between the two realities. It is so great that not only are they exceedingly incongruous, but almost all their resonances, both emotive and intellectual, are equally so" (ORTEGA Y GASSET, 1992, p. 96). These intercultural and inter-linguistic matters are of far more consequence and interest to us than the matter of geographic location and time differences which are themselves simply a symptom of technology. There is of course a great excitement and a massive increase in mutual stimulation when we are able to be present in the same space and time - technology cannot replace the impact of human closeness, friendship and the hospitality of ideas.

Néri Pedroso - How was your reunion?

Henna Asikainen - Good! It felt very natural and easy after all these years to work together again. Life has changed a lot for both of us. We have both become mothers, grown older and are perhaps a little more secure within ourselves. We still share the same aesthetic sensibilities and agreed in all of the aspects of installing the exhibition which was great. We also had a lot of ideas for possible future collaborative projects - but only time will tell if it is possible to sustain the energy that only really comes with face to face contact.

Bibliografia

CARSON, R. *Primavera Silenciosa*. São Paulo: Gaia, 2010.

ORTEGA Y GASSET, J. "The Misery and the Splendor of Translation", In: *Theories of Translation: an Anthology of Essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

LOSEKANN, C.; SANTOS, J. V. "A extinção da política ambiental no Brasil e os riscos para a vida no planeta". *Entrevista com Cristiana Losekann*. Instituto Humanitas UNISINOS, publicação online em 17 de julho de 2019. Disponível em: <<http://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/590855-a-extincao-da-politica-ambiental-no-brasil-e-os-riscos-para-a-vida-no-planeta-entrevista-especial-com-cristiana-losekann>> Acesso em: 25.10.2019.

.

.

Submetido em: 30/10/2019

Aceito em: 06/12/2019

Proposições

**Gabriel Augusto
de Paula Bonfim¹**

O homem que era só metade

The man who was just a half

L'homme qui n'était qu'une
moitié

Resumo

O presente ensaio visual é composto pelo trabalho intitulado “O homem que era só metade”; nele articulam-se processos de criação no campo da Arte Contemporânea que exploram as possibilidades do corpo e do objeto no espaço urbano e as trocas que podem ser estabelecidas entre as potencialidades do espaço e a subjetividade humana.

Palavras-chave: Corpo; Espaço Urbano; Identidade; Performance.

Abstract

This visual essay is composed by the work called “The Man Who Was Just a Half”, in which processes of creation in the Contemporary Arts are articulated, exploring the possibilities of the body and object in the urban space and the exchanges that can be established between the potentialities of space and human subjectivity.

Keywords: Body; Urban Space; Identity; Performance.

Resumen

Le présent essai visuel est composé pour le travail “L’homme qui n’était qu’une moitié”, où s’articulent procédure de création dans le champ de l’art contemporain qui exploitent les possibilités du corps et d’objet dans l’espace urbain et les échanges qui peuvent être établies parmi les potentialités d’espace et la subjectivité humaine.

Mots clefs: Corps; Espace urbain; Identité; Performance.

1 Mestrando bolsista CAPES em Artes Visuais, na linha de Processos Artísticos Contemporâneos da Universidade do Estado de Santa Catarina (2019-2021), sob orientação da Prof. Dra. Sandra Maria Correia Favero. Possui Graduação em Artes Visuais (Licenciatura) pela Universidade Estadual de Londrina (2019). Tem experiência na área de Artes Visuais e Educação. Participou do projeto de iniciação à docência: PIBID - Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (2015-2017). Atuou como mediador na Divisão de Artes Plásticas - Casa de Cultura UEL (2017-2018). Atualmente participa do grupo de pesquisa Articulações Poéticas (UDESC/CNPq), coordenado por Prof. Dra. Silvana Barbosa Macedo e Prof. Dra. Sandra Maria Correia Favero, investigando processos de caminhadas e criação de narrativas.

Link para Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0445222439680724>

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-5546-4003>

E-mail: bonfimgap@gmail.com

ISSN: 2175-2346

Regina Melim nos lembra que “O termo “performance” é tão genérico quanto as situações nas quais é utilizado” (2008, p.7). Empréstimo o termo aqui para designar uma ação artística que busca instaurar existências múltiplas que subjetivam um corpo inanimado a partir de contatos (visuais ou corpóreos); sendo estes insolentes em relação aquilo que na engrenagem social estereotipa os comportamentos, as percepções, as ausências, as presenças e os afetos.

O homem que era só metade

Estava sozinho, os seus amores haviam falhado e sentia que tudo faltava pela metade, como se tivesse apenas metade dos olhos, metade do peito e metade das pernas, metade da casa e dos talheres, metade dos dias, metade das palavras para se explicar as pessoas.

