



#7

ISSN 1984-4565

# GAMBIARRA

Capa:  
Luciano Vinhosa  
*O pequeno gesto: ensaio em torno da experiência ordinária*, 2013.  
(fotografia cedida pelo artista)

Gambiarra, Niterói, número 7, dezembro de 2014.

## **(Im)permanência na arte**

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambiarra.0607>

#7

ISSN 1984-4565

Publicação dos Mestrandos  
do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes - UFF

GAMBIARRA

© 2014 by Universidade Federal Fluminense (PPGCA)

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

A GAMBIARRA é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. As ideias apresentadas e as expressões empregadas nos trabalhos publicados na Gambiarra são de exclusiva responsabilidade de seus autores.

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

**Área de Concentração**

Estudos Contemporâneos das Artes

**Linhas de Pesquisa**

Estudos Críticos das Artes  
Estudos das Artes em Contextos Sociais  
Estudos dos Processos Artísticos

**Coordenação**

Luciano Vinhosa (Coordenador)  
Ana Beatriz Fernandes Cerbino (Vice-Coordenadora)

**Professores Colaboradores**

Nina Tedesco  
Pedro Hussak

**Corpo Docente Permanente**

Andrea Copeliovitch  
Ana Beatriz Fernandes Cerbino  
Jorge Vasconcellos  
Leandro Mendonça  
Ligia Dabul  
Luciano Vinhosa  
Luiz Guilherme Vergara  
Luiz Sérgio de Oliveira  
Martha Ribeiro  
Tania Rivera  
Tato Taborda  
Viviane Matesco

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES

**GAMBIARRA**

# 7, dezembro de 2014

**Editora**

Caroline Alciones

**Coeditores**

Bruno Reis Lima  
Giovanni Ferreira de Souza  
Karine de Bacco

**Equipe Editorial**

Bruno Reis Lima  
Caroline Alciones  
Giovanni Ferreira de Souza  
Karine de Bacco  
Luciano Vinhosa  
Luiz Sérgio de Oliveira

**Produção Editorial**

Luiz Sérgio de Oliveira

**Revisão Linguística**

Caroline Alciones  
Giovanni Ferreira

**Conselho Consultivo**

Alda de Moura Macedo Figueiredo (SEEDUC)  
Ana Beatriz Fernandes Cerbino (UFF/PPGCA)  
Beatriz Basile da Silva Rauscher (UFU/PPG Artes)  
Clovis Massa (UFRGS/PPG Artes Cênicas)  
Hélio Carvalho (UFF/GAT)  
Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos (UFF/PPGCA)  
Ligia Dabul (UFF/PPGCA e PPGS)  
Luciano Vinhosa (UFF/PPGCA)  
Luiz Sérgio de Oliveira (UFF/PPGCA)  
Nina Tedesco (UFF/PPGCA)  
Raphael de Andrade Couto (Colégio Pedro II)  
Stéphane Dimocostas Marcondes (Maple Bear Canadian School)  
Viviane Furtado Matesco (UFF/PPGCA)  
Paola Secchin Braga (UFF/PPGCA)  
Pedro Hussak (UFRRJ - UFF/PPGCA)

**Agradecimentos Especiais**

Alda de Moura Macedo Figueiredo  
Alessandro Patrício  
Ana Beatriz Fernandes Cerbino  
Hélio Carvalho  
Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos  
Ligia Dabul  
Luciano Vinhosa  
Luiz Sérgio de Oliveira  
Nina Tedesco  
Paola Secchin Braga  
Raphael de Andrade Couto  
Stéphane Dimocostas Marcondes  
Viviane Furtado Matesco

# número 7, dezembro de 2014

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambiarra.0607>

## Sumário

<i>Editorial</i>	<b>9</b>
Portfólio: <i>Arparadores</i> Giovanni Ferreira	<b>13</b>
<i>A experiência estética no processo de criação (da forma): imagens (não) visuais, arte e arquitetura na composição e percepção essencial do ato criativo</i> Rodrigo Gonçalves dos Santos	<b>27</b>
<i>O público-participante na obra de Tino Sehgal</i> Miriam Maria Vieira Martins	<b>41</b>
<i>Sem título, sem som, sem controle</i> Caroline Alciones de Oliveira Leite	<b>59</b>
<i>As tentativas de reformulação da Bienal de São Paulo pós-boicote</i> Verena Carla Pereira e José Eduardo Ribeiro de Paiva	<b>75</b>
<i>Detalhes em movimento ou a sobrevivência da ninfa</i> Luciana Marcelino	<b>87</b>
Portfólio: <i>Capillus</i> [2014] Ludmylla Tavares	<b>105</b>
Entrevista: <i>De corpo presente, Denise Cathilina</i> por Ana Hortides	<b>119</b>
Portfólio: <i>Pequenas Desordens</i> Priscila Rampin	<b>131</b>





# Editorial

## (Im)permanência na arte

A Gambiarra, revista editada no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense, chega a seu número 7 refletindo acerca da (im)permanência na arte, título da edição. Assim, os artigos perpassam questões que permanecem ou que se rarefazem no âmbito das artes, considerando aquilo que diz respeito a obras, artistas, público, espaço, instituição, histórias e ordinário. Neste sentido, nossos agradecimentos aos autores Rodrigo Gonçalves dos Santos, Miriam Maria Vieira Martins, Caroline Alciones de Oliveira Leite, Verena Carla Pereira, José Eduardo Ribeiro de Paiva e Luciana Marcelino

Abrindo a revista, o Portfólio de Giovanni Ferreira registra o resgate daquilo que o ar nos traz, desenhando com fitas transparentes caminhos de ar no espaço – *Arparadores*. Após a sequência de artigos, o portfólio da artista Ludmylla Tavares nos presenteia com aquilo que da pele se desprende e se entrega – *Capillus*. Em sequência, a artista Ana Hortides entrevista a também artista e professora Denise Cathilina. O portfólio da artista Priscila Rampin fecha a edição 7 da Gambiarra com o registro de *Pequenas Desordens* que desordenadamente acabam por entrar no ponto cego do olhar ordinário.

Por fim, agradecemos ao artista e professor Luiz Sérgio de Oliveira por novamente nos apoiar na consolidação desta fase da Gambiarra, e ao professor e artista Luciano Vinhosa pela parceria cotidiana e pela cessão da imagem de trabalho de sua autoria – *O pequeno gesto: ensaio em torno da experiência ordinária* – que é capa deste número da Gambiarra.

Os Editores



# portfólio



# *Arparadores*

Giovanni Ferreira

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambiarra.0607.13-23>

A série *Arparadores* é constituída por instalações, desenhos e maquetes; conjuntos de trabalho configurados a partir de lugares específicos, estabelecendo o espaço expositivo de sua realização como matéria principal. As interferências são estruturas demarcadoras de um território, sem a pretensão de destacar apenas as balizas do ar, e sim tornar visível essa área envolvida por faixas adesivas. É um modo de fixar, de materializar, o imperceptível ar.

Justapostos e em abundância, esses filamentos instauram uma nova relação entre o ambiente arquitetônico e o espectador, convidado a se movimentar nesses lugares quase impossíveis de serem vivenciados, a não ser pelos olhos e, naturalmente, pela imaginação. Ali, onde antes o corpo poderia se deslocar, agora reside uma complexa urdidura, que recompõe a circulação usual e fixa fragmentos muitas vezes imperceptíveis, registros do próprio transcorrer do tempo.

A passagem de um determinado período é retida na cola das fitas transparentes; e essas acumulações são transpostas em desenhos que adquirem uma parcela da atmosfera de seus lugares. *Arparadores* busca a marcação do espaço e a impressão de tudo que transitou e envolveu o ambiente durante um intervalo de tempo.





Imagens:

Página 15:

Conjunto DMAE, série *arparadores*, 2009, Galeria do DMAE.  
(Fonte: arquivos do artista. Fotografia de Rodrigo Uriart.)

Página 17:

Conjunto Pinacoteca, série *arparadores*, 2010, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo.  
(Fonte: arquivos do artista. Fotografia de Túlio Pinto.)

Página 18:

Conjunto ITO, série *arparadores*, 2009, Instituto Tomie Ohtake.  
(Fonte: arquivos do artista. Fotografia de Manoela Oliveira.)

Página 19:

Conjunto Subterrânea, série *arparadores*, 2010, Ateliê Subterrânea.  
(Fonte: arquivos do artista. Fotografia de Giovanni Ferreira.)

Página 20:

Conjunto GAM, série *arparadores*, 2011, Galeria Augusto Meyer.  
(Fonte: arquivos do artista. Fotografia de Giovanni Ferreira.)

Página 21:

Conjunto GQC, série *arparadores*, 2014, Galeria Quirino Campofiorito.  
(Fonte: arquivos do artista. Fotografia de Giovanni Ferreira.)

Página 23:

Conjunto 34, série *arparadores*, 2014, Casarão 34.  
(Fonte: arquivos do artista. Fotografia de Giovanni Ferreira.)















---

Giovanni Ferreira é artista visual, Bacharel em Desenho pelo Instituto de Artes da UFRGS (2010) e Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (2014/2016). Seu trabalho de artista-pesquisador explora diversas linguagens e métodos de apresentação com ênfase na criação tridimensional. Em 2008, começou a investigar o que hoje é o seu objeto de estudo: a relação da matéria no espaço, do ideal de uma materialização do ar atmosférico.







## artigos



# A experiência estética no processo de criação (da forma): imagens (não) visuais, arte e arquitetura na composição e percepção essencial do ato criativo

Rodrigo Gonçalves

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambarra.0607.27-39>

**Resumo:** Trata-se de uma escrita experimental articulada entre dois ensaios que trazem a experiência estética e perceptiva como potência no processo de criação. Os ensaios surgem com o intuito de refletir sobre o que vemos e o que não vemos e criam dois blocos de leitura (Ensaio A e Ensaio B) dependentes cientificamente, mas efusivos na sua solicitação ao leitor. No Ensaio A lança-se a dúvida primordial: afinal, o que vemos realmente para ser representado? Esta representação da realidade deve ser igual à realidade? No Ensaio B articula-se a dúvida primordial com a constatação de que o desenho e o desenhista são cegos e, para emergir o ato criativo, devemos ser videntes de corpo inteiro no processo de composição e criação.

**Palavras-chave:** experiência, percepção, arquitetura, arte, corpo, espaço

**Abstract:** This is an experimental writing articulated between two essays that bring aesthetic and perceptual experience as power in the creation process. The essays come in order to reflect on what we see and what we do not see and create two read blocks (Essay A and Essay B) dependent scientifically, but effusive in its request the reader. Essay A launches primordial doubt: after all, what we actually see to be represented? This representation of reality must be equal to reality? Essay B articulates the primordial doubt with the realization that the design and the designer are blind and to emerge the creative act, we must be seers whole body in the process of composing and creating.

**Keywords:** experience, perception, architecture, art, body, space

# A experiência estética no processo de criação (da forma): imagens (não) visuais, arte e arquitetura na composição e percepção essencial do ato criativo

[Ensaio A]

A dúvida (de Cézanne e) de todos nós: afinal, o que vemos realmente para ser representado?

Detenho-me n' *A Dúvida de Cézanne*. (MERLEAU-PONTY, 2004) Para Merleau-Ponty (2004) Cézanne é um criador que quer representar o objeto reencontrando-o por trás da atmosfera. Para tanto, Cézanne concebe sua pintura não como encarnação de cenas imaginadas ou projeção exterior de sonhos. O pintor o faz como o estudo preciso das aparências, evoca-nos uma percepção primordial.

Se o pintor quer exprimir o mundo, é preciso que o arranjo das cores traga em si esse Todo indivisível; caso contrário, sua pintura será uma alusão às coisas e não as mostrará na unidade imperiosa, na presença, na plenitude insuperável que é, para todos nós, a definição do real. Eis porque cada pincelada deve satisfazer a uma infinidade de condições, eis porque Cézanne meditava às vezes durante uma hora antes de executá-la: ela deve, como diz Bernard, “conter o ar, a luz, o objeto, o plano, o caráter, o desenho, o estilo”. A expressão daquilo que existe é uma tarefa infinita. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.130-131)

Em seu processo de criação, Cézanne não nega a ciência e não nega a tradição. Em Paris, Cézanne ia diariamente ao Louvre. Merleau-Ponty nos conta que Cézanne pensava que para se aprender a pintar o estudo geométrico dos planos e das formas era necessário. Mas, o que mais chama a atenção na descrição que Merleau-Ponty (2004) faz acerca do processo de criação de Cézanne diz respeito ao gesto do pintor. A força do gesto indica uma experiência estética:

O que motiva um gesto do pintor nunca pode ser apenas a perspectiva ou apenas a geometria, as leis da decomposição ou outro conhecimento qualquer. Ele começava por descobrir as bases geológicas. Depois, não se mexia mais e olhava, com os olhos dilatados, dizia a senhora Cézanne. Ele ‘germinava’ com a paisagem. [...] A meditação terminava bruscamente. ‘Tenho meu motivo’, dizia Cézanne [...]. Então ele atacava seu quadro por todos os lados [...] e, tudo chegava à maturidade ao mesmo tempo. A paisagem, ele dizia, pensa-se em mim e eu sou sua consciência. [...] A arte não é uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os desejos do instinto ou do bom gosto. É uma operação de expressão. [...] Esquecemos as aparências viscosas, equívocas e, atravessando-as, vamos diretamente às coisas que elas apresentam. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 132-133)

A experiência estética, para Merleau-Ponty (2004), parece estar bem clara no ato criativo de Cézanne. Captar as coisas tal como elas são e tentar representá-las nos remete a uma experiência de enorme complexidade. Afinal, o que vemos realmente para ser representado? Essa representação da realidade deve ser igual à realidade? Se para mim a obra de arte é a realidade, será que a realidade que vejo na obra de arte é a mesma que o outro vê? Se não for a mesma, então vivemos em realidades diferentes,

mesmo estando nós dois em um mesmo mundo?

Merleau-Ponty (2004) nos deixa claro que o artista pode apenas construir uma imagem. O que se espera é que essa imagem se anime para os outros. É uma outra perspectiva acerca da experiência estética, a de quem é espectador, de quem contempla ou interage com a obra de arte. Nesta perspectiva,

a obra de arte terá juntado vidas separadas, não existirá mais apenas numa delas como sonho tenaz ou um delírio persistente, ou no espaço como uma tela colorida: ela habitará indivisa em vários espíritos, presumivelmente em todo espírito possível, como uma aquisição para sempre. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 136)

No posfácio de *O olho e o espírito* (Merleau-Ponty, 2004), Alberto Tassinari traz reflexões sobre sua apreensão do texto merleau-pontyano as quais me motivam na compreensão da experiência estética. Parafraseando Tassinari, entendo que antes de fazer sua obra de arte, o artista tem que perceber o mundo pela raiz. Essa atitude não deveria ser exclusiva do artista. Deveria ser de todos. Os artistas apenas o aperfeiçoam.

É quando alguém, por exemplo, se volta para algo que lhe chama em meio aos afazeres cotidianos e sente formar um novo sentido, insuspeitado, para o que já via e conhecia de outro modo. É esse vento repentino que me leva a olhar a copa agitada da árvore fora de minha janela e que me apanha antes que o percebido e o cotidiano se intrometam. Nessa surpresa, o tempo como que demora, como que para um pouco e me dá o presente em que traço da árvore o desenho – e que ela por sua vez também me desenha – da agitação de suas folhas e de seus galhos. É nesse coincidir de dois desenhos, que são um só, e no qual o que percebo como que o crio e o que crio como que já me esperava para desvendá-lo, que percebo como se nunca tivera percebido. Ou que escrevo, dirá o leitor com razão. E o embrulho é justamente esse. Uma percepção originária já é criação, expressão. Se a expresso novamente, haverá duas expressividades em jogo, a expressividade do mundo e a das linguagens expressivas, seja a linguagem da pintura, a da literatura ou de outra arte. (TASSINARI in MERLEAU-PONTY, 2004, p. 148)

Em minhas aulas falo de arte como composição... Ajo, conduzo e oriento meus alunos pensando por uma educação estética e por uma sensibilização da *aisthesis*. Ênfase,

ainda, que é sobre essa condição que a matéria se torna expressiva. É o que Bourriaud (2009) quer falar quando se refere que a forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica.

Retorno a Bourriaud (2009) e detenho-me no olhar do outro e na forma. Pergunto-me: O que é uma forma essencialmente relacional? Já que as formas nos olham, como devemos olhá-las? Fujo da ideia que coloca, geralmente, a forma como um contorno que se opõe a um conteúdo. Como já falei antes, penso em uma forma que vai além deste simples contorno que se opõe a um conteúdo...

Para entender um “encontro fortuito”, faço como Bourriaud (2009) recorrendo à natureza. Na natureza, no estado selvagem, não existem formas. É o nosso olhar que as cria, recortando-as na espessura do visível. “As formas *desenvolvem-se* umas a partir das outras. O que ontem seria considerado informe ou ‘informal’ já não o é mais. Quando a discussão estética evolui, o estatuto da forma evolui com ela e através dela”. (BOURRIAUD, 2009, p. 30)

Há, assim, uma zona de contato na qual a forma nasce e onde o indivíduo se debate com o outro para lhe impor aquilo que julga ser o seu “ser”. Como resultado disso, temos uma forma que é apenas uma propriedade relacional que nos liga aos que nos transformam pelo olhar. Destaco que quando o indivíduo acredita que está olhando objetivamente para algo (uma obra de arte), está, na realidade, contemplando o resultado de intermináveis transações com a subjetividade dos outros.

Está em pauta, aqui, o jogo das interações humanas, no qual a forma assume sua consistência, nascendo de uma negociação inteligível entre sujeitos. O que Bourriaud (2009) nos traduz é que em busca de uma teoria “relacionista” da arte, a intersubjetividade não é apenas um quadro social da recepção da arte. A intersubjetividade, logo, constitui um “meio”, um “campo”, e se torna a própria essência da prática artística.

Por exemplo, eu mostro algo a alguém que, por sua vez, me devolve à sua maneira. Uma obra procura captar meu olhar. “Quando um artista nos mostra alguma coisa, ele expõe uma ética transitiva que situa sua obra entre o ‘olhe-me’ e o ‘olhe isso’”. (BOURRIAUD, 2009, p. 33) Nasce um encontro fortuito entre dois planos de realidade (o meu e o do outro).

Coexistência. O que seria esta coexistência? É uma interessante noção que ressemantiza o olhar do outro sobre mim. Repensa e (re)situa corpos distintos em um espaço. É em Bourriaud (2009) que a ideia de coexistência assume uma proporção teórica interessante. O autor coloca que assim como “a obra de arte é uma ocasião para uma experiência sensível baseada na troca, ela deve se submeter a critérios análogos aos que fundam nossa avaliação de qualquer realidade social construída”. (BOURRIAUD, 2009, p. 80) É a copresença dos espectadores diante da obra que estabelece a experiência artística.



Fascino-me e rendo-me às perguntas que Bourriaud (2009) pede para que façamos diante de uma obra de arte: Esta obra me dá a possibilidade de existir perante ela ou, pelo contrário, me nega enquanto sujeito, recusando-se a considerar o outro em sua estrutura?

O que vemos? Eis uma potência que busco na coexistência. Permitir que as coisas existam perante outras coisas sem negação, substituição ou aniquilação é uma maneira de habitarmos o mundo primando pelo convívio harmonioso e com prazer a que me referia há algumas páginas.

Diante de uma obra de arte, o corpo do espectador é trazido em sua totalidade, bem como toda sua história e seu comportamento. Não se trata apenas de uma simples presença física abstrata. Daí, o critério de coexistência...

Toda obra de arte produz um modelo de sociabilidade, que transpõe o real ou poderia se traduzir no real. Portanto, há uma pergunta que cabe fazer a qualquer produção estética: esta obra me autoriza o diálogo? Eu poderia, e de que forma, existir no espaço que ela define? Uma forma pode ser mais ou menos democrática: lembremos que as formas produzidas pela arte dos regimes totalitários e fechadas sobre si mesmas (sobretudo por sua insistência na simetria), ou seja, elas não permitem ao observador a possibilidade de completá-las. (BOURRIAUD, 2009, p. 149)

... e a potência de completar uma obra aberta!

Residiria, assim, o eu da intersubjetividade: o ser humano confrontando outros seres humanos? Sentimento compartilhável que é o sentimento do belo – do prazer e do desprazer? Ou solidão de estar com a obra de arte? No estar com a obra, no momento de formarmos um mundo com o objeto, o ressentir do belo nos joga a sós. Nessa solidão, o momento não tem tempo, ele se chama instante, o tempo cronológico inexistente.

Movo um átomo com o objetivo de criar um encontro fortuito, e perco-me em mais um poema adaptando as palavras de Medeiros (2009):

A arte é comunicação não linguística, voz do corpo e cor do grito.

É criar o outro discurso, a desordem do grito.

Grito do ser humano. Significações incertas. A indeterminação é desejada.

É uma busca dos entremeios, um criar gambiarras.

Desvelar o outro no mundo, o mais real que a realidade,  
sem conceito.

A essência da arte é a poesia? A essência da poesia é a instauração da verdade? Uma semelhança entre arte e poesia: um devir, um acontecer da verdade. Em um poema há poesia. A poesia é o momento da linguagem no qual o finito é aberto para o infinito. É difícil falar (escrever) sobre arte utilizando a linguagem que usamos no cotidiano. Esta linguagem está envelhecida, às vezes, sem vida... O que nos fala a arte e a poesia? A forma mesma de um ser no mundo: só.

A poesia seria a obra suprema da produção humana?

