



**Gordon Matta-Clark**

*Office Borroque, 1977*

Cibachrome. Cortesia da David Zwirner Gallery.

ISSN1517-5677 - versão impressa

ISSN 2177-8566 - versão on-line

**ARTE CONTEMPORÂNEA: ANACRONISMO E  
PÓS-CONCEITUALISMO**

Editora: Viviane Matesco

Coeditor: Pedro Hussak Van Velthen Ramos

Ano 16 - Julho de 2016

Revista do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes  
Universidade Federal Fluminense  
Rua Tiradentes 148 – Ingá – Niterói – RJ|CEP 24.210-510  
tel. (55+21) 2629-9672

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

**Editor**

Viviane Matesco

**Coeditor**

Pedro Hussak Van Velthen Ramos

**Conselho Editorial**

Luciano Vinhosa

Luiz Sérgio de Oliveira

**Conselho Consultivo**

Ana Beatriz Fernandes Cerbino (UFF/PPGCA)

Ana Cavalcanti (UFRJ/PPGAV)

Andrea Copeliovitch (UFF/PPGCA)

Andre Parente (UFRJ/ECO)

Carolina Araújo (UFRJ/IFCS-PPGCA)

Giuliano Obici (UFF/PPGCA)

Jorge Vasconcellos (UFF/PPGCA)

Josette Trépanière (U QTR/Canadá)

Leandro Mendonça (UFF/PPGCA)

Lígia Dabul (UFF/PPGCA)

Luiz Guilherme Vergara (UFF/PPGCA)

Maria Luisa Távora (UFRJ-PPGAV)

Martha D'Angelo (UFF)

Martha Mello Ribeiro (UFF/PPGCA)

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

Sally Yard (Universty of San Diego, EUA)

Tania Rivera (UFF/PPGCA)

Tato Taborda (UFF/PPGCA)

**Equipe de Produção**

*Estagiárias:* Julia Arbex, Andiana Ramos Pereira (Dee Dee),

Rafael França, Rachel Azoubel

*Projeto Gráfico:* João Alt e Joana Lima

*Designer Gráfico:* Joana Lima

*Web-designer:* Cláudio Miklos

*Texto de Peter Osborne:* tradução de Felipe Ferreira e Rafael Giammattey; revisão técnica de Pedro Hussak

*Texto Éric Alliez:* tradução de Flávia Santos de Oliveira; revisão técnica de Pedro Hussak e Éric Alliez.

*Revisão linguística:* Viviane Matesco, Julia Arbex, Andiana Ramos Pereira (Dee Dee), Rafael França, Rachel Azoubel.

*Responsável por versão on-line:* Luiz Sérgio de Oliveira

**Agradecimentos**

Alessandro Patrício da Silva

Aline Dias

Ana Chaves

Anna Maria Maiolino

Andiana Ramos Pereira (Dee Dee),

Bárbara Bergamaschi Novaes

Éric Alliez

Felipe Ferreira

Fernanda Pequeno

Flávia Santos de Oliveira

Ismael Monticelli

Joana Lima

Juliana Lira Sampaio

Julia Arbex

Lucas Nassif

Luciano Vinhosa

Luiz Sergio de Oliveira

Maria Estelitta

Martha de Mello Ribeiro

Pedro Hussak Van Velthen Ramos

Peter Osborne

Rachel Azoubel.

Rafael Giammattey

Rafael França

Renata Cristina Alves

Tânia Rivera

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

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

© 2016 by PPGCA – É permitida a reprodução total ou parcial do conteúdo desta publicação, desde que para fins não comerciais e que os créditos e referências à publicação sejam feitos.

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

## SUMÁRIO

### 09 EDITORIAL

#### **DOSSIÊ: ARTE CONTEMPORÂNEA: ANACRONISMO E PÓS-CONCEITUALISMO**

**ORGANIZADOR: PEDRO HUSSAK**

### 15 APRESENTAÇÃO DO DOSSIÊ

*Pedro Hussak*

### 21 SER PONTUAL NUM ENCONTRO QUE SÓ PODE FALHAR. NOTAS SOBRE A CONTEMPORANEIDADE DO ARTISTA

*Nuno Crespo*

### 39 ARTE CONTEMPORÂNEA É ARTE PÓS-CONCEITUAL

*Peter Osborne*

### 55 DESFAZER/REFAZER A CONDIÇÃO PÓS-CONCEITUAL

*Éric Alliez*

## CONEXÃO NACIONAL

### 75 LINHA, REALIDADE, INCERTEZA. ENSAIO A PARTIR DA PROPOSTA DE 32ª BIENAL DE SÃO PAULO

*Tânia Rivera*

### 85 SOTTO VOCE [EM VOZ BAIXA]

*Anna Maria Maiolino*

## ARTIGOS

### 93 REPETIÇÃO: MOVIMENTO E TRANSFORMAÇÕES

*Renata Cristina Alves e Martha de Mello Ribeiro*

### 105 TUNGA E GEORGES BATAILLE

*Fernanda Pequeno*

### 121 CONFIAR NA ESCURIDÃO, NAS REGIÕES DESERTAS DO CÉU

*Ismael Monticelli*

### 135 A VISUALIDADE HÁPTICA NO CINEMA DE POESIA DE JOEL PIZZINI

*Bárbara Bergamaschi Novaes*

**151 COELHOS: TECNOLOGIA HUMANA E TECNOLOGIA MATERIAL**

*Lucas Nassif*

**165 "BOOTS", ANOTAÇÕES SOBRE UM FILME QUE RESPIRA E CAMBALEIA**

*Aline Dias*

**181 ENTRE A OBRA E A IMAGEM: A SOBREVIVÊNCIA DA ESCULTURA**

***MADEMOISELLE POGANY II* DE CONSTANTIN BRANCUSI**

*Ana Chaves*

**195 DO ESTRUTURALISMO AO PÓS-ESTRUTURALISMO: AS FRAGILIDADES DO  
MODELO DE DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA APLICADO À ARTE CONTEMPORÂNEA**

*Maria Estelitta*

**PÁGINA DO ARTISTA**

**213 LUNARES**

*Luciano Vinhosa*

**227 CADERNOS DE PESQUISA**

*Anderson P. Arêas*

*Bárbara Boaventura Friaça*

*Gabriela da Silva Dezidério*

*Geraldo Britto Lopes*

*José Tomaz de Aquino Júnior*

*Juliana de Almeida Bragança*

*Letícia Carvalho da Silva de Oliveira*

*Lia Crempe*

*Luiz Marcelo da Silveira Resende*

*Marcia Franco dos Santos Silva*

*Mariana Gomes Ribeiro*

*Marrytsa Mendonça Vieira de Melo*

*Patrícia Magalhães Bevilaqua*

*Renata Cristina Alves*

*Roberta Condeixa*

*Tatiana de Almeida Nunes da Costa*

*Thiago Grisolia Fernandes*

**247 NORMAS PARA SUBMISSÃO**

**Editorial**





A Poiésis, revista do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense apresenta nesta edição o dossiê 'Arte contemporânea: anacronismo e pós-conceitualismo' organizado pelo filósofo Pedro Hussak van Velthen Ramos. A discussão tratada no texto introdutório ao dossiê parte da indagação se a passagem do "moderno" para o contemporâneo e da "especificidade do médium" para a "condição pós-médium" não estaria imersa em uma teleologia da história. O filósofo português Nuno Cresso examina como a contemporaneidade do artista não pode ser pensada cronologicamente uma vez que as próprias obras implicam temporalidade própria diversa daquela linear do senso comum. O artigo de Peter Osborne em torno do qual o dossiê foi organizado desenvolve uma elaboração conceitual do contemporâneo como uma forma disjuntiva do tempo histórico (como ideia, problema, ficção, e realidade globalmente transnacional), e passa a dar um relato das convergências e mudanças que se reforçam mutuamente no caráter da obra de arte e nas relações sociais dos espaços artísticos. O texto de Éric Alliez estabelece um diálogo com aquele de Osborne a partir da análise dos trabalhos de Daniel Buren e de Gordon Matta-Clark e da desconstrução ao mesmo tempo dos limites da autonomia da arte e da arquitetura.

Em face do caráter internacional do dossiê, optamos por uma conexão nacional mediante uma reflexão ligada ao principal evento de artes visuais do país, a 32ª Bienal de São Paulo. Em 'Linha, Realidade, Incerteza. Ensaio a partir da proposta de 32ª Bienal de São Paulo', Tânia Rivera parte do conceito curatorial para discorrer sobre a relação da arte com a Realidade e o Real tal como concebe Jacques Lacan, relacionando-os poeticamente aos trabalhos de Anna Maria Maiolino e Cildo Meireles e à reflexão sobre a transformação das incertezas e da fragilidade em gesto artístico. Também como parte da conexão, publicamos *Sotto você*, poema inédito de Anna Maria Maiolino, cujo trecho é citado no ensaio e foi gentilmente autorizado pela artista.

Entre os artigos selecionados, destaca-se 'Repetição: Movimento e transformações' de Renata Cristina Alves e Martha de Mello Ribeiro que abordam como a questão da repetição nos processos artísticos de Pina Bausch adquire um sentido de produção de singularidades sob a ótica da teoria deleuziana. Ismael Monticelli busca apresentar questões sobre o processo de criação em artes visuais e a sua imbricada relação com a paisagem a partir do encontro fortuito com um antigo mapa da Lagoa dos Patos e seus arredores. A partir do entrecruzamento das percepções do artista com referenciais da literatura, da teoria da arte, da filosofia e da geografia, aponta procedimentos possíveis de se pensar sobre o processo de criação na universidade sem abrir mão da incerteza e da espontaneidade inerentes ao fazer artístico. Fernanda Pequeno propõe uma aproximação entre a linguagem plástica de Tunga e o pensamento filosófico de Georges Bataille, articulando questões formais, matéricas e conceituais presentes no pensamento do filósofo francês e nas obras do artista, relacionando tais problemas com o erotismo e o informe. Bárbara Bergamaschi Novaes realiza uma análise dos curtas-metragens do diretor Joel Pizzini com intuito de pensar as materialidades da comunicação dentro de uma corrente pós-hermenêutica. Vislumbra os filmes de Pizzini como potência sensorial e afetiva, no contexto do cinema expandido que se configura a partir de diversidade de suportes, dispositivos e experiências e nas multiplicidades temporais. Lucas Nassif discute os conceitos de diagrama e de dispositivo a partir do debate entre Peter Eisenman e Rem Koolhaas, tentando pensá-los por intermédio das relações entre arquitetura e arquitetura conceitual. Esses conceitos são premissas para uma interpretação pessoal da imagem da queda do Muro de Berlim para além de seus fragmentos expostos enquanto cultura e turismo. Os três últimos artigos têm o museu como questão em comum. Aline Dias analisa "Boots" filme de Tacita Dean a partir das relações espaciais de projeção no contexto expositivo e das ressonâncias desta estratégia na percepção do trabalho pelo espectador. O artigo discute a interação de "Boots" e o Museu de Serralves uma vez que foi filmado na casa de Serralves, primeira sede da Fundação; mais que locação, é o ponto de partida da obra, pois além de receber a obra em sua coleção e temporariamente no espaço expositivo, o museu assume o lugar (físico e discursivo) de cooperação com a artista e de objeto de seu trabalho. Também o artigo de Ana Chaves aborda a relação de uma obra de arte a partir do museu; aqui se trata da sobrevivência da obra emblemática de Brancusi 'Mademoiselle Pogany' após o incêndio do Museu de Arte Moderna/RJ de 1978. A autora aproxima-se de algumas questões a cerca

da produção discursiva entre a imagem, a obra e a história da arte associada ao processo de reconstrução do acervo do MAM/RJ. Já o texto de Mariana Estellita inicialmente localiza o trabalho de Paul Otlet, teórico responsável pelo desenvolvimento do sistema de catalogação museológica e em seguida discute as inconsistências de sua aplicação a acervos de arte contemporânea baseando-se nas teorias pós-estruturalistas que fundamentam a transição do meio específico em arte, para sua condição de “*pós-medium*”.

A seção Página do artista foi dedicada a Luciano Vinhosa artista e pesquisador em artes visuais que apresenta o trabalho ‘Lunares’, montagem fotográfica a partir de imagens realizadas no MAC (Museu de Arte Contemporânea de Niterói) na ocasião em que esteve fechado para reforma.

Fechamos esse número com os Cadernos de Pesquisa nos quais são apresentados os resumos e as fichas técnicas das pesquisas de mestrado concluídas em 2015, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Fluminense.

Agradecemos a Pedro Hussak van Velthen Ramos pela organização do dossiê ‘Arte contemporânea: anacronismo e pós-conceitualismo’, aos colaboradores, ao conselho editorial, consultivo e a equipe de produção pelo tempo e dedicação; graças ao esforço de todos, conseguimos concluir o número 27 da Revista Poiésis.

Viviane Matesco



**dossiê**

**Arte Contemporânea: Anacronismo e Pós-Conceitualismo**  
(Pedro Hussak, org.)



---

## Apresentação do dossiê

Pedro Hussak\*

---

RESUMO: Trata-se da apresentação do dossier “Arte Contemporânea: anacronismo, pós-conceitualismo” publicado na revista *Poiésis*. Em “primeiro lugar, argumenta-se que a narrativa sobre a passagem do “moderno” para o contemporâneo” baseada na passagem da “especificidade do médium” para a “condição pós-médium” esbarra em uma teleologia da história. Em seguida, mostra-se como o texto de Nuno Crespo apresenta uma visão do contemporâneo ligada ao fim das promessas da modernidade ao pensá-lo como um tempo anacrônico, a partir de Didi-Huberman e Giorgio Agamben. Continuando, mostra-se em que medida a concepção do contemporâneo como uma “ficção operativa” produz uma visão crítica da inaturalidade da arte contemporânea uma vez que a possibilidade de relacionar espaços e tempos diferentes se adequa bem ao atual capitalismo global. Por fim, refletiremos como esta crítica à inaturalidade do contemporâneo desliza para uma crítica da arte conceitual, mostrando que a tarefa da arte contemporânea consiste em problematizar o espaço no qual ela está instalada. Assim, mostrar-se-á como o texto Éric Alliez discute o pós-conceitualismo analisando as obras de Daniel Buren e Gordon Matta-Clark.

PALAVRAS-CHAVE: anacronismo; pós-conceitualismo; arte contemporânea.

---

\*Pedro Hussak van Velthen Ramos é Doutor em Filosofia pela UFRJ, com Pós-doutorado na Université-Paris 1 Panthéon Sorbonne. Professor de Estética do Programa de Pós Graduação em Filosofia da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro também é professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos da Arte da Universidade Federal Fluminense. Publicou vários artigos com ênfase em Estética Contemporânea e em 2011 organizou o livro “Educação Estética: De Schiller a Marcuse”.

O que significa o termo 'contemporâneo' inscrito na expressão 'arte contemporânea'? Gostaria de sugerir que o atual questionamento em torno dessa categoria tenta dar uma resposta à metafísica temporal que subjaz a uma certa narrativa – que está ligada ao que Clement Greenberg chamou de “especificidade do médium para explicar a emergência da arte abstrata nos anos 1940/50 – que visa explicar a passagem da “arte moderna” para a “contemporânea”. Em *Rumo a um mais novo Laocoonte*, o crítico americano sustenta que o aparecimento da Perspectiva Renascentista, que deu à pintura um lugar de destaque no sistema das artes, no fundo servia para propósitos outros que não a própria pintura, dado que era uma técnica que permitia melhor expressar a temática pretendida que, por sua vez, vinha de uma outra expressão artística, nomeadamente a literatura. Para evitar o risco de uma subordinação entre as artes, ele lança mão da ideia de que cada arte deveria aceitar a limitação do seu médium, o que o levou a sustentar que a pintura abstrata ao se preocupar com os problemas concernentes ao seu suporte, deveria ater-se à planaridade, negando a ilusão tridimensional da perspectiva. (COTRIM & FERREIRO, 1997, pp. 45-61).

Deste modo, se a narrativa constitutiva da arte moderna está vinculada com a concepção da “especificidade do médium”, não é difícil compreender que a caracterização da arte contemporânea a partir do que Rosalind Krauss, em uma referência explícita ao livro de Lyotard sobre o pós-modernismo, qualificou de “condição pós-médium” está absolutamente atada às concepções de Greenberg ainda que no intuito de superá-lo (KRAUSS, 2000). No moderno, tratava-se de investigar os problemas do médium nas artes, cuja tentativa de classificação vem dos sistemas das artes no século XVIII: pintura, gravura, escultura, literatura, música, etc. Portanto, embora o modernismo tenha desenvolvido o plano formal das artes, mantém-se ainda preso aos suportes clássicos. Assim, a arte contemporânea caracterizar-se-ia pela “saída do quadro”, explodindo os suportes tradicionais para ampliar as possibilidades da arte de modo a fluidificar suas fronteiras e produzir formas culturalmente híbridas.

Embora operacional, esta distinção peca por trabalhar em uma linha cronológica muito demarcada, ou seja, a retomada do discurso, típico das vanguardas históricas, da ruptura. Ruptura esta ocorrida com as modificações no modo de produção da arte a partir dos anos 1960.

No entanto, essa narrativa pode ser questionada do ponto de vista cronológico uma vez que a hibridização entre as linguagens artísticas e o questionamento do médium próprio podem ser encontrados em muitas expressões anteriores aos anos 1960. É possível citar, a este



respeito, dois exemplos simples: por um lado, a consideração de Jacques Rancière de que, em seus primórdios – ou seja, antes que Hollywood começasse a “contar histórias” –, o cinema constituía-se basicamente de uma experiência sensorial de luz e movimento, realizando ele mesmo uma síntese entre as artes: a fotografia; a música; a dança e a cenografia (RANCIÈRE, 2011, p. 9); por outro, o fato de que muitas das operações da arte contemporânea está amplamente calcada naquelas operações de *deslocamento* e *apropriação* propostas Duchamp que ao serem adoradas a propósito do *ready made*, realizaram uma explosão dos suportes tradicionais. Não é demais lembrar que, cronologicamente, ambos os exemplos deveriam ser classificados como *modernos*.

O incômodo com a temporalidade inerente a essa narrativa é o fato de que ela pensa o contemporâneo como uma espécie de “superação” do moderno, o que faz do primeiro quase que uma consequência do segundo, conduzindo a uma teleologia histórica. Ocorre que esta é uma compreensão típica do moderno, cuja temporalidade está relacionada à esperança de um estado de coisas melhor do que o atual no Futuro.