Valter Hugo Mãe

Outro dia, eu estava sentado no ônibus a caminho de casa. Estava exausto, era final de semestre, não aguentava mais as provas, os trabalhos, os seminários, as conversas e a rotina acadêmica. Era um desses dias mornos, sem graça, daqueles que você não vê a hora que acabe, que só consegue pensar no amanhã e torce para que seja melhor.

Nos bancos ao meu lado, observei dois homens conversando, não pareciam ser mais velhos do que eu, deviam estar no auge dos seus vinte e poucos anos. Sempre fui curioso e tenho o hábito de prestar atenção em conversas alheias no ônibus, as histórias dos outros me entretêm e amenizam o percurso da viagem que, dependendo do trânsito e das integrações, demora mais de uma hora.

Essa comunicação entre os dois rapazes não era um diálogo comum, como os que tenho com meus colegas; nessa não se ouvia o som da fala, como se espera da maioria das conversas. No lugar dos sons habituais da língua portuguesa, eu só ouvia alguns ruídos aparentemente aleatórios, rumores que soavam como se fossem expelidos da boca de forma involuntária. Esses sons não se caracterizavam como fala, eu não entendia seus sentidos e, aparentemente, eles também não.

A conversa entre aqueles dois homens se dava por meio de gestos em uma velocidade absurda. A ausência da oralidade era substituída pelos gestos manuais e por expressões faciais e corporais: era LIBRAS (Língua Brasileira de Sinais). Eu sabia da existência da língua, sempre prestei atenção no intérprete que ocupa o canto inferior da tela da TV durante as campanhas eleitorais e em alguns outros vídeos, mas não compreendia de fato nenhum sinal. Assistir aqueles dois sujeitos conversando com as mãos e interpretando todos os sinais e expressões me despertou a noção de que o portador de deficiência, naquela circunstância, era eu; isso me fez pensar em como a minha comunicação é limitada pela fala. Naquele momento me senti pela metade.

Enchi-me de curiosidade, queria entender o que se passava ali, me perguntei o que eles falavam, será que falavam de mim? O que se passava naquele diálogo? Encarei-os por um longo momento e só me dei conta do que fazia quando percebi que um deles me fitava com alguma desconfiança: ele apontou discretamente para mim, levantou a mão na altura dos olhos e fez um gesto para o colega. Eu fiquei com vergonha, me virei para a janela, coloquei meu fone de ouvido e segui pensando durante a viagem.

Esse encontro me fez refletir sobre a presença e a ausência, no que eu tenho e

no que me falta, no que sou e no que não sou. Me fez compreender que eu sempre estou no meio de duas “coisas”: público e privado, ocupação e invasão, *self* e *selfie*, espaço e lugar, cheio e vazio. Em uma incansável e inevitável dicotomia. Não compreender o discurso que foi realizado com o corpo através dos sinais me fez refletir sobre os meus limites e em como uso meu corpo.

Voltei para a rotina acadêmica da universidade², terminei o semestre, entrei em recesso e esqueci do acontecido. Quando as aulas voltaram, foi iniciado outro semestre repleto de disciplinas novas; a primeira, na segunda-feira, foi LIBRAS³. Quando me dei conta de que passaria a compreender minimamente a língua de sinais, todo o acontecimento do ônibus voltou à minha mente. Conteí o ocorrido para o professor e repliquei de maneira bem precária o sinal que um dos homens fez em minha direção, ele riu e disse que me chamaram de estranho.

Reconheço que a minha imagem deva causar mesmo algum desconforto: posuo boa parte do corpo tatuada – inclusive o rosto, com uma lacraia, um bode e uma palavra na testa, o “vazio” do bordado *cheio, vazio* (1993), de Leonilson. Ser chamado de estranho não me incomoda, inclusive, a estranheza que eu causo nas pessoas talvez seja a estranheza pela qual eu gostaria de ser reconhecido.

O meu corpo é o meu primeiro lugar no mundo e eu faço de tudo para me sentir confortável com ele. É uma tarefa árdua e cheia de responsabilidades: corto o cabelo e pinto de cores fortes sempre que possível, sempre faço tatuagens em meu corpo, pinto as unhas, me maquio e me visto da maneira mais aleatória possível. Além de meu primeiro lugar no mundo, meu corpo é, também, meu principal lugar no mundo.

Para fugir das responsabilidades da minha vida, procurei inventar uma vida nova. Como disse Clarice Lispector: “Decalcar uma vida provavelmente me dava segurança por exatamente essa vida não ser minha: ela não me era uma responsabilidade” (1986, p. 34). Procurei, então, criar um simulacro do meu corpo, produzi um boneco de tecido seguindo as minhas dimensões. O boneco possui 1,82m de altura, foi moldado e costurado em algodão cru e preenchido com isopor picotado.