[Ensaio B]

**O desenho é cego, assim como o desenhista também o é (sejamos, então, um vidente de corpo inteiro)**

Sou um arquiteto-professor e projeto espaços para as pessoas habitarem. Estes espaços não existem (ainda). São possibilidades. Estão na minha mente. Cada novo projeto, é uma nova possibilidade. Nisso exercito meu ato criativo. Mas, eu sou o único que vejo os espaços que projeto antes de eles irem para o papel em forma de desenhos (croquis, plantas, cortes, fachadas, elevações). Mesmo nestes desenhos há pessoas que não conseguem ver os espaços, talvez por eles ainda não estarem materializados, construídos fisicamente. Às vezes, me pergunto se eu mesmo consigo efetivamente ver os espaços que projeto. Tanto em minha mente quanto nos desenhos, os espaços projetados assumem rumos que me parecem obscuros, chegando ao ponto de quando construídos eu sempre me impressionar e comentar: “é... ficou parecido com o que pensei!”. Há vezes que me espanto: “nossa! Ficou igual ao meu desenho! Pensei exatamente assim!”. O que acontece, então? Entre meu pensamento, minha visão interior do espaço que (ainda) não existe e o espaço já construído, que semelhanças existem? O que eu vi? O que eu não vi? Será que eu vi?

O que é cegueira? Detenho o impulso de conceituar a cegueira adentrando em termos médicos, tampouco em questões de deficiências sensoriais. Tal ação é recorrente e preocupo-me com algumas redundâncias calcadas em números ou modelos de exclusão/inclusão. Gostaria de ir um pouco além. Gostaria de adentrar num universo que ecoa em nossa comum existência enquanto seres humanos. O que é ser humano? O que define um ser humano? Um ser humano é definido pela presença ou ausência de um sentido, de um membro, de um órgão? É Merleau-Ponty que nos fala:

Se nossos olhos fossem feitos de tal modo que nenhuma

parte de nosso corpo se expusesse ao nosso olhar, ou se um dispositivo maligno, deixando-nos livres para passar as mãos sobre as coisas, nos impedisse de tocar nosso corpo [...], esse corpo que não se refletiria, não se sentiria, esse corpo quase adamantino, que não seria inteiramente carne, tampouco seria o corpo de um homem, e não haveria humanidade. Mas a humanidade não é produzida como um efeito por nossas articulações, pela implantação de nossos olhos. (MERLEAU-PONTY, 2004, p.17)

Sempre pensei que o desenho é cego, assim como o desenhista também o é. A operação do desenho tem algo a ver com a cegueira. A origem do desenho, o pensamento do desenho, é certa pose pensativa, uma memória do traço que especula, como num sonho, sobre sua própria possibilidade. Sua potência se desenvolve sempre à beira da cegueira, penetrando-a. Em um desenho é o ângulo da visão que é ameaçado, prometido, perdido ou restaurado.

Jacques Derrida em seu livro *Memoirs of the Blind* traz à tona discussões acerca da experiência da escuridão para alcançar a visibilidade, clarifica a possibilidade de uma experiência da visão em outra dimensão, no âmbito da reflexão da ligação entre os mundos externos e internos. Derrida (1993) nos sugere um lugar de leitura de escrituras/textos e de mundos nos quais é possível ver como os olhos precisam ser abertos para uma estrutura de mundo pautada em enganos. Para tanto, Derrida articula dois tipos de cegueira: a transcendental e a sacrificial. O autor mostra-nos que estas duas cegueiras estão interconectadas. A cegueira transcendental e a cegueira sacrificial são para Derrida duas formas de interpretação que descentralizam a essência do *olhar físico*, guiando a interpretação para algo que visualmente é uma escuridão.

As cegueiras sacrificial e transcendental estão unidas desde o momento da visão inicial até o momento do julgamento do ato. A cegueira sacrificial representa o ato físico de ver e a cegueira transcendental implica uma reflexão sobre a visão. O cancelamento de um *eu* ou de um *olho físico* torna-se necessário para uma pura representação dos traços. A cegueira transcendental complementa a cegueira sacrificial e vice-versa. O sacrifício, a perda, a morte do *olhar físico* resultam na cegueira.

É o que Merleau-Ponty nos faz pensar quando se refere que ao estarmos imersos no visível por nosso corpo, corpo o qual é próprio visível, somos um corpo vidente que não se apropria do que vê, apenas nos aproxima do visível pelo olhar. Derrida ao descentralizar a essência do olhar físico por meio de suas cegueiras sacrificial e transcendental, endossa o enigma que Merleau-Ponty traz quando nos diz que meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível. Meu corpo olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhece no que vê outro lado de seu poder vidente. O corpo se vê vidente, se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo.

Convidado para refletir junto a Derrida penso acerca da mão, resumo do tato. A mão do cego (e peço que pensemos quem é este cego) é a sua aliada principal. Por ela, o cego sente e, à sua maneira, apalpa, acaricia, tanto quanto ele (o cego que devemos pensar quem é) se inscreve, confiando na memória de sinais e completando a visão. É como se um olho sem pálpebras se abrisse na ponta dos dedos, um único olho, o olho de um ciclope. Esse guia, o olho, rastreia, é a lâmpada do mineiro no momento da escrita, um substituto curioso e vigilante, a prótese de um vidente invisível. A imagem do movimento, o que inscreve este olho do dedo, é assim delineada dentro de mim. Ele coordena a possibilidade de ver, de tocar e de mover. A mão se precipita, corre à frente, no lugar da cabeça, precedendo-a, preparando-a e protegendo-a. Antecipação que faz adiantamentos, que coloca os movimentos no espaço, a fim de ser o primeiro a tomar, a fim de avançar no movimento de tomar conta, fazer contato ou apreender. Sobre seus próprios pés, um cego explora a sensação de estar fora de uma área que ele deve reconhecer ainda sem cognição. Na verdade, o que ele apreende, o que ele tem sobre as apreensões é o abismo, a queda dele já ter ultrapassado.

Derrida diz-nos que ser um cego é antes de tudo, um mostrar as mãos, é um chamar a atenção para *o que se desenha* com a ajuda do *com que se desenha*. O próprio corpo como instrumento, a mão da obra, das manipulações, das manobras e boas maneiras, a mão como o jogo ou um trabalho de desenho, a mão como a cirurgia. Lembremos que, no caso do cego, a audição vai mais longe do que a mão e a mão vai mais longe do que o olho. A mão tem ouvidos para evitar a queda, ou seja, o acidente; e assim a mão comemora a possibilidade do acidente, a mantém em memória. A mão é, aqui, a própria memória do acidente. Mas para quem vê, a antecipação visual substitui a mão para ir ainda mais longe. Ver e não-ver parecem, assim, ser duas faces da mesma moeda: ora uma está para cima, ora outra. É um cara-ou-coroa, um jogo no qual ao lançarmos a moeda não sabemos muito bem o que poderá cair. Quando Derrida sugere a mão como um resumo do tato, penso que é por meio do tato que se pode ver além daquilo que supomos ver. As mãos, as quais podem ser consideradas um prolongamento do espaço interno tocando o espaço externo na busca daquilo que pode ser narrado, assumem, assim, uma grandiosidade perante a maneira de se habitar um mundo. Arrisco situar o tato como criador de uma narrativa ou até mesmo de uma obra de arte. O tato proporciona uma *aisthesis* completa, trazendo o sensível em todas as esferas dos sentidos humanos. Repensando o ditado que diz que “os olhos são as janelas da alma”, coloco que as mãos são as portas do coração: nossos sentimentos iniciam-se pelas pontas dos dedos, crescem nas palmas das mãos e destas obtêm as chaves das portas do coração, habitando-o ao abri-las.

Revejo e interrogo se o drama da cegueira consiste mesmo na incapacidade de estabelecer as devidas diferenças visíveis entre os seres. O tato (a mão?) não é apenas mais útil para encontrar um objeto azul sobre um tapete que tenha a mesma coloração. Visível e móvel, meu corpo está entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa.

Já ouvi pessoas dizerem que no processo de aprendizagem o sentido visual desempenha papel central, por ser o mais útil à prática da imitação, a qual é uma das maneiras mais enfatizadas na aquisição do nosso acervo cognitivo. Preocupo-me com isso. Não acredito que falta ao cego uma possibilidade de educar-se (visualmente) pelo exemplo do outro. De repente, pensar que uma educação visual somente se dê pelo sentido da visão pode ser uma forma de cegueira sacrificial sugerida por Derrida. Merleau-Ponty alerta claramente que qualidade, luz, cor, profundidade, estão a certa distância diante de nós porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe. “Toda a questão é compreender que nossos olhos já são muito mais que receptores para as luzes, as cores e as linhas: computadores do mundo que têm o dom do visível, como se diz que o homem inspirado tem o dom das línguas.” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 19)

Oliver Sacks comenta que temos uma construção primal do mundo; e esta pode ser visual ou não. Não é um esforço para as pessoas com a visão normal construir formas, contornos, objetos e cenas a partir de sensações puramente visuais. Elas fazem essas construções visuais, um mundo visual, desde o nascimento e, para tanto, desenvolvem um vasto e desembaraçado aparelho cognitivo. Mas Sacks (2006) enfatiza que os processos perceptivo-cognitivos, enquanto fisiológicos, também são pessoais. Não é somente um mundo que a pessoa percebe e constrói, mas o *seu próprio* mundo, o qual está ligado e leva a um eu perceptivo, com uma vontade, uma orientação e um estilo próprios.

Espaço e tempo. Insinuo uma reflexão sobre o espaço e o tempo e a experiência visual e não-visual. Presumindo que eu seja um não-cego e tenha a totalidade de meus sentidos, acredito viver no espaço e no tempo. E um cego? Presumindo que eu seja cego e que não tenha a totalidade de meus sentidos por não-ver, acredito viver em um mundo somente de tempo. Mundo de espaço e tempo, mundo de tempo. Aquele restrito ao não-cego, este restrito ao cego. Sacks nos coloca que as pessoas com cegueira constroem seus mundos a partir de sequências de impressões (táteis, auditivas, olfativas) e não são capazes, como as pessoas com visão, de uma percepção visual simultânea, de conceber uma cena visual instantânea. É um mundo de narrativas (tão bem conduzidas e contadas pela mão, por um tato, que revela sequencialmente um mundo, quadro a quadro, como em um filme) e um mundo visual, imagético. Se alguém não consegue mais ver no espaço, a ideia de espaço torna-se incompreensível. O espaço é reduzido ao próprio corpo, e a posição do corpo é conhecida não pelos objetos que passaram por ele, mas pelo tempo que ele esteve em movimento. Em um espaço, se sou cego, as pessoas apenas estarão se falarem. Elas precisam estar em movimento, são temporais, vêm e vão, aparecem do nada e desaparecem.

Somo às cegueiras de Derrida a cegueira profunda de Sacks. A cegueira profunda é descrita como um mundo autêntico e autônomo, um lugar completo por si só. É na cegueira profunda que Sacks (2007) convida-nos a sermos *videntes de corpo inteiro*. Ser um *vidente de corpo inteiro* significa desviar a atenção, o centro de gravidade para

os demais sentidos, dando a eles uma nova riqueza e poder. Seria como perceber o som da chuva e entender como este som pode delinear uma paisagem, pois o barulho da água caindo sobre um caminho no jardim é diferente da água que toca um gramado. Isso pode dar uma nova intimidade com a natureza, diferente de qualquer coisa que pode se ver. Assim, a cegueira pode ser uma espécie de dádiva sombria, traduzindo um novo modo de ser humano. Reforço aqui, que temos uma maneira de um indivíduo conseguir (re)modelar uma nova identidade. Não há uma sensação de perda, mas sim um viver em um mundo construído por outros sentidos. É um estado intermediário, intersensorial, metamodal, para o qual não temos linguagem comum.

Artigo recebido em outubro de 2014 e  
aprovado em novembro de 2014 .

Rodrigo Gonçalves dos Santos é  
arquiteto e doutor em Educação pela

---

UFSC. É professor do Departamento de  
Arquitetura e Urbanismo da UFSC. Estuda  
experiências estéticas e perceptivas  
e as relações destas com as teorias e  
metodologias projetuais em arquitetura e  
urbanismo, atuando principalmente nos  
seguintes temas: projeto arquitetônico,  
fenomenologia do espaço habitado,  
morfologia da arquitetura e da cidade,  
ensino de projeto. E-mail: rodrigo.  
goncalves@ufsc.br

## Referências

ÁBALOS, Iñaki. *A boa-vida: visita guiada às casas da modernidade*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BRANDÃO, Ludmila de Lima. *A casa subjetiva: matérias, afectos e espaços domésticos*.

São Paulo: Perspectiva, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Memoirs of the Blind: the Self Portrait and Other Ruins*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, jan. fev. mar. abr. 2002, p.20-28.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis: estética, educação e comunidades*. Chapecó: Argos, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Conversas: 1948*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PALLASMAA, Juhani. A geometria do sentimento: um olhar sobre a fenomenologia da arquitetura. In: NESBITT, Kate (org.) *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Porto Alegre: Bookman, 2011.

RASMUSSEM, Steen Eiler. *Arquitetura vivenciada*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SACKS, Oliver. Anotações de um neurologista: o olho da mente: o que os cegos veem. In: *Mente Cérebro*, São Paulo, n.176, set. 2007, p. 32-43.

SACKS, Oliver. *Um antropólogo em Marte: sete histórias paradoxais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SANTOS, Rodrigo Gonçalves dos. *Perceber o (in)visível: o corpo desenhando uma trajetória existencial no espaço e no objeto*. 2011. Tese (Doutorado) Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

SOKOLOWSKI, Robert. *Introdução à fenomenologia*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

SYKES, A. Krista (org.). *O campo ampliado da arquitetura: antologia teórica (1993-2009)*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.





# O público-participante na obra de Tino Sehgal

Miriam Maria Vieira  
Martins

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambiarra.0607.41-57>

**Resumo:** Este artigo investiga a performance conectada aos hábitos do público e dos participantes presentes na obra seminal do artista britânico Tino Sehgal, considerando o trabalho *Essas Associações* realizado no Centro Cultural Banco do Brasil, de 12 de março a 21 de abril do ano de 2014, na cidade do Rio de Janeiro. Com base em experiências da própria autora, uma das participantes da obra, aliadas a considerações que permeiam o estudo da sociologia na arte, o presente trabalho pretende explorar os potentes e intensos encontros da obra do artista entre os integrantes e os visitantes, e de que forma isso se relaciona com a sociologia interpretativa na arte contemporânea.  
**Palavras-chave:** sociologia interpretativa, hábitos, performance, Tino Sehgal, *Essas Associações*

**Abstract:** This article investigates the performance connected to the habits of the audience and the participants present in the seminal work of art of the British artist Tino Sehgal, considering the work *These Associations* performed at Centro Cultural Banco do Brasil, from march 12<sup>th</sup> to April 21<sup>th</sup> in the year 2014, Rio de Janeiro city. Based on experiences from the author herself, one of the participants in the work, in relation to considerations that permeate the study of sociology in art, the present work intends to explore the powerful and intense encounters of the artist's work among the members and visitors, and in what way this relates to the interpretative sociology in the contemporary art.

**Keywords:** interpretative sociology, habits, performance, Tino Sehgal, *These Associations*

Imagens:

Página 46:  
Damiana Bregalda  
*Jogos espaciais. Essas Associações*, 2014.  
(Fonte: Arquivo pessoal da autora)

Página 47:  
Jaqueline Durans  
*Asad Raza. Essas Associações*, 2014.  
(Fonte: Arquivo pessoal da autora)

Página 50:  
Jaqueline Durans  
*Cântico. Essas Associações*, 2014.  
(Fonte: Arquivo pessoal da autora)

Página 55:  
Júlia Bravo  
*Relatos. Essas Associações*, 2014.  
(Fonte: Arquivo pessoal da autora)

# O público-participante na obra de Tino Sehgal

Eu sou um poder, porque concebo as regras do jogo. Depois há os intérpretes e, por fim, o input do visitante. Os artistas sabem mais do que eu sobre minha obra, pois conhecem a reação do público.

-- Tino Sehgal, 2014 (tradução da autora)

Tino Sehgal, artista britânico radicado em Berlim, Alemanha, foi reconhecido como o melhor artista da Documenta de Kassel em 2012, premiado com o Leão de Ouro na última Bienal de Veneza, teve uma mostra individual no Guggenheim Museum de Nova Iorque e compôs a *Unilever Series* no Turbine Hall da Tate Modern de Londres, onde apresentou pela primeira vez a obra *These Associations*<sup>1</sup>.

O artista de 38 anos, que estudou dança na Folkwang University of the Arts em Essen e economia na Humboldt University em Berlim, foi bailarino de companhias experimentais e possui hábitos peculiares e quase inéditos para o universo artístico contemporâneo.

Para esse fim ele obsessivamente constrói um sistema fechado, polido e inexpugnável – protegido por curadores, galeristas, e assessores de imprensa – no qual o trabalho escapa a documentação em todos os estágios. Nenhuma fotografia das peças pode ser tirada ou reproduzida; catálogos ou comunicados não podem ser impressos; e nenhum documento pode acompanhar a venda ou compra de uma peça (que deve ser feito através de contrato oral na presença de um tabelião e, muitas vezes, do próprio artista). (BISHOP, 2005, tradução da autora)

<sup>1</sup> No Brasil traduzido como *Essas Associações*.

Considerado excêntrico por muitos, não permite nenhum tipo de publicidade relacionada a seu trabalho – sem catálogos, folhetos e cartazes de suas obras – ou qualquer registro audiovisual (exceto aqueles realizados pelo próprio público), não posa para fotos, não se hospeda em hotéis e não viaja de avião – apenas de navio, para reduzir seu impacto no meio-ambiente. Apesar de parecer radical, foi possível encontrar registros fotográficos de Tino Sehgal e sua equipe para o folheto da programação do centro cultural, bem como para entrevista realizada para o Jornal O Globo.

Tino Sehgal trouxe ao Brasil pela primeira vez trabalhos que foram expostos no Rio de Janeiro (Centro Cultural Banco do Brasil) e São Paulo (Pinacoteca), incluindo além de *Essas Associações* outros quatro trabalhos: *O Beijo*<sup>2</sup>, *Isto é Bom*, *Isto é Propaganda* e *Isto é Novo*. Seus trabalhos possuem uma grande carga de sutileza com a qual ele constrói situações atípicas, fora da composição tradicional expostas em museus e galerias, focando sempre na experiência da participação do espectador, e que contribui diretamente na obra.

<sup>2</sup> *O Beijo*, trabalho no qual um casal se beija e se acaricia em uma alusão a poses representadas em obras de arte, foi criado em 2007 para sua primeira exibição no Museum of Contemporary Art de Chicago, Estados Unidos.

Sehgal conta com a direção e produção do paquistanês Asad Raza, que auxiliou na seleção dos participantes para as exposições tanto do Rio de Janeiro quanto de São Paulo, coordenou os ensaios e repassou muitos dos conceitos inseridos no trabalho de Tino Sehgal.

Articulando pontos de ação com conceitos que muitas vezes fundem a multidisciplinaridade entre os saberes da economia e da dança, Tino Sehgal permeia o universo contemporâneo com um tipo transitório de trabalho repleto de conteúdos com valores e significados sociais, aliando sustentabilidade, pensamento crítico e coletividade que extrapolam qualquer definição de escultura ou mesmo de performance.

### Essas Associações

“Hoje nós começamos a criar nossos próprios processos naturais e ao invés de cercar o mundo com defesas contra as forças elementares da natureza nós canalizamos essas forças para dentro do próprio mundo.” (SEHGAL, 2014, tradução da autora)

A obra *Essas Associações* foi primeiramente apresentada na Tate Modern de Londres e foi a última parte da série *Unilever*, em que uma comissão do museu convida artistas para realizar um trabalho especialmente para o Turbine Hall, uma das galerias da Tate Modern.

O trabalho consiste na interação de diversas pessoas que se movimentam pelo espaço, entoam cânticos por vezes indecifráveis e compartilham histórias de vida com o público. Sua consistência e forma oscilam entre escultura e coreografia, não há um objeto, nenhuma imagem fixa ou resultado. Sua obra pode ser considerada uma nova forma de performance que une teatro, dança, canto e memórias em um trabalho único tanto por sua potência quanto por sua delicadeza.

A composição foi inteiramente realizada por pessoas que se revezavam durante as 12 horas em que o Centro Cultural Banco do Brasil seguia aberto à visitação (de quarta-feira a segunda-feira, das 9 horas da manhã às 9 horas da noite), entre corridas, jogos espaciais, cânticos, posições estáticas e relatos pessoais, ocupando todo o espaço do 1º andar.

Para a realização da obra no Brasil (com curadoria de Marcello Dantas), mais especificamente no Rio de Janeiro, Tino Sehgal contou com mais de 200 participantes, previamente selecionados através de entrevistas, dinâmicas de grupo e ensaios que ao final se submeteram a seleção de seu produtor e diretor, Asad Raza.

O grupo era composto de pessoas de todas as idades, etnias, ocupações e nacionalidades diversas. “Eles são quase sempre não atores – há um corretor imobiliário, uma química e um professor de matemática, por exemplo –, embora haja também dançarinos, atores e performers, como João Victor Cavalcante”. (FURLANETO, 2014) Havia desde um bebê até senhoras e senhores idosos acima dos 70 anos, bailarinos, dançarinos, artistas plásticos, economistas, estudantes, músicos, produtores, portugueses, argentinos, brancos, negros, ruivos, altos, baixos, gordos e magros.