Portanto, para escapar a esta visão teleológica, uma primeira resposta para a pergunta sobre a temporalidade do contemporâneo seria aquela que versa sobre o *presentismo*, ou seja, um presente que se alonga indefinidamente, sem a projeção para o futuro, o que leva a um desencantamento diante das promessas não realizadas pelo moderno. Tal concepção nasce do mundo pós-utópico que se sucedeu à queda do muro de Berlim, em 1989. De fato, teorias que proclamavam o “fim da história” proliferaram e sem dúvida influenciaram nossa época.

No texto aqui apresentado, no qual ele busca fazer uma abordagem do artista português Rui Chafes, Nuno Crespo refuta, em consonância com Claire Bishop – que procura levar esta discussão filosófica e conceitual para o plano da curadoria de arte –, essa imagem do contemporâneo, evocando, para isso, os autores Giorgio Agamben e Georges Didi-Huberman, os quais, cada um a sua maneira, defendem uma visão de que o seu tempo próprio seria não o presentismo, mas o *anacronismo*.

Em seu texto *O que é o Contemporâneo*, Giorgio Agamben ressalta a *inatualidade* de quem é contemporâneo, ou seja, a singular relação com o próprio tempo que é vivido ao mesmo tempo em que dele toma-se distância. O pensador italiano quer ressaltar o fato de que só consegue ver o próprio tempo quem dele é capaz de olhar de longe para assim compreendê-lo, tal como propõe Nietzsche na sua segunda consideração intempestiva (AGAMBEN, 2009, p. 58).

Ainda que com divergências em relação a Giorgio Agamben, expressa notadamente no livro *Sobrevivências dos vaga-lumes* – no qual ele opõe uma resistência ainda que frágil da luz dos vaga-lumes contra o pessimismo do italiano quanto a crescente poder dos holofotes midiáticos (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30) –, o francês Georges Didi-Huberman compartilha com ele uma visão ligada ao anacronismo que lhe permite, agora sim no âmbito específico da história da arte, estabelecer relações entre épocas e culturas diferentes, como por exemplo, no seu livro *Diante do Tempo*, no qual ele mostra uma estranha semelhança entre os painéis de pintura colocados na parte inferior de uma *Santa Conversação* de Fra Angelico com o expressionismo abstrato de Jackson Pollock (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 9). Com isso, toda uma visão do abstracionismo dos anos 1950 como a saturação da forma na história da pintura é colocada em questão, juntamente com uma visão progressiva da história da arte.

Não é de se estranhar que ambos autores tenham entre suas referências teóricas principais Aby Warburg e Walter Benjamin que trazem uma visão da história na qual o passado não é um morto, algo que passou e ficou para trás, mas, antes muito mais, um *espectro* que não cessa de rondar o nosso presente que nos obriga a considerá-lo a partir dos vestígios e pistas que ele vai deixando.

É o que faz, por exemplo, Benjamin nas *Passagens* ao estabelecer um correlato entre os corredores de um dos símbolos da modernidade parisiense, o metrô, com a mitologia grega dos labirintos com seus Minotauros, Teseus e Ariadnes (BENJAMIN, 2007, p. 123); ou então Aby Warburg cujos conceitos de *Pathosformel* e *Nachleben* buscam demonstrar a presença do paganismo na arte renascentista, o que produz uma importante mudança no modo de considerar a arte do período que passa a ser vista não apenas por seus elementos “apolíneos”, ligados ao ideal de beleza como o corpo proporcional, mas também nos seus elementos “dionisíacos” revelados, por exemplo, nos cabelos ao vento da Vênus no célebre quadro de Botticelli (WARBURG, 2013, pp. 3-26).

No texto traduzido para este dossier, Peter Osborne – que também tem Walter Benjamin como uma de suas principais referências teóricas – também traz uma imagem do contemporâneo ligado ao anacronismo e à inatualidade. No entanto, o conceito aqui, ao ser aplicado à arte contemporânea, reveste-se de um elemento crítico, pois aqui ele não decorre de uma relação positiva de um passado que se imiscui no presente, mas, ao contrário, de uma disjunção

entre as 3 dimensões temporais. Para o autor inglês, a ideia do contemporâneo como um tempo único partilhado por todos da mesma maneira consiste em uma *ficção operativa*, a ficção de que todos compartilham igualmente da mesma dimensão do presente.

O conceito de anacronismo (ou inatualidade) ganha aqui uma dimensão crítica já que a possibilidade de articular diferentes temporalidades e culturas é inserida no atual momento do capitalismo globalizado que ao fluidificar as fronteiras dos estados nacionais permitiu a livre circulação mundial dos produtos e do capital, mas, por outro lado, restringiu a circulação de pessoas na medida em que produz mecanismos de controle que dizem quem pode e quem não pode passar pelas fronteiras.

Por este motivo, a arte contemporânea – ou seja, o trasmissor cultural do contemporâneo – adaptou-se bem à dinâmica do capitalismo globalizado na medida em que o anacronismo que ela carrega revela não apenas um caráter *trans-histórico*, como também *trans-geográfico*. A arte contemporânea é radicalmente *inter-nacional*, sendo legitimada pelas bienais, feiras, galerias, etc., instituições que lidam com obras independente de seu país que, desta feita, atravessam fronteiras e são reconhecidas como tais independente do país de origem. No capitalismo globalizado, o multiculturalismo das diferentes expressões contemporâneas concernem menos a um “diálogo entre as culturas”, do que a realizar a *ficção* de que todas as expressões temporais e espaciais totalmente diversas em um mesmo espaço expositivo pertencessem a um mesmo mundo comum.

Assim, para que a arte contemporânea possa assumir uma tarefa crítica, ela deve necessariamente estabelecer uma dialética socioespacial tanto com as instituições as abrigam quanto com o território no qual ela se encontra.

A necessidade de a arte dialetizar o espaço em que se encontra desliza, por sua vez, da crítica ao contemporâneo para uma crítica da arte conceitual, seja na versão do espaço *clean* criado pelos minimalistas, seja na proposta de um Joseph Kosuth de levar a cabo a concepção hegeliana da história de que a arte (ou seja, a manifestação sensível do Espírito) seria uma experiência do passado que deveria abandonar sua dimensão sensível em nome do conceito. A arte “pós-conceitual” seria aquela que denunciaria a falácia de uma arte completamente antiestética, afirmando seu caráter *ao mesmo tempo* estético e conceitual.

É neste contexto que se insere o texto, que desdobra questões trabalhadas no livro *Défaire l'image de l'art contemporain* – publicado na França em 2014 –, de Éric Alliez que enfoca este aspecto da reconfiguração do espaço feita pela arte. Sob este aspecto, arte aqui não se encontra isolada em si mesma, mas só ganha sentido naquele espaço específico onde ela está instalada, o que faz com que sua força está na capacidade de estabelecer um diálogo com o lugar em que ela acontece.

É neste sentido que Alliez analisa o trabalho de dois artistas paradigmáticos neste sentido: Daniel Buren e Gordon Matta-Clark. Importante notar que se trata de dois artistas que promovem ao mesmo tempo uma arquiteturização da arte e uma negação da arquitetura como disciplina. Tal negação, contudo revela-se de modo diferente em ambos: se o trabalho de Buren visa a transformar o espaço trabalhando *com* e *sobre* a arquitetura, o gesto de Matta-Clark de cortar casas e abrir buracos faz com que a radicalidade do seu trabalho estabeleça um confronto claro *contra* ela.

Com este dossier, espera-se contribuir para o debate teórico no Brasil em torno dos destinos da arte contemporânea. Neste sentido, cabe o agradecimento à editora da revista *Poiesis*, Viviane Matesco, pela disposição em publicá-lo.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- BISHOP, C. *Radical Museology: or What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Boile. Belo Horizonte: UFMG, 2007
- CORTRIN, Cecília; FERREIRA, Gloria. (Org.) *Clement Greenberg e o debate crítico*. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2010
- LYOTARD, Jean-François. *A Condição pós-moderna*. 12a. ed. Trad. Ricardo Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.
- KRAUSS, Rosalind. *Voyage on the north sea: art in the age of the post-medium condition*. New York: Thomas & Hudson, 2000.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le Partage du Sensible*. Paris: La Fabrique, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Les écarts du cinema*. Paris: Fabrique, 2011.
- WARBURG, Aby. *A renovação da antiguidade pagã*. Trad. Mrkus Herdiger. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

---

# Ser pontual num encontro que só pode falhar. Notas sobre a contemporaneidade do artista

Nuno Crespo\*

---

RESUMO: Este artigo pretende ser um contributo para a discussão sobre o que é a contemporaneidade do artista. Não se trata tanto de responder à pergunta o que é a arte contemporânea, mas tentar identificar as razões pelas quais o modo de pensar cronológico é insuficiente para compreender a forma como os artistas estabelecem relações com o todo da história e do tempo. Uma relação que se descobre ser dialéctica e, seguindo as importantes sugestões de Didi-Huberman e Claire Bishop, anacrónica. Trata-se de uma caracterização da contemporaneidade motivada pelo modo como as próprias obras são objectos detentores de uma temporalidade própria que exige aproximações, experiências e leituras diferentes das usadas habitualmente para ler os factos do mundo. Primeiro descobre-se que o tempo da arte é lugar de intensidades e que cada artista entende a história não como o desenrolar linear de obras e artistas, mas como lugares simultaneamente presentes de que a cada momento se podem aproximar e apropriar. Depois, compreende-se que a contemporaneidade é, sobretudo, um método de pensar e produzir conhecimento e arte que se caracteriza por ser dialéctico. Finalmente, a relação dos artistas com o seu tempo é um lugar de tensão porque não podem escapar ao encontro que têm marcado com o seu próprio tempo (um artista é de um tempo e pertence a uma época), mas esse é um encontro, como veremos

---

\*Nuno Crespo é doutor em filosofia e pesquisador na Universidade Nova de Lisboa onde também é professor convidado do departamento de História da Arte onde ensina estética e coordena o curso de curadoria de arte. Publicou *Wittgenstein e a Estética* (edt. Assírio & Alvim) e *Julião Sarmento. Olhar Animal*. É crítico de arte do *Jornal Público* e curador independente.

com Agamben e o escultor português Rui Chafes, destinado a falhar, porque a arte é lugar de interrupção e de intervalo e nunca um lugar coincidente com as luzes que iluminam uma dada época e, depois, porque os artistas são aqueles que fixam o olhar no escuro e nas sombras do seu presente fazendo dessa escuridão um elemento essencial da sua temporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: contemporaneidade artística, anacronia, tempo da arte.

## Mote

*A contemporaneidade na arte é a influência dos melhores sobre os melhores, quer dizer, o contrário da actualidade: influência dos piores sobre os piores. O jornal de amanhã já envelheceu. O que implica que a maioria dos acusados de «contemporaneidade» não merece tal acusação, já que apenas sofre de «temporaneidade», um conceito tão oposto ao de contemporaneidade como ao de «extratemporaneidade». Contemporâneo: omni-temporâneo. Qual de nós virá a ser nosso contemporâneo? Algo que apenas pode ser constatado pelo futuro e somente é certo no passado. Os contemporâneos são sempre uma minoria. (TSVIETAIEVA, 1993, p.71-72).*

Este texto pretende ser um contributo para a definição do conceito de contemporaneidade artística. Não se trata de uma abordagem histórica, mas o objectivo é, a partir do contributo de Agamben, Bishop, Didi-Huberman, Pelbart e Rui Chafes, discutir o modo como a contemporaneidade é construída não a partir de certas condições temporais cronológicas, mas diz respeito a um certo modo de organizar a história e de o sujeito (aqui o sujeito artístico) pensar-se a si próprio no contexto dessa mesma história. Assumimos o conceito de contemporaneidade como uma categoria temporal, mas no sentido daquele tempo que surge materialmente contido, articulado e montado nas construções materiais dos artistas, isto é, nas obras de arte. A discussão que propomos é conceptual e estética e não é relativa a princípios ou metodologias do campo disciplinar da história. Em rigor trata-se de pensar a contemporaneidade não como uma categoria histórico-cronológica, mas como uma experiência particular do tempo e da memória tal como surge proposta nas obras dos artistas contemporâneos. E aqui não no sentido de tentar fixar uma definição unívoca da expressão *arte contemporânea*, ou seja, não

nos move a pergunta *o que é a arte contemporânea?*, mas a inquietação em saber o que é que constitui a contemporaneidade do artista? Qual é o seu tempo? Em que direcção move o seu olhar? Quais os lugares temporais onde fixa a sua percepção e que constituem as suas instâncias principais da sua aprendizagem? Sendo que esta aprendizagem, no sentido que aqui lhe damos, não é relativa a nenhum tipo de pedagogia artística formal, mas convoca a ideia de biografia intelectual e artística não só como forma de desenvolvimento de certa personalidade e singularidade artísticas, mas também assume essa mesma biografia como proposta de leitura crítica do tempo, da tradição e da história.

### **O tempo da arte é um tempo sem medida**

Na tentativa de mostrar a abrangência problemática detida pela pergunta sobre o contemporâneo, Peter Pelbar retoma a distinção grega entre *Chronos* e *Aion* para mostrar como, do ponto de vista artístico, o tempo não pode ser entendido como de um ponto de vista cronológico, porque ele é sem medida. A premissa é que o tempo da arte não constitui nenhuma possibilidade de medir o tempo, mas designa uma intensidade porque se trata de um tempo indefinido, infinito, subjectivo e sentimental:

Time without measure, indefinite, never ceasing to divide itself; always already there (the imemorial) and not yet there (the unprecedented); always too early and too late; the time of the 'something is going to happen' and simultaneously the 'something just happened'; the outprint of forked, non-metric, non-vibrating, fluctuating time we sometimes see in psychosis, in dreams, in catastrophes, in large and in microscopic ruptures, whether collective or individual. (PELBART, 2015, p. 10).

A questão de Pelbar não é o tempo tal como surge no pensamento filosófico, mas o modo como o tempo se expressa nas obras de arte e é esse tempo, que permanentemente se reinventa, reconstrói e refaz, não mensurável, nem linear que importa perceber. O texto mostra que o tempo da arte é feito do encontro — umas vezes harmonioso e em outras assumindo a formas de ruptura, de confronto ou de catástrofe — com um tempo precedente e outro antecedente. Ou seja, está entre o imemorial e o inaudito [unprecedented] e implica convocar uma espécie de singularidade temporal sem precedentes. É como se cada obra de arte inaugurasse um novo tempo e, através desse gesto inaugural, operasse uma ruptura no tecido da habitual linearidade temporal.

Mas a caracterização da contemporaneidade feita no texto faz-se através de um importante contraste com a modernidade, nomeadamente a partir do modo como Deleuze e Guattari pensam a questão do moderno *versus* contemporâneo e como usam a esquizofrenia como estratégia filosófica para caracterizar o aspecto problemático da relação contemporânea com o tempo. E trata-se de uma relação problemática porque, usando as palavras de Straub citadas por Pélbart, o tempo presente, que nos foi roubado em nome do progresso, passa e é irrecuperável. E é este sentimento de perda — perda não só relativa à passagem do tempo, mas a perda da contemporaneidade caracteriza-se pela ausência de utopias políticas, sociais, culturais e tecnológicas. Se a modernidade se pode caracterizar por um optimismo contagiante crente no desenvolvimento humano, material e social da sociedade, a contemporaneidade marca-se pela ausência desse pensamento positivo o qual dá lugar a profunda descrença e a um viver *esquizofrénico* num tempo do qual não se quer fazer parte: como se nos afundássemos num tempo que não queremos que seja o nosso.

Para a discussão do nosso argumento não interessa desenvolver a oposição e distinção entre moderno e contemporâneo, mas salientar a complexidade temporal que o conceito de contemporaneidade artística implica a qual, é este o argumento do nosso texto, resulta do modo extraordinário como o tempo se articula nas obras de arte, o que, por sua vez, é consequência da forma como os artistas olham para história e *constroem* o seu olhar e a sua sensibilidade.

Em suma, segundo esta justa caracterização a contemporaneidade é marcada por uma complexa relação com o tempo a qual é, como vimos, flutuante, híbrida e, como Claire Bishop a descreve, dialéctica (BISHOP, 2014). A discussão da historiadora inglesa está centrada na questão dos museus e no modo como a sua programação reflecte não só a condição de contemporaneidade de alguns museus, mas igualmente a maneira como essas práticas museológicas e curatoriais são fruto de um entendimento do que são as dinâmicas criativas e as experiências e conhecimentos que produzem. Se com Pelbart a contemporaneidade artística surge ligada a uma percepção e compreensão particulares do tempo, com Bishop descobre-se a contemporaneidade enquanto método dialéctico.

### **A contemporaneidade como método dialéctico**

Num breve estudo sobre três museus europeus, Claire Bishop tenta responder à questão do que é que é contemporâneo nos museus contemporâneos: a pergunta presente no subtítulo do texto é muito clara '*what is contemporary in contemporary art museums?*' (BISHOP, 2014).



Ainda que a sua análise se centre especificamente na questão das práticas museológicas, o texto começa por fazer uma identificação das modalidades temporais e artísticas a que corresponde à categoria do *contemporâneo*. Desfazendo todas as confusões entre contemporaneidade e presentismo<sup>1</sup> [presentism], Bishop propõe ver na contemporaneidade artística um método dialéctico: portanto, não se trata de um estilo, uma temporalidade específica, período ou disciplina, mas está em causa nesta categoria artística um modo de perceber, fazer e expor arte que transforma a quietude contemplativa dos museus em lugares de convergência, encontro e discussão. O trabalho conceptual feito por Bishop destina-se a questionar se a contemporaneidade resulta unicamente da contaminação da arte pelo liberalismo económico e social dominante no mundo ocidental que exige museus contemporâneos como ícones das economias e lógicas de atracção do turismo ou se, pelo contrário, corresponde a novas modalidades de compreender, fazer e experimentar arte.

A fertilidade do argumento de Bishop é que desfaz qualquer ideia de continuidade ou estilo comum e faz da contemporaneidade um lugar de multiplicidades e singularidades artísticas e políticas. O aspecto político é decisivo para a historiadora e a sua concepção da contemporaneidade, tal como expressa nas práticas museológicas dos três museus que decide estudar, distingue-se tanto do argumento da 'ficção operativa' de Peter Osborne, como de Boris Groys e da sua concepção da contemporaneidade como tempo suspenso e sem futuro devido ao adiamento da utopia que o fim do comunismo tornou presente; e, finalmente, de Didi-Huberman e da sua proposta da contemporaneidade como anacronismo (voltaremos a este aspecto mais tarde).