O sociólogo Stuart Hall questiona a existência de uma identidade única no seu livro *A identidade cultural na pós-modernidade*:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...]. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (2014, p.12).

Pensando nas múltiplas identidades possíveis citadas por Hall (2014), eu poderia entender a identidade do boneco como uma espécie de duplo, uma página em branco, já que a identidade é uma fantasia. O boneco se configura como um corpo que se duplica para expandir a sua existência e, ao mesmo tempo para destituí-la de uma única identidade, podendo, assim, ser capaz de ter múltiplas identidades mutáveis, distintas das minhas, de acordo com o contexto em que se insere.

2 Na época graduando em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

3 A disciplina 6EDU132 – LIBRAS (Língua Brasileira de sinais) é ministrada pelo Prof. Dr. André Coneglian. Como o curso é uma licenciatura, o ensino da língua é disciplina obrigatória. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2005/decreto/d5626.htm>. Acesso em: 25 de setembro de 2018.

Eu possuo identidades distintas, na universidade assumo um “eu”, mais centrado, focado, pesquisador. Na “balada”, outro “eu” se manifesta, divertido, dançarino amador, pegador e beberrão. Entre amigos, o “eu” transforma-se num sujeito engraçado e sempre disponível para conselhos e broncas. Já em casa, toma o lugar um “eu” mais reservado, contido e cansado.

Criei o boneco à minha semelhança quanto às dimensões, minha intenção é dividir com ele a responsabilidade de existir, mas também, deixar que ele assuma uma espécie de “vida própria” além de mim. O boneco foi idealizado como um ser neutro, não possui identidade física, ela é projetada na relação corporal comigo, ou com quem com ele se relacionar. Sua identidade é construída a partir do momento em que ele é exposto à vida e não ao contrário.

Quando eu e o boneco adentramos os espaços públicos arrebatamos a atenção das pessoas pela estranheza. Quando passeio com ele, incorporo um estado performático. Não é necessário fazer algo inusitado, só o fato de estarmos juntos, um homem e um grande boneco de pano, já é o suficiente para criar uma situação peculiar, de gerar rupturas na linearidade do cotidiano das pessoas ao se depararem com a ação performática. Desta forma, entendo que o trabalho é constituído na prática diária do caminhar.

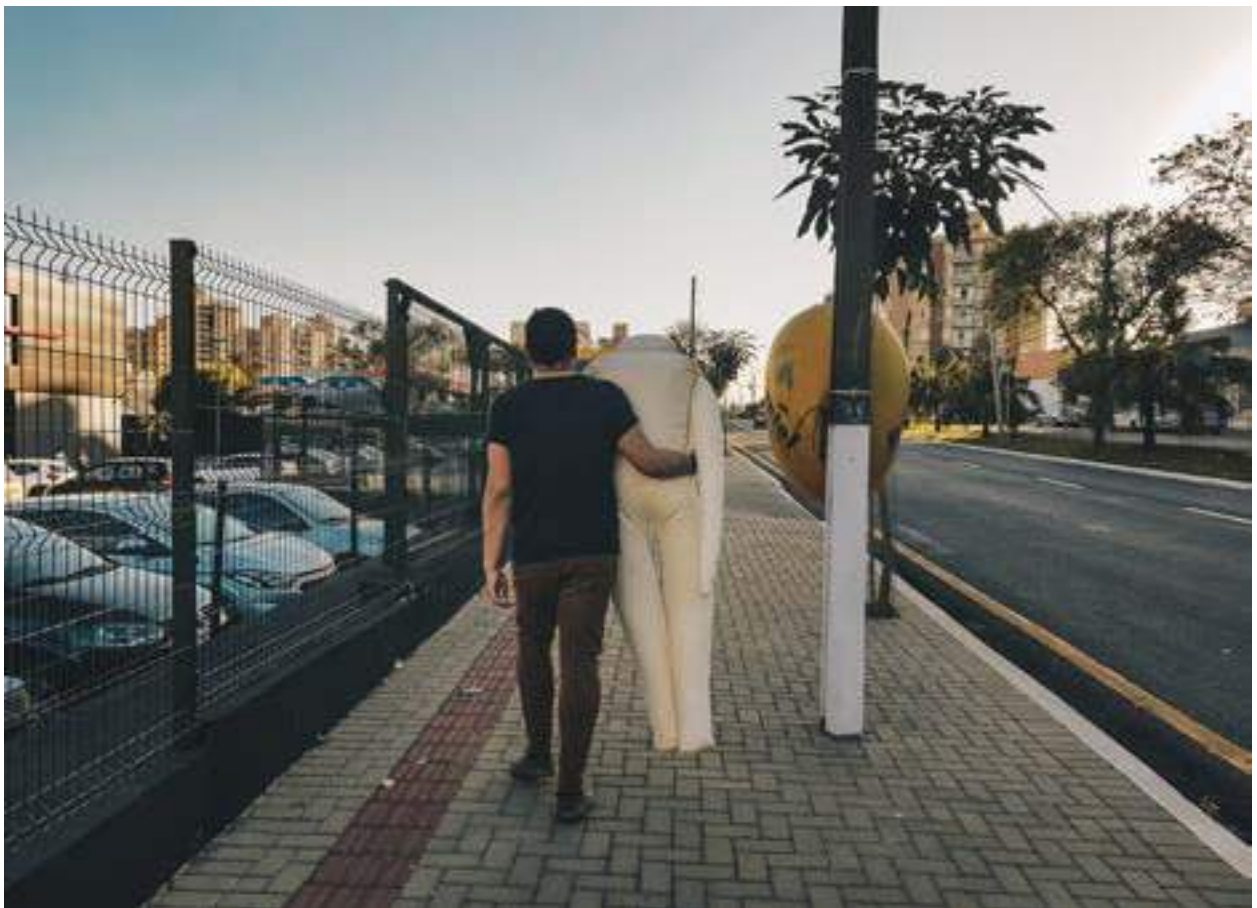
Embarquei no ônibus junto ao boneco, pronto para performar, na esperança de cruzar com o mundo e encontrar os dois rapazes surdos que me chamaram de estranho no outro dia. Queria mostrar para eles e para todos que, agora, não sou estranho sozinho. Sou estranho acompanhado, vezes dois e comigo mesmo. Como diria Manoel de Barros: “Com pedaços de mim eu monto um ser atônito” (1996, p.37).