A divisão do grupo foi realizada mediante turnos que os participantes escolheram junto à produção instalada em uma das salas do CCBB, que dispunha de biscoitinhos, café e frutas para as horas de descanso. Não havia salário ou qualquer tipo de contrato, somente uma ajuda de custos de aproximadamente R\$10,00 por hora, bem como um auxílio transporte, tudo isso verificado nas listas de presença, devidamente confirmada por cada participante. Isso tudo resultou em aproximadamente 50 pessoas por turno, um grande contingente que se deslocava sem intervalo por todas as 12 horas em que o centro cultural permanecia aberto.

A conformação do trabalho se alternava entre movimentações pelo espaço – com uma espécie de “jogo espacial” dentre os próprios participantes, entoação de cânticos e compartilhamento de histórias com o público. Essa “escultura humana” seguia um caráter de repetição, sendo possível identificar os seguintes padrões:

. Caminhada lenta dos participantes que se acelerava gradativamente; ou caminhada rápida que aos poucos se desacelerava.

. “Jogos espaciais” que os participantes realizavam entre si, cruzando o espaço, correndo, se deslocando todos juntos ou em pequenos grupos, tanto de forma ordenada quanto desordenada.

. Interação dos “jogos” com o público, onde os participantes configuravam posicionamentos com quem assistia à obra.

. Configuração dos participantes em posições quase estáticas, com pouca movimentação.





. Relatos de histórias, onde os participantes muitas vezes se separavam do grupo e se dirigiam a um determinado espectador para narrar algum fato ou acontecimento próprio.

. Entoação de cânticos, muitas das vezes em inglês, seguidos de diversas repetições.

. Variação da iluminação do local, que, de acordo com determinado cântico, permanecia apagado ou aceso.

Nessas “sequências”, durante todos os ensaios, foi enfatizado o sentido de coletividade entre os participantes. Quando a sequência mudava de um estado para o outro, seguindo o roteiro previamente ensaiado e muitos participantes não conseguiam acompanhar, a resolução era observar os outros participantes, sentir o fluxo e trocar olhares e expressões, tornando possível assim o encaixe na configuração que estava sendo realizada e assim continuar com o processo.

Foram realizados quatro ensaios em que os participantes praticavam os “jogos espaciais” – a obra não possui uma coreografia pré-definida, há somente uma ordem em que os “jogos” são apresentados – e nos quais todos eram estimulados a compartilhar suas histórias.

Ao lado de uma tradutora, Asad repetiu algumas vezes que não estava à procura de atores profissionais, mas de pessoas que tivessem boas histórias para contar. Quando começamos a nos apresentar, o teste pareceu virar uma audição para um espetáculo um tanto quanto peculiar. (FROSSARD, 2014)

O que foi destacado como espetáculo poderia também ser entendido como uma forma de Asad conhecer melhor os candidatos, pedindo a todos para demonstrar suas habilidades particulares ou ainda sua área de atuação de forma despreocupada.

A seleção para a escolha final da obra levou em consideração também o relato de experiências pessoais de cada um, mantendo em mente experiências pessoais que envolviam principalmente sentimentos de chegada, pertencimento e admiração.

A socióloga lembrou uma noite que passou em claro olhando para o céu estrelado. A bióloga citou suas brincadeiras com crianças em orfanatos. O coreógrafo contou que dava aulas de catequese para adolescentes. De novo, me senti um peixe fora d'água. Pega de surpresa, eu só consegui me lembrar de quando atuei numa peça de teatro e me senti parte de um grupo no dia da estreia, depois de meses de ensaio. (FROSSARD, 2014)

Desta forma, Raza agrupava os participantes em uma sala e pedia para que todos compartilhassem seus relatos, tecendo comentários sobre o que achou importante nas histórias e buscando saber mais de cada um que ali estava, explicando a obra de Tino



Sehgal e o comprometimento em explorar o coletivo numa sociedade cada vez mais individualista. É importante notar o forte teor de encontro e desencontro que obra de Tino Sehgal revela e o porquê dessa composição, mesmo com todos os movimentos errantes e histórias sem explicação, ser tão potente e intimista, ultrapassando qualquer barreira de *happening* ou performance, inaugurando um novo tipo de arte.

Essa arte, segundo comentou Tino Sehgal em um dos ensaios, tem relação com sua formação enquanto economista/artista visual/dançarino que, baseado em diversos conceitos estudados, o trouxe até esse ponto de atuação. Não é por acaso que ele prefere valer-se de pessoas ao invés de objetos, experiências ao invés de roteiros teatrais, enfatizando que, embora haja uma grande valoração por parte da nossa cultura pós-moderna na individualidade e no capital, o ser humano é parte de algo maior, para além de interesses monetários e de qualquer transação fria e remota, salientando que o que permanece são nossos instintos mais primitivos, essa energia e conexão com o outro. Além disso, a obra de Tino Sehgal problematiza questões atuais no campo da arte contemporânea com relação ao mercado, à comercialização de obras, a questão da autoria e da produção, além da digitalização e difusão de trabalhos de artistas.

A obra possui revela preocupações do artista localizadas no campo da filosofia, na busca de agregar o próximo, de interagir, de se relacionar e de se conectar, empregando nos cânticos passagens adaptadas de filósofos como Martin Heidegger e Hanna Arendt, ouvidos no momento em que todos os participantes cantam em uníssono uma melodia. A letra é recitada em inglês através da repetição de palavras e sílabas, formando um cântico em que é quase impossível compreender seu pleno conteúdo.

Hoje, passamos a “criar”, por assim dizer, isto é, a desencadear processos naturais nossos que jamais teriam ocorrido sem nós; e, ao invés de defender cuidadosamente o artifício humano contra as forças elementares da natureza, mantendo-as o mais possível à parte do mundo feito pelo homem, canalizamos essas forças, juntamente com o seu poder elementar, para o próprio mundo. (ARENDE, 2007, p. 161)

A passagem acima se relaciona com o primeiro cântico, baseado na obra de Hannah Arendt, em que o artista discute os processos naturais que os próprios seres humanos desencadearam, que consiste em toda a industrialização e consequente aumento desenfreado da população que ocorre desde o século XVIII, primeiramente na Inglaterra, a partir da Revolução Industrial. Isso se relaciona diretamente com a escassez e exploração de recursos naturais, um dos questionamentos evidentes do artista. Já no segundo cântico:

Portanto nós nos perguntamos: mesmo que o velho enraizamento esteja sendo perdido nessa era, será que



uma nova terra e fundação não serão concedidas ao homem, uma fundação e terra da qual toda a natureza humana e seus trabalhos possam florescer de uma nova forma mesmo na era atômica? (HEIDEGGER, 1996, p. 49, tradução da autora)

Há um recorte de Martin Heidegger onde Tino Sehgal altera de modo significativo a última parte da passagem, substituindo o termo “atômico” por “tecnológico”<sup>33</sup>, questionando nossa própria realidade, a era pós-moderna tecnológica e a maneira como podemos retomar a natureza humana ainda nessa nova era. Tudo isso pode ser interpretado como uma reflexão do próprio artista em relação à sua obra, algo que transcende o tecnológico e lida diretamente com a natureza humana.

### Para além da performance

Um dos desafios ao pesquisar e estudar a obra de Tino Sehgal é como considerar o tipo de manifestação artística que o artista propõe, já que o próprio se refere a elas como esculturas, mas que com o devido aprofundamento se nota aproximações com outras manifestações das artes, principalmente no que concerne à performance e ao *happening*.

Durante essa investigação de diferentes plataformas, se tornou claro que a abordagem de Tino Sehgal é multidisciplinar, e que “com o esgotamento da performance, algo novo se sucederá dentro da vanguarda, da mesma forma que a performance sucedeu ao *happening*”. (COHEN, 2002, p. 34), sem descartar que o “algo novo” que Cohen evoca pode ser uma manifestação artística como a que vemos em *Essas Associações*.

Uma das características principais do trabalho de Tino Sehgal se deve a uma imensa liberdade dos participantes, que apesar de seguirem uma espécie de roteiro pré-estabelecido, podem a qualquer momento se desvencilhar do grupo e abordar algum visitante para fazer um relato pessoal.

O fato de Tino Sehgal não permitir qualquer registro formal de seu trabalho bem como a pouca divulgação na mídia – e nenhuma publicidade –, muitas vezes faz com que o público não saiba o que está acontecendo, e somente “sinta”, como enuncia Cohen, o que se passa, ou seja, se deixa levar pela experiência e pelos relatos das pessoas que se encontram em um mesmo espaço. Assim, há uma ênfase no presente, no instante em que o trabalho ocorre, transformando-o quase em um rito no qual o público se vê compelido a participar, viver exatamente aquele momento e, portanto, também compor a obra junto aos participantes.

Porém, apesar de haver um “livre-arbítrio” dos participantes na obra, os mesmos seguem outro padrão encontrado na definição de performance: a repetição como elemento constitutivo. O trabalho possui uma ordem, uma cronologia de acontecimentos

que incluem jogos espaciais, cânticos e configurações que se repetem durante todo o tempo que a obra segue exposta, isto é, nas 12 horas que o centro cultural permanece aberto à visitaçã

Um segundo aspecto do trabalho que dialoga com a performance é o discurso radical característico desse tipo de manifestação artística. Tino Sehgal demonstra esse discurso de combate quando em seus cânticos fala do impacto de avanços tecnológicos e como alterar os processos que ele considera “não-naturais” através das forças naturais presentes na natureza. E mais: o artista é quem codifica essas informações passadas ao público através da obra de arte; nesse caso, principalmente através dos relatos dos participantes que relacionam questões existenciais com o discurso de combate.

Um terceiro atributo da performance é o hibridismo, em que diversas linguagens são utilizadas pelo artista; em sua obra, Tino Sehgal utiliza cânticos, relatos, coreografias, jogos espaciais, configurações estáticas e caminhadas. Nesse caso, o que interessa é a interação e o processo, sem um resultado estético final em uma obra que está sempre em continuidade. Enquanto o público e os participantes interagem, a obra está e permanece viva, acontecendo somente naquele exato instante, sendo comunicada das mais diversas formas e escapando de qualquer delimitação.

### Associações entre público e obra

*Essas Associações* se encaixa dentro de inúmeras definições dentre as mais variadas manifestações artísticas: uma performance, um *happening*, um espetáculo de dança ou teatro, uma escultura, uma enunciação etc. Entretanto, independentemente de qualquer qualificação ou denominação dada, podemos considerá-la como um tipo de arte de combate, ou para melhor definição, arte ativista, devido ao teor crítico da obra e da troca comunicativa por ela gerada, em que temos um artista que fala por si mesmo e pela sua sociedade para a disseminação do conhecimento.

Para além de ser um novo tipo de arte, pioneira em vários sentidos, a obra compõe um processo orientado que adentra e investiga a própria vida social, quando se mune de relatos para quebrar a fronteira entre arte e espectador.

O que diferencia *Essas Associações* de outras obras de arte a que o público está acostumado é a informação prévia acerca do trabalho. É sabido que “a percepção de algo importante em alguma obra especial ou nas artes de um modo geral, encoraja comentários incessantes, sejam estes falados ou escritos” (GHEERTZ, 1999, p. 143); no caso da obra de Tino Sehgal não foi diferente: todos os participantes foram orientados a simplesmente compartilhar um relato de suas vidas quando se sentissem à vontade, procurando evitar explicar a obra para não desviar a atenção do público para o que era de fato importante: a história sendo contada. Portanto, os comentários incessantes muitas vezes ocorriam durante o processo, até mesmo através de interrupções na

história por parte do público, muitas vezes questionando: “Isso é arte, né?”.

Nestor Garcia Canclini aponta uma diferenciação entre as críticas, sendo uma culta e outra democrática, na qual a culta alega que uma explicação das obras “prejudica a contemplação desinteressada que deveria caracterizar toda a relação com a arte”, enquanto a democrática sugere “que a contextualização das obras artísticas aumenta sua legibilidade, mas consegue pouco no que toca à atração de mais espectadores e à incorporação de novos padrões perceptivos”. (1998, p. 137 apud DABUL, 2008, p. 266) Apesar de não haver um consenso, é possível adaptar os conceitos presentes no trabalho de Tino Sehgal para o entendimento da crítica culta, onde o público muitas vezes se via dividido entre o “não saber curioso” sobre a obra e a “pesquisa *in loco*” do que era a obra, muitas vezes se deixando levar pelos relatos e pelos jogos espaciais, interagindo com os participantes e se integrando ao trabalho, ou em outras ocasiões questionando funcionários do centro cultural sobre o que estava acontecendo.

Muitas vezes, contudo, o público que se impacientava por não receber uma resposta quando questionava o porquê da obra a um participante, ou que se encontrava no centro cultural todos os dias da semana e frequentava somente para descansar em seu horário de almoço, vivia um desconforto e expressava de maneira rude que não considerava aquilo arte, ou que não via um motivo para aquela manifestação artística. Isso pode ser esclarecido na afirmação de Dabul (2008, p. 61), quando “essa inclusão ou exclusão de obras da categoria arte pode ser transformada mediante o fornecimento de informações e outros elementos para sua avaliação, já que no trabalho de Tino Sehgal tal fornecimento de informações e outros elementos para avaliação” são desconsiderados e na maioria das vezes evitados pelos participantes. Aí reside a impossibilidade de se construir um sentido sobre *Essas Associações*, como também um elemento constitutivo do trabalho do artista.

Pensar na arte de Tino Sehgal como experiência coletiva, parte da capacidade humana, coloca a obra dentro da categoria de arte; mas, no entanto, ela vai além, uma vez que revela a necessidade de todo ser humano de buscar sentido nas coisas, o que está relacionada ao sistema geral de formas simbólicas que qualquer indivíduo, pertencente a qualquer povo, possui: a cultura.

### Considerações finais

Como participante durante todo o tempo em que o trabalho aconteceu no Centro Cultural do Banco do Brasil, compor a obra de Tino Sehgal transpôs qualquer experiência artística que eu já havia integrado, devido ao caráter de participação e interação entre o artista, participantes, produção e público, bem como pelo motivo de ser parte da obra.

É importante ressaltar que o local onde foi realizada, o Centro Cultural Banco do Brasil, não parece ter sido escolhido por acaso. Os centros culturais desempenham atualmente

um importante papel na disseminação da arte, com um público diversificado composto de “trabalhadores, estudantes, turistas etc. que circulam pelos arredores, buscam lazer e/ou enriquecer o espírito pelo contato com as diversas manifestações artísticas e culturais”. (HANSEN, 2003, p. 1 apud DABUL, 2008, p. 262) Além disso, o fato de o Centro Cultural Banco do Brasil estar situado em local central da cidade do Rio de Janeiro, com exposições gratuitas ou a preços módicos, atrai uma diversidade imensa de público, bem como incentiva a visitação de estudantes e professores.

O trabalho de Tino Sehgal dialoga em diversas categorias: sociais, econômicas, ambientais e de idade, ampliando a margem de assimilação, tornando-se um trabalho que atinge diferentes classes e transpassa as fronteiras do mercado e da classe dominante.

Os mais de 200 participantes possuíam motivações diversas: alguns precisavam de dinheiro (não havia um salário envolvido como forma de remuneração, dispendo somente de uma ajuda de custo de aproximadamente R\$10,00 por hora); outros já conheciam o trabalho do artista e tinham um conhecimento de causa e portanto interesse em participar; outros simplesmente estavam ainda adentrando e Tateando o universo da arte; enquanto muitos, como ficou claro no decorrer do tempo, compartilhavam da ideologia do próprio artista e acreditavam na proposta do trabalho. A meu ver, a obra de Tino Sehgal assume para si uma ideologia que entra em choque com os parâmetros atuais da sociedade do consumo, unindo, portanto, todos que também questionavam a ordem atual das coisas, principalmente no que se relaciona aos impactos do sistema capitalista vigente.

Longe de parecer um discurso na moda, Tino Sehgal, como já mencionado acima, colocava em questão os modos de produção imediatistas e o crescimento desenfreado das cidades e a superpopulação consequente, que nos dias atuais se reflete em violência, miséria, fome e poluição. Os conhecimentos adquiridos por ele em sua experiência de vida e formação tornaram todo o trabalho quase um manifesto da crença em mundo melhor, com o qual muitos dos que vivem no Brasil se identificaram.

Outro aspecto que vale a pena enfatizar é que a comunicação também compõe a singularidade do trabalho de Tino Sehgal. Interações entre pessoas, relacionamentos, experiências de vida, o cotidiano e identidades compõem a obra, evidenciando que sem a colaboração, ou seja, sem o outro, qualquer experimento é vazio de significado e está portanto relegado ao ordinário, ao banal.

A contribuição de centenas de pessoas com a obra, a participação ativa do público, a colaboração entre toda a equipe participante, do começo ao fim, mesmo que talvez não atinja os fins imaginados pelo artista, fazem parte de um processo de “empoderamento” e transformam a experiência. Assim, mesmo que *Essas Associações* se atenha somente a seus participantes, algo que no decorrer da obra todos puderam notar que foi muito além, a obra cumpriu seu processo e disseminou a ideia do artista.





Experiências compartilhadas, fatos da vida pessoal a serem relatados, trocas de palavras que constituem ocorrências a acumular no rol de experiências comuns daqueles visitantes são suscitadas por muitas coisas, incluindo cores, traços, ideias, técnicas, tamanho, figuras, referentes, menções e tudo mais que possa ser reconhecido num trabalho exposto como artístico. (DABUL, 2008, p. 57)

Atualmente, muitos dos participantes desenvolvem trabalhos em conjunto – até mesmo com visitantes que conheceram na obra –, frequentam eventos compartilhados e partilham círculos de amigos, o que mais uma vez atesta o que Tino Sehgal propôs quando iniciou o projeto: algo além da obra de arte clássica, em que o objeto somente passa por nós, às vezes deixando uma impressão e muitas vezes sendo somente mais um objeto em uma sala, em um espetáculo. Encontros e desencontros compõem a vida, criando associações muito mais profundas na memória, para além de qualquer representação formal.

As práticas artísticas, quando atravessam as fronteiras culturais, são capazes de construir obras tais como *Essas Associações*, preocupadas não somente com uma suposta beleza estética, mas também com questões, processos e ideias que deixam legados além do belo e do que é culturalmente aceito; transformações efetivas e críticas que alteram substantivamente a forma do público ver e sentir a arte no mundo contemporâneo.

Artigo recebido em outubro de 2014 e aprovado em novembro de 2014.

---

Miriam Maria Vieira Martins é artista visual, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense (UFF/RJ), estudante do curso de Artes na mesma instituição. O seu trabalho enquanto artista-pesquisadora investiga as relações entre arte e contemporaneidade. E-mail: miriammvieira@gmail.com



## Referências

- ARENDDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BISHOP, Claire. No Pictures, Please: Claire Bishop on the Art of Tino Sehgal. *Artforum International*, 2005.
- COHEN, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- CUMMING, L. Tino Sehgal: These Associations – Review. *The Observer*, Londres, 29 jul. 2012. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/jul/29/tino-sehgal-these-associations-review>>. Acesso em: 30 jun. 2014.
- DABUL, Lígia. Conversas em Exposição: sentidos da arte no contato com ela. *Arte & Ensaios*, ano 15, n. 17, p. 55-63, 2008.
- DABUL, Lígia. Museus de Grandes Novidades: Centro Culturais e seu Público. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 257-278, 2008.
- ESTARQUE, M. Exposição de Tino Sehgal surpreende visitantes na Pinacoteca de São Paulo. *Deutsche Welle*, São Paulo, 24 mar. 2014. Disponível em: <<http://www.dw.de/exposi%C3%A7%C3%A3o-de-tino-sehgal-surpreende-visitantes-na-pinacoteca-de-s%C3%A3o-paulo/a-17516246>>. Acesso em: 30 jun. 2014.
- FROSSARD, B. Os bastidores da seleção para ‘Essas associações’, de Tino Sehgal. *Extra*, Rio de Janeiro, 27 fev. 2014. Disponível em: <<http://extra.globo.com/tv-e-lazer/os-bastidores-da-selecao-para-essas-associacoes-de-tino-sehgal-11727420.html>>. Acesso em: 30 jun. 2014.
- FURLANETO, A. Tino Sehgal traz ao Rio sua arte de encontros e desencontros. *O Globo*, Rio de Janeiro, 27 fev. 2014. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/tino-sehgal-traz-ao-rio-sua-arte-de-encontros-desencontros-11725289>>. Acesso em: 30 jun. 2014.
- GEERTZ, Clifford. *O Saber Local*. Novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Editora Vozes, p. 142-181, 1999.
- GRIFFIN, Tim. Tino Sehgal an Interview. *Artforum International*, 2005.
- HEIDEGGER, Martin. *Discourse on Thinking*. Nova York: Harper & Row, 1996.
- MARTÍ, S. Mal me conheço, diz artista famoso por perturbar rotina de museus. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 fev. 2014. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/02/1418444-sou-um-porco-diz-artista-famoso-por-perturbar-rotina-de-museus.shtml>>. Acesso em: 30 jun. 2014.
- SEHGAL, Tino. *Essas Associações*. Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 2014. Disponível em: <<http://culturabancodobrasil.com.br/portal/essas-associacoes-tino-sehgal/>>. Acesso em: 30 jun. 2014.



# Sem título, sem som, sem controle

Caroline Alciones de  
Oliveira Leite

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambiarra.0607.59-73>

**Resumo:** A partir da *performance Untitled*, 2003, da artista Andrea Fraser, esta pesquisa investiga o quanto as questões da arte e da sociologia da arte podem se entrelaçar na composição de um trabalho de arte de crítica institucional. Para tanto, investigamos as condições nas quais o trabalho se deu, buscando sublinhar não somente aquilo que o consenso ou o dissenso do mundo da arte teria a afiançar a respeito do trabalho, mas levando em consideração como atores institucionais externos ao mundo da arte podem responder quando confrontados com um trabalho como *Untitled*.