A articulação da política através do tempo é decisiva na proposta de Bishop da contemporaneidade como método dialéctico:

Aquilo a que chamo contemporaneidade dialéctica procura navegar através de múltiplas temporalidades dentro de um horizonte político. Em vez de afirmar que muitos ou que todos os tempos estão presentes em cada um dos objectos históricos, precisamos perguntar por que é que certas temporalidades aparecem em obras de arte particulares como momentos históricos específicos. Para além disso, esta análise é motivada pelo desejo de compreender a nossa condição presente e de encontrar formas de como a mudar [...]. O objectivo final é romper com o pluralismo relativista do nosso momento actual, no qual todos os estilos e crenças são considerados igualmente válidos, e avançar para uma forte compreensão política do lugar para

onde podemos e devemos dirigir-nos. Se, como Osborne afirma, a contemporaneidade global é uma ficção partilhada, isto não implica a sua impossibilidade, mas pelo contrário fornece a base para um novo imaginário político (BISHOP, 2014, p.23)<sup>2</sup>.

Para o objectivo do nosso texto — determinar a complexidade e o anacronismo da contemporaneidade do artista — importa perceber o papel essencial detido pela arte e pelos artistas contemporâneos na reconfiguração do nosso pensamento sobre o mundo. E podem fazê-lo porque as obras de arte, tal como apresentadas e integradas em certos museus, são instâncias de renovação do nosso imaginário político, reavaliando, revendo, energizando, discutindo, as utopias, ideias, conceitos e práticas políticas. O texto de Bishop tenta mostrar como o museu contemporâneo, pelo menos nos três casos por ela discutidos, serve não só como instância de fabricação da história e dos seus objectos temporais, mas igualmente são modelos materiais de uma história não hegemónica. O museu contemporâneo é aquele que não reflecte as lógicas de mercado, mas é o *locus*, pelo menos é esta a exigência ética, política e artística da autora, onde o espectador contacta com visões do mundo, posições sociais, políticas, culturais e lógicas sensíveis a que pode aderir ou contestar, assumir ou recusar, discutir, agir e contemplar. Desta forma, o museu na sua dimensão antiaurática, antiobjeto, antimercado, antimodelo capitalista, torna-se um agente histórico de transformação individual e fá-lo através de um trabalho contínuo de justaposição entre as obras de arte e outras “coisas” e práticas consideradas não artísticas. Por isso, a sua conclusão é que a contemporaneidade não é relativa a nenhum tipo de cronologia ou temporalidade específica, mas é uma prática e um método potencialmente aplicáveis a todos os tempos e a toda a arte (BISHOP, 2014, p.59)<sup>3</sup>.

A possibilidade metodológica apresentada pode resumir-se desta forma: a arte contemporânea, dada a sua não linearidade temporal (e neste aspecto da desmedida do tempo Pelbart e Bishop concordam), significa antes de mais a possibilidade de cruzar muitas camadas de tempo (é útil pensar aqui na ideia de Abby Warburg de montagem como possibilidade epistemológica) e, a partir dessa capacidade de navegação e cruzamento, constitui uma possibilidade de reconfiguração dos objectos históricos e, por consequência, as práticas criativas e expositivas caracterizam-se, segundo Bishop, pelo esforço de traçar a fisionomia do presente. Esta fisionomia é temporal e é caracterizada por uma dinâmica anacrónica, ou seja, o presente artístico é um lugar de contaminação que se desenvolve num horizonte não cronológico contendo a possibilidade de realizar múltiplos cruzamentos, sínteses, colagens e junções. Por

isso é que Didi-Huberman quando tenta pensar a história da arte propõe uma metodologia atemporal e, seguindo Warburg, patológica procurando lógicas de influências e contaminações e não filiações ou cronologias. E trata-se de um campo anacrónico porque as obras dos artistas não são agentes cronológicos, mas pelo contrário, constituem-se enquanto objectos temporais anacrónicos que provocam uma permanente transformação do tempo, da história, do nosso saber e do nosso sentir.

### **O tempo da arte como complexidade anacrónica**

O conceito de complexidade anacrónica surge em Didi-Huberman (DIDI-HUBERMAN, 2000) como forma de pensar uma nova metodologia para o campo da história da arte e fá-lo através de um deslocamento da disciplina da sua definição enquanto campo estritamente histórico para um terreno em que o enunciado da temporalidade é intensamente questionado. Não nos importa aqui explorar as consequências que a apresentação da história da arte como disciplina anacrónica possui, mas sim mostrar que essa visão — que é uma exigência metodológica — resulta da própria natureza das obras de arte. Se a abordagem canónica da história é eucrónica [euchronique] porque assente numa concepção linear do tempo, a arte é diacrónica, ou seja, as obras de arte são objectos temporais complexos com uma estrutura interna construída através do cruzamento de diferentes camadas de tempo que tornam as obras de arte em objectos exuberantes e complexos:

Reconnaître comme une richesse la nécessité de l'anachronisme: elle semble interne aux objets mêmes — les images — don't nous tentons de faire l'histoire. L'anachronisme serait ainsi, en toute première approximation, la façon temporelle d'exprimer l'exubérance, la complexité, la surdétermination des images (DIDI-HUBERMAN, 2000, p.16).

O anacronismo das imagens — a que podemos fazer equivaler o anacronismo de toda a arte — é a expressão da sobredeterminação temporal das imagens: uma obra de arte é, do ponto de vista temporal, uma extraordinária montagem de tempos heterogéneos. Esta possibilidade de convivência de múltiplos tempos, garantida pela plasticidade fundamental das obras de arte permite a mistura de muitos diferenciais, segundo a boa expressão do historiador francês, que resiste a interpretações, classificações e à fácil integração em sistemas explicativos da arte e da sua história.

O esforço em causa no texto de Didi-Huberman é tornar evidente que a 're-definição' da história da arte como disciplina anacrónica decorre do modo como o trabalho artístico segue uma metodologia que, fazendo uso de sobreposições, organiza o tempo diferencialmente, ou seja, os seus princípios não são lineares ou causais e é dessa forma que organiza a memória do sujeito artístico — a partir do presente — e da própria arte: cada obra de arte dirige-se não ao seu tempo, mas ao todo da história, aos vivos e aos mortos ou, na fórmula de Jean Genet no seu texto sobre Giacometti, à imensa comunidade dos mortos. É neste contexto que Didi-Huberman fala de uma *soberania do anacronismo* [souveraineté de l'anachronisme] e mostra como cada imagem não só conjuga uma imensidade de tempos diferenciais, como também implica o todo da história, do tempo, da arte:

Il faut comprendre qu'en chaque objet historique tous le temps se rencontrent, entrent en collision ou bien se fudent plastiquement les uns dans les autres, bifurquent ou bien s'enchevêtrent les uns aux autres. (DIDI-HUBERMAN, 2000 , p.43).

Ainda que o estudo de Didi-Huberman seja acerca da singularidade e do estatuto epistemológico da história da arte, claramente contaminado pela filosofia da história de Walter Benjamin, pela ideia de sobrevivência das imagens de Aby Warburg e pela inquietação em saber como pode o historiador fazer justiça à singularidade temporal da arte, os seus argumentos tornam evidente que a anacronia por ele proposta como matriz do conhecimento e pensamento acerca da arte não é uma invenção metodológica, mas decorre da natureza própria da temporalidade inerente a cada objecto artístico.

## **O contemporâneo é o inactual**

Se anteriormente vimos como o tempo da arte é um tempo sem medida, importa agora perceber como é que o sujeito artístico se localiza face ao tempo. Na citação que constitui o mote deste ensaio, a poetisa Marina Tsvietaieva, antecipando as principais teses defendidas por Giorgio Agamben no seu famoso ensaio *O que é o contemporâneo?*, inicia o seu argumento (que não é um argumento filosófico ou histórico, mas poético) através do estabelecimento de uma oposição e contraste entre contemporaneidade, actualidade e temporaneidade. Sendo:

Actualidade: influência dos piores sobre os piores

Temporaneidade: sofrer a acção do tempo

Contemporaneidade: influência dos melhores sobre os melhores

Contemporaneidade: omni-temporâneo

Estas distinções não são retóricas, nem cronológicas, mas é expressão de uma compreensão do que significa para o poeta ser contemporâneo e a maneira como, através de uma muito particular compreensão do tempo da poesia, cada poeta e cada poema constroem a sua contemporaneidade. Para a poetisa, está em causa uma evidência que não diz respeito ao tempo ou à história enquanto factos exteriores e distantes do sujeito artístico e das duas obras, mas a certo modo de ser afectado pelo tempo poético o qual, como ela escreve, é omni-temporâneo, ou seja, o tempo poético é sempre o TODO da poesia, sem cronologia, que o poeta transporta, como se cada novo poema contivesse e, simultaneamente, afectasse TODA a poesia. Por isso, ser contemporâneo é uma forma de afecção, ou seja, é o modo de ser afectado, ferido e atingido por algo distante ou próximo, antigo, futuro ou passado, nunca por aquilo que é presente e imediato.

Ainda que não seja explícito o modo como esta compreensão da contemporaneidade poética pressupõe uma relação do poema com a história da poesia idêntica à que vimos para a arte, pode pressupor-se que o poema, como a obra de arte, é um objecto anacrónico que encerra, cruza e conjuga diferentes tempos. E o que é importante na apresentação de Tsvietaieva é o modo como a contemporaneidade não é vista à luz da actualidade ou da capacidade poética em falar ao seu tempo e do seu tempo, o que seria uma espécie de popularidade, mas corresponde a uma forma de isolamento e, por isso, os contemporâneos são uma minoria. Pode até pensar-se que o ser contemporâneo é para o artista uma forma de inactualidade. No sentido em que ser inactual significa sentir a desconexão e o desfasamento relativamente ao seu presente, à sua actualidade ou, como diz Tsvietaieva, à sua contemporaneidade.

O desencontro da arte e do artista com o seu tempo que marcam a contemporaneidade artística, é uma forma de inactualidade porque o artista tem relativamente ao seu tempo um distanciamento e entende a realidade de um modo distinto da maioria dos seus contemporâneos:

Aquele que pertence deveras ao seu tempo, que é deveras contemporâneo é alguém que não coincide verdadeiramente com ele nem se adapta às suas exigências e é por isso, nesse sentido, inactual; mas, precisamente por isso, precisamente através do seu distanciamento e do seu anacronismo, é capaz de perceber e captar o seu tempo melhor do que outros (AGAMBEN, 2010, p.20).

Esta é uma inactualidade nietzscheana porque não corresponde a uma forma de alheamento do tempo e da realidade, mas corresponde a uma espécie de categoria existencial *intempestiva*, diria Nietzsche, a qual consiste em compreender o seu tempo como um mal. Ver o presente como um mal implica vê-lo à distância o que se consegue através de uma ginástica visual, sentimental e intelectual que passam a constituir a modalidade da atenção artística sobre o presente. A esta luz ser contemporâneo é, crítica e intempestivamente, fixar o seu olhar sobre o presente — a actualidade — não para lhe aderir e para com ela coincidir, mas, pelo contrário, para se poder distanciar do seu tempo. Escreve Agamben:

Os que coincidem demasiado plenamente com a época, que condizem em todos os pontos perfeitamente com ela, não são contemporâneos, porque, precisamente por isso, não conseguem vê-la, não podem fixar o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2010, p.20).

E umas páginas à frente acrescenta:

O contemporâneo é alguém que fixa o olhar no seu tempo, para perceber não as suas luzes, mas o seu escuro. Todos os tempos são, para quem experimenta a sua contemporaneidade, tempos obscuros. O contemporâneo é, precisamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando o aparo na treva do presente (AGAMBEN, 2010, p.22).

Esta obscuridade essencial do presente, a partir da qual o poeta escreve e o artista cria, não é combatida, nem constitui um ponto de cegueira, mas ver a escuridão é um movimento essencial na construção da contemporaneidade artística: estar num tempo e não poder coincidir com ele designa a posição temporal — a que corresponde um estado de ânimo e uma dinâmica criativa — onde se situa o artista. E a sua acção própria é ver a escuridão da sua contemporaneidade.

## **Ver a escuridão**

Perceber o escuro do seu tempo não resulta da ambição em iluminar todo o presente anulando os seus campos de escondimento, as suas sombras pondo tudo às claras. Pelo contrário implica manter essa escuridão porque é nessas zonas sem luz que se pode ver e ouvir o que vem do tempo e se dá no tempo: a história, a nossa herança, os antepassados. Ver a escuridão e concentrar a atenção nas trevas da sua época não corresponde a uma espécie

de cegueira voluntária, nem tão pouco é uma forma de inércia ou passividade, mas implica a intensa actividade de, como diz Agamben, neutralizar as luzes da sua época porque estas são pontos de cegueira e inebriamento que impedem as luzes que atravessam o universo de nos atingir. Tanto no caso de Tsvietaieva, como no caso de Agamben, acentuar da descoincidência do contemporâneo com o seu tempo não corresponde a uma visão conservadora e ortodoxa da história da arte e das práticas poéticas e artísticas, mas é o reconhecimento que o presente contém em si uma obscuridade essencial e é sobre esta obscuridade de que se desenvolve a arte.

Aquilo que percebemos como o escuro do céu é esta luz que viaja velocíssima direita a nós e, todavia não pode alcançar-nos, porque as galáxias de onde provém se afastam a uma velocidade superior à da luz. [...] Perceber no escuro do presente esta luz que procura alcançar-nos e não pode fazê-lo, eis o que significa sermos contemporâneos. É por isso que os contemporâneos são raros. E é por isso que sermos contemporâneos é, antes do mais, uma questão de coragem: porque significa sermos não só de fixar o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse mesmo escuro uma luz que, dirigindo-se a nós, se afasta infinitamente de nós. Quer dizer ainda: sermos pontuais num encontro que só pode falhar (AGAMBEN, 2010, p.24).

Haveria muito a dizer sobre o conceito de escuro e obscuridade e o papel que ocupa enquanto elemento de caracterização da relação do artista com o seu tempo, mas para o que nos interessa importa reter que as luzes que chegam ao presente não podem alcançar-nos e há uma espécie de fractura no tempo a qual, seguindo a boa sugestão de Agamben, é ocupada pelo artista. Uma fractura que o artista tenta a cada momento reconstruir e, por isso e como vimos anteriormente, é sempre todo o tempo e toda a arte que o artista tem diante de si enquanto material de trabalho e que torna actuante em cada uma das suas obras.

O reconhecimento do presente como mal e fractura, não implica que o artista, bem como cada um dos habitantes da Terra, fique dispensado do encontro que tem marcado com o seu tempo: é-se irremediavelmente de um tempo do qual não se pode escapar ou evadir, mas o nosso tempo é um tempo com o qual nunca poderemos inteiramente coincidir, porque a contemporaneidade, no sentido forte e distinto da temporaneidade, implica o deslocamento do sujeito artístico para a fractura temporal existente no presente por ser só aí que ele pode ser atingido por uma luz que vem de longe e que atravessa diferentes camadas de tempo. E receber esta luz constitui a condição de toda a arte, porque ela significa reconhecer as origens arcaicas,

distantes, temporais, do presente. E é este elemento temporal anacrónico detido pelas obras que, segundo Didi-Huberman, marca a plasticidade essencial de todo o gesto poético a qual encontra na procura da origem arcaica de todo o acontecimento presente a sua metodologia.

A descoberta de haver algo que, à distância, nos procura atingir e para onde o artista dirige a sua atenção, não implica uma arte reprodutora de modelos, mas constitui a actividade crítica de descobrir a origem — *Arche* — de toda a forma presente. O elemento decisivo não é a fixação de uma temporalidade unívoca de certas modalidades artísticas: esta origem não designa um lugar histórico, nem um antepassado cronológico, mas é um elemento vivo que não cessa de agir no tempo tal como, usando a metáfora de Agamben, o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. Chegar perto da origem é para um artista imitar, integrar e transformar os gestos originários, estabelecendo de cada vez uma genealogia da forma, da matéria e da sensibilidade. Esta acção poética e sentimental, que também é um modelo pedagógico, de 'ir ter com os mestres' deve ser entendida como uma regressão a partir da qual o artista constrói o seu tempo, ou seja, a maneira como livremente se relaciona com o seu passado é o que constitui a sua actualidade e a sua temporaneidade: é esse o seu tempo.

Como diz Agamben, trata-se de avançar para junto

daquilo que no presente em caso algum podemos viver e que, permanecendo não vivido, é incessantemente sorvido de novo na direcção da origem, sem nunca poder alcançá-la (AGAMBEN, 2010, p.27).

Trata-se de uma des-homogeneidade essencial do tempo que é matéria de trabalho para o artista, porque a sua actividade, como temos vindo a insistir, não é só diagnosticar a fractura do tempo onde habita, mas sim a partir da obscuridade inerente a todo o presente transformar o todo do tempo:

O contemporâneo não é somente aquele que, percebendo o escuro do presente, capta a sua luz invendável; é também alguém que, dividindo e interpolando o tempo, está em condições de o transformar e de o pôr em relação com os outros tempos, de ler de modo inédito a sua história (AGAMBEN, 2010, p.28).

Podíamos resumir o percurso que estivemos a fazer dizendo que a contemporaneidade artística é constituída através da concentração da atenção do artista nas trevas do seu tempo e dessa acção de conjugação de diferentes camadas do tempo surgem objectos temporais — as obras de arte — que propõe modos inéditos de ler a história.



## Rui Chafes e o encontro secreto entre o moderno e o arcaico

Há um caso artístico em que todas estas questões sobre a temporalidade artística e sobre o modo como o artista percebe o seu tempo são postas à vista. Num texto curto, intenso e exemplar, o escultor português Rui Chafes dá conta da *História da minha vida* (CHAFES, 2012) e a sua é uma história longa que não obedece a nenhum esquema integrador de factos, obras e artistas, mas é um percurso temporal feito livremente pelo próprio artista no sentido em que Rui Chafes constrói o seu tempo e, por consequência, é ele que estabelece a sua contemporaneidade e dessa forma o seu presente. O título do texto não é um programa, mas é uma descrição fiel do movimento que o escultor realiza: contar a sua vida é realizar uma espécie de autobiografia artística e intelectual através da qual o escultor mostra os diferentes tempos conjugados e articulados pela sua obra.