Sobre os processos artísticos contemporâneos

Como tudo aquilo que produzo a fotoperformance com o boneco foi constituída com a ajuda de amigos que realizaram os registros a partir da câmera do meu celular, em um dia de primavera na cidade de Londrina (PR), no ano de 2018.

Este trabalho encontra-se em processo de criação permanente, porque interesse-me, como artista, por deslocamentos e desdobramentos, como encontros comigo mesmo, outros de mim a afetar terceiros. Já não moro em Londrina, me mudei há algum tempo e ainda não consegui trazer o boneco para Florianópolis (SC), minha cidade atual, por dificuldades financeiras e problemas de logística. Ele continua existindo sem mim, serve de consolo e lembrança para minha família e amigos mais próximos. Pretendo trazê-lo para cá em breve, mas antes disso quero que ele realize uma turnê pela casa de alguns amigos e imagino isso como um possível trabalho futuro com registros do período, sobre afetações e performances que posso promover à distância.

Escrever sobre estes processos é sempre um desafio quando lido com as coincidências entre um possível eu e o trabalho que proponho. Pretendo, com essa publicação, evidenciar a importância em compartilhar os processos e narrar os encontros, nos quais a escuta atenta e a ação deliberada singularizam e intensificam a experiência. No atual momento político/histórico que vivemos, resistir é enfrentamento diário, é viver, é lutar e acima de tudo compartilhar projetos de ser, para que todos possam experimentar ser, o que quiserem.



















TUDO POR
R\$ 50.00
mensal

+ Chip Plano
Livre Pós-Pago
R\$ 18.000/mês

+ Plano Mais
(voz fixo)

Banda Larga
10 Mega
Modern
Wi-Fi grátis

2ERCOMTEL
Ligue 103 43 e escolha o seu plano
www.2ercomtel.com.br
Cada plano tem uma taxa de ativação de R\$ 10,00







Fig. 01 - 10. Gabriel Bonfim, O homem que era só metade, fotoperformance, 2018-2019.

Referências Bibliográficas

- BARROS, Manoel de. *Livro sobre nada*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1996.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.
- MÃE, Valter Hugo. *O filho de mil homens*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

Submetido em: 30/10/2019

Aceito em: 08/12/2019

**Wilson Roberto
da Silva¹**

Xilogravura digital colorida: passado e presente em permuta

Colorful digital woodcut: past
and present in permutation

Xilografía digital en color:
pasado y presente en
permutación

Resumo

Este resumo expandido é resultado de uma pesquisa com Xilogravura Digital realizada na cidade de Marabá - PA, onde em razão das peculiaridades do local, buscou-se uma permuta entre os meios de Xilogravura histórica e seus fundamentos e o processo digital. Para tanto, serão abordadas duas referências de artistas que produzem imagens denominadas como Xilogravura Digital, em seguida, será delimitado o que as distingue em relação às referências e no final, o trabalho prático que lhe deu origem enquanto método e conteúdo.