**Palavras-chave:** crítica institucional, mundo da arte, performance, Andrea Fraser

**Abstract:** From the performance *Untitled*, 2003, by the artist Andrea Fraser, this research investigates how the issues of art and sociology of art can be interwoven in the composition of a work of art of institutional critique. For both, we investigated the conditions under which the work was made, seeking to highlight not only what the consensus or the dissent of the art world would have to assure in respect of the work, but considering how institutional actors external to the art world can respond when confronted with a work such as *Untitled*.

**Keywords:** institutional critique, the art world, performance, Andrea Fraser

Imagens:

Página 50:  
Andrea Fraser  
*Untitled*, 2003. (frames do vídeo)  
(Fonte: <http://www.artnet.com/Magazine/>)

Página 55:  
Andrea Fraser  
*Untitled*, 2003.  
instalação do vídeo na Galeria Friedrich Petzel, Nova York  
(Fonte: <http://www.artnet.com/Magazine/>)

# Sem título, sem som, sem controle

## Introdução

A partir da *performance Untitled*, 2003, da artista norte-americana Andrea Fraser, buscamos uma reflexão crítica acerca da relação do artista com a instituição de arte tendo como contraponto estudos da sociologia da arte. No trabalho em questão, Andrea Fraser realizou, com a participação direta de um colecionador, uma *performance* que envolvia uma relação sexual com esse mesmo colecionador, no caso o comprador e proprietário da *performance*. O projeto se desenvolveu com a intermediação da Friedrich Petzel Gallery e consistiu em um encontro que foi gravado em vídeo em um quarto de hotel, sem qualquer edição, exceto pela eliminação do áudio. O vídeo tem duração de 60 minutos e foram feitas cinco cópias em DVD, cabendo a primeira cópia ao colecionador comprador da *performance*, cujo nome não foi revelado; as demais cópias foram destinadas à venda. Sendo o trabalho de Andrea Fraser conhecido por sua tônica de crítica institucional, pretendemos observá-lo em uma espécie de contraponto com alguns estudos da sociologia da arte.

Segundo Nathalie Heinich, a arte contemporânea estaria fundamentada essencialmente em um processo de experimentação a partir das possibilidades de ruptura com o passado, em se tratando das instituições de arte. (2012, p. 186) Por outro lado, Terry Smith entende haver um movimento de arte política, levado a cabo por artistas conceituais e pós-estúdio, que promove gradativamente a substituição de uma tradicional

hostilidade contra os museus por um processo de negociação, lastreado em especial pela flexibilidade demonstrada por curadores na busca de redefinição do papel do museu. (SMITH, 2012, p. 157) Neste sentido, *Untitled*, 2003 parece se inserir nesse movimento que busca manter um processo de crítica às instituições atuando dentro do sistema, questionando-o de forma contundente.

Neste contexto, o trabalho de Andrea Fraser é dirigido às instituições de arte e àqueles que nelas transitam em um processo que explora os limites das instituições e do próprio trabalho de arte. A artista tem consciência que, em determinado momento, o trabalho foge de seu controle. Podemos compreender que esta perda de controle se dê uma vez que a audiência típica de seus trabalhos, de caráter *site-specific*, no caso de *Untitled* foi substituída por uma câmera de vídeo cuja lente não permite antecipar aqueles que terão acesso ao vídeo da *performance* nem tampouco acompanhar sua reverberação.

### Um trabalho de arte no mundo

A obra de Andrea Fraser é reconhecidamente uma obra de crítica institucional. Em trabalhos como *Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989; *Welcome to the Wadsworth*, 1991; *Inaugural Speech*, 1997; *Official Welcome*, 2001, os quais se dão em espaços institucionais ou institucionalizados como Philadelphia Museum of Art, Wadsworth Atheneum, inSITE, Maryland Institute College of Art (MICA Foundation), respectivamente, e nos quais a artista critica diretamente essas mesmas instituições de arte, instaurando questionamentos acerca das relações estabelecidas por esses espaços institucionais, o que inclui o papel da audiência. O inserir-se nesses espaços institucionais para criticá-los revela-se um denominador extremamente presente no trabalho da artista, norteando-o – a consciência dos limites e dos processos institucionais.

Segundo o sociólogo da arte Howard Saul Becker,

Os artistas visuais criam seus próprios espaços ou, de forma mais abrangente, elaboram trabalhos que não podem ser expostos em museus e galerias – *land art* ou arte conceitual – escapando assim o que sentem ser a tirania dos diretores de museus, curadores e daqueles que lhes dão suporte financeiro. (BECKER, 1997, p. 235, tradução da autora)

Contudo, Andrea Fraser parece subverter a lógica descrita por Becker ao levar para o interior da instituição um trabalho que parece não caber nesse espaço, tecendo contundente crítica através de estratégias capazes de capturar a *performance* que se deu em um espaço físico diverso daquele da exposição e de reatualizá-lo a cada momento que se faz presente no cotidiano institucional. *Untitled*, 2003 lida com questões que perpassam a relação com a galeria agenciadora do trabalho do artista,



com os colecionadores particulares, com as instituições expositivas, com o artista e com o público, reafirmando que ao “longo do século XX, a galeria comercial se transformou no veículo fundamental do mercado de arte”. (SMITH, 2012, p. 154, tradução da autora) Neste sentido, Andrea Fraser recorreu à Friedrich Petzel Gallery para que a galeria procedesse a intermediação com um colecionador particular, que atendesse aos requisitos estipulados pela artista, demandando também que a galeria participasse do processo de venda das cópias da *performance* e da exibição do vídeo.

Segundo o historiador e crítico de arte australiano Terry Smith, até o início dos anos 1990, o mercado de arte, através das casas de leilões de todo o mundo, se pautava em uma lógica que dividia a arte em impressionista, moderna, do pós-guerra e contemporânea. (SMITH, 2012, p. 161) O investimento de grandes somas de dinheiro realizado pelos colecionadores em obras de arte teria se dado, dentre outros fatores, devido à crise do petróleo de 1973 e à crise econômica na década de 1990. Assim, se podia e se pode verificar um panorama no qual pessoas com elevado poder aquisitivo compram qualquer tipo de arte. (SMITH, 2012, p. 163-164) Smith afirma que o mercado se globalizou e novos estilos de colecionadores surgiram. (2012, p. 169)

Neste contexto, as relações entre artistas e mercado de arte se dão. As galerias de arte angariam para si poder sobre o artista e sua obra, negociando-o com os colecionadores, definindo um valor para a arte. Por sua vez, os colecionadores compram aquilo que galerias e casas de leilões estabelecem como valoroso. As instituições de arte, galerias e museus, se encarregam de legitimar artistas e obras que consideram pertinentes a partir de uma lógica de valores, de contratos, negociações e interesses cujo poder é concentrado pelas instituições de arte. É este cenário que Andrea Fraser ataca de forma clara, contundente e consciente em suas *performances*.

As instituições de arte, no entanto, diante de cada novo fazer da arte se adaptam em movimentos de modificação de sua estrutura mais superficial para conservar sua estrutura central e hierárquica de poder. Este movimento de adaptação, observado por Daniel Buren sobre as tradições da arte (apud CRIMP, 2005, p. 139), teria se deparado com um movimento de artistas políticos, conceituais e pós-estúdio de substituição gradual da hostilidade contra os museus por um processo de negociações, principalmente no que diz respeito à flexibilidade demonstrada por curadores que buscam redefinir o papel do museu. (SMITH, 2012, p. 157) Essa realidade se coaduna com a afirmação do sociólogo Norbert Elias, segundo a qual “à medida que vai mudando a relação entre os que produzem arte e os que precisam dela e a compram, muda a estrutura da arte, mas não o seu valor”. (ELIAS, 2013, p. 46) No caso de Fraser, a Friedrich Petzel Gallery foi a intermediária da venda do trabalho *Untitled*, 2003 a um colecionador particular, cujo nome é mantido em sigilo. Este processo de negociação já contém o trabalho da artista .

Em entrevista ao *The Brooklyn Rail*, Fraser afirmou ser necessário que se estabelecesse uma relação de confiança entre ambos – artista e colecionador – para que o trabalho



pudesse ocorrer, não tendo sido assinado, portanto, nenhum contrato com o colecionador anônimo. (FRASER, 2004, publicação *on-line*) Para a artista, tratava-se de transformar uma relação econômica de compra e venda em uma troca mais pessoal, em uma troca mais humana. Neste ponto, cabe indagar em que medida o colecionador se mantém tão somente como colecionador e em que medida ele já não é um *performer*, ou mesmo um artista, uma vez que é parte incontestável da *performance*?

Howard Becker, ao observar as inúmeras discussões sobre o mundo da arte, sobre o que seria arte ou não, sobre o que seria arte e o que seria artesanato, dentre tantas outras questões, afirma que “os mundos da arte são compostos por todas as pessoas que são necessariamente envolvidas na produção de trabalhos característicos que esse mundo, e talvez outros também, definam como arte.” (BECKER, 1997, p. 34, tradução da autora) Em diálogo com este contexto, podemos compreender que o trabalho de Andrea Fraser versa a respeito dos mundos, ou do mundo da arte, ao tangenciar a teoria de Becker, nos permitindo observar a importância de se considerar os agentes envolvidos e envolvidos nas relações do mundo da arte, uma vez que Fraser se vale destes agentes e das relações sociais que se estabelecem no mundo da arte como material para a elaboração de seu trabalho.

Neste sentido, interessante faceta de *Untitled* se revela na composição da crítica institucional – as relações sociais estabelecidas na realização do trabalho são consideradas por Andrea Fraser parte preponderante do trabalho:

Para mim, um dos legados mais importantes do minimalismo e da arte conceitual é a ideia de que o que constitui uma obra de arte não é apenas a coisa, mas todas as condições de produção, de apresentação e de distribuição da coisa. Porque, em sentido amplo, é onde o sentido, o significado social, de uma obra de arte é feito. Assim, mesmo que *Untitled* não seja um trabalho *site-specific*, eu ainda considero todos os aspectos como parte da obra. (FRASER, 2004, publicação *on-line*, tradução da autora)

Não somente a relação que a artista estabelece com a Friedrich Petzel Gallery e com o colecionador são partes constituintes da obra, como também a relação de negociação das cópias do DVD com outros colecionadores particulares fazem parte da obra. A própria escolha dos jornais com os quais Andrea Fraser estabeleceu (ou não) diálogo constitui parte do trabalho. Contudo, a relação com a audiência é modificada. À medida que o público das *performances* é substituído pelo público encoberto pela lente da câmera de vídeo, o trabalho de Andrea Fraser tem seu caráter *site-specific* modificado. Não se trata mais de uma plateia constituída na fugacidade do tempo presente da *performance*, conforme Miwon Kwon destacou ao observar o caráter *site specific* das *performances* de arte, compreendendo que a experiência com o objeto de arte se dava

no âmbito do presente e da relação corporal com cada espectador (KWON, 2008, p. 167): o público, outrora tão próximo da artista, é substituído por um público coberto pelas lentes da câmera de vídeo.

Perde-se então, o controle da interação e da reverberação da obra, apesar de todos os critérios estabelecidos com o comprador, tais como as restrições para fazer cópias ou distribuir reproduções do DVD e, em caso de produção de qualquer material gráfico, o mesmo deve ser submetido à apreciação da artista. Neste momento, o contrato se apresentou como caminho para o trabalho de Fraser: se, em momento anterior, havia sido estabelecida uma relação de confiança entre Andrea Fraser e o colecionador, a artista passa a expressar certo desconforto com a possibilidade de o colecionador ser exposto ou afetado pelas consequências que o próximo momento de seu trabalho – a venda das demais cópias dos DVDs – pudesse propiciar.

Neste ponto, o crítico de arte do jornal *The New York Times*, Guy Trebay, afirmou que o abalo de Fraser ao se preocupar com o colecionador seria um típico caso de uma “prostituta com o coração de ouro”. (TREBAY, 2004, publicação *on-line*, tradução da autora) Torna-se patente outra vez que o controle da artista sobre seu trabalho se dissipa nas relações sociais que se dão. Se para Andrea Fraser, a decisão sobre com quem falar, como falar ou não falar a respeito de *Untitled* é também parte do trabalho (FRASER, 2004), fica evidente, contudo, que não se pode controlar aqueles que falam e como falam de um trabalho de arte. O artigo do *The New York Times* nos confronta com uma forma de crítica de arte distinta daquela na qual o crítico é parceiro do artista na realização do trabalho, como observou a autora Lucy R. Lippard ao refletir sobre a arte conceitual nos anos 1960 para 1970:

Eu nunca gostei do termo crítica. Tendo aprendido tudo o que sabia sobre a arte nos estúdios, me identifiquei com artistas e nunca me vi como sua adversária. [...] Houve um período em que eu me via como um escritor-colaborador com os artistas, e agora e em seguida, fui convidada pelos artistas a tomar esse papel. [...] Quando fui acusada de me tornar uma artista, eu respondi que eu estava apenas fazendo críticas, mesmo que isso tivesse tomado formas inesperadas. (LIPPARD, 1997, p. x, tradução da autora)

Assim, Andrea Fraser parece buscar ao máximo o controle das reverberações de seu trabalho. O *The Brooklyn Rail* parece em harmonia com esse propósito, como podemos verificar no início da entrevista quando a artista afirma sempre ter buscado se envolver nos processos de edição de suas entrevistas, editando-as juntamente com os entrevistadores, buscando garantir que o mesmo se daria com aquela entrevista. (FRASER, 2004)

Por outro lado, o *The New York Times* (2004), ao expor o trabalho da artista a partir de conotações compatíveis com uma ideia de prostituição, caminha na contramão das críticas de arte em geral. A artista é comparada com a personagem interpretada por Demi Moore no filme *Proposta Indecente*, além da menção à atriz italiana de filmes pornográficos Cicciolina. Por mais que Fraser zele pela circulação de seu trabalho mesmo no nível da crítica, ainda assim seu trabalho parece construir para si um cenário de relações sociais no qual as questões de arte extrapolam os debates da crítica de arte.

O debate que se estabelece entre a percepção de Andrea Fraser sobre o próprio trabalho e a de um jornal de repercussão internacional parece constituir evidência de que o trabalho da artista não se dá somente no âmbito da performance gravada em vídeo, mas também no âmbito das relações sociais que o trabalho super-expõe e, ao fazê-lo, problematiza a lógica institucional. Não se trata, no entanto, de um trabalho que ao se relacionar com as instituições, inclusive de forma financeira, teria se rendido à lógica institucional. Antes, ao lidar também com essas questões, o trabalho de Fraser permite observar como se dão as relações sociais que envolvem as artes mesmo diante de um trabalho que expõe a intimidade de uma relação sexual vendida sob a chancela de *performance* de arte:

*Untitled* é sobre o mundo da arte, é sobre as relações entre artistas e colecionadores, é sobre o que significa ser um artista e vender o seu trabalho – vender o que poderia ser, o que deveria ser, uma parte muito íntima de si mesmo, de seu desejo, de suas fantasias e permitir a outros usá-lo como uma tela para suas fantasias. Na verdade, não se trata de um trabalho sexual, não se trata de prostituição, e não é sobre ter meus quinze minutos. (FRASER, 2004, publicação *on-line*, tradução da autora)

### O artista no mundo institucional

Ao contrário do que o artigo do *The New York Times* afirma, Andrea Fraser parece estar léguas de distância de uma postura ingênua por se preocupar com eventual quebra de um acordo verbal diante da fragilidade de contratos, apesar das restrições impostas. Fraser afirma ainda que a ideia da *performance* e sua condução estavam sob seu controle e que “nunca [se sentiu] usada pelo colecionador”. Na verdade, ela “estava muito mais ocupada em usá-lo. E expor isso tem sido empoderador – incrivelmente empoderador.” (FRASER, 2004, publicação *on-line*, tradução da autora) A artista construiu para si um cenário no qual se subverte a lógica de um mercado que estabelece as regras e que lucra com o artista, revertendo sua lógica e utilizando o mercado de arte como material de arte.

A venda e a compra da relação sexual, assim como a venda e compra dos DVDs da

*performance*, constituem o trabalho *Untitled*. Para além da relação sexual, os momentos de compra e de venda são momentos que deflagram a crítica institucional de Andrea Fraser. Se “o que é raro não são os objetos, mas a propensão em consumi-los, ou seja, a ‘necessidade cultural’ que, diferentemente das ‘necessidades básicas’, é produto da educação” (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 69), cabe considerar a indagação proposta por Fraser se *Untitled* teria conotação de prostituição pelo fato de ela ter tido relação sexual com o colecionador mais do que teria se ela tivesse vendido uma obra de arte qualquer. (FRASER, 2004, publicação *on-line*, tradução da autora)

*Untitled*, na condição de um trabalho de crítica institucional, problematiza a própria prática do artista, bem como daqueles que, com maior ou menor frequência, visitam as instituições de arte, consumindo o que o circuito lhes endereça. É neste sentido que o trabalho de Andrea Fraser parece ter considerável dose de consciência acerca das relações institucionais:

Se a crítica institucional é um reflexo de como obras de arte circulam pelas instituições – não somente pelos museus, mas a instituição da arte como um todo, o mercado, a galeria, a imprensa, e assim por diante – a crítica institucional nunca foi apenas uma reflexão sobre essas instituições, mas também sobre a prática artística e a forma como os artistas alimentam essas instituições. (FRASER, 2004, publicação *on-line*, tradução da autora)

Neste tocante, acrescente-se ainda um processo de consciência no que diz respeito ao próprio público de arte. Se nas demais *performances* de Andrea Fraser, a artista conhecia o perfil de seu público, em *Untitled* a câmera de vídeo retira da artista este controle. A performance do aqui e agora, o caráter *site-specific*, dá lugar a uma *performance* exibida no suporte de um vídeo cujo controle, no momento de sua exibição, já não pertence à artista, apesar de todas as restrições expressas no contrato de venda. O trabalho passa a ser uma mercadoria. Contudo “[*Untitled*] também existe como uma representação, sendo ainda mais difícil de controlar a circulação de representações do que a de mercadorias.” (FRASER, 2004, publicação *on-line*, tradução da autora)

Outro ponto é que o trabalho, enquanto mercadoria, atinge aqueles não treinados para o usufruto dos museus, principalmente no que diz respeito à *performance*. Norbert Elias, ao analisar as relações sociais em torno da obra de Wolfgang Amadeus Mozart e como o trabalho do compositor se relacionava com a sociedade da época, afirmou que

Tornou-se corriqueira a ideia de que os artistas têm uma tendência a apresentar um comportamento “selvagem”, ou ao menos incomum, que inventam novas formas que o público inicialmente não consegue perceber e, portanto, não entende; isso é quase um componente do trabalho do artista. (ELIAS, 2013, p. 51)

A constatação de Elias se aplica também ao âmbito das artes visuais, o que, por extensão, nos permite observar que a dificuldade inicial do público, em se tratando de artes visuais, ao se relacionar com a obra parece agravada quando se trata de performances. Segundo Arthur Danto, o público de performances de arte é um público extremamente específico, a ponto de afirmar que

Talvez o que constitua a diferença entre trabalhos de arte e, particularmente trabalhos de *performances* de arte, [...] seja somente a especificidade da audiência. Por outro lado, o que se poderia pensar como qualificações estéticas ou críticas [?] trabalho direcionado com grande especificidade talvez seja superior a um cujo público-alvo é variável e indiferente. (DANTO, 1992, p. 68, tradução da autora)

Contudo, *Untitled* parece ser capaz de causar estranhamento não somente no público não treinado pela história do modernismo e da vanguarda da arte. Para Fraser, “um dos sinais mais claros de que *Untitled*, 2003 é um trabalho bem sucedido é que ele perturba não somente as pessoas de fora do mundo da arte, mas também muitas pessoas que estão dentro do mundo da arte.” (FRASER, 2004, publicação *on-line*, tradução da autora) Assim, a percepção desta obra tanto pelo público que, em certa medida, possa ter algum estranhamento, quanto por aqueles afinados com a lógica institucional, evidencia a afirmação de Bourdieu e Darbel quando, ao refletirem sobre o fato de os instrumentos de avaliação da percepção da obra ser complemento indispensável da história dos instrumentos de produção da obra, compreendem que “toda obra é, de alguma forma, elaborada duas vezes: pelo criador e pelo espectador, ou melhor ainda, pela sociedade a que pertence o espectador.” (BOURDIEU; DARBEL, 2007, p. 76)

Neste sentido, o estabelecimento de relações com a instituição de arte para realizar trabalhos de crítica institucional, mais do que incorrer no perigo de se deixar absorver pelos anseios e pelas ideologias institucionais, parece exercer sentido e acontecer de forma eficaz ao se embrenhar no espaço institucional como forma de criticá-lo. A consciência de Andrea Fraser acerca deste espaço, das relações institucionais, das relações de compra e venda do sistema de arte a faz perceber que

recusar-se a estabelecer e a aplicar critérios específicos e articulados, frequentemente tem menos a ver com a manutenção da neutralidade ou da defesa da área livre de experimentação artística do que com a proteção do capital social, econômico e simbólico que geralmente é a verdadeira base, nestes casos, para a legitimidade artística. (FRASER, 2005, p. 42-43, tradução da autora)

Neste tocante, parece saltar da composição do trabalho de Fraser sua habilidade em

coadunar em sua *performance* aspectos que dizem respeito tanto a proposições da ordem da estética em se tratando de *performance*, quanto a questões da ordem das relações sociais do mundo da arte. Ambos os aspectos parecem compor de forma inseparável *Untitled*, como evidenciado em outra reflexão de Elias a respeito de Mozart:

Diferentes das ideias dos sonhos, as ideias do artista sempre estão ligadas ao material e à sociedade. São uma forma específica de comunicação, que pretende arrancar aplausos, acolhida positiva ou negativa, despertar alegria ou raiva, palmas ou vaias, amor ou ódio. (ELIAS, 2013, p. 64)

### (Sem) limites

A *performance Untitled*, através de sua crítica institucional, parece se valer de diferentes aspectos do mundo da arte em sua composição. As razões estéticas para chamar *Untitled* de *performance* somente parecem fazer sentido uma vez que se considere as relações sociais estabelecidas no mundo da arte que abriga a *performance* em questão. Não se trata de um trabalho que se apropria de materiais evidentes no que concerne ao mundo da arte. Antes, a *performance* de Andrea Fraser toma para si o corpo, o outro, o desconhecido, a relação social no mundo da arte, a representação, a projeção de significados, a noção e a circulação de mercadorias e de representações. Apesar de serem frentes distintas, de serem materiais de diferentes composições, Andrea Fraser os articula em um único e mesmo trabalho, sem título, sem som, sem controle de sua própria reverberação.