Importa advertir que para este escultor português a escultura é feita de ferro (o material exclusivo da concretização espacial e objectual das suas esculturas), fogo (que molda o ferro) e palavras (os títulos são sempre ingredientes fundamentais das suas obras). É neste contexto que a palavra dita e escrita (Rui Chafes traduziu uma selecção de fragmentos de Novalis e tem publicado textos da sua autoria) tem um papel central nas suas obras fazendo parte do seu universo criativo, plástico e escultórico. Por isso, será correcto entender o texto referido como um projecto artístico em que o artista realiza uma viagem através do seu tempo e estabelece as coordenadas temporais a partir das quais podemos ler a sua história que é a história da aprendizagem e desenvolvimento da sua escultura.

A abertura do texto é, desde logo, uma indicação do tempo — da cronologia artística — que este texto atravessa:

Nasci em 1266 numa pequena aldeia, que já não existe, na Francónia, na Baviera. Os meus pais eram muito pobres, de uma família de camponeses e artesãos, e a vida era extremamente difícil; também hoje a vida continua a ser difícil, mas de outra maneira e com outro tipo de privações e durezas (CHAFES, 2012, p. 11).

O nascimento de Chafes dá-se no momento em que se desenvolvem as primeiras esculturas que o constroem como artista e que passados 745 anos (o texto é datado de 2011) mantêm-se actantes e lugares energéticos que se repercutem não só no modo como o escultor pensa a escultura e constrói a sua história artístico-intelectual, mas também enquanto elementos vitais que alimentam os gestos quotidianos da escultura.



**Rui Chafes**

*Unborn*, 2001

Ferro, 9 esculturas, cada: 325 x 65 x 65 cm

Col. Particular, Arnhem (Holanda)

Aos vinte anos muda-se para Naumberg onde trabalha na realização das estátuas das duas estátuas de dois dos patronos fundadores daquela Igreja: Uta e Ekkehard II (CHAFES, 2012, p. 12). E passados 140 anos muda-se para Itália:

Sentindo-me muito curioso pelo que estaria a acontecer no 'berço do ocidente', do outro lado dos Alpes, dirigi-me a Itália onde em Lucca, por volta de 1406 a 1407, tive a enorme ventura de trabalhar na execução do Túmulo de Llaría del Carretto, do mestre Jacopo Dealla Quercia. [...] A sua escultura possuía uma qualidade formal irrepreensível aliada a uma serenidade e sentido de Beleza inultrapassável (CHAFES, 2012, p. 15-16).

Poder-se-ia ler o texto fazendo um mapa dos diferentes elementos que Rui Chafes aprende com os diferentes mestres. Se com Quercia aprende a qualidade formal que leva à Beleza com o seu mestre posterior, Tilman Riemenschneider (1460-1531) aprende o movimento e a delicadeza do corpo esculpido. Trata-se da lição da perfeição dos objectos e que é a condição da ideia escultórica poder ser transmitida.

Foram dias inesquecíveis em que a honra e o privilégio de trabalhar com aquele que eu considerava o maior Mestre-Escultor de toda a Alemanha me encheram da maior alegria que se pode ter: saber que se está a tomar parte, mesmo que ínfima, na criação de um momento de eternidade, de um momento em que a superfície da pedra ou da madeira ficará para sempre ferida pela luminosa violência da perfeição (CHAFES, 2012, p. 19).

Em 1530 o artista dirige-se à França onde trabalha em Tours com Jean Juste, segue depois para Roma em 1600 onde trabalha com Stefano Maderno e Bernini. Em 1808 já na Alemanha e depois do contacto intenso com Novalis, descobre Philip Otto Runge e aprende a importância do desenho e a sua centralidade no pensar e desenvolver a escultura. Quando finalmente regressa ao seu tempo, ao seu presente, Chafes afirma:

Nestes últimos anos [recorde-se que o texto está datado de 2011] tenho, finalmente, tentado trabalhar em coisas minhas, depois de tantos anos a trabalhar para os outros artistas. Aproveito tudo o que aprendi com eles, tudo o que me ensinaram, mesmo sem o querer (e sem o saber), como é comum acontecer em todas as aprendizagens e também em todas as escolas e universidades, não é verdade? Tento fazer, finalmente, o meu caminho (CHAFES, 2012, p. 34).

É notável como a cronologia estabelecida dilata o tempo do sujeito artístico Rui Chafes e faz da história da escultura, pelo menos da escultura que lhe interessa, a sua própria história. E a sua contemporaneidade não acontece através de um modo radical de negar, transgredir,



**Rui Chafes**

*Unborn*, 2001

Ferro, 9 esculturas, cada: 325 x 65 x 65 cm

Col. Particular, Arnhem (Holanda)

anular, esquecer, a sua herança artística e intelectual, mas pelo contrário pelo modo como através das suas obras se é levado para outros lugares, outros tempos, outras histórias: a sua vanguarda e a sua contemporaneidade são constituídas por um olhar para trás e as suas esculturas são formas plásticas e poéticas de interrogar a história. A sua contemporaneidade é, exactamente, o modo como torna actual certo passado, ou seja, a sua tentativa é a de fazer com que uma luz que vem de longe possa iluminar o presente. Poder-se-ia acrescentar muito mais ao modo como neste texto o artista torna contemporâneos posições escultóricas, aparente e teoricamente divergentes, através de um lugar virtual — as suas próprias esculturas — onde todos esses elementos se podem sentir simultaneamente. É como se cada escultura sua infectasse toda a história e trouxesse para o mesmo tempo todos os tempos da escultura.

### **Conclusão: a contemporaneidade como leitura da história**

O artista contemporâneo é aquele que estando no presente a perceber o seu escuro e responde a esse escuro. Assim, pode entender-se o esforço artístico como uma resposta às trevas da hora (AGAMBEN, 2010, p.27).

O argumento que tentámos discutir ao longo deste texto pode sintetizar-se dizendo que a contemporaneidade artística é caracterizada por uma relação especial com o tempo e, dada essa relação que caracterizámos como sendo anacrónica porque o tempo da arte não tem medida, podem fazer-se corresponder às obras de arte a modos inéditos de ler a história porque cada obra de arte condensa, reorganiza e monta toda história. Cada uma dessas obras implica não só todo o tempo, mas a partir dela constitui-se certa tradição através da qual as obras permanecem luzes que tentam atingir a obscuridade do nosso presente.

Esta capacidade das obras e os artistas, mantendo-se vivos, atravessar o tempo traduz-se na relação dialéctica que a arte estabelece com o todo do tempo: as obras e os artistas são e não são de um tempo, pertencem a uma época, mas também são de todas as épocas, constituem uma tradição, mas estão disponíveis para a constituição de novas tradições. Trata-se de uma relação dialéctica que é consequência do anacronismo interno das obras de arte: o modo de ser da arte é a anacronia. E é esta sua modalidade constitutiva que possibilita aos artistas construir o seu universo temporal — isto é, a sua contemporaneidade —, construção esta feita através de gestos plásticos, formais, materiais, poéticos, que simultaneamente estão no tempo e extrapolam o tempo integrando dimensões temporais inéditas, singulares e originais.

## Notas

1 "the condition of taking our current moment as the horizon and destination of our thinking";

2 "What I call dialectical contemporary seeks to navigate multiple temporalities within a more political horizon. Rather than simply claim that many or all times are present in each historical object, we need to ask *why* certain temporalities appear in particular works of art as *specific* historical moments. Furthermore this analysis is motivated by a desire to understand our present condition and how to change it. [...] The ultimate aim is to disrupt the relativist pluralism of the current moment, in which all styles and beliefs are considered equally valid, and to move towards a more sharply politicized understanding of where we can and should be heading. If, as Osborne claims, the global contemporary is a shared fiction, then this doesn't denote its impossibility, but rather provides the basis for a new political imaginary."

3 "The contemporary becomes less a question of periodization or discourse than a *method* or practice, potentially applicable to all historical periods."

## Referências

AGAMBEN, Giorgio, "O que é contemporâneo", in Nudez [Nudità, 2009], trad. port. Miguel Serras Pereira, Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010, p.20

BISHOP, Claire, *Radical Museology or, What's 'Contemporary' in Museums of Contemporary Art?*, London: Koenig Books, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges *Devant le temps. Histoire de L'art at anachronisme des images*, Col. Critique, Paris: Les Éditions de Minuit, 2000.

CHAFES, Rui, "História da minha vida" in *Entre o Céu e a Terra*, Lisboa: Documenta, 2012

PELLBART, Peter Pál, "What is the contemporary?", in *Afterall. A journal of art, context and enquiry*, nº 39, Summer 2015, London.

TSVIETAIVA, Marina, *O poeta e o tempo*, [Poet i Vremi, 1932], trad. Fernando Pinto do Amaral, Lisboa: Hiena Editora, 1993.

---

# Arte contemporânea é arte pós-conceitual

Peter Osborne\*

---

RESUMO: Este ensaio expõe o sentido da proposição especulativa “arte contemporânea é arte pós-conceitual”. Partindo de uma elaboração conceitual do contemporâneo como uma forma disjuntiva do tempo histórico (como ideia, problema, ficção, e realidade globalmente transnacional), ele passa a dar um relato das convergências e mudanças que se reforçam mutuamente no caráter da obra de arte e nas relações sociais dos espaços artísticos. Trata-se da tradução da conferência realizada na Fondazione Antonio Ratti, Villa Sucota, Roma, Itália, em 9 de Julho de 2010.

PALAVRAS-CHAVE: Contemporâneo, pós-conceitual, transnacional.

ABSTRACT: This essay expounds the meaning of the speculative proposition ‘contemporary art is postconceptual art’. Setting out from a conceptual elaboration of the contemporary as a disjunctive form of history time (as idea, problem, fiction, and globally transnational actuality), it proceeds to give an account of convergent and mutually reinforcing changes in the character of the artwork and the social relations of art spaces.

KEYWORDS: contemporary, postconceptual, transnational.

---

\*Peter Osborne é Diretor do ‘Centre for Research in Modern European Philosophy’ (CRMEP), Kingston University Londres, e por muito tempo foi editor do periódico britânico *Radical Philosophy*. Entre seus livros estão *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde* (1995; 2011) and *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (2013).

Eu vou apresentar a vocês, de modo conceitualmente conciso, uma espécie de fragmento polêmico de um trabalho sobre construção de um conceito crítico de arte contemporânea. É importante observar que este é um conceito ‘crítico’, mais do que descritivo ou empírico. Não abrange toda a arte que se chamaria a si mesma de ‘contemporânea’, mas deriva, impondo-lhe não obstante algumas *exigências críticas*, de tal arte. Assim, este conceito está por ser construído, mais do que simplesmente ser descoberto. Ele obtém sua apresentação mais condensada na proposição que serve aqui como meu título: ‘Arte contemporânea é arte pós-conceitual’. Eu apresento-lhes esta sentença como uma proposição filosófica – ou ao menos, uma *interpretação* filosófica de uma situação histórica, já que, afinal, o que é a filosofia se não ‘o seu próprio tempo compreendido no pensamento’? Mais especificamente, e talvez de uma maneira inquietante, eu ofereço-lhes este conceito como uma *proposição especulativa*, no sentido técnico em que essa expressão é utilizada na filosofia de Hegel. Neste sentido, o *movimento* do pensamento que estabelece a identidade dos elementos dentro de uma proposição filosófica é dirigido à destruição da ‘natureza geral do julgamento’, baseado na distinção entre sujeito e predicado, de tal modo que, como um resultado da profundidade especulativa da identidade proposta, ‘o sujeito desaparece no [ou é exaurido por] seu predicado’. Desse modo, ao inverter a proposição (‘Arte pós-conceitual é arte contemporânea’), o predicado torna-se o sujeito e é, por sua vez, destruído como tal. Assim, há um infinito movimento do pensamento entre os dois termos em uma proposição especulativa, em relação à qual a própria proposição (predicação) é, nas palavras de Hegel, ‘uma mera forma vazia’ (HEGEL, 1976, p 60–66).

Portanto, a identidade dos elementos, que destrói a forma proposicional, não destrói a diferença entre eles. Antes muito mais, ela revela que esta diferença é a do movimento de certa ‘unidade’ ou ‘harmonia’ que emerge da uniformização da própria diferença. É através da experiência da proposição especulativa (experiência especulativa) que – de um modo proto-primeiro Romântico, não-proposicional – a filosofia hegeliana aproxima-se da experiência da arte. No entanto, ela o faz apenas *no fim* de um processo muito longo por meio do qual o significado dos elementos em causa – no nosso caso aqui, ‘arte contemporânea’ e ‘arte pós-conceitual’ – são construídos. Devo apresentar-lhes, aqui, uma mera descrição ou um esqueleto de tal processo de constituição.



Minha argumentação tem dois componentes principais e dois complementares. Os principais são:

1. o contemporâneo – como ideia, problema, ficção e realidade
2. arte como construção/expressão do contemporâneo, ou, arte pós-conceitual

Os itens complementares dizem respeito a certa necessidade de:

3. ficcionalização da autoridade do artista e
4. coletivização de ficções artísticas.

Essas duas últimas seções tomam o trabalho do Grupo Atlas (1999-2005) – Walid Raad na sua fachada como Grupo Atlas – como um exemplar de suas preocupações. (Por isso a imagem que abre esta palestra, do trabalho em vídeo de 2015 do Grupo Atlas, *We can make rain, but nobody came to ask.*) A ideia geral, entretanto, é expor vários aspectos da arte contemporânea na sua generalidade crítica, como pedaços de um quadro interpretativo filosófico. Então começarei pelo maior nível de abstração, e abrirei caminho em direção – sem nunca, aqui, finalmente chegar – ao concreto: do abstrato ao concreto, como Marx notadamente recomendou em suas notas metodológicas na introdução dos *Grundrisse*. Neste caso: da filosofia à arte.



**Walid Raad/Atlas Group**

Still de *We can make rain again but no one came to ask*, 2003/2006

Projeção DVD, Cor, 18 minutos. Cortesia Paula Cooper Gallery.

## 1. O contemporâneo como ideia, problema, ficção e realidade

### Ideia

Em sua acepção mais básica, o conceito de contemporâneo é o da coexistência, a unidade na disjunção ou, a *unidade disjuntiva*, dos tempos. Em termos concretos, ele refere-se à coexistência dos ciclos das vidas humanas dentro do tempo da existência. Contemporâneos são aqueles que vivem (ou viveram) o mesmo tempo. (Curioso que o termo ‘contemporâneos’ seja primeiramente utilizado com o verbo no pretérito perfeito: ‘nós fomos contemporâneos’. A afirmação ‘nós somos contemporâneos’ é redundante, dado que é performaticamente tautológica). Por ser um conceito histórico, o contemporâneo, implica, desta forma, em uma *projeção da unidade* para a totalidade diferencial dos tempos das vidas que estão, em princípio, ou potencialmente, presentes umas às outras de algum modo, em um tempo particular – e, em particular, ‘agora’, dado que é o presente vivido que estipula o modelo da contemporaneidade. Ou seja, o conceito de contemporâneo projeta um *tempo histórico único do presente*, como um presente vivido – um tempo histórico comum, embora internamente disjuntivo, das vidas humanas. ‘O contemporâneo’, em outras palavras, é uma forma abreviada para ‘o presente histórico’. Tal ideia é inerentemente problemática, mas cada vez mais irresistível.

### Problemas

É problemática, em primeiro lugar, teoreticamente, porque é uma ideia, no sentido técnico de Kant, de ser um objeto além da experiência possível (a conjunção total dos tempos vigentes) (KANT, 1997, pp. 394–408). Em segundo lugar, de modo ainda mais fundamental, por razões filosófico-*temporais* de um tipo primeiro Heidegger: nomeadamente, que o próprio ‘presente’, por si só na sua presentidade, não é dado na experiência como tal, dado que ele só existe como a diferenciação ou a união fraturada dos outros dois modos temporais (passado e futuro), sob a prioridade da sua dimensão de futuro<sup>1</sup> (HEIDEGGER, 1962).

O conceito de contemporâneo, assim, projeta na presença uma unidade temporal que é, em princípio, relativa ao futuro ou ao horizonte e, por isso, ele é *especulativo*. Finalmente, em terceiro lugar, empiricamente, a totalidade relacional dos tempos coetâneos atuais da existência humana permanece, fundamentalmente, disjuntiva socialmente. Portanto, não há nenhuma

posição-sujeito *atualmente partilhada* de (ou dentro de) nosso presente do ponto de vista do qual sua totalidade relacional poderia ser construída como um todo, mas em uma forma temporariamente fragmentada ou dispersa ou incompleta.

## **Ficção**

Contudo, a ideia do contemporâneo funciona *como se existisse*. Isto é, ela funciona como se o horizonte especulativo da unidade da história humana tivesse sido alcançado. A este respeito, o contemporâneo é uma ideia utópica, com seus aspectos positivos e negativos. Negativamente, envolve uma recusa; positivamente, é um ato da imaginação produtiva. Ela envolve uma recusa – uma recusa de sua própria base especulativa ligada ao futuro – na medida em que projeta uma conjunção de tempos real. Essa é uma recusa da possibilidade de futuro do presente por sua própria presentidade; fundamentalmente, trata-se de uma recusa da política. Ela é um ato produtivo da imaginação na medida em que projeta performativamente uma unidade não-existente para as relações disjuntivas entre tempos coetâneos. A este respeito, ao tornar presente o tempo ausente de uma união de tempos, *todas as construções do contemporâneo são ficcionais*. Mais especificamente, o contemporâneo é uma ficção *operativa*: ela *regula a divisão* entre o passado e o presente (através do seu sentido de futuro) dentro do presente. Epistemologicamente, pode-se dizer que o contemporâneo marca o ponto de indiferença entre a narrativa histórica e ficcional que tem sido associada, desde a crítica de Hegel, com a noção da própria experiência especulativa<sup>2</sup> (RICOEUR, 1988, p. 99–240).

É a 'presentidade' ficcional do contemporâneo que o distingue da categoria mais estruturada e duradoura da modernidade, o caráter inerente de autossuperação que o identifica com uma transitoriedade permanente familiar na crítica literária desde Baudelaire. A esse respeito, o contemporâneo envolve um tipo de abrigo interno do moderno no presente. Como um comentarista recentemente colocou, a contemporaneidade é 'o presente impregnado do sentido original de *moderno*, porém sem o seu subsequente contrato com o futuro' (SMITH, 2006, p. 681–707). Essa copresentidade fictícia de uma multiplicidade de tempos associa o contemporâneo – em um nível conceitual profundo – a uma cultura teológica da *imagem*. Na famosa frase de Michael Fried – de qual todo o sentido do imaginário, do caráter fictício da experiência está ausente – 'presentidade é graça'<sup>3</sup> (FRIED, 1998, p. 168).