Palavras-chave: Xilogravura; Xilogravura Digital; Corel Draw; Adobe Photoshop.

Abstract

This expanded summary is the result of a research with Digital Woodcut that took place in the city of Marabá-PA, where due to the peculiarities of the site, a permutation was done between historical woodcut and its fundamentals and the Digital process. Therefore, two references of artists who produce their works with Digital Woodcut will be approached, then what distinguishes this research in terms of the references will be delimited, and finally the practical work that originated it as method and content.

Keywords: Woodcut; Digital Woodcut; Corel Draw; Adobe Photoshop.

Resumen

Este resumen ampliado es el resultado de una investigación con Xilográfia digital realizada en la ciudad de Marabá-PA, donde debido a las peculiaridades del sitio, se buscó una permutación entre la Xilográfia y sus fundamentos y el proceso digital. Para tanto se abordarán dos referencias de artistas que producen las imágenes así denominadas, después delimitaremos lo que la distingue en relación a las referencias y, por fin, el trabajo práctico que la ha originado como método y contenido.

Keywords: Xilográfia; Xilográfia digital; Corel Draw; Adobe Photoshop.

1 Há quatro anos é Professor de práticas bidimensionais na Faculdade Artes Visuais da Unifesspa - Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará - ministrou aula de Gravura durante doze anos para o curso de Desenho Industrial da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Antes disso, atuou por doze anos, como Diretor de Arte em Propaganda. A partir de então atua basicamente como

gravador tendo participado de Salões dedicados à Gravura no Brasil e no Exterior em que se destacam Estados Unidos, França, Itália, Espanha, Romênia e Macedônia. Link para Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2964607340920758>
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1602-8182>.
E-mail: wilisonroberto@hotmail.com

1. Introdução

A pesquisa que deu origem a este texto foi desenvolvida em Marabá, no sudeste do Pará em plena Amazônia paraense onde nunca existiu estrutura material e uma cultura gráfica dirigida à gravura, isto implica considerar a experiência histórica e contemporânea ao mesmo tempo, pois, isto ausente equivaleria contradizer o avanço tecnológico e refutar a condição de avanço tecnológico que a gravura em outro tempo já representou.

O enfoque dado aqui é na transformação de uma imagem monocromática produzida manualmente e sua transformação em Xilogravura Digital a três cores.

A pesquisa sobre Gravura Digital iniciou-se a partir de quem produzia Xilogravura Digital ou denominava assim sua produção, havia poucos artigos e produção prática relacionada ao tema, mas foram selecionados dois, para nortear os rumos que da pesquisa.

Um deles é Bryan Ballinger², de codinome Breadwig, ele é um ilustrador norte americano que usa uma técnica³, cuja característica é a subtração intensa de um quadro negro e, portanto, poucas áreas de preto chapadas, o que a torna marcante, são as “lascas” que sobram do processo de subtração, tão característico da Xilogravura histórica.

O caráter exclusivamente formal da Xilogravura ressalta sua natureza monocromática, isto é, tudo o que um gravador consegue ver na matriz são as gravações em ato e baixo relevo (formas), jamais a cor ou a junção delas numa impressão.

As formas são, essencialmente, a linguagem na xilogravura, assim como as cores na pintura. Daí a grande maioria das obras serem feitas em preto e branco. A tecnologia do *plotter* de recorte eletrônico se aproxima da xilogravura por seu caráter exclusivamente formal. (SARLO, 2013, p.278)

Entretanto há um campo de Xilogravura colorida que se desenvolveu ao longo dos séculos, que não permite isolá-la como monocromática, por isso termino esta breve descrição das referências de Xilogravura Digital, com uma colorida, elaborada por José Américo Gobbo⁴, sua Xilogravura Digital foi significativa para a pesquisa, porque expressa cor aliada aos veios da madeira e ainda, imita imperfeições de impressão.

O que distingue o experimento prático que apresentarei em relação a estas referências, é que no primeiro caso, uso uma imagem manualmente produzida e no segundo não visualizo a simulação da junção das cores durante a manipulação e montagem dos arquivos, proporcionada pelo acrograma “WYSIWIG”•(BAER, 2005, p.106), que simula o que produzimos para impressão no monitor, inclusive a junção das cores na impressora.

2 <http://bryanballinger.com/experimental/>

3 <https://www.youtube.com/watch?v=1XwpaSxSUcY>

4 <http://americogobbo.com.br/index.php?/projects/woodcut/>

2. Desenvolvimento

Uma vez definido o que as distingue em relação ao meu experimento, se inicia a apresentação da pesquisa prática que originou este texto, respeitando as peculiaridades materiais e de acesso da região, daí a opção por fotografias, desenhos e aquarelas da paisagem de Marabá, pois são materiais fáceis de encontrar e ágeis no manuseio (Figura 1).