O elemento de coesão para constituintes de fisionomias tão distintas parece ser parte crucial de *Untitled*. A conjugação de uma linguagem estética com questões do plano das relações sociais nas quais trabalhos de arte circulam constitui *Untitled* e sua inserção no campo da crítica institucional. A consciência do limite de cada instância, a percepção das fronteiras e das porosidades entre arte, sistema de arte, relações sociais do mundo da arte, artista e sociedade constituem os elementos sem os quais *Untitled* não teria sido possível enquanto obra de arte e como crítica institucional que, ao adentrar o espaço da instituição, além de se manter coerente, se faz contundente e potencializado para alcançar seus padrões críticos.

Artigo recebido em outubro de 2014 e aprovado em novembro de 2014.



---

Caroline Alciones de Oliveira Leite  
é mestranda do Programa de Pós-  
Graduação em Estudos Contemporâneos  
das Artes da Universidade Federal  
Fluminense (UFF). É bacharel e licenciada  
em Letras pela Universidade Federal  
do Rio de Janeiro (UFRJ) e bacharel em  
Produção Cultural pela UFF.  
E-mail: alcionesdol@gmail.com

## Referências

- BECKER, Howard. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- BOURDIEU, Pierre; DARBEL, Alain. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Zouk, 2003.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DANTO, Arthur C. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. Nova York: Farrar Straus Giroux, 1992.
- ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2013.
- FRASER, Andrea. *Museum Highlights: the Writings of Andrea Fraser*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2005.
- FRASER, Andrea; BAJO, Delia; CAREY, Brainard. Conversation: Andrea Fraser. *The Brooklyn Rail: Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*. Nova York, 1 out. 2004. Disponível em: < [www.brooklynrail.org/2004/10/art/andrea-fraser](http://www.brooklynrail.org/2004/10/art/andrea-fraser) > Acesso em: 28 jul. 2014.



HEINICH, Nathalie. Para acabar com a discussão sobre arte contemporânea. In: BUENO, Maria Lúcia; CAMARGO, Luiz Octávio de Lima (org.). *Cultura e consumo: estilos de vida na contemporaneidade*. São Paulo: Senac, 2012.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *Arte & Ensaios*, ano 15, n. 17, p.167-187, 2008 [1997].

SMITH, Terry. *?Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2012.

TREBAY, Guy. Sex, Art and Videotape. *The New York Times*. Nova York, 13 jun. 2004. Disponível em: [www.nytimes.com/2004/06/13/magazine/13ENCOUNTER.html](http://www.nytimes.com/2004/06/13/magazine/13ENCOUNTER.html). Acesso em: 28 jul. 2014.



# As tentativas de reformulação da Bienal de São Paulo pós-boicote

Verena Carla Pereira  
José Eduardo Ribeiro de Paiva

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambarra.0607.75-86>

**Resumo:** O objetivo deste artigo é apresentar algumas das tentativas de reformulação da Bienal de São Paulo. A mostra, criada em 1951 por Francisco Matarazzo Sobrinho, ao longo de sua história atravessou diversos períodos de tremores e de instabilidade, tanto em termos artísticos quanto administrativos. Este texto destaca o início dos anos 1970, quando visando se reerguer após o forte abalo causado pelo massivo boicote à sua 10ª edição, surge na Bienal a urgência de uma reformulação de seu modelo. A inspiração para este artigo está no projeto de Doutorado da autora, financiado pela FAPESP, cuja pesquisa pretende analisar a gestão das artes visuais através da Bienal de São Paulo.

**Palavras-chave:** Bienal de São Paulo, bienal do boicote, artes visuais

**Abstract:** The goal of this paper is to present some of the attempts to rebuild the Bienal de São Paulo. The exhibition, created in 1951 by Francisco Matarazzo Sobrinho, has faced many periods of instability throughout its history, both in artistic and administrative terms. This text highlights the early 70, when an urgency to reshape the Bienal structure arose from the efforts to regain pace after the massive boycott to its 10<sup>th</sup> edition. The inspiration for this paper lies on the PhD studies carried by the author – which is funded by FAPESP – whose research aims to analyze the management of the visual arts through the Bienal de São Paulo. **Keywords:** Bienal de São Paulo, biennial of boycott, visual arts

# As tentativas de reformulação da Bienal de São Paulo pós-boicote

O Museu de Arte Moderna de São Paulo foi fundado em 1948 por Francisco Matarazzo Sobrinho. Com pouco mais de um ano de existência, surge dentro do MAM a ideia de criar uma exposição internacional periódica, seguindo o modelo da Bienal de Veneza. Assim, em 1951, foi criada a Bienal de Paulo, que se manteve ligada ao MAM até o início dos anos 1960. Em 1962, foi criada a Fundação Bienal, entidade autônoma responsável pela realização das mostras bienais. De maneira geral, em suas duas primeiras décadas, a Bienal teve um desenvolvimento sem planejamento com improvisação dos serviços e controles, ou seja, sem uma sistematização dos procedimentos.

No entanto, no início da década de 1970, o crescimento e a fama que a Bienal havia atingido – principalmente na década de 1950 – traziam como consequência a urgência em se transformar a Fundação Bienal em uma instituição modelar. O cronograma da Bienal estava estruturado da seguinte forma: uma atividade intensa durante o ano em que a mostra ocorria com sobrecarga aos funcionários; já no ano seguinte, ultimavam-se as providências para o completo encerramento da exposição passada e início do planejamento da edição seguinte. Assim, a Bienal não teve a oportunidade de suspender suas atividades, mesmo que temporariamente, para que fosse “colocada ordem na casa”. Em carta de 1968, a Associação Brasileira de Críticos de Arte pediu a reestruturação da Bienal:

A Fundação Bienal de São Paulo, cuja presença cultural e artística no Brasil tem sido de extraordinário valor para o nosso desenvolvimento, vem mostrando no seu funcionamento várias deficiências de ordem administrativa e cultural. Essas deficiências não são, é claro, da responsabilidade direta de nenhum de seus dirigentes, inclusive de seu eminente presidente e fundador. Os erros estão visíveis em função da experiência adquirida ao longo de seus dezoito anos de atividade. Nossos reparos não visam a nenhuma questão pessoal nem muito menos têm intuítos subalternos ou facciosos. A crise da Bienal de São Paulo é de ordem estrutural. Ela não pode mais continuar a ser conduzida de modo improvisado e amadoristicamente. Suas decisões exigem outros critérios, mais profissionais e técnicos. Ela não pode mais ser uma organização sob uma orientação provada e uma administração doméstica. Para sua sobrevivência impõe-se uma reestruturação completa que leve em conta todos os aspectos administrativos, museográficos, culturais, pedagógicos. Essa reestruturação exige, para começar, uma profunda reforma de seus estatutos e regulamentos. (ABCA, 1968)

Assim, diante da pressão de críticos e artistas, a Fundação Bienal organizou, entre 1969 e 1971, uma série de eventos com o objetivo de discutir a reestruturação da mostra. Entre os diversos eventos, foi realizado o Encontro de Críticos e Artistas. Na pauta estava a exigência de uma maior participação desses setores na administração da instituição, uma administração mais contínua e planejada, a criação de uma política de conservação da história da Bienal, a eleição de um coordenador artístico e a constante discussão sobre os (arbitrários) critérios de seleção. Além disso, também se propunha uma maior aproximação entre a Bienal brasileira e a Bienal de Veneza, que também enfrentava dificuldades no período. Para Pierre Restany, o modelo Bienal estava em risco, os artistas que antes consideravam a participação nas Bienais como um momento de consagração, ao perceber a indiferença das mostras frente aos problemas políticos enfrentados no mundo, passaram a ver a participação em uma Bienal como “o máximo do comprometimento burguês”. (RESTANY, 1965) Infelizmente pouco da discussão realizada no Encontro de Críticos e Artistas foi agregada à gestão da Bienal paulista, que manteve seu posicionamento isolacionista. O estudo gerado, entretanto, foi publicado e assinado por Maria Bonomi, Fernando Lemos, Maria Eugênia Franco e Salvador Candia. A discussão sobre uma reestruturação da Bienal estava aberta, entretanto os problemas políticos ao redor não deixariam a mostra voltar a florescer tão cedo.

Desde o início dos anos 1960, com a vitória do movimento guerrilheiro em Cuba,

a supressão de qualquer movimento comunista se tornou um imperativo para os Estados Unidos. Assim, mais uma vez, aliados a preocupações políticas, os olhares norte-americanos se voltaram para o Brasil e o governo norte-americano apoiou financeiramente os adversários do então presidente João Goulart. Contando com esse apoio, os militares tomaram o poder em 1964, derrubando o governo de Goulart e implantando uma ditadura que iria perdurar por vinte e um anos. Entre os diversos empecilhos ao setor artístico, o período militar gerou também grande desconforto aos artistas e críticos que repugnavam as estreitas relações entre a Fundação Bienal e o regime político em vigor.

Considerando-a um evento oficial, visto que grande parte da soma financeira para sua concretização vinha do poder público e, ao lado disso, que contava com o Itamaraty para as transações referentes à participação de delegações estrangeiras, um grupo de artistas e críticos tomou a decisão de denunciar os atos arbitrários do regime militar recusando-se a participar da mostra. Eles desejavam alertar, a um público internacional, sobre os acontecimentos no Brasil – a Bienal de São Paulo já era, àquela altura, um dos eventos mais importantes do circuito artístico mundial. (SCHROEDER, 2011, p. 10)

Entre as várias frentes sobre as quais o Estado ditatorial buscava impor seu poder, seu olhar também se voltou para a questão cultural. O regime político mantinha uma diretriz de estímulo à cultura genuinamente brasileira e à difusão de uma cultura massificada. Dentro da Bienal, o processo de repúdio artístico que vinha se desenvolvendo desde a 8ª edição atinge seu ápice na 10ª edição. Paralelamente, o regime militar também atingia seu auge, com a instauração do Ato Institucional nº 5, em 1968. A postura agressiva da situação política brasileira suscitou no setor artístico a necessidade de protesto. Assim, a 10ª edição da Bienal foi marcada pelo boicote. Segundo a historiadora e crítica de arte Aracy Amaral:

As razões para o boicote têm sua origem em violentos atos de censura, praticados desde a II Bienal da Bahia (dezembro de 1968), contra seus organizadores, incluindo a remoção de obras de arte da mostra e de exposições em Belo Horizonte e Ouro Preto. A atitude mais chocante foi o encerramento, pelo governo, da exposição dos artistas brasileiros selecionados para a *Biennale des Jeunes* (a ser levada a efeito em Paris), que se realizava no MAM no Rio, devido a certas obras de arte que comportavam o protesto, ou eram de natureza erótica. (AMARAL, 1983, p. 155)

Além de protestos de cunho político, a Bienal sofria também pressões por parte de artistas e críticos que exigiam uma maior democratização da instituição. Em carta ao Governador do Estado de São Paulo, a Associação Internacional de Artes Plásticas, através de seu Presidente Caciporé Torres, repudiava a administração controladora de Francisco Matarazzo Sobrinho:

Não é mais admissível que vontades individuais e temperamentais do Sr. Francisco Matarazzo Sobrinho, eterno presidente da Fundação Bienal de São Paulo, deixem-no dispor de verbas públicas para promoção pessoal, na ânsia de se perpetuar como Mecenas da arte brasileira. Desde a II Bienal o referido senhor não é mais o financiador da mostra cabendo-lhe, portanto, o dever de auscultar a real vontade daqueles que fazem arte no Brasil, os artistas, e curvar-se aos ditames de uma verdadeira cultura nacional. (TORRES, 1968)

Após longa negociação, foi instaurada uma Comissão Técnica de Arte, composta por três membros sugeridos pela Bienal e por outros três sugeridos pela Associação Brasileira de Críticos de Arte e pela Associação Internacional de Artistas Plásticos. Assim, a Comissão foi formada por Edyla Magabeira Unger, Aracy Amaral, Waldemar Cordeiro, Mário Barata, Wolfgang Pfeiffer e Frederico Nasser. O grupo queria modificar profundamente o formato da Bienal com a reformulação de seu regulamento. Entretanto, o autoritarismo da diretoria da Fundação Bienal, personificado principalmente na figura de Francisco Matarazzo Sobrinho, impedia a implantação de muitos dos planos propostos pela Comissão que aos poucos foi se desmantelando até se dissolver.

Ainda na 10ª Bienal foi realizada a 1ª Mesa Redonda de Críticos de Arte. O evento, que durou dois dias, trouxe novamente a temática de reformulação da mostra. Entretanto, pouco temos de seus desdobramentos, pois ficaram diluídos em meio ao boicote de 1969 – que coroa o período de crise da Fundação Bienal, observado desde o início dos anos 1960. O protesto, motivado pelas censuras do regime militar, acabou gerando um debate maior sobre o papel da Bienal no cenário cultural. A Fundação Bienal passou a ser vista como uma instituição com estreitos laços com o regime ditatorial e que, mesmo se valendo de verbas públicas, não se posicionava como entidade responsável pelo desenvolvimento cultural. O boicote foi, portanto, além de uma ação de repúdio à associação entre a instituição e as diretrizes do governo, também uma ação de questionamento sobre a função da mostra como promotora de uma nova arte. Para Arnaldo Pedroso D’Horta, a 10ª Bienal foi apenas o estopim de um processo de decadência que a mostra já vinha enfrentando e que tinha como causa fundamental a ausência de uma forte direção artística. Ao longo de sua história, a Bienal contou com figuras extremamente importantes para as artes ocupando o cargo de Diretor Artístico: nomes como Sérgio Milliet e Mário Pedrosa passaram pela mostra.



Entretanto, o cargo sempre sofreu as consequências de um constante processo de desprestígio e desequilíbrio. Tal processo teve seu auge na 10ª edição da mostra, quando a mesma foi realizada sem uma direção ou comissão artística oficializada. Para Arnaldo Pedrosa D’Horta, a mostra havia chegado ao limite de ser comparada a uma feira de arte, amontoando objetos e acumulando participações, que nem sempre possuíam qualidade para ali figurarem.

Despender centenas de milhões de cruzeiros, para chegar a esse resultado, é deprimente. Já seria lamentável se algum Mecenaz, mal orientado, assim decidisse esbanjar sua fortuna pessoal; mas em se tratando de recursos que saem dos impostos, e portanto da coletividade, deveria haver rigor e seriedade na sua aplicação, e a esta não deveriam ser estranhos os autênticos profissionais, que não são uma multidão, mas que existem: críticos de arte, especialistas em museologia, historiadores do ramo, professores de estética. (D’HORTA, 1969)

O boicote à 10ª edição se estendeu, em menor magnitude, também para a 11ª edição que, sem saída, acabou realizando uma mostra retrospectiva em sua edição comemorativa de 20 anos. Além das questões de base política, a renúncia de alguns países em participar da mostra paulista também estava pautada na ideia de que o formato expositivo da Bienal estava ultrapassado – desgaste que não atingia somente a mostra brasileira, mas também as Bienais de Veneza e Paris. Francisco Matarazzo Sobrinho, sofrendo a pressão das associações, críticos e artistas, reconhece a necessidade de reformulação e remodelação do formato da mostra. Assim, a Mesa Redonda de Críticos de Arte realizada durante a 10ª Bienal se repetiu na 11ª edição. Com a colaboração da Associação Brasileira de Críticos de Arte, o debate, com duração de quatro dias, reuniu críticos nacionais e estrangeiros. No foco da discussão estava a palpável crise da instituição e a relação da mesma com as outras mostras mundiais que também enfrentavam períodos de tensão. No temário da discussão constavam três itens: reformulação das Bienais com vistas à sua atualização, incluindo a discussão sobre a programação temática da 12ª Bienal; Arte e Comunicação, objetivando o exame das interações que ligam cada vez mais a arte ao complexo sistema da comunicação; e Arte e Tecnologia.

A crise das Bienais estava intimamente ligada à tradição museológica de valorização dos objetos. As mudanças que ocorreram no plano artístico não circunscreviam mais a arte na finalidade de criar objetos, mas sim de criar valores. Assim, a arte se deslocou para o campo de procura de valores e para exprimi-los buscou também novas linguagens. Dessa forma, o modelo Bienal deveria ser reestruturado no sentido de valorizar a arte contemporânea – não mais a arte criada nas décadas anteriores – e de entender a arte dentro de seu contexto – não mais como uma ação isolada do mundo. A Bienal deveria

promover a abertura de novos caminhos no campo das artes, deixando de se posicionar somente como receptáculo do que era produzido. A discussão estava apoiada no caráter crítico da Bienal, que deveria ser uma instituição pensante e propositora de novas ideias e debates sobre a arte.

O tema Arte e Comunicação era de suma importância pelas implicações que poderiam gerar na reformulação das Bienais. O desenvolvimento tecnológico fomentou de forma intensa os meios de comunicação, permitindo que um acontecimento pudesse ser visto nas mais diversas áreas geográficas ao mesmo tempo por diferentes públicos. A velocidade da comunicação criou também uma maior demanda de conteúdo pelo público, que passou a exigir um maior diálogo, não se posicionando apenas como receptor, mas exigindo uma participação dinâmica dentro do fluxo da informação. Assim, as discussões sobre a reformulação das bienais traziam à tona a importância da mostra como um veículo de comunicação cultural, que deveria oferecer ao público a possibilidade de intervenção. A Bienal deveria diminuir a distância física e psíquica entre o espectador e a obra de arte, que deixava de ser sacralizada. Dessa maneira, não bastava à Bienal usar os meios de comunicação como veículos de divulgação do evento: era preciso, fundamentalmente, que a exposição também se comunicasse, espantasse ou inquietasse o espectador levado a ela pela divulgação, oferecendo especialmente aos jovens uma visão atualizada e crítica sobre o futuro da arte. Surgiu, assim, uma discussão maior sobre a presença de obras passíveis de interação dentro da Bienal, pois a rasa observação não era suficiente como fator de comunicação: era preciso dar ao público uma função ativa dentro da exposição, através de obras que despertassem a criatividade artística do espectador.

A presença do tema Arte e Tecnologia não era algo novo à Bienal. Em 1969, na 10ª Bienal, a principal atração da mostra seria a seção Arte e Tecnologia, organizada pelo crítico francês Pierre Restany, que reuniu artistas de vários países ligados à nova vertente de integração do computador com as artes visuais. Entretanto, com as reações internacionais aos episódios de censura no Brasil, Restany, um dos principais articuladores do boicote no exterior, também cancelou sua participação na Bienal brasileira. Uma carta do crítico enviada a um amigo brasileiro explica as razões de sua adesão ao boicote:

O protesto cultural toma aqui uma súbita expansão, e isto é somente o início! Há verdadeiramente um sentimento muito forte de solidariedade por parte dos intelectuais franceses com relação a seus colegas brasileiros. Isso prova que pessoas como você, como Mário (Pedrosa), como artistas residentes na Europa, souberam estabelecer verdadeiras amizades e criar uma corrente de simpatia entre os dois extremos do Atlântico. Penso que se pode ver nisso uma vitória moral da *intelligentzia* brasileira. (AMARANTE, 1989, p. 183)

A ausência da seção Arte e Tecnologia aumentava o atraso brasileiro em relação ao uso da tecnologia na arte como matéria de informação e atualização e com o que de mais urgente se processava no mundo no campo da criatividade. Através da tecnologia, a arte estava alcançando também as massas, sem os preciosismos românticos das atitudes aristocráticas e privadas, mas com a amplitude da participação ativa. A presença desse tema dentro da Bienal de São Paulo teria sido não somente didática, mas principalmente pioneira dentro do panorama da arte brasileira, consolidando as diversas experiências avulsas e isoladas. O computador, que até então era visto apenas como um produto da tecnologia, tinha entre seus principais entusiastas o artista Waldemar Cordeiro, que desde os anos 1950 se destacava na cena vanguardista da arte brasileira. Em 1971, enquanto a Bienal discutia sua reformulação na 2ª Mesa Redonda de Críticos de Arte e ainda se restringia a discutir teorias sobre o tema Arte e Tecnologia, Cordeiro foi pioneiro ao realizar, na Fundação Armando Alvares Penteado (FAAP), a primeira exposição e conferência sobre o tema. Para o evento, chamado de Arteônica, foram convidadas as mais importantes personalidades que discutiam a relação entre a arte e as inovações tecnológicas e reunidas obras de *computer art* realizadas por Cordeiro entre os anos 1969 e 1971.