Se a modernidade projeta um presente em permanente transição, o contemporâneo fixa ou abarca essas transitoriedades dentro da duração de uma conjectura, ou, mais amplamente, o invólucro de uma vida. Essa presentidade encontra sua forma representacional na aniquilação da temporalidade pela imagem. É na cultura da imagem fotográfica e pós-fotográfica que a contemporaneidade do contemporâneo fica expressa mais claramente. A imagem interrompe igualmente as temporalidades do moderno e da natureza. O contemporâneo aparece como 'heterocrônico' relativamente a esses padrões normativos: um tempo 'anormal' de ocorrências irregulares, ou no termo de Nietzsche um tempo 'inatural' (*unzeitgemässe*). Heterocronia é a dimensão temporal de uma heteronomia geral, ou uma multiplicidade de determinações. Ela marca simultaneamente o momento da disjunção (e conseqüente o antagonismo) dentro da unidade disjuntiva do presente histórico e o modo disjuntivo existencial da própria presentidade (HERNANDEZ-NAVARRO, 2008, p. 9).

Além disso, essa unidade disjuntiva e antagonista do contemporâneo não é apenas temporal, mas igualmente (na verdade, em certos aspectos, primeiramente) espacial. Este é o segundo ponto principal da problemática teórica do contemporâneo: o problema da unidade disjuntiva dos tempos sociais é o problema da unidade e da disjunção do espaço social – isto é, em sua forma mais ampla, o problema da *geopolítica*. A ideia do contemporâneo coloca o problema da unidade disjuntiva do espaço-tempo, ou do *geopoliticamente histórico*. Se se quer retirar algum sentido a partir da noção do historicamente contemporâneo, deve-se considerar que dialética temporal do novo, que dá definição qualitativa ao presente histórico (como o ponto de vista a partir do qual sua unidade é construída) – mas que com a noção do contemporâneo elimina do futuro –, deve ser mediada pela complexa dialética global dos espaços. Ou, para colocar de outro modo, *a ficção do contemporâneo é necessariamente uma ficção geopolítica*. Isso complica consideravelmente a questão da sua periodização, ou a extensão da duração do contemporâneo 'em sentido oposto', em direção ao passado cronológico recente. Essa extensão da duração do contemporâneo (como uma unidade projetada dos tempos das vidas atuais) impõe uma dinâmica de periodização em constante mudança que insiste na questão de quando o presente começa. E é possível encontrar repostas muito diferentes para essa questão, dependendo de onde se está pensando geopoliticamente (CAMNITZER, 2007).

Dessa forma, alguém poderia dizer, 'Para Cada Presente, Sua Própria Pré-história': significando, para cada *construção geopolítica diferenciada* do presente como um todo, há sua própria

pré-história. Pois apesar dos problemas teóricos do caráter fictício da unidade e do ponto de vista espacial, as construções do contemporâneo parecem cada vez mais como inevitáveis porque as crescentes interconexões sociais globais proveem conteúdo significativo a essas ficções, preenchendo suas projeções especulativas com material empírico ('fatos'), efetuando dessa maneira a transição da narrativa ficcional para a histórica. Nesse âmbito, o conceito do contemporâneo adquiriu a necessidade regulativa de uma 'ideia' kantiana. Cada vez mais, 'o contemporâneo' tem o status transcendental de uma condição de inteligibilidade histórica da própria experiência social.

### **Realidade: o contemporâneo hoje ou o transnacional global**

Cada vez mais, então, a ficção do contemporâneo é primordialmente uma ficção planetária ou global. Mais especificamente, a ficção de uma transnacionalidade global deslocou recentemente 140 anos da hegemonia de um imaginário internacionalista, 1848 – 1989, que veio em uma variedade de formas políticas. Essa é uma ficção – uma projeção da unidade temporal do presente ao redor do planeta – baseada na interpenetração contraditória das formas sociais herdadas ('comunidades', 'culturas', 'nações', 'sociedades' – todas estas formulações cada vez mais inadequadas) pelo capital, e suas conseqüentes interconexão e dependência forçadas. Resumindo, hoje, o contemporâneo (a fictícia unidade relacional do presente histórico) é transnacional porque nossa modernidade tem uma tendência em direção ao capital global. A transnacionalidade é a suposta forma socioespacial da corrente unidade temporal da experiência histórica.

Como Gayatri Spivak argumentou o que Toby Volkman, coordenador de programas da Fundação Ford, descreve como 'saltos demográficos, diásporas, migrações relacionados ao trabalho, os movimentos do capital e mídia globais, e processos de circulação cultural e hibridização' (VOLKMAN, 1999, p. 9) têm gerado o duplo imaginário geopolítico de um nacionalismo cultural pós-colonial e um multiculturalismo metropolitano, na melhor das hipóteses, problemático e, na pior, redundante. Spivak contra-argumenta:

O que podemos observar no mundo globalizado e pós-colonial é o retorno das fronteiras demográficas, mais que territoriais, que precedem e que são maiores que o capitalismo. Essas fronteiras demográficas, que responde à migração em larga escala, estão agora apropriando a

versão contemporânea de uma realidade virtual e criando tipos de coletividades paraestatais que pertenciam aos mutáveis impérios multiculturais que precederam o capitalismo monopolista (SPIVAK, 2003, p. 3 e 15).

Fronteiras ou limites territoriais (basicamente, estados-nações) estão sujeitos a se esfacelar pela 'globalização' de dois modos. Primeiro, elas possuem uma crescente, embora ainda fisicamente restrita, 'permeabilidade'. 'Fronteiras são facilmente ultrapassadas a partir dos países metropolitanos, enquanto tentativas de entrada a partir dos chamados países periféricos ainda encontram fronteiras burocráticas e policiais mais difíceis de penetrar de um modo geral' (SPIVAK, 2003, p. 16). As pessoas quase sempre cruzam as fronteiras da chamada periferia para o metafórico centro apenas como um capital variável – incluindo o trabalho em arte. (A arte é um tipo de passaporte. Nos espaços transnacionais, é *encenada* uma utopia do mercado de livre circulação, enquanto na realidade ela incorpora a contradição da mediação dessa circulação pelo capital.) Segundo, a tecnologia da informação torna possível a construção de novos sujeitos sociais, e a manutenção da unidade dos sujeitos mais antigos e fragmentados, por meio das fronteiras nacionais, em uma nova maneira.

Mas como essa contemporaneidade geopoliticamente complexa deve ser experimentada ou representada? E, em particular, como isso pode ser experimentado através ou como arte? O problema é menos 'representação' do que 'apresentação' (menos *Vorstellung* do que *Darstellung*): a interpretação do que acontece através da construção de novas totalidades a partir dos seus fragmentos e modalidades de existência. Isso é tanto manifestação de um desejo de contemporaneidade – para forçar conjuntamente a multiplicidade dos tempos sociais coetâneos – quanto é uma questão de representação.

## **02. Arte como construção/expressão do contemporâneo, ou, arte pós-conceitual**

Que dizer da 'arte contemporânea'? A arte é uma mensageira cultural privilegiada da *contemporaneidade*, tal como se deu com as formas precedentes da modernidade. Em decorrência da expansão histórica, diferenciação geopolítica e intensificação temporal da contemporaneidade, tornou-se praticamente obrigação para qualquer arte com uma reivindicação sobre o presente, posicionar-se, reflexivamente, no interior deste campo expandido. A *coexistência de diferentes tempos* que constitui o contemporâneo, e as *relações entre os espaços*

*sociais* nos quais estes mesmos tempos estão incorporados e articulados, são os dois eixos principais junto aos quais o significado histórico da arte deve ser traçado. Como resposta a esta condição, nos últimos anos, as características inter- e transnacional de um espaço de arte transformaram-se nas marcas principais da sua contemporaneidade. Neste processo, as instituições de arte contemporânea ganharam um grau sem precedentes de autoconsciência histórica e criaram um novo tipo de espaço cultural – tendo a bienal internacional como seu emblema já ineficaz – dedicado à exploração, por meio da arte, das semelhanças e diferenças entre as formas geopoliticamente diversas de experiência social que só recentemente começaram a ser retratadas dentro das normas de um mundo comum.

Mais particularmente, as instituições internacionais de arte são os representantes culturais de uma ideia de mercado de um sistema global de sociedades. Elas mediam as relações de troca com os artistas, através dos mais recentes discursos culturais da ‘globalização’, a fim de colocar a última versão do contemporâneo na vitrine. Em consequência de seu poder de reunião, as bienais internacionais revelam o poder econômico-cultural do ‘centro’ *aonde* quer que elas desponham, não importando o que está sendo exposto. Em suma, elas são uma ramificação de *Pesquisa e Desenvolvimento* da transnacionalização da indústria cultural. As novas bienais internacionais são emblemas da capacidade do capital em atravessar fronteiras e de acomodar e apropriar as diferenças culturais. O trabalho artístico é um capital cultural variável. Além disso, atualmente, só é capital aquilo que de modo imanente projeta o horizonte utópico de um encadeamento social e global, na última forma distópica do mercado.

Entretanto, para todas estas definições sociais, ainda é o caráter artístico das obras em exposição – suas maneiras particulares de exibir sua lacuna individual de autoevidência – que torna tudo isso possível, e a ergue ao *status* de uma série estendida de exposições mundiais. Particularmente, ele é a última *extra*-territorialidade da arte (um componente essencial da sua ilusão de autonomia) que torna possível as múltiplas e mais recentes, além de complexas, territorializações das instituições de arte. Para que a arte assuma uma crítica dentro destas instituições, como uma construção/expressão do contemporâneo – ou seja, para que ela se aproprie do poder de temporalização da imagem como a base para novas temporalizações históricas – ela deve relacionar-se diretamente com a ontologia sócioespacial dos seus próprios locais e relações internacional e transnacional. Neste ponto, a significação histórica e crítica da transformação da ontologia da obra de arte, realizada ao longo dos últimos 50 anos, de

uma ontologia artesanal dos *médiuns* para uma ontologia, pós-conceitual, transcategorica, de materializações, atinge o estágio de maturidade.

Isto me leva à minha tese principal: **é a convergência e o condicionamento mútuo das transformações históricas na ontologia da obra de arte e as relações sociais do espaço artístico** – uma convergência e um condicionamento mútuo que têm suas raízes nos processos econômicos e comunicacionais mais gerais – **aquilo que torna possível a arte contemporânea**, no sentido enfático de uma arte da contemporaneidade. Estas transformações convergentes e mutuamente condicionadas assumem a forma comum de processos de ‘des-fronterização’: por um lado, a des-fronterização das artes como *médiuns* – a emergência de práticas genuinamente transcategoricas dando abertura ao espaço conceitual de uma arte ‘genérica’ – e por outro, a des-fronterização dos espaços anteriormente nacionais e sociais da arte. Isso tem sido um processo histórico extraordinariamente complexo. Todavia, seu efeito pode ser resumido, em suma, como a aparência imanente na obra de arte da dialética global sócioespacial dos *lugares, não-lugares e fluxos*, apresentados numa constelação dialética de aspectos *estéticos, conceituais e distributivos* da arte. É esta formação dialética que constitui o que chamo de caráter ‘pós-conceitual’ da arte contemporânea.

Essa arte tem seis características principais:

1. Uma relevante – porém, indevida – conceitualização. (Arte é composta por conceitos, suas relações e sua iniciação em práticas de segregação: arte/não-arte.)
2. Uma relevante – porém, inadequada – dimensão estética. (Toda a arte reclama alguma forma de materialização; isto é, forma [=espaço-temporal] estética.)
3. Uma função antiestética de materiais estéticos. (Este é um pré-requisito importante da imperiosa conceitualização da arte.)
4. Uma dilatação exorbitante dos possíveis meios materiais da arte. (Transcategorialidade) Este é o sentido emancipador da condição ‘pós-*médium*’.
5. Uma completa equânime – a saber, irreduzivelmente relacional – unidade de obras de arte de um indivíduo, através da totalidade das numerosas iniciações materiais, em dado momento. (Uma ontologia das materializações.)
6. A maleabilidade histórica das fronteiras dessa unidade (OSBORNE, 2004, p.651–670)



É a junção das duas primeiras características que levam à terceira e à quarta, enquanto a quinta e a sexta são manifestações de suas consequências lógicas e temporais, respectivamente. Em suma, a arte contemporânea é 'pós'-conceitual na medida em que registra a experiência histórica da arte conceitual, como um movimento autoconsciente, como a experiência da impossibilidade/falácia da *absolutização* do antiestético, considerado juntamente com o reconhecimento de um *aspecto* conceitual que não pode ser eliminado de *qualquer* arte. Com respeito a isso, a arte é pós-conceitual no grau em que ela incorpora reflexivamente a *verdade* (que, por sua vez, incorpora a não verdade) da 'arte conceitual': ou seja, a arte é, forçosamente, *ao mesmo tempo* estética e conceitual.

O caráter espacial dessa dialética do estético e do conceitual – e seu significado social e ontológico como uma expressão artística da dialética dos lugares e não-lugares – aparece mais claramente na arte do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 nas práticas de sua *textualização*, de sua *arquiteturalização* ou *ambientalização*. Naquela época, Robert Smithson concebeu esta prática dupla como a dialética do *site* e *non-site*. Sua transformação mais recente, por meio de outra complicação dessa dialética pela emergência de um novo 'espaço de fluxos', aparece no processo da transnacionalização da arte. Isso revela que o processo de transnacionalização acontece, de forma fundamental, no nível da ontologia histórica da arte – o seu ser como arte – e não apenas ao nível das suas formas de distribuição.

A esse respeito, a transnacionalização representa um quarto estágio na narrativa histórica da ampliação do alcance espacial e concepção de arte ocidental do século XX, que pode ser resumida da seguinte forma: a espacialidade euclidiana dos objetos para a espacialidade especulativa das relações planetárias.

1. A ambientalização da pintura e da escultura, de Matisse a Kaprow, passando pelo muralismo, até chegar ao investimento dos minimalistas do espaço negativo. (Este é um movimento ainda assentado no interior, nas relações entre objetos e salas.)
2. A textualização, a arquiteturalização e a ambientalização ampliada da arte, e a criação de um conceito genérico de arte, através da exploração da ambiguidade constitutiva da relação entre planta/edifício ou conceitualização/materialização. (Este é o momento de Lewitt, Bochner, Graham, Smithson e Matta-Clark – e, certamente, Hans Haacke.)

3. O urbanismo pós-arquitetural de vários tipos de trabalho para o projeto e a nova definição funcional de lugar, baseados na conscientização do papel constitutivo dos não-lugares. (Mark Dion e Réne Green podem ser, aqui, citados como exemplos.)

4. A transnacionalização da arte por meio de sua produção para e inscrição dentro de um espaço transnacional de arte que intermedia a dialética global dos lugares, não lugares e fluxos, através de formas institucionais da *exposição internacional em larga escala*, do *mercado* e da *migração* de artistas. (Este é o momento no qual tomarei O Grupo Atlas como o meu modelo.) É um processo profundamente contraditório no qual os artistas e formas mercadológicas e institucionais de arte negociam a política do regionalismo, do nacionalismo pós-colonial e da migração, substituindo a lógica espacial geral da obra pós-conceitual pela dinâmica político-econômica global.

Então, como a 'arte' pode ocupar, formular, refletir criticamente e transfigurar assim globalmente um espaço transnacional? Somente, creio, se a posição-sujeito de sua produção for capaz de revelar – ou seja, construir e, assim, expor – algo da estrutura do próprio 'contemporâneo'. O trabalho do Grupo Atlas é emblemático aqui, pois chama a atenção para dois aspectos distintivos e relacionados deste processo: a *ficcionalização* e a *coletivização especulativa*.

### **03. A ficcionalização da autoridade artística (anonimato e a função-autor)**

No trabalho do Grupo Atlas, o relato ficcionalizado atua em dois níveis e assume duas formas principais: a ficcionalização da autoridade artística ou o que, adaptando Foucault, podemos chamar de 'função-artista', e a ficcionalização da forma documental, em particular, o arquivo. Tal ficcionalização corresponde e visibiliza a natureza fictícia do próprio contemporâneo. O relato ficcionalizado também explicita certa ficcionalidade geral da obra de arte pós-conceitual, que é um efeito da contrafactualidade inerente à sua dimensão conceitual, e que lhe transmite um aspecto estruturalmente 'literário'. Toda materialização pode ser entendida como a performance de um elemento fictício ou ideia. A este respeito, o conceito genérico de arte pós-médium reincorpora a 'literatura', restituindo-a às suas origens filosóficas no primeiro romantismo alemão. *A arte pós-conceitual articula uma poética pós-estética.*

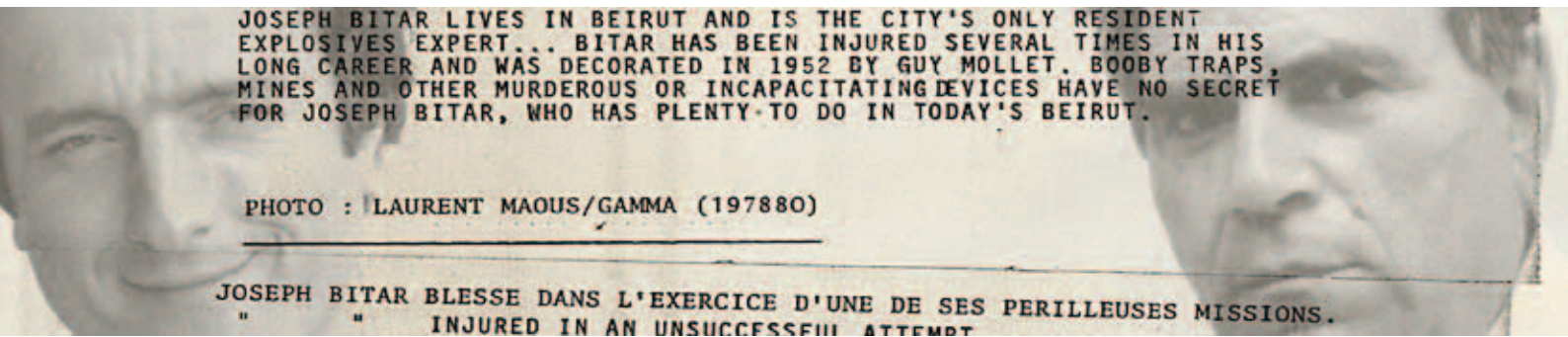
Historicamente, a ficcionalização da função-artista é, naturalmente, uma estratégia autoral comum. Ela representa uma extensão tanto da estratégia do uso de pseudônimos (preponderante sob condições de censura e no caso de necessidade de dissimulação social de diversos tipos) quanto da ‘impessoalidade’ de um modernismo do tipo de T.S. Elliot. Teoreticamente, ela é melhor concebida, penso, em termos da análise da função-autor feita por Foucault, que era, em si, de muitas maneiras (como grande parte do pós-estruturalismo), uma teorização das implicações da prática das vanguardas modernistas. Para Foucault, a substituição do conceito de autor pelo de função-autor era ‘uma questão de tirar do sujeito (ou seu substituto) o seu papel como criador, e de analisar o sujeito como uma função variável e complexa do discurso... apreendendo os pontos de inserção do sujeito, modos de funcionamento, e o sistema de dependências’ (FOUCAULT, 1979, pp.141-160). A construção de uma função-artista denominada ‘Grupo Atlas’ é, sob muitos aspectos, uma aplicação precisa dos termos desta análise para a produção da autoridade artística. Sua principal característica é a sua falta de semelhança com uma prática documental.