Além disso, elas se constituíam numa rede de criação que perpassaria todo “paradigma estético processual” (GUATTARI, 2012, p.132) do percurso e transitoriedade, uma vez que os trabalhos finais não são somente as Xilogravuras Digitais, mas todo o processo até chegar a elas.

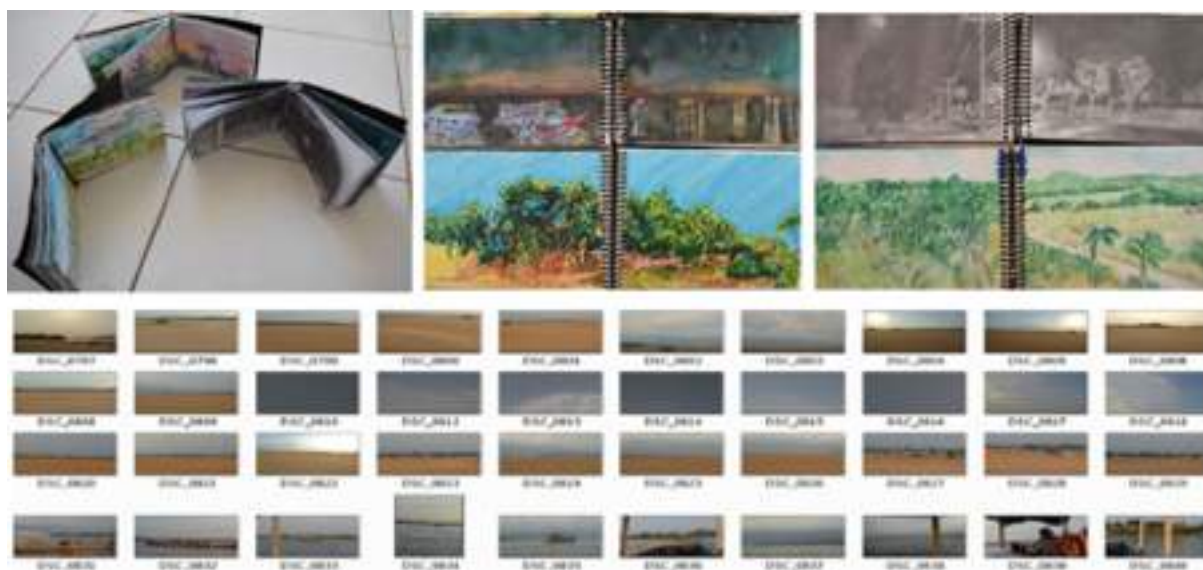


Figura 1. Wilson. Acervos pessoais, com cadernos de artista 21,0 x 15,0 cm (aberto) e 42,0 x 15,0 cm (fechado) com desenhos, aquarelas e fotografias. 2016/17.

O termo Xilogravura Digital é controverso e suscita questionamentos acerca de sua materialidade, tais como: Como assim Xilogravura Digital? Onde está a madeira? Onde está o corte das goivas? Para respondê-las ressaltamos a simulação, tão presente nas ações do meio digital e sintetizada aqui pela lenda do ferreiro Mamúrio Vetúrio, quando este produziu onze escudos idênticos àquele enviado pelos Deuses, como forma de auxiliar a compreensão acerca da aplicação do termo.

[...] não é, portanto, uma criação original, independente e autônoma, nem a imitação falsificadora do modelo divino, mas uma repetição tão exata que anula o protótipo ao mesmo tempo o preserva. (PERNIOLA; 2000 p. 222)

A textura da madeira presente nas imagens a seguir, representa muito para Xilogravura e sua repetição exata anula o protótipo ao mesmo tempo em que o preserva, por isso optei por aquele que melhor se adaptaria ao quesito poético, no caso, a madeira proveniente do casco dos barcos da orla do Rio Tocantins em Marabá. O nome da madeira é PEQUIÁ e dela foram feitas 12 impressões usando o processo xi-

lográfico histórico. Estas impressões foram digitalizadas via scanner em TIF no modo PxB 1 bit (Figura 2).