Com a dilatação do autoritarismo de Ciccillo e a crise da instituição, as críticas à necessidade de uma curadoria se tornavam cada vez mais frequentes; artistas e críticos exigiam a ampliação das responsabilidades na organização das bienais.

Ao todo, cem brasileiros tentavam salvar a Bienal do abismo que a separava das primeiras edições. Mesmo com todo esse esforço, faltou ao Brasil uma curadoria capaz de conceituar e defender essa amostragem. O mesmo já acontecera em outras edições. A Bienal precisava de alguém com responsabilidade e poder para definir o que seria mostrado, com que objetivos e de que forma. (AMARANTE, 1989, p. 204)

Respondendo às solicitações que vinham sendo pontuadas há vários anos e novamente levantadas na 2ª Mesa Redonda de Críticos de Arte, realizada em 1971, foi criado o Conselho de Arte e Cultura (CAC) que deveria substituir as comissões e assessorias criadas até então e teria a responsabilidade de organizar a 12ª edição da Bienal. O CAC era formado por: Antonio Bento, Bethy Giudice, Mario Wilches, Vilém Flusser e presidido por Francisco Matarazzo Sobrinho. No final dos anos 1970, seguindo uma tendência nacional e internacional de torpor, a Bienal fechava a década com certa descrença sobre sua continuidade na década seguinte. As críticas à necessidade de renovação da mostra eram cada vez mais constantes e nem mesmo as grandes mudanças em sua estrutura administrativa pareciam resolver a situação de indiferença com que os críticos e os artistas passaram a enxergar a exposição.

Nos anos 1970, a Bienal buscou sistematizar sua gestão através da criação de diversos órgãos de apoio como a Comissão Técnica de Arte e posteriormente o Conselho de Arte e Cultura. A criação desses diversos colegiados buscava uma melhor organização dos múltiplos procedimentos de produção e manutenção da mostra. Em paralelo à formação desses núcleos, a Bienal também contou com a realização de diversos eventos visando à reestruturação da mostra. As reuniões promovidas entre críticos e/ou artistas fomentaram uma maior discussão sobre a estrutura da Bienal, episódios paradoxais dentro desse período no qual a gestão esteve fortemente concentrada na figura de Francisco Matarazzo Sobrinho. Entretanto, toda a discussão fomentada não conseguiu impedir a transformação da mostra em um evento marcado pelo gigantismo e pela ausência de uma linha curatorial que justificasse as decisões expositivas.

Essa fase da Bienal pode ser caracterizada como um período de constante instabilidade, durante o qual a instituição teve que lidar com o influxo das questões políticas e econômicas pelas quais o país passava. A presença de tais influências gerou transformações diretas dentro da estrutura da mostra, principalmente no que tangia aos seus processos de seleção e de premiação. Nesse período, foram frequentes: os questionamentos sobre a necessidade de um curador abalizado para organizar a mostra; os debates sobre a validade das premiações dentro de um modelo desgastado de exposição; a preocupação com a presença cada vez mais incisiva de uma chamada “arte consular”, ou seja, obras que eram enviadas à Bienal e seguiam critérios oficiais das delegações estrangeiras; a necessidade de um organismo técnico dentro da mostra que obstruísse os dirigismos; e a necessidade de uma maior aproximação com o público.

De forma geral, a Bienal do final da década de 1960 e início da de 1970 atravessou um longo período de sobrevida, marcadamente desgastado e de reputação questionável. Nesse momento, também entra em ascensão o questionamento sobre a validade do modelo Bienal. As mostras análogas ao redor do mundo também entraram em crise e, dentro do Brasil, a discussão sobre a validade dessa iniciativa, tanto em termos artísticos como econômicos, ganhou abrangência. Assim, a Bienal chegou à metade dos anos 1970 desacreditada perante as classes artística e crítica do país, e também desacreditada por seu maior defensor e tutor, Francisco Matarazzo Sobrinho, que decidiu sair da presidência da mostra.

No começo dos anos 1980, com o surgimento da figura do curador, o quadro se modificara e a Fundação Bienal tomou um novo fôlego. Diversos dos tópicos abordados durante as tentativas de reestruturação da mostra, realizadas na década de 1970, atingiram sua efetivação com as transformações estruturais impostas na virada da década. Com a saída de Ciccillo da gestão da Bienal, a Fundação começou a desenvolver uma administração mais profissional, com um organograma bem definido e um quadro diretivo ampliado. O Conselho de Arte e Cultura assumiu funções deliberativas e passou

a exercer efetivamente suas atribuições, substituindo o caráter proforma que tinha nas décadas anteriores. A marca da Bienal dos anos 1980, entretanto, foi o advento dos curadores, figura reivindicada desde os primeiros anos da Bienal e extremamente necessária a partir da extinção do cargo dos Diretores Artísticos.

Artigo recebido em outubro de 2014 e aprovado em novembro de 2014.

Verena Carla Pereira é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Unicamp. Mestre em Multimeios e bacharel em Comunicação Social com habilitação em Midialogia. E-mail: vcarlap@gmail.com.

José Eduardo Ribeiro de Paiva é professor do Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação e dos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais e Música do Instituto de Artes da Unicamp. Graduado em Música, mestre em Artes e doutor em Multimeios.

## Referências

ALAMBERT, Francisco. *A Semana de 22: a aventura modernista no Brasil*. São Paulo: Scipione, 1992.

ALAMBERT, Francisco e CANHETÊ, Polyana. *As Bienais de São Paulo: da era dos museus à era dos curadores (1951-2001)*. São Paulo: Boitempo, 2004.

ALMEIDA, Fernando Azevedo de. *O franciscano Ciccillo*. São Paulo: Pioneira, 1976.

- ALMEIDA, Paulo Mendes de. *De Anita ao museu*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AMARAL, Aracy. *Arte e o meio artístico: entre feijoada e o x-burger*. São Paulo: Nobel, 1983.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira: 1930 - 1970*. São Paulo: Nobel, 1984.
- AMARANTE, Leonor. *As Bienais de São Paulo: 1951 a 1987*. São Paulo: Projeto, 1989.
- ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CRÍTICOS DE ARTE. *Carta a Francisco Matarazzo Sobrinho*, fev. 1968. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.
- TORRES, Caciporé. *Carta do presidente da AIAP ao Governador Roberto de Abreu Sodré*, out. 1968. Fonte: Arquivo da Fundação Bienal de São Paulo.
- D'HORTA, Arnaldo Pedroso. Ainda a Bienal. *Jornal da Tarde*, São Paulo, out. 1969.
- FARIAS, Agnaldo (org.). *Bienal 50 anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001.
- REVISTA USP: Revista da Superintendência de Comunicação Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 52, dez. jan. fev. 2001-2002.

# Detalhes em movimento ou a sobrevivência da ninfa

Luciana Marcelino

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambarra.0607.87-101>

**Resumo:** Este artigo faz uma análise do texto de Aby Warburg de 1983 intitulado *O nascimento da Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli* com o intuito de evidenciar outra prática historiográfica proposta por este autor. Nela, os detalhes acessórios das pinturas, como as vestimentas e os cabelos são objetos de análise evidenciando uma relação com a antiguidade clássica não mais baseada no princípio da serenidade e estaticidade das figuras, decorrente de uma visão da história da arte liderada Winckelmann. A maneira warburguiana de historiografar um olhar focado no movimento dos detalhes. A análise de tais figuras a sobrevivência dos modos de expressões antigos que configuram a fórmula de páthos da ninfa.

**Palavras-chaves:** sobrevivência, ninfa, Aby Warburg

**Abstract:** This article analyzes the text of Aby Warburg 1983 entitled *The Birth of Venus and Primavera of Sandro Botticelli* in order to highlight another proposal historiographical practice by this author. Therein, details accessories of paintings, such as clothing and hair are objects of analysis showing a relationship to classical antiquity no longer based on the principle of serenity and stasis of the figures, due to a vision of the history of art led Winckelmann. The warburguiana way to historiografar overlap a look focused on movement details. The analysis of these figures reveals the survival of the old modes of expression that set the formula of pathos Nymph.

**Keywords:** survival, ninfe, Aby Warburg

Imagens:

Páginas 92-93:  
Sandro Botticelli  
*O nascimento da Vênus*, 1483.  
(Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/O\\_Nascimento\\_de\\_Vênus/](http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Nascimento_de_Vênus/))

Página 95:  
Sandro Botticelli  
*A Primavera* (detalhe), 1482.  
(Fonte: [http://pt.wikipedia.org/wiki/A\\_Primavera](http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Primavera))

Página 98:  
Domenico Ghirlandaio  
*O nascimento de São João Batista*, 1486-1490.  
(Fonte: <http://www.wikiart.org/en/search/>)

Página 99:  
Marilyn Monroe em cena do filme *O pecado mora ao lado*  
(1956) de Billy Wilder (diretor).  
(Fonte: <http://3.bp.blogspot.com/>)



## Detalhes em movimento ou a sobrevivência da ninfa

A ninfa corria tão rapidamente que parecia voar; havia levantado os tecidos para poder fugir mais depressa e os prendera na cintura de tal forma que, acima de seu calçado, mostrava as pernas e o gracioso Joelho que em qualquer um despertaria o desejo.

-- Boccaccio, *Ninfale Fiesolano*

Em 1893 é publicado o primeiro texto de Warburg, intitulado “O Nascimento da Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli: uma investigação sobre as representações da Antiguidade no início do Renascimento italiano”. O estudo da retomada do estilo antigo e a interpretação dos artistas renascentistas diante da Antiguidade já era tema comum no final do século XIX. No entanto, Warburg causou uma quebra de paradigma ao desviar o foco de atenção para o movimento. Ele tratou da presença das figuras mitológicas na pintura florentina segundo a representação do movimento e não a do corpo imóvel e bem equilibrado da história winckelmanniana. No espaço da escultura, Warburg reconheceu a dança e sua dimensão cênica. As ninfas ganharam importância pelos seus véus e cabelos ondulantes, por seu movimento exótico em relação as outras figuras.

Warburg comprova que o *Nascimento da Vênus* de Botticelli teve suas inspirações no poema *Giostra* do erudito florentino Poliziano e também nos cantos homéricos, já que estes haviam sido impressos em 1488. O poema *Giostra* narra o nascimento de Vênus, sua recepção na terra e no Olimpo. Em comparação com os cantos homéricos, ambos se assemelham nos seguintes aspectos: Vênus surge do mar, é levada pelo vento Zéfiro para a terra onde é recebida pelas deusas das estações que no quadro é apenas uma, aquela que oferece o manto à Vênus. Warburg nota que alguns detalhes são acrescentados por Poliziano, como o vento visível que encrespa seus longos cabelos soltos e ondulados, detalhes também encontrados no quadro de Botticelli. Há outros aspectos que divergem entre a pintura e o poema. No entanto, em relação aos elementos acessórios em movimento, há semelhanças para supor algum vínculo entre as duas obras de arte, entre o pictórico e o literário. A intenção de representar o movimento dos cabelos e das roupas, como executado por Botticelli, corresponde, segundo Warburg, a uma corrente dominante no século XV entre os artistas italianos. Alberti, em seu *Liber de pictura*, recomenda que se pintem também os “movimentos dos cabelos, dos fios, dos galhos, das folhas e das vestimentas” (WARBURG, 2013, p. 12), mas adverte que sejam moderados, buscando sempre a graciosidade. Warburg traz como exemplo de que as recomendações de Alberti eram seguidas pelos artistas um relevo alegórico no Templo Malatestiano, executado por Agostino di Duccio, cujas figuras eram representadas com movimento intensificado. Agostino di Duccio, assim como outros artistas, por exemplo Niccolo Pisano e Donatello, fez uso de imagens de vasos e sarcófagos romanos como modelos antigos à representação de figuras femininas em movimento. Warburg constata assim que os movimentos dos elementos acessórios definiam uma busca específica dos artistas florentinos sobre a Antiguidade, a ponto desse motivo se tornar um problema artístico propriamente. Poliziano buscou inspiração para o movimento de suas figuras em Ovídio e Claudiano, poetas romanos. Em Poliziano lemos: “[...] e seus cabelos louros acariciam seu peito ao sopro da brisa; e nas suas costas ondeia seu vestido [...]” e em Ovídio lemos: “[...] os ventos adversos agitavam suas roupas em golpes, e uma brisa suave empurrava seus cabelos para trás [...]”. (WARBURG, 2013, p. 13) Aqui percebemos que apesar de as palavras não serem as mesmas, uma ideia sobrevive: o movimento dos cabelos e da roupa.

Warburg fragmenta as figuras do quadro para realizar suas análises. Quando se trata da mulher que recebe Vênus na terra, são notadas diversas semelhanças com as *Horas* do poema de Poliziano, ainda que no poema sejam três mulheres e no quadro apenas uma. Ela é quem oferece o manto inflado pelo vento à Vênus e é identificada como a deusada primavera. Ela também carrega um ramo de roseira como cinto, acessório que para Warburg tem um significado especial, supondo que este cinto seja um símbolo extraído das passagens ovidianas para a representação da deusa da primavera. Outro modelo para a representação da deusa da primavera é mencionado por Warburg, trata-se de uma xilogravura da *Hypnerotomachia Poliphili*. Nesta gravura, os cabelos e as folhas ondeiam caracteristicamente, corroborando a ideia warburguiana de que os artistas do renascimento procuravam reproduzir modelos antigos relativos ao movimento e não

modelos estáticos de grandeza serena como supunha Winckelmann.

Warburg recupera um desenho à pena, que costumam atribuir a Botticelli, mas que provavelmente deveria ser de algum aluno de seu ateliê, para mostrar como os artistas do Renascimento selecionavam aspectos específicos da observação de seus modelos, incluindo até mesmo a degradação e o arruinamento destes. Este desenho que costumam relacionar com *O Nascimento da Vênus*, na verdade é uma cópia da representação de Aquiles em Esquiro de um sarcófago da Abadia de Woburn na Inglaterra. A roupa inflada e os cabelos ondulantes foram os elementos que o artista selecionou em seu desenho.

Na análise do quadro *A Primavera* de Sandro Botticelli, Warburg divide-o em quatro partes: as três graças dançantes acompanhadas por Mercúrio, a perseguição erótica entre Flora e Zéfiro, a Deusa da Primavera e a Vênus no centro da imagem.

Warburg demonstra como as três mulheres dançantes que aparecem unidas no lado esquerdo do quadro representam as três graças, a principal referência para tal associação está em Alberti que recomenda aos pintores uma execução plástica das três graças: “cabe agora contemplar aquelas três formosas jovens, às quais Hesíodo deu os nomes de Aglaia, Eufrosina e Tália, retratadas de mãos dadas, rindo, adornadas de vestidos soltos e transparentes”. (WARBURG, 2013, p. 28) Essa alegoria, por sua vez, Alberti toma por empréstimo de Sêneca, inclusive no que diz respeito à vestimenta: “[...] porque é três o número das Graças, [...] com vestidura solta e transparente?”. (WARBURG, 2013, p. 28) Aqui Warburg declara que o vestido solto e transparente era uma característica indispensável ao pintor. Há também um fragmento de afresco de Villa Lemmi, atribuído a Botticelli no qual as três graças são representadas guiadas por Vênus. Além do vestidos, elas vestem um manto que cai sobre o corpo de maneira muito semelhante àquela do quadro *A Primavera*. Virgílio, em *Eneida*, também dá a instrução à representação dos elementos acessórios em movimento: “[...] como era o costume, um arco leve, os cabelos soltos ao vento; seu joelho estava descoberto, e um nó segurava as dobras flutuantes de seu vestido”. (WARBURG, 2013, p. 30)

No canto direito do quadro *A Primavera* de Botticelli, ocorre uma perseguição erótica. Um rapaz persegue uma jovem da qual saem flores pela boca. A ninfa perseguida é identificada por Warburg como Flora e o perseguidor como Zéfiro. Nos *Fastos* de Ovídio há uma passagem na qual Flora é alcançada por Zéfiro, personificação do vento do oeste. Ele a toca e Flora recebe o dom de transformar em flores tudo que tocasse. Também há outra perseguição ovidiana da qual Warburg faz referência: a fuga de Dafne, perseguida por Apolo. Aqui é certo que Poliziano fez uso das passagens ovidianas para descrição do movimento dos cabelos e das roupas em seu relevo imaginário do rapto de Europa, detalhe que talvez também tenha influenciado Botticelli na perseguição do quadro *A Primavera*. As perseguições eróticas eram temas preferidos pelos artistas e pelo público: há muitas peças teatrais e literárias, inclusive *Orfeu* de Poliziano e *Ninfale*







*Fiesolano* de Boccaccio, que retratam tais perseguições.

A deusa da primavera é identificada em *A Primavera* como a mulher que caminha espalhando flores e, igualmente em *O Nascimento da Vênus*, ela também usa um ramo de roseira como cinto para seu vestido. Para justificar a representação da vestimenta da deusa da primavera, Warburg encontra uma estátua antiga de Flora vista e comentada por Vasari: “uma mulher com certas vestimentas leves, com o colo cheio de frutas variadas”. (WARBURG, 2013, p. 40) Ambas as figuras apresentam um caimento do vestido sobre perna esquerda adiantada semelhante, o que faz Warburg sugerir que Botticelli tirou daí seu modelo para a representação da deusa da primavera.

Tanto na análise do quadro *O Nascimento da Vênus* como no quadro *A Primavera*, Warburg fragmenta as composições. Esses fragmentos são correlacionados a outros fragmentos advindos tanto de representações pictóricas sobre diversos suportes como moedas, desenhos à pena, xilogravuras, relevos etc., como também representações literárias e de peças teatrais. Essas análises fragmentadas dizem muito a respeito do procedimento warburguiano de interpretação da obra de arte. Seu procedimento compõe histórias também fragmentadas, nas quais a síntese não é o objetivo final, mas sim as singularidades de cada acontecimento. A análise destes dois quadros enfoca elementos secundários da pintura, nesse caso os elementos acessórios em movimento dos cabelos e das vestimentas.

A grande questão levantada por este texto diz respeito àquilo que sobreviveu das formas antigas. Contrariamente ao que afirmava Winckelmann, dizendo que “o caráter geral que distingue as obras-primas gregas, antes de qualquer outra coisa, são a nobre simplicidade e a grandeza serena, tanto na postura quanto na expressão.” (MICHAUD, 2013) Warburg afirma que foi no detalhe dos elementos acessórios em movimento que se buscou a sobrevivência da Antiguidade. Trata-se de uma sobrevivência das expressões gestuais antigas, expressões intensificadas pelo movimento que acentuam os gestos. Quanto a isso, Didi-Huberman fala:

Warburg compreendeu a necessidade de uma antropologia histórica dos gestos que não fosse prisioneira das fisiognomias naturalistas ou positivistas do século XIX, mas que, ao contrário, fosse capaz de examinar a constituição técnica e simbólica dos gestos corporais numa dada cultura. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 217)

Além disso, trata-se de uma sobrevivência de tensão, de forças contraditórias que não unificam nem repousam a figura, mas a põem em movimento como uma “mênade de gestos convulsivos e violentos arrebatamentos”. (MICHAUD, 2013, p. 32) O tema dos véus e cabelos ondulantes perseguiu Warburg em seu estudo das Ninfas. Didi-Huberman fala de um paradigma coreográfico, pois o que fazem a Deusa da primavera,





as três graças, e a Vênus no quadro de Botticelli? Elas acima de tudo dançam. Assim, Warburg fez ressurgir em sua análise de Botticelli o *gesto intensificado* transformando o passo em dança; de onde, ao invés de acentuar a imobilidade da pintura, fez surgir dali uma coreografia.

O paradoxo da ninfa, segundo Didi-Huberman, vem da dualidade figurativa do pano sobre o corpo. De um lado, o vento insufla o tecido que voa livremente pelo ar de forma abstrata, por outro lado, o mesmo tecido cola-se ao corpo, delineando contornos nus. A ninfa é, portanto, a “heroína dos movimentos efêmeros dos cabelos e da roupa”, uma “personificação transversal e mítica” (DIDI-HUBERMAN, 2013) que abrange desde as graças de Botticelli às ménades antigas. Essa intensidade coreográfica atravessa toda pintura Renascentista à qual Warburg dedicou as pranchas 46 e 48 de seu Atlas *Mnemosyne*. A ninfa é tratada por Warburg como uma fórmula de *páthos*, uma corporificação feminina de memória psíquica sobrevivente, uma memória do gesto intensificado pelo movimento. Em sua prancha 46, ele justapôs 26 fotografias, entre outras imagens, havia um relevo do século XII, um afresco de Ghirlandaio em Santa Maria Novella, a portadora de água de Rafael e uma camponesa toscana fotografada pelo próprio Warburg. Agamben se pergunta qual dessas mulheres é a ninfa, qual delas é a ninfa original da qual as outras derivam? Nenhuma, responde. Porque a ninfa não tem original, nem cópia. A ninfa é algo indiscernível entre originalidade e repetição, entre forma e matéria. (AGAMBEN, 2010, p. 19) A ninfa como fórmula de *páthos* é um “cristal de memória histórica”, um fantasma em que “o tempo escreve sua coreografia”.