Isso depende, em primeiro lugar, do uso criativo do anonimato, dentro da utilização de pseudônimos, através da forma ‘Grupo’ (o uso de pseudônimos, poderíamos afirmar, é uma condição da ficcionalização *histórica*); e, em segundo lugar, o estudo da documentação simultaneamente como uma marca indicial e como uma forma cultural pura. Mais profundamente, para a sua ambiguidade produtiva na relação entre as narrativas ficcionais e históricas, ele liga uma ambiguidade que encontra seu ponto de indiferença no conceito de *especulação*, através do qual ele alcança ao mesmo tempo a sua força política e filosófica. Por um lado, essa ambiguidade é típica de uma prática que utiliza narrativas ficcionais para finalidades históricas e críticas; por outro, uma demarcação interna rigorosa entre o uso indicial e o puramente formal (isto é, ficcional) de documentos é marcada por cronologias sistematicamente aberrantes e contradições narrativas – um procedimento que é por vezes aplicado à narração da formação do próprio ‘Grupo Atlas’, cuja especificação varia do ano de 1999, ao ano de 1977 e ao período compreendido entre 1986-1999. (1999 foi o ano real). É na relação entre a coletividade anônima da ficção do próprio ‘Grupo Atlas’, e a faceta nacional de suas ficções (‘Líbano’) que repousa tanto o caráter *transnacional* quanto o significado político de sua prática.

#### 04. A coletivização das ficções artísticas (ou a coletividade especulativa do transnacional)

Coletivos artísticos (ficcionalis ou verdadeiros) estão na moda novamente. Eles estão proliferando rapidamente através da comunidade artística internacional, seja de forma singular ('Claire Fontaine', por exemplo) seja de modo explicitamente coletivo (Raqs Media Collective). Há, ainda, uma nova historiografia revisionista do passado recente deles<sup>4</sup>. Existe uma variedade de razões para isto, sendo que a maioria delas relaciona-se com as tentativas de remodelar os modos de efetividade nas relações entre política e arte. Minha tese é que o fenômeno dos coletivos artísticos tem uma nova função aqui ligada à sua ficcionalização, no momento do transnacionalismo global, do qual o recente aumento no número de coletivos (fictícios ou não) é um sinal involuntário.

A coletivização da ficcionalização da função-artista funciona, mais uma vez, em dois níveis: a coletividade do Grupo, e a coletivização da autoridade inerente (nesse caso, ficcionalizada) na forma documental – no limite, a 'coletividade' material da própria indicialidade, o poder significativo da natureza. A ligação é o anonimato. É através da combinação de anonimato e referência inerente no pseudônimo 'O Grupo Atlas', com suas conotações globais, que a sua coletividade fictícia aparece na própria *coletividade especulativa do transnacional global*.



JOSEPH BITAR LIVES IN BEIRUT AND IS THE CITY'S ONLY RESIDENT EXPLOSIVES EXPERT... BITAR HAS BEEN INJURED SEVERAL TIMES IN HIS LONG CAREER AND WAS DECORATED IN 1952 BY GUY MOLLET. BOOBY TRAPS, MINES AND OTHER MURDEROUS OR INCAPACITATING DEVICES HAVE NO SECRET FOR JOSEPH BITAR, WHO HAS PLENTY TO DO IN TODAY'S BEIRUT.

PHOTO : LAURENT MAOUS/GAMMA (197880)

JOSEPH BITAR BLESSE DANS L'EXERCICE D'UNE DE SES PERILLEUSES MISSIONS.  
" " INJURED IN AN UNSUCCESSFUL ATTEMPT

**Walid Raad/Atlas Group**

Still de *We can make rain again but no one came to ask*, 2003/2006

Projeção DVD, Cor, 18 minutos. Cortesia Paula Cooper Gallery.

Reivindiquei antes que, no tempo atual, é apenas o capital que de modo imanente projeta o horizonte utópico da interconectividade social global, na forma distópica do mercado: apenas o capital manifesta uma estrutura-sujeito em nível global. Porém, a sociabilidade capitalista (o fundamento das sociedades em relações de troca) é essencialmente abstrata; é uma questão de *forma*, mais do que 'coletividade'. A coletividade é produzida através da interconexão dos trabalhos, mas a interconexão e dependência universal que o capital produz exibem a estrutura de um sujeito (a unidade de uma atividade) apenas objetivamente, nos seus produtos, separados dos sujeitos individuais e das coletividades particulares do trabalho, no autodesenvolvimento da forma-valor. Historicamente, é claro, o nacionalismo (a ficção cultural das nações) preencheu essa lacuna. Nações ('comunidade imaginadas') têm sido sujeitos sociais privilegiados de capitais competitivos. Todavia, a estrutura-sujeito do capital não mais corresponde à especificidade territorial dos estados-nações, e outras sociedades fora do nexa do capital global estão sendo sugadas inexoravelmente para dentro dele. Nesse aspecto, a coletividade imanente do capitalismo permanece, e vai sempre permanecer, estruturalmente, 'por vir'. Por isso, o caráter abstrato e totalmente formal de sua mais recente antecipação como 'multidão'.

A coletividade ficcional do *Grupo Atlas* e seus 'caracteres' narrativos são um substituto para a ausente coletividade política do transnacional global, que é duplamente positivado e negado pelo próprio capital. Como tal, ele corresponde, em um nível estrutural, com o trabalho de 'autores' como Luther Blissett e Ming Wu no campo da literatura. Politicamente, poder-se-ia dizer, que esse trabalho representa, pela virtude de suas relações efetivas com a história filosófica do capital, a continuação da tradição intelectual do internacionalismo marxista através dos novos meios artísticos transnacionais. O Grupo Atlas pode ser descrito como o representante artístico de uma espécie de 'Primeira Transnacional'.

Mas o que, então, a partir do foco especificamente *nacional* do trabalho do Grupo Atlas, é exclusivamente ficção Libanesa? Minha afirmação aqui é que a ficcionalização do 'Líbano' – através da ficcionalização da evidência de sua existência – afeta uma ficcionalização emblemática do próprio nacional. Além disso, esta ficcionalização dos atos nacionais como a condição *desnacionalizante* de sua *transnacionalização*; uma transnacionalização que é efetuada através da estrutura sócioespacial da obra de arte/ mundo. Isto não é o transnacionalismo como o outro abstrato da nação, mas a transnacionalização como a mediação da forma da nação com o seu outro global abstrato. No horizonte desse movimento, podemos captar algo do aspecto

democrático-radical da projeção de Foucault de uma possível substituição da função-autor por alguma forma de anonimato. Isto evoca a pergunta retórica que termina o famoso ensaio de Foucault: “‘Que diferença faz quem está falando?’”

## Notas

1 Temporality, for Heidegger, ‘has the unity of a future which makes present in the process of having been.’ (Temporalidade, para Heidegger, ‘contém a unidade de um futuro que torna presente no processo de ter sido’).

2 Embora o volume dos seus escritos sobre tempo e história, em nenhum lugar Ricoeur tematiza o conceito de contemporâneo. O mais perto que ele chega na sua pequena discussão da “‘nossa Modernidade’” é em *History, Memory, Forgetting*, Chicago: University of Chicago Press, 2004, trans. Kathleen Blamey and David Pellauer, p. 305–314.

3 Eu discuto o caráter teleológico da imagem fotográfica in: Peter Osborne, *Philosophy in Cultural Theory*, Ch. 2, ‘Sign and Image’.

4 Ver, por exemplo, Blake Stimson and Gregory Sholette, eds, *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007.

## Referências

CAMNITZER, Luis. *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, Austin: Texas University Press, 2007.

FOUCAULT, Michel. ‘What is an Author?’ (1969), In: HARARI Josué V., ed., *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Ithaca: Cornell University Press, 1979.

FRIED, Michael ‘Art and Objecthood’ (1967), In: *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, Chicago: University of Chicago Press, 1998.

KANT, Immanuel Kant, *Critique of Pure Reason*, trans. Paul Guyer and Allen W. Wood. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

HEIDEGGER, Martin *Being and Time* (1927), trans. John Macquarrie and Edward Robinson, Oxford: Blackwell, 1962.

HEGEL, G.W.F. *Phenomenology of Spirit*, trans. A.V.Miller, Oxford: Oxford University Press, 1976.

HERNANDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel ‘Presentacion. Antagonismos Temporales’, *Heterocronias: Tiempo, Arte y Arqueologías del Presente*, Murcia: CENDEAC, 2008.

OSBORNE Peter, ‘Art Beyond Aesthetics: Philosophical Criticism, Art History and Contemporary Art’ In *Art History*, Volume 27, no. 4, 2004.

RICOEUR, P. *Time and Narrative, Volume 3*, Pt IV, Section 2, ‘Poetics of Narrative: History, Fiction, and Time’. , trans. Kathleen Blamey and David Pellauer. Chicago: University of Chicago Press, 1988.

SMITH, Terry, ‘Contemporary Art and Contemporaneity’ In: *Critical Inquiry* 32 (Summer 2006).

SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Death of a Discipline*, Columbia University Press, New York, 2003, pp. 3 and 15.

VOLKMAN, Toby Alice, *Crossing Borders: Revitalizing Area Studies*, New York: Ford Foundation, 1999.

---

# Desfazer/Refazer a condição pós-conceitual

Éric Alliez\*  
para Peter Osborne

---

RESUMO: Este artigo visa mostrar como os trabalhos de Daniel Buren e de Gordon Matta-Clark uma desconstrução ao mesmo tempo dos limites da autonomia da arte e da arquitetura. Mas se, por um lado, a crítica da autonomia da arte, que incorpora o nível exclusivo/inclusivo da crítica da arte conceitual - feita pelo "trabalho in situ" de Daniel Buren -, acaba por provocar uma situação de não-arquitetura na medida em que ele trabalha *sob* e *sobre* a arquitetura; por outro, a radicalização desta situação só se dará efetivamente nas operações feitas por Matta-Clark quando este ataca os fundamentos mesmos da arquitetura em nome de uma "anarquitectura". Comunicação apresentada na Jornada de estudos La condition postconceptuelle — De l'art contemporain que aconteceu na Universidade Paris 8, no dia 9 de maio de 2014.

PALAVRAS-CHAVE: *in situ*, anarquitectural, diagramático

RESUMÉ: Cet article vise à montrer la façon dont les travaux de Daniel Buren et Gordon Matta-Clark réalisent une déconstruction à la foi des limites de l'autonomie de l'art et de l'architecture. Néanmoins, si, d'un côté, la critique de l'autonomie de l'art, qui incorpore le niveau exclusif/inclusif de la critique de l'art conceptuel - réalisé par le "travail in situ" de Daniel Buren -, aboutit à provoquer une situation de non-architecture dans la mesure où il travaille *sur* et *sous* l'architecture; d'un autre côté, la radicalisation de cette situation ne viendra effectivement que dans les opérations réalisés par Matta-Clark, puisqu'il attaque les fondements mêmes de l'architecture au nom d'une «anarchitecture». Cette communication a été présentée dans la Journée d'études sur La condition postconceptuelle — De l'art contemporain qui a eu lieu dans Université Paris 8, le 9 mai 2014.

MOTS-CLÉS: *in situ*, anarchitectural, diagrammatique

---

\* Éric Alliez é professor da cadeira de Filosofia e Criações Contemporâneas em Arte da Universidade Paris 8, Éric Alliez foi Professor convidado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1988-1996). Desde 2010, é professor de Filosofia Francesa contemporânea da Kingston University. É membro fundador da revista *Multitudes*, a qual ele deixou em 2009.

1. A *condição pós-conceitual* enuncia a função constituinte da crítica da arte conceitual para uma arte = x, que conseqüentemente não vem exatamente depois.
2. Não é tanto a crítica da arte conceitual para e em si que importa, mas o nível inclusivo/exclusivo (*uma disjunção inclusiva?*) pelo qual, em tempo real, *um* Daniel Buren a eleva a um modo de fundo comum com o questionamento de todas as formas de autonomia da arte que ele *exporá*, numa desconstrução continuada dos seus “limites formais e culturais”; no “trabalho *in situ*”. Irredutível a tudo o que pôde ter sido entendido em termos fenomenológicos do *site specificity*, o *in situ* valerá como “proposição” de reabertura ontológica da arte como questão – e como efeito do deslocamento pós-conceitual da antinomia entre o modernismo e o antimodernismo duchampiano.
3. Processo que Gordon Matta-Clark levará ao seu acme ao atacar os fundamentos da arquitetura em nome de uma “anarquitectura”; a qual submeterá a sintaxe documental da arte conceitual a uma “ANARCHY TORTURE” — tal como se pode ler neste antimanifesto no formato de grade de palavras que permitem todos os cruzamentos sobre o *Wall Text*: « ANARCHY TORTURE — AN ART KIT TORTURE — AN ART DEFECTOR », etc.

\*

À primeira vista, e talvez a contragosto, mas na longa duração de sua inscrição, na qual a “pintura” não é matéria estranha, a obra de Buren poderia *mesmo* ser apreendida como uma maneira de levar ao seu maior limite em termos quantitativos a ruptura com a forma operada pelos papéis cortados de Matisse e a sua expressão no visível. Sobre estes papéis cortados, que “já apareciam como fogos de artifício no campo da arte de sua época”; o próprio Buren afirma que eles “estilhaçam literalmente, caso o comparemos com os trabalhos de hoje” que fizeram sua “a ortodoxia da redução cromática sistemática” como se ali houvesse “antagonismo [...] entre pensamento e cor”; e de valorizar contra este novo academicismo minimal-conceitual da pureza o “princípio de que a própria cor é pensamento”. Retomando sua evolução a este respeito, ele salienta que “esta preocupação com a cor sempre marcou [seu] trabalho e já estava aparente desde o início” (em meados dos anos 1960) embora “‘encoberto’ pelo discurso crítico”<sup>1</sup> e sem dúvida também sob um intratável rigor estrutural mobilizado pela vontade de ruptura “epistemológica” com a imagem pictural do quadro e a necessidade de uma desconstrução completa da “história da arte (aquela das formas)”<sup>2</sup>. Uma coisa explicando a outra, o



antiformalismo e o antiexpressionismo, que estão no princípio de toda o procedimento de Buren – e que poderiam imediatamente associá-lo à Matisse (ou a um *pensamento-Matisse* que ele, por outro lado, toma o cuidado de afastar da recepção francesa padrão que coloca Matisse “do lado da pintura-pintura”<sup>3</sup>) –, serão impulsionados até seu o limite quantitativo, fundado sobre o princípio da repetição das faixas verticais alternadas brancas/coloridas de 8,7 cm de largura. Destinada a lhe “retirar qualquer significado de ordem emocional ou anedótica”<sup>4</sup>, a repetição será capaz de dar “um aspecto objetivamente *diferente*” a todas suas atualizações *in situ*: “é uma repetição com diferenças [...] e pode-se até dizer que são estas diferenças que fazem a repetição”<sup>5</sup>. A impessoalidade diferencial, a neutralidade formal da “ferramenta visual” assim definida é o *signo* de um dispositivo que deve ser chamado de *pós-conceitual*, como um deslocamento radical da antinomia do modernismo e do antimodernismo duchampiano. Ora, esta operação pós-conceitual sobre (e sob) a pintura (e seu contexto), parece-nos, envolve *todo Buren* pela crítica tanto inclusiva quanto exclusiva da arte conceitual na qual, para ele, ela está implicada<sup>6</sup> desde o texto fundador, que terá numerosas variações, na forma de “Advertência” (*Mise en garde*) (no âmbito da exposição *Konzeption/Conception* de Outubro de 1969). O fato de que a questão ultrapasse o que comumente se diz em termos de “desconstrução da retórica da pintura” é confirmado, através de Matisse precisamente, em dois trabalhos de 1973/1974 e 1976 (este último retomado em 1984).