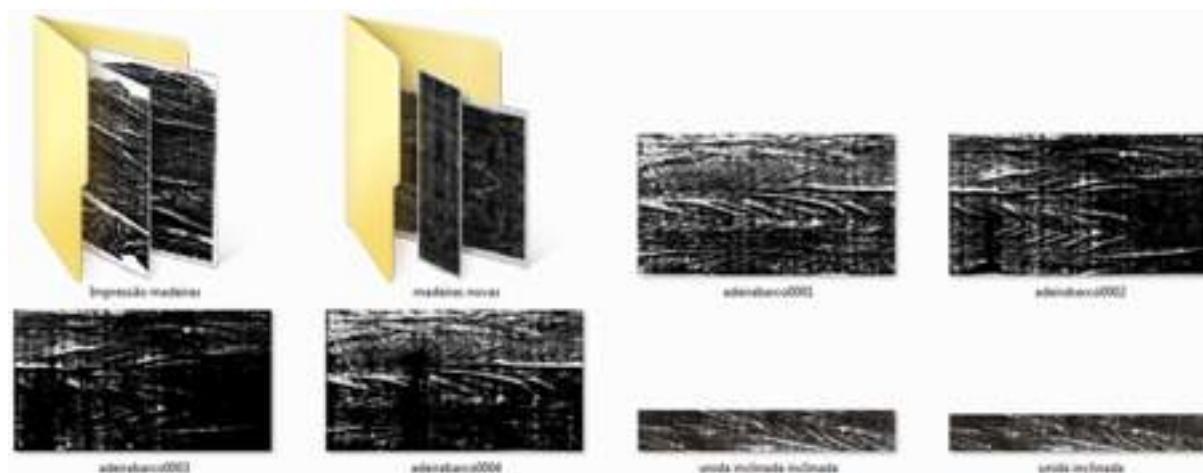


Figura 2. Wilson. Acervo pessoal, digitalização das impressões xilográficas tiradas dos barcos da orla do Rio Tocantins em Marabá. 2016.

Só após a digitalização da madeira, empreendi a experiência de converter um desenho monocromático em claro escuro feito com lápis (Figura 3a), para Xilogravura Digital colorida. Neste caso, não há necessidade de separar as cores em quatro canais CMYK, mas tão somente, aplicar o filtro *Stamp* para torná-la uma imagem PxB 1 bit, pois ao fazer isso é possível regular a imagem em três iluminações com contrastes diferentes (Figura 3b, 3c, 3d), que simulamos uma Xilogravura Digital com três “matrizes”.

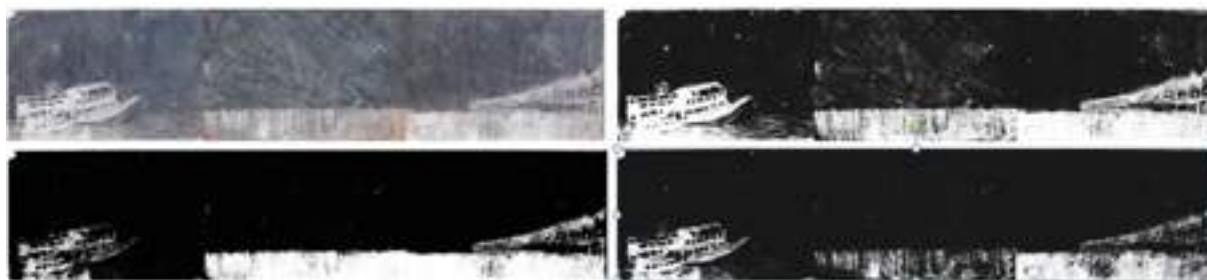


Figura 3a. Wilson. Desenho a lápis digitalizado. Figuras 3b, 3c e 3d. Digitalizações com iluminações e contrastes diferentes no filtro *Stamp* do *Adobe Photoshop*. 2017

Somente após esta manipulação é que cada uma das imagens podem ser exportadas para o *Corel Draw 12*, onde a simulação de cada uma delas é unida às digitalizações das goivas, quando retornam via exportação para o *Adobe Photoshop*, para que se processe a correção de emendas e a abertura de brancos, como ocorreria se fosse o processo Xilográfico histórico (Figura 4).



Figura 4. Wilson. Acervo pessoal, exemplificando o processo de aplicação de goivas no *Corel Draw 12*, para posteriores retoques de emendas e abertura e brancos no *Adobe Photoshop*. 2017.

Só quando nas imagens em auto contraste são aplicadas à simulação das goivas e seus respectivos retoques são processados, elas podem ser importadas para o *Corel Draw 12*, para nele serem aplicadas as texturas da madeira e as cores em cada uma das "matrizes" (figura 5). Ainda assim, o conjunto das cores numa só imagem não pode ser visualizado no monitor, a não ser como unidade, como ocorre na matriz de Xilogravura colorida histórica, quando se entinta cada uma com cor diferente.