No final do século XIX, as pesquisas da geologia e da paleontologia tornaram comuns os termos “fósseis vivos” e “homem fóssil”, Warburg adotou essa ideia tratando dos fósseis em movimento utilizando o termo *Leitfossil*. Disse que um fóssil continha uma “vida adormecida em sua forma”. A ninfa, que é uma espécie de fóssil em movimento, configurou-se como um *leitmotiv* warburguiano do corpo em movimento. Os detalhes do movimento dos corpos, das roupas e dos cabelos em figuras femininas tornaram-se sintomas identificadores de ninfas. Para Warburg, a expressão gestual dos corpos tinha importância na medida em que considerava a memória das formas “traduzida em linguagem motora, projetada na motricidade, representada à maneira da pantomima.” (WARBURG, 2013) A fórmula de *páthos* da ninfa era para Warburg uma obsessão: ele via-a em toda parte, sem saber quem era e de onde vinha; criando-se ante seus olhos um paradoxo da imagem “persistente como uma ideia fixa e frágil como uma fuga de ideias”. Fixa porque retorna em diversas representações de figuras femininas com sintomas semelhantes, frágil porque aquilo que a define escapa sempre que se tentar capturá-la. O fato de os sintomas da ninfa se expressarem de maneira motora na linguagem corporal traça um paralelo com Freud e o sintoma histérico. Segundo Didi-Huberman, o sintoma histérico freudiano nada mais é que um retorno dissociado de certo elemento mnêmico inconsciente e petrificado como um fóssil que vem à superfície expresso na “linguagem motora dos gestos corporais”. (WARBURG, 2013) Outro paralelo que se pode traçar com Freud diz respeito à Gradiva. Para Didi-



Huberman, a ninfa e a Gradiva servem de nomes próprios à imagem sobrevivente. A Gradiva<sup>1</sup> de Jensen sobre a qual Freud tece seus comentários também é dotada de um movimento particular, um gesto específico de seu andar flutuante. O mesmo gesto, o mesmo movimento ondular, encontramos na figura que pode ser chamada a ninfa de Ghirlandaio. No afresco *O nascimento de São João Batista* de Santa Maria Novella, uma serva entra em cena carregando na cabeça um prato cheio de frutas. Em relação as outras figuras estáticas, esta caminha com a perna levemente flexionada, tal qual a Gradiva freudiana; suas roupas ondulantes mostram os contornos do seu corpo tal qual as Graças de Botticelli. Considerando a perspectiva warburgiana de sobrevivência das imagens, podemos identificar outra aparição da ninfa na cultura popular do século XX. Trata-se da figura de Marilyn Monroe no filme *O pecado mora ao lado*, em que determinada cena ela para sobre a ventilação do metrô e seu vestido esvoaça ao vento, mostrando suas pernas nuas. Marilyn Monroe tornou-se ícone sexual incorporando como uma fórmula de *páthos* o erotismo das ninfas.

A ênfase que Warburg atribuiu ao movimento na pintura florentina suscita logo uma relação com o surgimento do cinema no século XIX. Agamben traz um sentido novo para esta relação no que compete à noção de *nachleben* ou sobrevivência. Para o surgimento do cinema foi primordial a descoberta da persistência da imagem retiniana. A impressão de movimento acontece porque a percepção da imagem na mente sobrevive um oitavo de segundos depois que a imagem desapareceu diante dos olhos. Se isso pode ser colocado como uma *nachleben* fisiológica, então Warburg expõe uma *nachleben* histórica, em que há uma persistência das imagens na memória cultural. Assim, as imagens transmitidas pela memória histórica não são inanimadas, mas plenas de uma vida especial, chamada de sobrevida ou sobrevivência. Agamben ainda estende a relação entre a *nachleben* warburgiana e o cinema na maneira em que se produz o movimento. Para o cinema é preciso que se saiba como justapor as imagens a fim de produzir a sensação de uma imagem em movimento, da mesma maneira o historiador da arte precisa saber como operar as imagens para restituir através delas a energia e a temporalidade que contêm. Desse modo, a sobrevivência das imagens não é dada historicamente sem uma operação do historiador para arranjar-las segundo um movimento que as torna vivas no presente.

No que se refere ao artigo sobre as pinturas de Botticelli, Warburg realizou uma operação semelhante ao trazer à tona elementos que os artistas florentinos selecionaram a partir dos modelos da Antiguidade e os transformaram segundo os princípios da própria realidade florentina. Conforme Michaud, os artistas florentinos não se aproximaram dos modelos antigos para executar uma reconstituição mimética integral, aproximaram-se para distorcer os temas da Antiguidade e transformá-los em figuras bem contextualizadas no ambiente florentino.

<sup>1</sup> A Gradiva é uma imagem de um baixo relevo romano do século II, feito à maneira das obras gregas. Faz parte do relevo das Aglaurides, está no museu Chiaramonti, no Vaticano. Freud conservava uma imagem desta Gradiva no seu escritório.





A análise comparada dos quadros e dos textos não serve para evidenciar constâncias trans-históricas que fariam da cultura do Renascimento um simples tecido de imitações e paráfrases da Antiguidade, mas para mostrar que os artistas modernos serviam-se do passado para traduzir uma realidade que os afetava diretamente. (MICHAUD, 2013, p. 86)

Para Agamben, a fórmula de *páthos* condensa a energia do movimento e da memória, algo semelhante à “sombra fantasmática” do dramaturgo Domenico. Outra possibilidade comparativa se dá com os estudos de Milman Parry sobre as fórmulas no estilo de Homero, trabalho que fora publicado na mesma época em que Warburg trabalhava sobre seu Atlas *Mnemosyne*. Parry renovou a filologia homérica ao evidenciar que a técnica de composição da Odisseia seguia um limitado repertório de combinações verbais de modo que, configuradas ritmicamente, permitia composições de elementos métricos intercambiáveis de maneira que o poeta poderia variar a sintaxe sem alterar a estrutura métrica. Assim se demonstra, segundo Agamben, que as fórmulas tanto quanto a *Pathosformel* warburguiana são híbridas de matéria e de forma, de criação e de performance, de originalidade e de repetição. (AGAMBEN, 2010, p. 18)

As imagens de que nossa memória é feita, portanto, tendem a formar-se incessantemente, no curso de sua transmissão histórica, fixadas em espectros, e é justamente para restaurá-las a vida. As imagens estão vivas, mas são feitas de tempo e memória, sua vida é sempre *nachleben*, sobrevivência, e constantemente ameaçadas no processo de assumir uma forma espectral. (AGAMBEN, 2010, p. 23, tradução da autora)

A figura da ninfa se apresenta para nós como uma fórmula de *páthos* no sentido warburguiano ou como uma imagem fantasma no sentido de Didi-Huberman. Ela incorpora a recorrência de uma figura feminina cujos cabelos e vestimentas são dotadas de movimento. A linha interpretativa herdada de Winckelmann conduz para uma análise que enxerga a leveza e a graciosidade como elementos centrais característicos da ninfa. No entanto, seguindo uma interpretação mais trágica e patética segundo Warburg e Didi-Huberman, a ninfa é a imagem dialética que condensa tanto a graciosidade leve da mulher que flutua sob suas vestes como também da trágica e violenta figura que mutila Orfeu, dança com as bacantes, aquela que mata Holofores, aquela que com sua dança consegue a cabeça de São João Batista ou aquela que seduz fatalmente o homem casado de *O pecado mora ao lado*. “A ninfa erotiza a luta, revela os laços inconscientes da agressividade com a pulsão sexual”. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 226)

Artigo recebido em outubro de 2014 e aprovado em novembro de 2014.

Luciana Marcelino é mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFBA, na linha de história da arte brasileira. Durante a graduação, foi bolsista Pibic, tendo publicado o artigo Yara Guasque: do pictórico ao digital em 2013. E-mail: luciana.ceart@gmail.com

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *Ninfas*. Valencia: Kadmos, 2010.

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

MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.



# portfólio





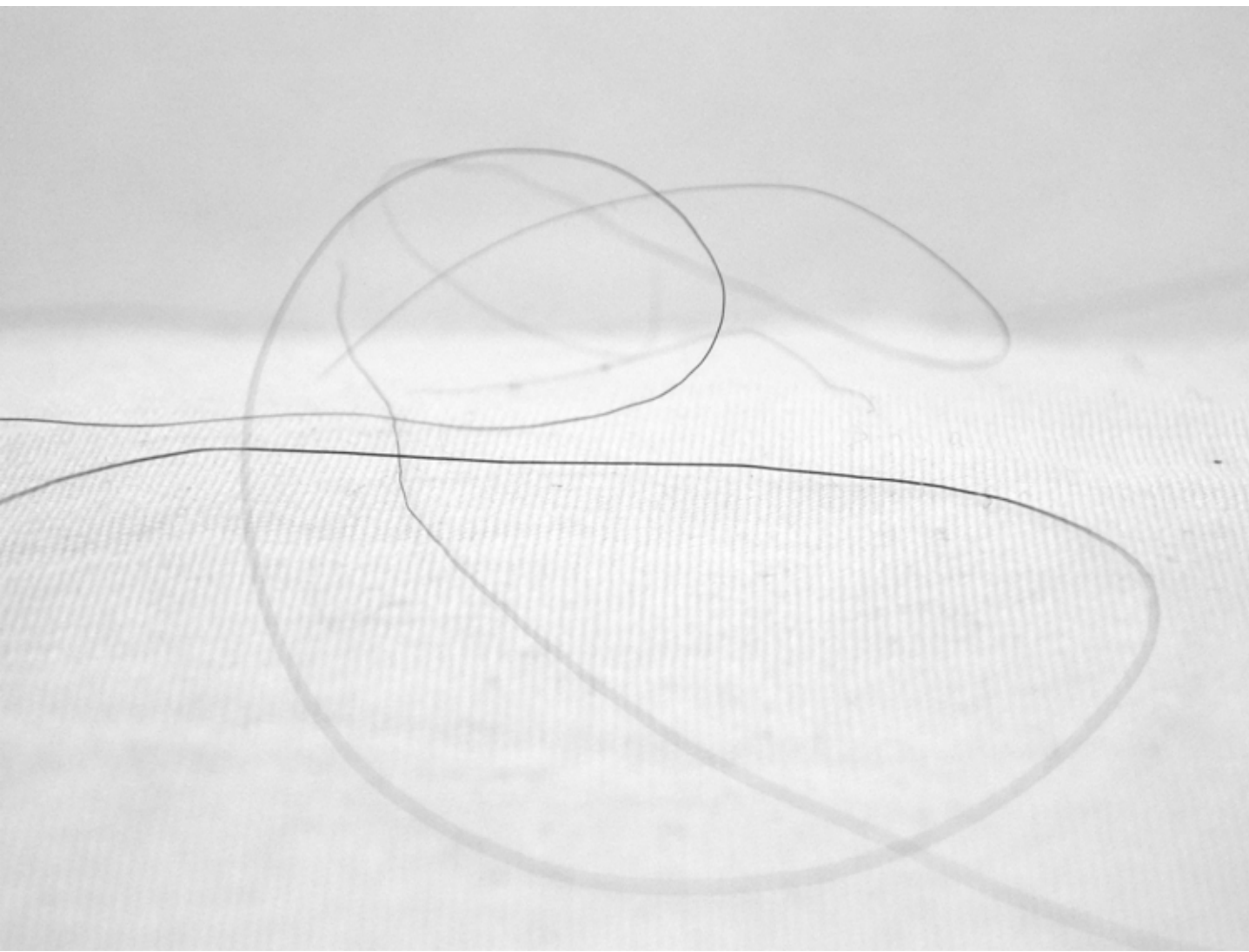
# *Capillus* [2014]

Ludmylla Tavares

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambarra.0607.105-115>

*Capillus* é um projeto que visa, através de um conjunto de imagens fotográficas das séries *Meio* e *Pele*, refletir sobre a condição do artista na contemporaneidade, no qual os fios de cabelo perdidos pela artista podem ser vistos com uma metáfora de desprendimento, de entrega e de abandono.







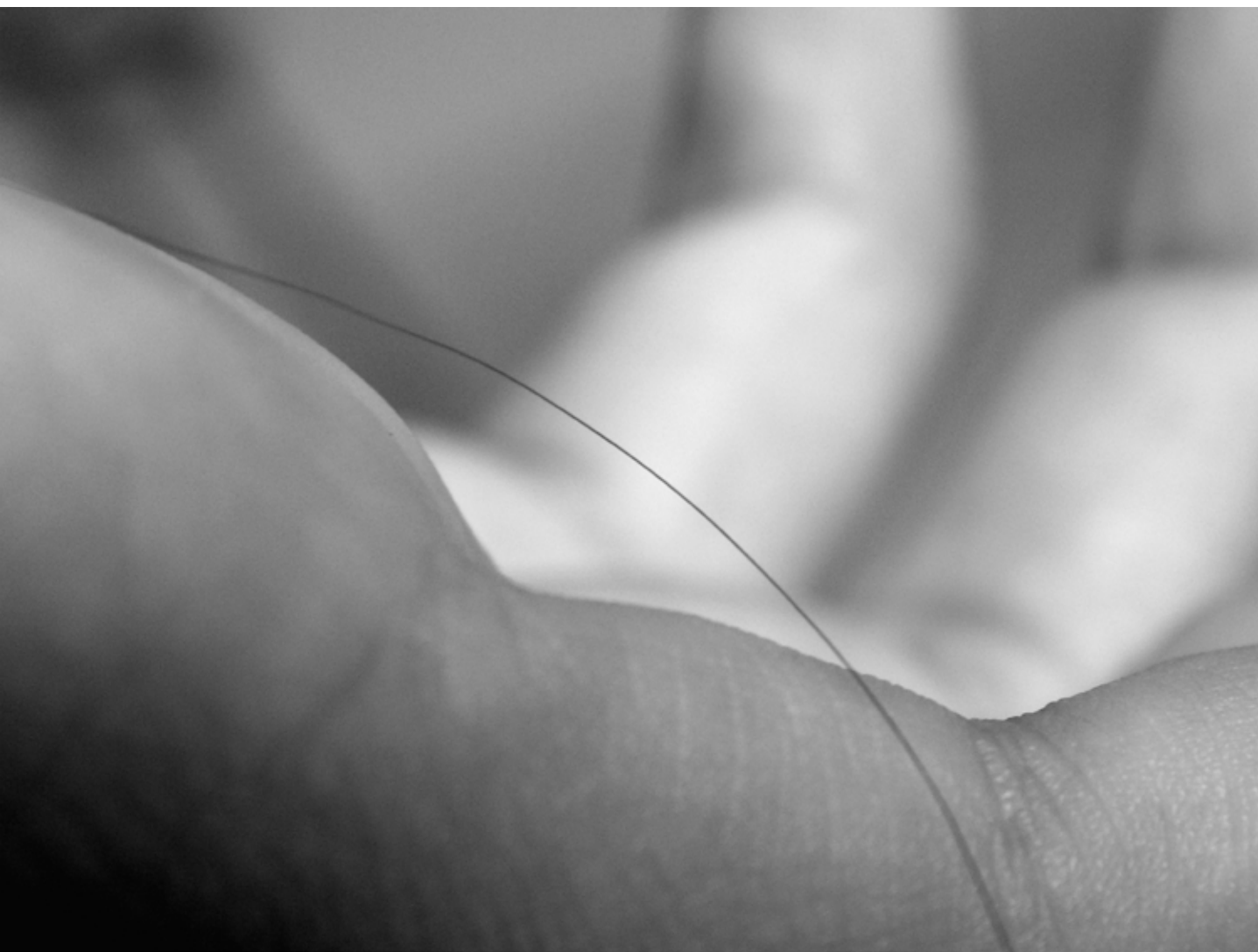


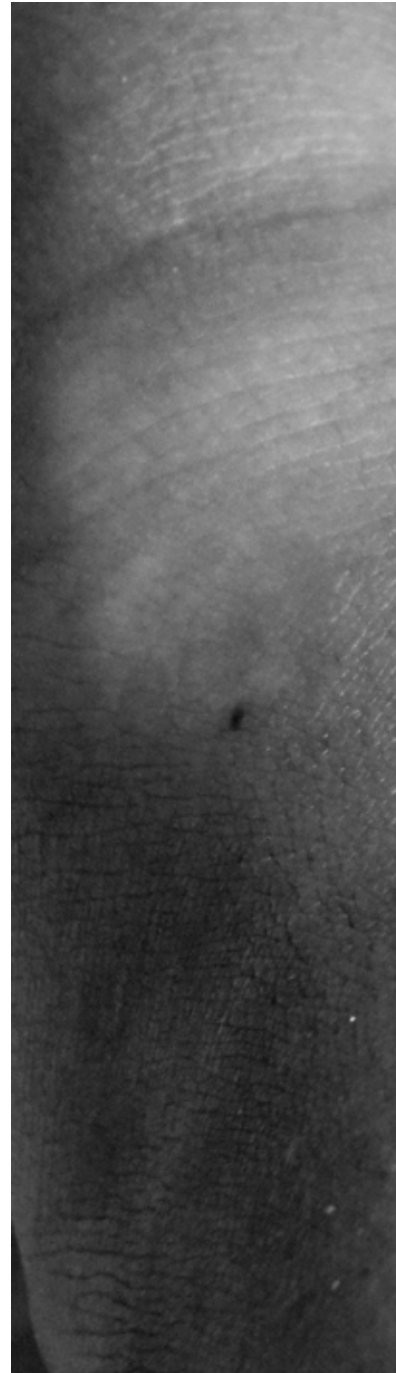
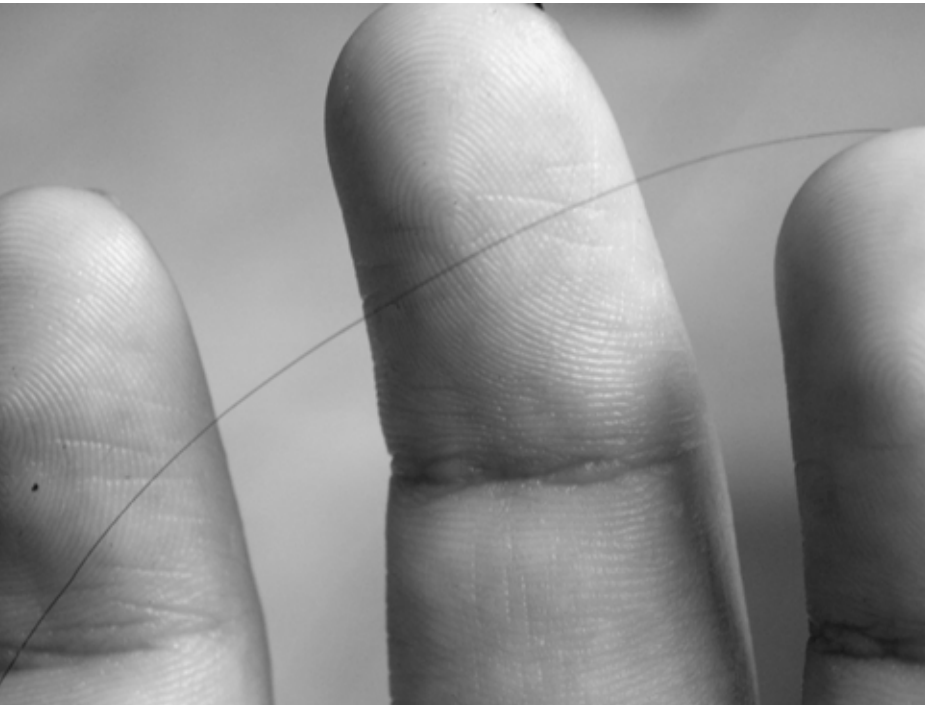




Ludmylla Ribeiro Campos Tavares é artista e aluna do Curso de Artes da Universidade Federal Fluminense. Atualmente integra a equipe do Centro Cultural Paschoal Carlos Magno, Niterói. Atuou nas *performances Transporte Coletivo* (Niterói e Rio de Janeiro) e *Visita Guiada: Acervo Contemporâneo - Galeria de Arte UFF*, Niterói.











# entrevista



# De corpo presente, Denise Cathilina

Ana Hortides  
(entrevistadora)

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambarra.0607.119-127>

Denise Cathilina é professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, curadora independente, artista visual e fotógrafa. Possui participação em diversas exposições em importantes instituições no Brasil e no exterior (Paço Imperial, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Casa França - Brasil, Centro de Artes Helio Oiticica, Galeria EAV Parque Lage, Oi Futuro Rio de Janeiro, Museu de Arte Contemporânea de Rosário, Argentina, International Labor Organization, Genebra, Galeria Gedok, Munique). Em 1996, iniciou sua trajetória como professora da Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Lecionou na Universidade Estácio de Sá e no Ateliê da Imagem (onde ajudou a fundar o Núcleo de Artes Visuais). Tem realizado *workshops* em instituições como a Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Sesc-RJ, Sesc-SP, Senac-RJ e em comunidades como a do Morro do Borel. Como curadora, já produziu cerca de 30 exposições de jovens artistas na EAV do Parque Lage, no Ateliê da Imagem e em seu próprio ateliê. Realizou a curadoria das duas últimas exposições da artista e arte-educadora Regina Alvarez, que tem como centralidade de seu trabalho a fotografia *pinhole*: *Regina Alvarez: pelo buraco da agulha* (2000) e *Uma Experiência Foto Sensível* (2011). Desde 2004 realiza pesquisas em *web art*, *game art*, internet, com participação no Festival Internacional de Cultura Digital, MAM-RJ, 2011. Atualmente explora em seus trabalhos e reflexões as fronteiras entre arte, comunicação e ensino da arte no *cyber* espaço e no ambiente dos jogos eletrônicos.

A entrevista é um diálogo entre a professora Denise e sua aluna Ana Hortides, buscando questionamentos sobre o processo criativo em sua produção e no campo das artes.