**Daniel Buren**

Capa do catálogo da exposição *Konzeption/Conception* de outubro de 1969

O primeiro trabalho inscreve-se no contexto de uma exposição no *Kunstverein* de Colônia em torno da arte minimal e conceitual (“On Art: Kunst über Kunst”, Abril de 1974). Ele consistia em recobrir as vigas de concreto da galeria com longas faixas listradas verticais brancas e vivamente coloridas, de mesma largura (8,7 de cm), cujas duas extremidades brancas foram recobertas com pintura igualmente branca — de acordo com o dispositivo “imutável” qualificado por Buren como “ferramenta visual (*outil visuel*)”, mas inclinadas de modo diferente para cada lado, negando assim sua redução a um “puro conceito”<sup>7</sup>. Diferentes de uma viga à outra, as cores “foram colocadas seguindo a ordem alfabética das cores no vocabulário alemão”<sup>8</sup>, ou seja, na língua falada no lugar em que a obra é vista, e da esquerda para a direita em relação à entrada do visitante no espaço, coincidindo assim com o sentido da leitura. A discursividade das cores *das quais se fala*, para falar como Duchamp, é assim reenviada para o arbitrário do signo das cores (dos signos-cores) “indizíveis” (para falar desta vez com Buren) *que vemos*, dissociados de seus efeitos simplesmente retinianos<sup>9</sup>, “sobrevoar” toda a exposição como “uma espécie de festa do 14 de Julho” em virtude do contraste “muito violento”, de muito mau gosto, entre as cores vivas e “o efeito camaieú de referência cubista, que vai do branco ao preto, de todas as outras peças expostas embaixo”<sup>10</sup>. Além da autonomia absoluta das relações de cores diante da linguagem que as nomeia, esta referência ao cubismo (há muito tempo qualificada por Buren de “ordem repressiva”<sup>11</sup>) reintroduz *através da faixa*<sup>12</sup> a relação com os “fogos de artifício” de Matisse na visualização do limite ilusionista e reificante do processo conceitual que reduz o próprio conceito a um objeto sem cor: “colocar uma ideia ‘preto no branco’ induzia de maneira quase literal a não introduzir a cor”<sup>13</sup>. A cor, o jogo readymade com as cores que não são menores *e que não se escolhe*<sup>14</sup>, torna-se assim o vetor de uma “pintura” *pós-conceitual* que desconstrói teoricamente a prática da pintura que ele confronta com a destruição de seu *conceito* referido a todos os seus “limites” constitutivos: sua diferença com a pintura do edifício, com a decoração e com o decorativo, seu estatuto de bem transportável e intercambiável que o integra na livre circulação das mercadorias<sup>15</sup>.

Livre circulação comercial, é necessário lembrar, à qual Buren opôs-se desde 1968-1969 pelo “Certificado de aquisição que deve acompanhar cada obra em circulação.” Ele coloca nos termos de Advertência como sendo “inegável que este último [DB] deve poder manter o controle do uso que pode ser feito do seu nome” e de sua obra: proibição de reproduzir “ou deixar reproduzir por qualquer meio” e de toda “exposição pública da obra adquirida [...]

salvo autorização prévia e escrita por Daniel Buren". Tantas obrigações vinculativas às quais o adquirente subscreve reconhecendo que "ele pretende pagar por isso, efetivamente, um valor de mercado pela obra adquirida, ao qual a obra adquirida permanece principalmente estranha"<sup>16</sup>. Portanto, ela não será mais assinada com o nome de Buren, mas terá apenas um Certificado-Advertência (assinado somente com nome do adquirente) que "não prova nada senão a proveniência da obra à qual ele se refere" e *não pode em nenhuma hipótese ser um substituto da obra* a qual, ademais, "nenhum marchand, nem intermediário ou terceiros quaisquer [...] estará habilitado a autenticar"<sup>17</sup>. Mede-se aqui a diferença crítica da arte conceitual que pretendia, pela desmaterialização linguística do objeto e a redução de sua visualidade a uma *matéria cinza*, escapar ao seu estatuto de mercadoria e à sua forma (ou ao menos a seu circuito) de distribuição. (Mas e a desmaterialização do dinheiro?<sup>18</sup> pergunta Buren.) Resulta que é necessário *voltar* à pintura em uma "pintura" pós-conceitual. Os papéis cortados de Matisse podem *também* aparecer como o alargamento mais promissor da "fissura" introduzida por Cézanne na história da arte e uma primeira saída, mesmo que demasiada "empírica" e "parcial"; à oscilação constante entre os "dois polos simbolizados por Cézanne e Duchamp" que comandam a "história da arte contemporânea"<sup>19</sup>.

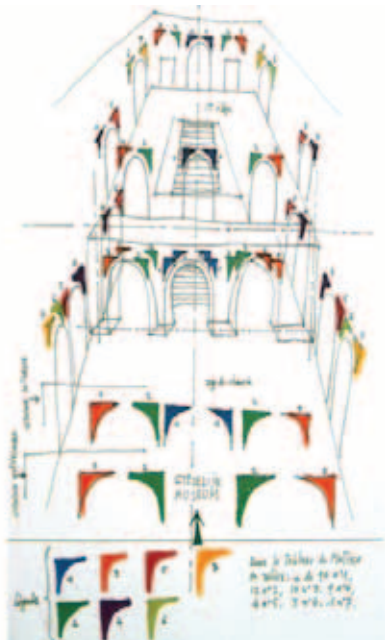
O segundo trabalho foi realizado em analogia direta ao grande guache cortado de Matisse, *O periquito e a sereia (La Perruche et la sirène, 1952)*, peça principal da coleção permanente do Stedelijk Museum de Amsterdam, da qual Buren vai se servir *como se fosse uma palheta* para interferir no espaço, após tê-la decomposto em todas as suas cores e determinado sua frequência de aparecimento. Reduzidas assim a uma pura amostragem (ou *padronização*<sup>20</sup>)<sup>21</sup>, sete cores foram transferidas para peças listradas que coincidem com a forma de um elemento arquitetônico: aquela de dois triângulos com base curvilínea que enquadram o arco pleno das portas e dos nichos cegos. Esta intervenção destaca assim em positivo áreas exclusivamente decorativas que não têm vocação para atrair a atenção, obedecendo, ao mesmo tempo, o princípio da *incisão* ("eu faço uma incisão de formas diretamente projetadas na parede") de um desenho/recorte, considerado, ademais, "muito próximo" do "procedimento dos papéis cortados"<sup>22</sup>. As cores foram "distribuídas simetricamente e por ordem decrescente" de modo que, "como em um espelho, [elas] correspondam-se em relação ao eixo central do museu, de um lado ao outro da grande escada de entrada"<sup>23</sup>. Mas uma vez que os dois triângulos que arrematam cada nicho são de cores diferentes, o dispositivo acaba por introduzir uma

dissimetria na simetria, desudando-a de maneira tão violenta que as altas cimalthas do museu parecem de um branco quase imaculado, sendo destacadas por grandes nichos cegos que enquadram as telas. (O trabalho não será repetido à toa, em 1983, no mesmo museu de Amsterdam sob o título *Kaléidoscope*.) A maneira como o museu enquadra(-se) e expõe as obras, terminando por fazer da “exposição de uma exposição” a obra de arte por excelência, é ela mesma exposta e voltada contra o museu pela função crítica *des-enquadrante* do dispositivo. Como que clinicamente, ela é relançada numa topografia como *after Matisse* quando Buren projeta “decorativamente” sobre todas as paredes do museu as cores-de-Matisse desterritorializadas “em objetos parciais plurívocos, moleculares, que se dividem ou se multiplicam incessantemente, escapando assim à hierarquia como o contrário do objeto inteiro (a tela por excelência) que a implica e, por isso, submete-a à ilusão de um todo harmonioso e acabado”<sup>24</sup>. Porque é também *a exposição da exposição* (ou da “entrada”) *no museu* do grande papel colado de Matisse, “explodindo em cor”<sup>25</sup> e radicalmente estranho por sua decoratividade (“superior”) tanto à forma-objeto do quadro quanto à qualquer exposição puramente museológica<sup>26</sup>, que é portanto mostrada e des-mostrada pelo anonimato calculado da “ferramenta visual” com listras que empregam ao pé da letra o seu uso espacial decorativo menos nobre e mais comum. “O papel estético do Museu” é denunciado ali por contraste como “ponto de vista único (cultural e visual) a partir do qual as obras podem ser apreendidas”<sup>27</sup> e mais geralmente como o “*revelador comum*”<sup>28</sup>, essencialmente *conservador*, de toda forma de arte ao que for *equivalente*, quando qualquer pintura ou não-pintura (Matisse) ou objeto-readymade (Duchamp) funcionar como “decoração” de um *suporte* cuja presença é tão mais real que é ignorada quando ela expande invisivelmente seu ponto de apoio “idealista” sobre “todo objeto transportado” ou transportável, ou sobre “qualquer discurso [...] que se inscreva no lugar Museu”<sup>29</sup>.

Consequentemente, a crítica do sistema Museu/Galeria é acompanhada de uma crítica complementar da “função do atelier” como “lugar *fixo* de objetos obrigatoriamente *transportáveis*” e “butique [do] prêt-à-porter a expor [...] como *objeto manipulável* ao infinito e por *qualquer um*”. Esta crítica do atelier faz parte do circuito museu/galeria onde as obras, mais do que *serem expostas*, vão *ser alojadas* (“e o que é alojado não está próximo de *se estabelecer*?”) e leva, na sua “abolição”<sup>30</sup>, até os promotores minimalistas/conceituais do Mito Duchamp. (Lembremos que o “instalador de papel parisiense” — como Donald Judd qualificava Buren

— realmente foi uma criança pós-conceitual na costas do Minimalismo e da arte conceitual durante sua famosa intervenção, proibida pelos defensores de um e da outra, no Guggenheim Museum: *Pintura/Escultura*, 1971).

Mas o “signo-ferramenta” não se limita a tornar visível o lugar onde ele desenvolve-se (*site specificity*) e/ou a produzir a crítica (a *crítica institucional*), mas torná-lo opaco tomando como base a passagem da insignificância (do signo-objeto) à assignificância do signo esvaziado da sua última significação = *grau 0 da pintura* pela matéria visual que está suficientemente liberada dele para apresentar, a quem quiser ver, *todas as circunstâncias* de sua visualização. De um signo ao outro, não é difícil antecipar que a dialética – que é *colocada* entre a ferramenta visual e sua *situação* que se torna o acidente em relação ao lugar (em todos seus componentes) – vai reter o acidente como a própria “proposição” do *in situ* e ser animada por uma tensão diagramática eficaz dos efeitos que vão *trans-bordar* as “cores” do projeto assim lançado. Tornando-o clinicamente mais *imprevisível* – e menos imediatamente *legível* em uma perspectiva crítica.



**Daniel Buren**  
Esboço para Kaleidoscope

Sobre o trabalho *in situ* de Buren, Bernard Blistène escreve que “não é tanto um trabalho com a arquitetura, mas ‘sobre’ e ‘sob’ a arquitetura” no sentido de que Buren não trabalha “tanto para a arquitetura quanto a despeito e às custas dela, e [...] o que ele não elabora não é tanto uma meta-arquitetura mas uma não-arquitetura”<sup>31</sup>. Uma não-arquitetura sem dúvida, mas que não ataca *diretamente* a arquitetura em seus “limites formais e culturais” uma vez que a análise e a desconstrução destes (“e não um ou o outro”) são o fato de uma crítica “institucional” *da arte* (endereçada a esta última<sup>32</sup>, e não à arquitetura como tal). Atacar, ao contrário, os limites da *própria* arquitetura, confrontá-la no ponto *clínico* (ou entrópico) de seu colapso material e levá-la até o ponto *crítico* do colapso ideo-lógico de sua economia — isso foi a primeira função do antitrabalho arquitetônico= “*anarquitetônico*” de Gordon Matta-Clark que pressupõe a destruição da “obra (*work*)” (do edifício abandonado destinado à sua destruição, levando com ela todas as intervenções da arte da qual ele será menos o “site” do que o “non-site” e a *sede*). A afirmação do caráter social (“*to deal directly with social conditions*”<sup>33</sup>) desta destruição transformada em desconstrução (*unbuilding*) por *cortes* (*cut out, cut up, cut away, cut through...*) aplicados ao edifício em uma ontologia experimental do espaço urbano vale diretamente como ruptura com a Land Art (“*literally like drawing on a blank canvas*”<sup>34</sup>) e com a Arte Conceitual (“*Rather than using language, using walls*”<sup>35</sup>). *Des-fazer a parede* para liberar performativamente e de modo efêmero o espaço social de seus “limites arquitetônicos”<sup>36</sup> e de sua dialética opressiva do privado/público: é neste novo sentido que Gordon Matta-Clark poderá empregar o termo de “não-arquitetura”<sup>37</sup> para marcar a dimensão crítica de seus projetos no que diz respeito à *função social da arquitetura* que é contrainvestida, ao mobilizar toda sua semiogênese capitalista (que é, sob a alcunha de “urbanismo”, o plano de consistência real da arquitetura).

Dito isso, torna-se necessário rapidamente esboçar um *duplo jogo* de consequências *pós-conceituais*.

1/ Se a “não-arquitetura” implicada pelos cortes opera criticamente em um edifício que nunca está “nu” mas semiologicamente estratificado (analisável ao longo de uma *verdadeira investigação*, até seu “abandono”) no meioambiente sem fora do qual ele participa como site/non-site, o non-site deverá, como tal, ser clinicamente elevado a um estado *socialmente* “anarquitetônico”. Longe de qualquer “solução” (ou/e “*end product*”<sup>38</sup>), ele não propõe um uso alternativo à compartimentação do espaço, mas o diagrama com uma nova *enunciação*

*espacial* a partir dos “vazios metafóricos, interstícios, espaços abandonados, lugares que ainda não foram explorados<sup>39</sup>”; e que fazem, todavia, referência ao espaço real onde nos deslocamos: como a “pontuação desestrutural (*destrutural punctuation*<sup>40</sup>)” de um “espaço-movimento (*movement-space*)” tornado “significativo” pelas “interrupções” cotidianas que o animam<sup>41</sup>. A lição da arte conceitual é registrada aqui para ser levada à sua mais alta potência em um movimento de socialização que passa pela sua radical desfenomenologização.

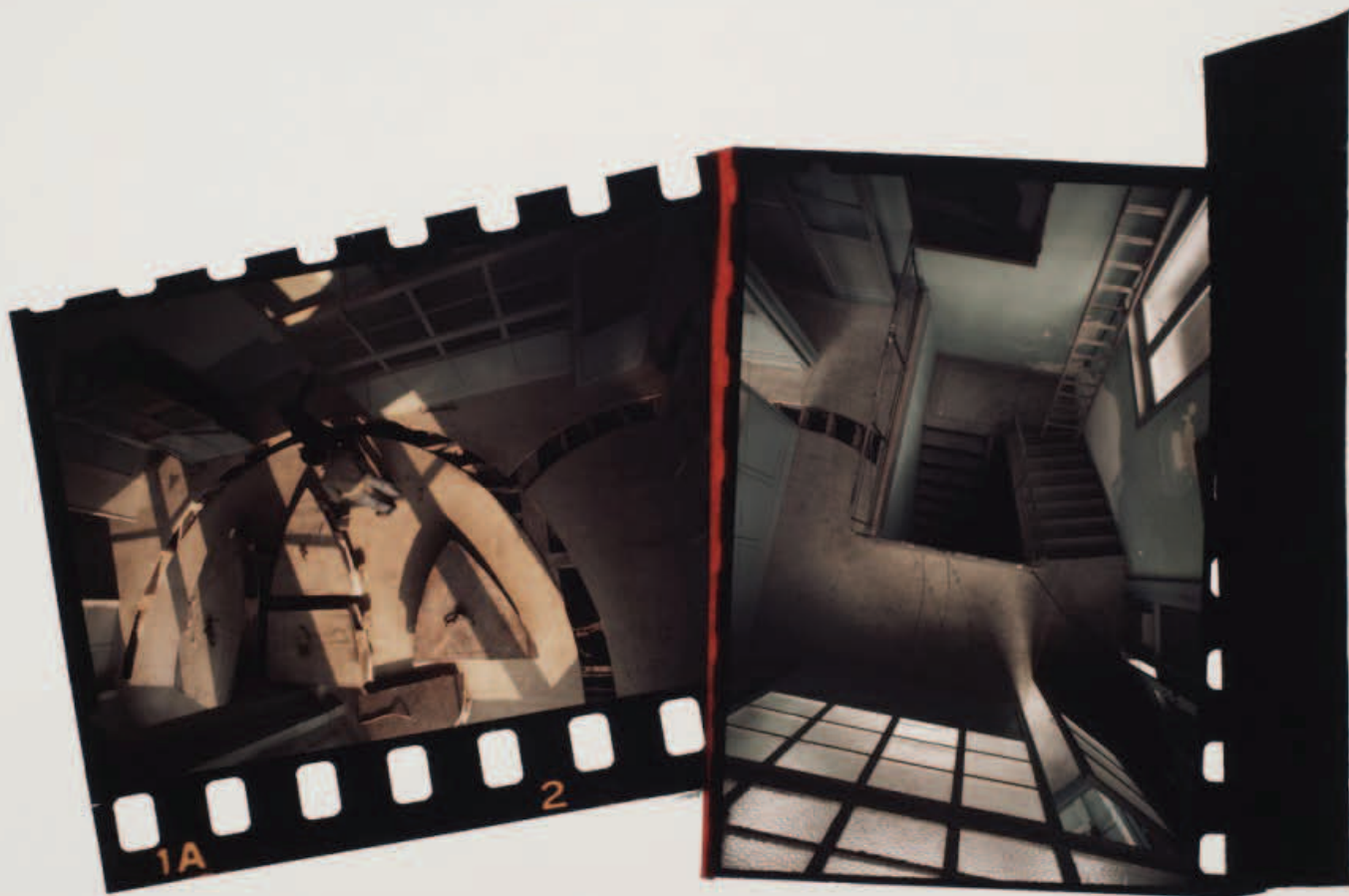
2/ A ontologia espacial trazida pela anarquitectura *desloca* a pluralidade dos seus meios de expressões (físico-arquitetônico, evento-performativo, fotográfico, fílmico...) em uma re-construção, diferencialmente articulada e explodida de sua matéria enunciativa trazendo um alcance “transcategorial” a seus *recortes* — arriscando uma palavra que atravessa de uma maneira *cut-up* os recortes ambientais de Matisse pelo corte *do campo da arte* (ao qual é historicamente associado *Duchamp do signo*). Pois não é a multiplicidade dos modos de espacialização que é próprio a Matta-Clark: esta participa da des-ontologia conceitual e de suas sequências *non-sites specifics* (pensando em Robert Smithson ou Dan Graham); é seu agenciamento em forma de des-montagem vertiginosa que, mais “significativamente”, reenvia as fotomontagens (que podem integrar ou *esculpir* fragmentos de películas foto ou de filme) ao *choque experimental* dos edifícios cortados (ao qual o visitante não poderia escapar, sob risco de “cair nos cortes [praticados por Matta-Clark] (*falling through his cuts*<sup>42</sup>)”). Mas este último é totalmente desterritorializado em procedimento semelhante de desmultiplicação dos planos de corte que aparecem como o produto do que Matta-Clark denomina “*spatial drawing*” e que deve ser concebido como um radical e diagramático *desfazer (a imagem — da) escultura que inclui sua crítica pela arte conceitual*. Pois um e outro estão fechados ao projeto de uma “arqueologia viva (*living archeology*<sup>43</sup>)” da fábrica social da cidade (Matta-Clark diz e escreve “*urban fabric*”: o tecido urbano).