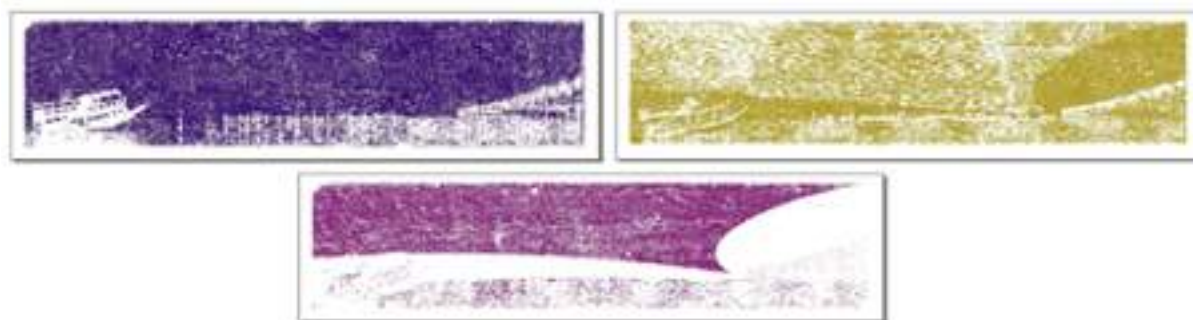


Figura 5. Wilson. Acervo pessoal, exemplificando a aplicação de três texturas diferentes de madeira e das cores no *Corel Draw 12*, em cada uma das imagens que darão forma à estampa colorida. 2017.

No final vemos a imagem depois de impressa na impressora pessoal, onde impressões são sobrepostas por três vezes sobre o mesmo papel (Figura 6), uma para cada cor, quando a união da imagem finalmente se faz, dando visibilidade colorida àquilo que foi concebido basicamente enquanto monocromia.



Figura 6. Wilson. Acervo pessoal, exemplificando a impressão digital. 83x21cm a 3x0 cores Impressa na Epson Ink Jet A4 sobre papel Canon C. Grain Branco, impresso cor a cor. 2017.

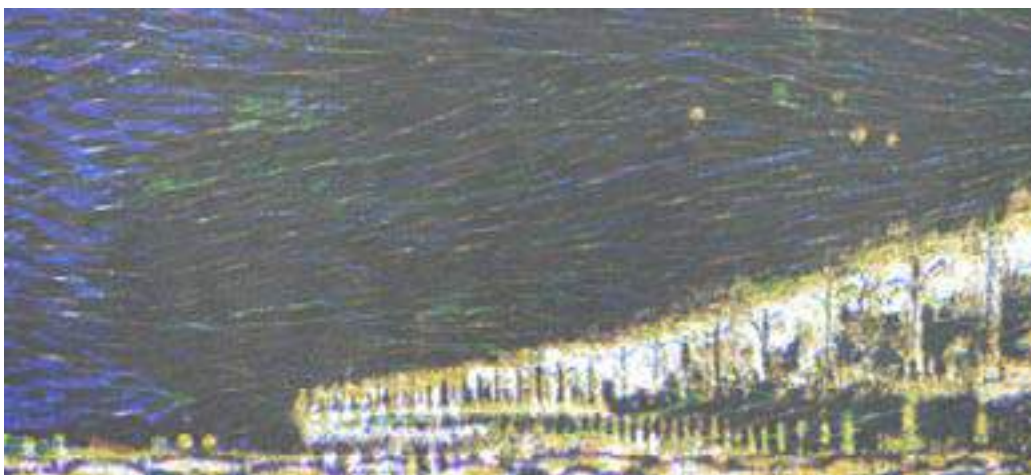


Figura 7. Detalhe da imagem anterior para visualizar textura de madeira, goivas e cores. 2017

Considerações Finais

Gravura Digital e Xilogravura Digital são termos relativamente recentes em Artes Visuais, resultado da ação artística no meio, cujo fim é concebê-lo como um ramo do pensamento conceitual enraizado na Xilogravura histórica e não sua substituta.

Assim, esta experiência artística pode contribuir tanto com o meio digital quanto com a gravura, através do modo de montagem de arquivos, com foco na impressão cor a cor ao invés da impressão simultânea de todas as cores, como é mais comum nas impressoras digitais.

Quando foi utilizada impressora pessoal formato A4, descobriu-se ser possível imprimir imagens em formatos que excedem este formato em comprimento, mantendo restrita somente a largura, como é possível verificar nos formatos que constam nas legendas das imagens.

Referências

BAER, Lorenzo. *Produção Gráfica*. 6ª ed. São Paulo: Editora. SENAC, 2005.

GUATTARI, Félix. *Caosmose: Um novo paradigma estético*. Traduzido por Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. 2ª Ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

PERNIOLA, Mario. *Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo*. São Paulo: Estúdio Nobel, 2000.

SARLO, Paola. As interfaces da gravura digital. *Revista do Colóquio de Arte e Pesquisa do PPGA-UFES, Vitória*, n. 5, p. 271-282. dez. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/colartes/article/view/8121/5814>> Acesso em: 22 set. 2019.

Submetido em: 20/09/2018

Aceito em: 04/09/2019