Ana Hortides é artista visual, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes na Universidade Federal Fluminense (UFF/RJ), estudante do curso de graduação em Artes na mesma instituição e da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV). Seu trabalho como artista-pesquisadora investiga as relações entre corpo-artista e câmera *pinhole* na constituição da imagem. É integrante do grupo de fotografia Pinhole Rio.

Imagem:

Página 123:  
Denise Cathilina  
*Newton&Jobs*, 2011.  
(Fonte: Arquivo da artista)



# Entrevista: De corpo presente, Denise Cathilina

[GAMBIARRA] Denise, fale um pouco sobre a sua formação, quando e como começou a atuar com fotografia.

[Denise Cathilina] Eu comecei nas artes desde muito cedo, praticamente eu entrei na escola, no jardim de infância, junto com a escola de piano. Então, desde os cinco anos, estou nessa prática de arte. Uma coisa que foi muito importante – ter começado cedo.

A questão da disciplina e do trabalho. Lembro que quando eu estava aprendendo a contar, soube que quando você está querendo ser concertista de piano clássico, se diz que você tem que estudar de oito a nove horas por dia. Então pensei: eu durmo oito, vou estudar piano oito, já são dezesseis; vou para a escola mais cinco, vão sobrar só duas horas para eu casar, comer, tomar banho, escovar os dentes, ter filho... E na prática, acaba sendo mais ou menos isso mesmo.

Depois dessa experiência com a música, que foi até o início da adolescência, eu fui para o teatro. Com quinze anos eu comecei o teatro, cheguei a fazer UNIRIO, a Universidade de teatro, e trabalhei quinze anos com teatro. Um dia, fui fazer um curso de fotografia no Parque Lage sem que tivesse intenção de mudar de profissão. Era mais porque eu era interessada em fotografia. Tive a sorte de cair num momento maravilhoso do Parque Lage, era final dos anos 1980 e início dos 1990, e lá estava se discutindo uma nova fotografia.

Durante o período da ditadura a fotografia documental era uma coisa muito forte e acabou diminuindo o valor da fotografia de expressão, da fotografia no campo das artes visuais. No final dos anos 1980 e início dos 1990, houve uma retomada. Várias pessoas que faziam uma fotografia “esquisita” se encontraram num festival. Essas pessoas eram Rochelle Costi, Rubens Mano, Paula Trope, Eduardo Brandão, Regina Alvarez, que estavam reunidas no Parque Lage para expor e também davam aulas. Foi quando eu entrei como aluna, nesse ambiente rico não só na formação do artista, mas também do público na questão do olhar aquela fotografia que era meio diferente naquela época e também de formação de professores. Eu acabei virando professora, assim como o Cezar Bartholomeu que está lá na EBA. Naquele momento começou a minha experiência com fotografia.

[GAMBIARRA] Nesse momento você começou a trabalhar de forma artística e profissional com a fotografia?

[Denise Cathilina] Sim. Eu já vinha das artes. No teatro, bem no iníciozinho eu cheguei a fotografar teatro, fazer *book* para os amigos, mas como eu comecei no Parque Lage o foco era mais uma fotografia voltada para as artes visuais. Eu vinha de uma trajetória da música, do teatro, então me adaptar àquelas questões da arte logo despertaram meu interesse pela fotografia das artes visuais. Nesse período eram organizados os primeiros Meses da Foto no Brasil, hoje em dia tem em São Paulo e em outros Estados, mas o do Parque Lage foi o primeiro, quando tive a oportunidade de começar a expor. E como falei antes, era um momento muito misturado. A Rosângela Rennó fazia o curso do Eduardo Brandão à tarde e dava aula à noite, eu e Cezar Bartholomeu frequentávamos tudo. Então, ser professora do Parque Lage foi quase uma consequência desse momento. Eu já dou aula no Parque Lage há dezoito anos, comecei em 1996.

[GAMBIARRA] Como você vê o seu trabalho quanto à técnica, à experimentação e a formas alternativas de registro fotográfico?

[Denise Cathilina] Eu sempre gostei da pesquisa. Eu acho que o meu trabalho se funda na experimentação e no processo, a obra é uma consequência, tanto que em alguns trabalhos de agora, os últimos, eu estou muito mais interessada na *performance*. Nós fizemos juntas o Leve Rio que é uma imensa *performance*, um *happening* e a materialização de um trabalho, mas ele não é dentro do museu e sim um trabalho que é levado pelo público. O meu interesse está muito relacionado a isso agora. Mas sempre foi na pesquisa e na pesquisa *low tech*, por ter começado no Parque Lage, que é a minha base e a minha casa, e sempre com muita dificuldade. A gente nunca tinha os materiais, os aparelhos e a minha pesquisa se voltou para isso. Então, desde cedo, me interessa o fotograma, que é a maneira mais essencial de fazer fotografia, que é luz e a matéria fotossensível. Interessam-me as emulsões do século XIX, quando a fotografia se informatizou, virou digital; eu me interessei por isso e também pela parte técnica, que vem do meu passado, pois eu cheguei a estudar engenharia. Mas sempre foi a parte *low* da tecnologia digital.



Eu não sou uma artista como o Gary Hill, ele tem uma equipe que faz o *software* para ele e até mesmo o *hardware*. Não é esse o meu interesse, mas sim me apropriar de coisas que são muito básicas, que estão disponíveis e podem ser baixadas ou são baratas ou de domínio público. A tecnologia que eu me interessou é aquela que está ao alcance de qualquer um, mas que o artista pode se apropriar e transformar em trabalho de arte, questionar aquele elemento dentro de nossa sociedade. Também me interessou por instalações. Acho que meu trabalho acaba sendo a resultante dessas várias coisas que eu fiz anteriormente: um pouquinho da engenharia, um pouquinho do teatro. Os trabalhos atualmente ganharam uma questão performática. Por trabalhar em teatro, sempre em equipe, o trabalho colaborativo me excita, me interessa, tem o Leve Rio e o Pinhole Day. Isso é uma coisa que eu trouxe do teatro, que além de eu achar muito rico, porque você vai colando ideias, colando estratégias, *modus operandi*, também escapa da solidão das artes visuais. Quando você está trabalhando no seu ateliê é uma solidão incrível – você com seus materiais e suas ideias.

[GAMBIARRA] É um processo solitário e conjunto ao mesmo tempo?

[Denise Cathilina] Pois é, quando você vai para o trabalho participativo aquilo ganha outros contornos. Talvez por a minha base ser de trabalhos coletivos, eu me sinto muito a vontade em coletivos e já é uma coisa que eu venho tateando desde o final dos anos 1990. Na última década isso tomou corpo e importância dentro da minha obra.

[GAMBIARRA] Por que você acha que isso aconteceu?

[Denise Cathilina] Eu acho que foi pela minha base do teatro, de estar grande parte da minha vida trabalhando com equipe. Hoje eu identifico como vindo do teatro. Minha parte professora... eu adoro dar aula. Eu gosto daquele contato com as pessoas, é um negócio que me enriquece. E durante esse tempo que eu dou aula fui transformando meus alunos em parceiros. Há um momento em que acaba a professora e, em um primeiro momento entrou a curadora, aí eu não era mais professora, era curadora. Eu fazia parte daquela equipe embora com outra função. Essa minha parte curadora veio de montar exposição de aluno. Depois, aquele modelo curadora já estava apertadinho, então comecei a ter parcerias, em que me coloco às vezes como um coordenador ou participante da equipe. O primeiro trabalho nesse sentido foi um coletivo que eu tinha na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, que chamava (foto)contemporaneav, quando nós fizemos a inauguração do Núcleo de Arte e Tecnologia da EAV. Nós trabalhamos três anos juntos de forma colaborativa. Depois vieram trabalhos menores, no Leve Rio o negócio ficou do jeito que eu queria. É um trabalho amplo, onde pessoas entram e pessoas saem. Eu sou a proponente do projeto, mas aquelas subjetividades, as decisões que a gente toma para realizar o trabalho são coletivas. O trabalho é coletivo, a maneira como ele é percebido pelo público é coletiva.

[GAMBIARRA] Como você se vê dentro de seu próprio processo, nos trabalhos que realiza sozinha no ateliê?

[Denise Cathilina] O processo de trabalho das artes visuais é o de você com você mesmo. O meu trabalho eu acho que poderia chamar de autobiográfico. Eu só falo de coisas que estão muito coladas às minhas questões e à minha vida, o que eu acho que fica mais claro nos fotogramas. Uma coisa que permeia meu trabalho há anos – eu vou e volto aos fotogramas. Nos fotogramas são sempre os meus objetos, o meu corpo que está ali marcado pela luz. Eu já fiz desde cadeiras da minha casa até o corpo mesmo. São as questões que me tocam particularmente, por isso considero autobiográfico. O que seria o contrário dessa vontade coletiva, porque quando eu quero falar mais do mundo eu sinto vontade de trabalhar com coletivo, com várias visões de mundo que me instigam, com as discussões e os conflitos. Lembro que uma vez no Leve Rio aconteceu uma discussão em que falaram que eu estava chateada, mas imagina. Quando eu procuro isso, eu procuro o conflito, a divergência e todo mundo é grande. A gente sabe chegar a uma conclusão das coisas, mas acho bárbaro eu pensar uma coisa, você outra e a gente chegar a uma coisa que não é a minha nem a sua, mas algo muito melhor. Mas quando me tranco no ateliê, aparece a pessoa altamente introspectiva que eu sou, de ficar remoendo sua vida interior. Por isso, todos os meus trabalhos têm uma conexão direta com os acontecimentos da minha vida.

[GAMBIARRA] Então podemos pensar no seu processo como um processo de corpo presente na obra?

[Denise Cathilina] Sim. Aliás, a minha vida é de corpo presente, porque vem lá do teatro, o estar lá. Às vezes, penso no dar aula: por que eu dou aula? Porque eu posso fazer o negócio não ser corpo presente, mas eu não sei, acho que preciso. Acho que realmente esse contato com isso que vou chamar de plateia, para mim é vital. É uma coisa que me energiza. Adoro dar aula, palestra, tudo que tem que falar para público é comigo mesmo. Eu adoro.

[GAMBIARRA] Nos projetos coletivos em que são vários os artistas trabalhando, como você vê a relação, que você mesma falou, entre a obra não ser o que você pensou nem o que o outro pensou, mas uma terceira coisa? O que podem ser esses vários processos de diferentes artistas trabalhando com um mesmo objeto ou projeto?

[Denise Cathilina] Acho que é pensar alto. É a oportunidade de você pensar alto. Gosto de trabalhar em grupo. Por que eu gosto tanto? Acho que tenho facilidade e também treinamento, porque estou há trinta anos nas artes coletivas se contarmos o tempo de teatro. Na verdade, mais de trinta anos. Eu gosto de gente, gosto de ouvir e tenho a convicção de que não estou sempre certa, embora quando proponho alguma coisa eu tenha bastante conhecimento sobre aquilo. E esse coletivo, Leve Rio, é dos meus alunos, o que posso dizer que me empurrou para a curadoria. Há coisas que não se ensinam no “blábláblá”, porque você precisa “meter a mão na massa”. Posso dizer que virei curadora no Ateliê da Imagem. Quando entrei, o coordenador era o Pedro Vasquez que falou que eu tinha que arrumar uma maneira de fazer uma prova, uma

finalização do trabalho. Então pensei que eu havia ido ao Ateliê da Imagem para levar uma fotografia do ramo das Artes Visuais que, até então, era uma escola muito centrada no documental. Não fazia sentido eu pedir um portfólio se estou aqui justamente para falar de uma fotografia que vai para o espaço. Nesse momento, veio a ideia. Naquela época, lá não havia uma galeria que a gente pudesse se espalhar pelos corredores, pelo prédio. Atribuo isso a duas coisas: uma ter me tornado curadora. Lá eu montava duas exposições por ano, uma em cada semestre. Trabalhei no Ateliê da Imagem por oito anos, então foram umas dezesseis exposições. Outra questão é que os coletivos que trabalho são os dos meus alunos, uma continuação da sala de aula. Eu tomei esses coletivos como continuação da prática e tenho orgulho de ser professora.

A segunda geração de artistas que fizeram as primeiras exposições comigo está se formando. Eles tiveram a experiência de levantar o primeiro trabalho sob minha orientação. Eu chego perto da verdade e é isso que os alunos vão encontrar na vida – não é nada idealizado, não pode ser um trabalho não-exequível. Tenho pânico desses trabalhos não-exequíveis, pois ideia todo mundo tem, mas o artista é aquele ser que tem a capacidade de materializar aquilo que está na sua cabeça, que é indizível e inefável. Também por isso o coletivo é legal, porque tenho esse meu universo fechado, introspectivo, muito pequenininho, que acaba na superfície da minha pele. É bom ter outras coisas, aliás, eu gosto de tudo, de fazer tudo, experimentar na rua, trabalhos que não sejam um produto, mas sim uma experiência de fruição. Também penso isso quando penso e faço instalações que não têm obra; quer dizer, tem obra, mas não tem matéria, são dois ou três projetores de slides e acabou.

Ali naquela estante, há três instalações desmontadas, um negócio pequenininho mas que já ocupou uma sala do Paço Imperial que é enorme. Mas, também gosto de ir para o cianótipo e fazer uma fotografia que é única e não um múltiplo; é quase que um desenho, um desenho da luz. Por isso me vejo como uma pesquisadora, porque isso é mais importante do que o aonde vou chegar, mas acabo chegando, no cianótipo onde a fotografia é uma cópia única ou ao Leve Rio que acontece totalmente fora do circuito da arte. Nosso público é formado por transeuntes e convidados. Eles são o *link* com a arte oficial. Toda as vezes em que vejo as fotos do Leve Rio, me fico comovida com a expressão das pessoas observando e podendo levar para casa. Comove ver aquilo na casa das pessoas, uma coisa que elas tiraram do muro e está fazendo parte da decoração, de um ambiente doméstico. Eu posso trabalhar no bidimensional, no tridimensional, é a pesquisa dentro da fotografia e os seus limites que me interessam. E essa pesquisa pode se tornar, se materializar de maneiras diferentes.

[GAMBIARRA] Você acredita que o processo criativo possa surgir tanto para você quanto para os seus alunos em sala de aula?

[Denise Cathilina] Pode surgir em qualquer hora. Outro dia, li uma frase do Picasso que achei maravilhosa. Ele falou que a inspiração realmente existe, mas ela tem que te pegar trabalhando. É verdade, ela tem que te pegar trabalhando, porque você o tempo

todo está criando relações. O trabalho do artista não para, é um *continuum*. Eu tenho uma historinha que acho fantástica. Quando eu era atriz, fui fazer curso de mímica com uma pessoa que foi aluna do Marcel Marceau, então era um curso difícil para bailarinos e atores, uma turma grande. O pessoal conversava no vestiário, no finalzinho, e, para começar a conversa, se perguntava: “você é ator ou bailarino?” Uma vez, dei carona para uma japonesinha e para começar a conversa: “você é atriz ou bailarina?” Ela falou: “eu sou engenheira.” Ai você se espanta e questiona: “engenheira?” Ela disse que sim, que tinha acabado um curso de quadrinhos e que agora estava fazendo esse de mímica porque queria implantar isso na sua fábrica. Disse que implantou os quadrinhos e foi muito bom, porque criaram um mural lá na fábrica e os trabalhadores ficavam com vontade de voltar no outro dia para ver o que tinha, se algum colega colocou algum quadrinho sobre ele, porque os quadrinhos eram comentando a vida da fábrica, ou alguma caricatura, ou se colocaram algum quadrinho de outro colega. Ai eu disse: “nossa, que legal essa experiência!” mas ela se espantou e falou, “legal? Isso é uma escravidão, o artista fica o tempo inteiro pensando sobre o seu trabalho.” Então, chegamos no lugar que a garota ia saltar, ela bateu a porta do carro, foi embora e eu nunca mais a vi. Ela estava colocando elementos artísticos dentro da fábrica porque ela chegou a conclusão de que o artista só fica pensando no seu trabalho e acha o maior barato. Como pode alguém pode ver isso como uma escravidão? O artista está mesmo o tempo todo pensando. O que tento dizer aos meus alunos é para tentar clarificar esse processo, para não ter que depender do dia que você está mais inspirado, ou mais feliz, ou mais triste para alguma coisa te mover e você chegar a um trabalho. O artista profissional tem que ter os seus botões e saber acessar a sua mente para fazer seus trabalhos.

[GAMBIARRA] Então, podemos pensar que o artista contemporâneo está em processo o tempo todo?

[Denise Cathilina] Sim. Eu acho que o artista está, ainda mais na arte contemporânea, onde a vida é elemento. Uns vão ser mais explícitos e outros menos, mas você tira das suas vivências. O artista contemporâneo ou está trabalhando com as suas vivências ou ele é um ordenador que ordena o mundo. O trabalho sempre tem uma carga de pessoal.





# portfólio



# *Pequenas Desordens*

Priscila Rampin

DOI: <https://doi.org/10.22409/gambiarra.0607.131-139>

Sou uma observadora na cidade! Em busca do mínimo aparente ou dissonante, de elementos postos na cena urbana que passam pelos olhos da maioria das pessoas sem serem, de fato, captados.

Nos *meus* itinerários cotidianos, embora eu encontre cenários homogêneos e corpos automatizados no cumprimento de suas rotinas, são os resquícios de um espaço efetivamente praticado que mais chamam minha atenção. São práticas, ações ou modos de comportamento – aqui denominadas de *Pequenas Desordens* – que evidenciam mínimos e temporários usos do lugar público que extrapolam os sentidos comumente atribuídos a ele.

O processo de produção do trabalho direcionou-me para a criação de uma empresa fictícia, o Instituto de Observação de Pequenas Desordens e, por conseguinte, para a sistematização de procedimentos que validassem a atuação do Instituto: uniformização, criação de uma logomarca, formulário para as observações, anúncio em jornal e aluguel de um espaço físico comercial que pudesse abrigar, temporariamente, as instalações do Instituto, além de, é claro, receber os passantes, os curiosos, os conhecidos...

Priscila Rampin é artista e mestranda do Programa de Pós Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – PPGCA / IACS / UFF. Participa do grupo de pesquisa poéticas da imagem – UFU/CNPq. Email: priscilarampin@me.com

Imagens:

Página 133:  
Priscila Rampin  
*Instituto de Observação de Pequenas Desordens*, 2014.  
ação artística  
(Fonte: Arquivos da artista. Fotografia de Priscila Rampin)

Página 134:  
Priscila Rampin  
*Instituto de Observação de Pequenas Desordens*, 2014.  
ação artística  
(Fonte: Arquivos da artista. Fotografia de Sabrina)

Página 135:  
Priscila Rampin  
*Instituto de Observação de Pequenas Desordens*, 2014.  
ação artística  
(Fonte: Arquivos da artista. Fotografia de Priscila Rampin)

Página 136:  
Priscila Rampin  
*Observação*, 2014.  
ação artística  
(Fonte: Arquivos da artista. Fotografia de Priscila Rampin)

Página 137:  
Priscila Rampin  
*Observação*, 2014.  
ação artística  
(Fonte: Arquivos da artista. Fotografia de Priscila Rampin)

Páginas 138-139:  
Priscila Rampin  
*Pequenas Desordens*, 2012-2014.  
registros  
(Fonte: Arquivos da artista. Fotografia de Priscila Rampin)



INSTITUTO DE OBSERVAÇÃO  
DE PEQUENAS DESORDENS

**Bonk**  
**EMPRÉSTIMOS**  
3215-3009

193



Bia  
CARRÃO FENÍCIA  
3235-2836

GUARDIAN



INSTITUTO DE OBSERVAÇÃO  
DE PEQUENAS DESORDENS



DE 01/11 à 28/11  
SEG à SEX - 10:00h às 18:00h  
SAB - 10:00h às 13:00h

Bonkred  
EMPRESTIMOS CONSIGNADOS  
BMG Itaú  
3215-3009

193

REVOLUTION  
CAR WASH  
LAVE CAR Start  
ESTACIONAMENTO  
CONVENIO Santa Clara













FAVOR  
NÃO  
URINAR  
NA  
BANCA







Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Gambyarra. Publicação dos Mestrados do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes  
Universidade Federal Fluminense - n.1 (2008) - Niterói: PPGCA, 2014. 19cm; il;

LEITE, Caroline A. O.; BACCO, Karine de; LIMA, Bruno R.; SOUZA, Giovanni F.  
(Editores)

Gambyarra, número 7, volume 1, Niterói  
Universidade Federal Fluminense; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social.  
Dezembro de 2014, 140 p.

ISSN 1984-4565 semestral (*on-line*)

1. Artes; 2. Práticas artísticas; 3. Crítica de arte; 4. Cultura

## UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

### **Reitor**

Sidney Luiz de Matos Mello

### **Vice-Reitor**

Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

### **Pró-Reitor de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação**

Roberto Kant de Lima

### **Coordenador de Pós-Graduação Stricto Sensu da PROPPi**

José Walkimar de Mesquita Carneiro

### **Coordenadora de Pesquisa da PROPPi**

Izabel Chistina Nunes de Palmer Paixão

### **Pró-Reitor de Graduação**

Renato Crespo Pereira

### **Diretor do Instituto de Arte e Comunicação Social**

Leonardo Caravana Guelman

### **Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes**

Luciano Vinhosa

### **Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes**

Ana Beatriz Fernandes Cerbino

© 2014 by Universidade Federal Fluminense (PPGCA)

A GAMBARRA é uma publicação semestral do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. As ideias apresentadas e as expressões empregadas nos trabalhos publicados na Gambiarra são de exclusiva responsabilidade de seus autores.