Pois, decididamente, será necessário a hipercomplexidade das fotomontagens cibachrome de grande formato às quais Matta-Clark, então, entrega-se para nos projetar *através de Office Baroque* (Antuérpia, 1977) e de suas superposições de planos que se emaranham de uma maneira indescritível a partir do ponto de vista não mais rigorosamente vertical: os cortes se recortam entre si, as vigas conservadas os barram suscitando ângulos de visão divergentes (por cima /por baixo) que acentuam os fenômenos (visto-)de cima, portas que batem no vazio tomadas em uma “panoramica de arabescos” que apenas podem ser vistas através da

colagem em 45 graus de duas fotos... As conexões enviesadas dos negativos terminam por revirar o espaço, alucinando todas as suas direções (até fazer a fachada desmontada/remontada dançar em uma sequência de fotos tomadas de fora com vistas para o interior), as perfurações deslocadas das bordas das fotos vizinhas fazem os planos deslizarem e entrarem em fricção (como em um tempo cinemático abstrato com durações compostas), enquanto que as cores Cibachrome artificialmente montadas terminam de des-realizar a cena superexpondo — com a coreografia dos *cortes/cuttings* que não são tanto fotografados, mas fotograficamente prolongados e intensificados ou “revelados” nas montagens — a sua *inquietante estranheza*. Mais distante possível de toda fenomenologia (do corpo vivido), é então um corpo totalmente des-territorializado pela força de desorientação espaço-temporal amplificada pelo processo trans-media – ao qual o observador é confrontado (e que não pode ignorar *off site*) – que é mobilizado e que *anima* o espaço *mis en abyme* com sua energética abstrata-concreta.

A recusa do *snapshot* à qual Matta-Clark foi conduzido por toda sua prática, e que o leva cada vez mais a não utilizar planos fixos senão (des)montando-os e artificializando suas cores, deixando visível ao mesmo tempo as perfurações das películas (dependendo da *de-monstração* ou da des-definição destas fotos com respeito à sua função indicial e documentária), marca também o maior distanciamento da “retórica da indiferença” própria ao fotoconceitualismo da qual ele pôde adaptar à folha de estilo para desviá-la de seu uso. (Pensar-se-á, mais particularmente, sobre o agenciamento fotográfico preto e branco de *Reality Properties: Fake Estates* [1974]: estas minúsculas parcelas de terreno nas margens da calçada ou entre dois imóveis adjacentes existentes na cidade e que Matta-Clark adquiriu. Ele apresentara as fotografias documentais acompanhadas do título de propriedade com seu nome e uma planta dos lugares). Na verdade, a imagem não é mais desfeita do exterior e por neutralização de todos seus efeitos não documentais. Ela é desfeita pela precipitação do observador no *splitting* des-multiplicado de um “interior” tornado assim *inabitável* pela projeção em forma de montagem hiperconstrutivista dos *cuttings desconstrutivos* dos edifícios que se tornam estes quase-corpos que o canibaliza ao desterritorializa-lo “*around and in the round*” (de acordo com a expressão de Briony Fer<sup>44</sup>). Pois este “*round*” foi tão *visivelmente manipulado* que ele perturba até a presença daquele *ter-estado-ali* que é ligado à fotografia: ela não é mais a forma-signo de uma *irrealidade real* que organiza — fosse isso como o que *resta* — o acesso ao estar-ali “natural” dos objetos no espaço, mas a força-signo de uma *real irrealidade* a qual todo





***Office Baroque, 1977***

Silver dye bleach print (Cibachrome)

83.8 x 109.2 cm. Cortesia da David Zwirner Gallery

dispositivo do *unbuilding* desmontou a gênese, implicado nisso a organização do território *do presente* em termos de “ruínas iminentes”. Não é esta iminência que está totalmente em jogo na perda de referência (“indicial”) das fotografias (de “*throw-aways*”<sup>45</sup>) cuja montagem vale por de-monstração crítica do seu non-site *You have to walk*, na pós-história que é a nossa (a pós-história como história do non-site), e diante destas fotomontagens que sabem nos encontrar ali nos reanimando com seu quase-corpo? Compreende-se, então, porque era necessário a subversão meta-física da ótica fotográfica nas fotomontagens que contradizem a suposta transparência do médium para re-presentar um espaço que não se dá senão para nos perder no “círculo” de suas desconstruções e de sua destruição programada que barra seu “acesso”: (“*You have to walk*” (*through*), repete incessantemente Matta-Clark — *but we can’t (get in), and he knows it.*). Ao excluir qualquer “*snapshot scenic work*”; “desafiando a qualidade de objeto próprio da escultura” (mesmo alargada<sup>46</sup>), é o *engajamento* nesta inacessibilidade que é, em última instância, fotomontada e que nos é proposta como *desmontagem de uma arquitetura elevada à sua potência pós-conceitual*.

O que se verifica pela radicalização de *Office Baroque* que abre espaço para sua última intervenção: *Circus* ou *The Caribbean Orange* (Chicago, 1978). Tudo se passa como se, por uma transdução, ao mesmo tempo diagramática e cinestésicamente sensível, o edifício passasse para uma nova (quarta) dimensão na qual ele tivesse apenas espaços negativos em colisão de escalas e sem mais nenhum eixo perpendicular para manter de pé o monumento. É este efeito de espaço com curvatura variável do *nonument* que será experimentado como nunca pela complexidade das fotomontagens que Matta-Clark chama agora de “*photo-works*” no sentido, explica-nos, de que “*eles utilizam a obra como uma espécie de cena [para si próprios e] para isso (They use the piece as [a] kind of stage for it*<sup>47</sup>)”. A autonomia selvagem dos *photo-works* (“*they use...*”) obtida pela “colagem e montagem (*collaging and montaging*)” apropria-se, assim, da ruptura anarquitetônica que elas cenografiam, começando por violar o princípio sacrossanto (“documental”) do enquadramento fotográfico: “*I like very much the idea of breaking — the same way I cut up buildings. I like the idea that the sacred photo framing process is equally ‘violatable’*<sup>48</sup>”. Engajando uma desterritorialização maquínica absoluta do espaço do qual não se sabe definitivamente mais nem o que é nem onde está, o des-enquadramento da (contra)-fotografia expropria em seu benefício os cortes do site/non-site tornados *meios* da fotomontagem, excluindo qualquer documentação de um percurso



**Reality Positions: Fake Estates, "Staten Island," Block 1224, Lot 12, 1978**

Collaged gelatin silver prints, deed, and documents

113 x 74.9 cm. Cortesia da David Zwirner Gallery

em tensão ótico-cinestésica. Os visitantes são, eles próprios, tomados *in situ* nos meios de produção de um tal dispositivo dos quais se tornam um componente. E é, exatamente, o que se vê nas fotomontagens cibachrome de películas nas quais as figuras humanas, suspensas nos espaços incertos, não são mais portadoras de um campo de visão (des)contínuo, ou de qualquer possibilidade de penetração do espaço que elas compartilhariam conosco. Elas não são mais do que índices das manipulações de escala e as testemunhas da inabitabilidade do não-lugar que se abre diante delas em planos-cortes sobredesmultiplicados pela justaposição das fotos e pela rotação das fitas adesivas coloridas em torno delas<sup>49</sup>. No que talvez seja o mais característico do cibachromes de *Circus*, composto da montagem na vertical de duas fotografias cuja junção abaula o espaço, ao mesmo tempo que o cinde com um corte ultrafino na junção, percebe-se, duplicada pela cesura do *cut-up*, a faísca de um *flash* dissimulando o fotógrafo<sup>50</sup>. Pelo espelho que é assim colocado à nossa frente, ele se coloca no nosso lugar no “tempo real” que é este ao qual ele nos introduz no “círculo” entrópico da operação. Se “círculo” significa “círculo” na linguagem “dislética” de Matta-Clark, é um “Circo de inverno (*winter circus*)” que tem do Sul<sup>51</sup> apenas a textura colorida e quase gelatinosa nos distintos lugares das ampliações em cibachrome, com as franjas de cores que eles organizam e sobre as quais estão dispostos: o que Matta-Clark chama um “novo vocabulário da cor”, que ele pretende “desenvolver como parte integrante de seu trabalho”<sup>52</sup>.

## Notas

1 BUREN, Daniel, *Au sujet de... Entretien avec Jérôme Sans*, Paris: Flammarion, 1998, p. 176-177 (as citações anteriores são retiradas destas páginas).

2 Daniel Buren, *Repères* (1970), BUREN, Daniel. *Les Écrits 1965-2012, vol. 1 : 1965-1995*. Sous la direction de Marc Sanchez. Paris : Flammarion : 2012, p. 144 ; p. 150. (A partir de agora esta obra virá abreviada como DB1).

3 Daniel Buren, *Entretien avec Bernard Marcadé* (1986), DB1, p. 1146. Buren opõe a esses Franceses “estrangeiros [que], ao contrário, veem no trabalho de Matisse elementos que dependem da ideia, do *pensamento*” (grifo nosso). Permitindo-nos acrescentar que nosso *Pensamento-Matisse*, vinte anos mais tarde, é exceção que confirma esta “regra” (cf. E. Alliez, J.-Cl. Bonne, *La Pensée-Matisse*, Paris, Le Passage, 2005).

4 Daniel Buren, *Mise en garde* (1969), DB1, p. 82.

5 *Ibid.*, p. 84. Impossível aqui de não assinalar a convergência com o pensamento deleuziano tal como se formula em *Différence et répétition*, publicado em 1968.

6 Ver a formulação particularmente sintética que Buren propõe em uma entrevista de 1991: “A questão muito inteligente e interessante da dita arte conceitual [...], é recolocar o objeto em questão. [...] A única diferença em relação a mim, é que penso que este questionamento deve ser feito pelo viés do objeto, e certamente não através de seu desaparecimento”, cf. *Buren par la bande* (1991), DB1, p. 1734.

7 O que é devidamente evidenciado no texto para o catálogo da exposição, cf. Daniel Buren, *À propos de...*, DB1, p. 354-55 (com foto de Daniel Buren, *Mot à Mot*, Paris, Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, Éditions de la Martinière, 2002, C 96 / Couleur).

8 Daniel Buren, *Au sujet de...*, *op. cit.*, p. 175. Este procedimento alfabético será rapidamente generalizado por Buren.

9 Cf. Daniel Buren, *Au sujet de...*, *op. cit.*, p. 180: “Há razão para se desconfiar dos ‘danos’ da cor, a começar pelos efeitos retinianos contra os quais Duchamp já nos advertia!” E também acrescentando por toda a *prática* de Matisse, acrescentaríamos nós.

10 *Ibid.*, p. 175.

11 Daniel Buren, *Repères* (1970), DB1, p. 149. Com o que podemos apenas concordar plenamente, cf. Éric Alliez, Jean-Claude Bonne, *La Pensée-Matisse*, in : *Le Passage*, Paris, p. 27 sq.

12 N.T. Aqui Alliez propõe um jogo de palavras impossível de reprodução em português: *par la bande* = *en contrebande*.

13 Daniel Buren, *Au sujet de...*, *op. cit.*, p. 179. Para a crítica do “conceito” da arte conceitual colocando “no nível do objeto, o conceito propriamente dito” e reduzindo-o conseqüentemente a um “conceito-objeto”, cf. *Id.*, *Mise en garde*, DB1, p. 77. Significativamente intitulado “En regard” e datado 1979/1980, a última versão de “Advertência” explícita que esta “visaria muito particularmente tudo o que se faria com a nova mercadoria sob a etiqueta de ‘Arte conceitual’” com a “multiplicação de objetos de valor medíocre”, etc. (*Id.*, *En regard*, DB1, p. 729-730). “A fetichização mesma estaria na raiz da Arte conceitual”, retoma ainda Buren em sua Entrevista com Michel Parmentier e Anne Baldessari, cf. Daniel Buren, Michel Parmentier, “Propos délibérés” in *Art édition*, Lyon, 1991, p. 106. Daí que ele teria sido “acadêmico desde a origem”, cf. *Id.*, *Fonction d’une exposition* (1973), DB1, p. 344.

14 “Daniel Buren toma suas cores sem as escolher » era o título do primeiro artigo publicado sobre seu trabalho. Datado de 1965 e assinado por Sarane Alexandrian, ele abre *Les Écrits* (DB1, p. 15-16) sob o signo do arbitrário e da exclusão do gosto, permitindo utilizar de maneira mais objetiva as cores sem eliminar as relações que elas podem ter entre si.

15 Observar, ainda sobre esse último ponto, o estatuto *à parte* dos grandes papéis recortados de Matisse.

16 Daniel Buren, “Certificat d’acquisition n°...”, DB1, p. 91-95.

17 Daniel Buren, *Avertissement*, reproduzida em fac-símile em *Id.*, *Mot à Mot*, *op. cit.*, A 50 / *Avertissement*.

18 Cf. Maria Eichorn, “On the Avertissement: Interview with Daniel Buren”, in John C. Welchman (éd.), *Institutional Critique and After*, Zurich, SoCCAS – JPR Ringier, 2006, p. 98. O que levou Buren a definitivamente preferir a Advertência ao Certificado, que poderia ainda *conceitualmente* substituir a obra e sua fisicalidade. Deve-se saber que Rolf Wedewer, em sua Introdução para o catálogo da exposição *Konzeption/Conception* (1969), definiria muito precisamente a arte conceitual pela substituição da obra (de arte) pelo projeto (descrição, croquis) dotando a obra “de importância secundária” que pode nem ser realizada, cf. Rolf Wedewer, “Introduction to *Konzeption/Conception*”, in: Alexander Libero and Blake Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology*, Cambridge – Londres, MIT Press, 1999, p. 142-143. (A advertência é, ainda hoje, utilizada por Buren “por ocasião de qualquer transação.”)

19 *Ibid.*, DB1, p. 156-157. Nesta passagem, Buren cita Matisse ao lado de Mondrian, Pollock, Newman, Stella..., a saber, estes que souberam alargar a “fissura” cezariana.

- 20 N.Y. O termo é *étalonage* que por sua vez reenvia à obra de Duchamp *3 stoppages étalon*
- 21 Seguindo um gesto cujo princípio e a destinação arquitetônica poderão denominar os *Ten Large Color Panels* (250 x 950 cm) de Gerhard Richter (1966-1971/2).
- 22 Daniel Buren, "Entrevista com Anne Baldessari" (1986), DB1, p. 1200.
- 23 Daniel Buren, *Au sujet de..., op. cit.*, p. 178.
- 24 Daniel Buren, "Anatomie" (1976), DB1, p. 500.
- 25 Daniel Buren, "Sur Matisse" (1993), DB1, p. 1853.
- 26 "*Estes papeis*, sobretudo aqueles de grandes dimensões, o Museu transforma-os de papelão (esboços) em telas (pinturas)", e isso "sob uma espessura tripla de plexi", cf. Daniel Buren, Michel Parmentier, *Propos délibérés, op. cit.*, p. 101. Os papeis recortados foram assim "desnaturalizados pelos museus de arte moderna" (Daniel Buren, "Entrevista com Anne Baldessari", DB1, p. 1202).
- 27 Daniel Buren, "Fonction du Musée" (1970), DB1, p. 162.
- 28 Daniel Buren, "Limites critiques" (1970), DB1, p. 171.
- 29 Cf. Daniel Buren, "Fonction du Musée", DB1, p. 162.
- 30 Daniel Buren, "Fonction de l'atelier" (1971), DB1, p. 185-194
- 31 Bernard Blistène, "Daniel Buren, l'artiste, l'architecte et le géomètre" in: Annick Boisnard, *Daniel Buren, Cabanes éclatées. Catalogue raisonné thématique*, vol. 2, Le Bourget, éditions 11/28/48, 2000, p. 7.
- 32 Cf. Daniel Buren: "A arte é exclusivamente política. Impõe-se então a análise dos limites formais e culturais e não um ou outro no interior dos quais a arte existe e se debate." (*Id.*, "Limites critiques", 1970, DB1, p. 180).
- 33 Ver a entrevista com Donald Wall, "Gordon Matta-Clark's Building Dissections", *Arts Magazine*, May 1976, republicada em *Gordon Matta-Clark. Works and Collected Writings*, ed. Gloria Moure, catálogo de exposição, Barcelona, Ediciones Polígrafa – Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 2006, p. 61; trad. fr. de Raphaëlle Brin, in Gordon Matta-Clark, *Entretiens*, Paris, Éditions Lutanie, 2011, p. 73.
- 34 Na mesma entrevista: "Minha escolha de trabalhar com o meio ambinete urbano de modo geral e as estruturas dos edifícios modificou todo meu sistema de referencia et me afastou da nobre temática dos grandes espaços naturais vazios que, para os *artistas da Land Art* são as telas brancas sobre as quais se pode desenhar." A entrevista prossegue: "Eu escolhi, ao contrário, não me isolar das condições sociais existentes, e de trabalhar diretamente com elas (*to deal directly with social conditions*)." (WCW, p. 61 / E, p. 73).
- 35 Gordon Matta-Clark, "Completion through removal", Catalogue entry, semdata, WCW, p. 89.
- 36 Gordon Matta-Clark, "The earliest cutout works", sem data, WCW, p. 136.
- 37 Entrevista com Liza Bear, "Gordon Matta-Clark: Splitting the Humphrey Street Building", *Avalanche*, December 1974, republicada em WCW, p. 166 / E, p. 10.
- 38 De acordo com o testemunho de Tina Girouard sobre o *Anarchitecture group* formado por Matta-Clark ao lado de Suzanne Haris e Tina Girouard, e que estava aberto a outros participantes (Laurie Anderson, Caroline Gooden, Jeffrey Lew, Richard Nonas...). Cf. *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*, catálogo de exposição, Museum of Contemporary Art, Chicago, 1985, p. 121. Pode-se ler em uma nota de cabeçalho "anarchitecturale": "Solutions are the weakest forms at work" (WCW, p. 383).

- 39 Entrevista com Liza Bear, *ibid.* (WCW, p. 166 / E, p. 11). Matta-Clark apresenta assim o “programa” do coletivo *Anarchitecture*. Em sua transformação anarquitectônica, o Non-site não é mais a galeria (onde se expõe o que aconteceu sobre o lugar de intervenção, como em Smithson) mais um *espaço de discussão e de proposições coletivas*, ou seja, um *espaço-tempo de problematização*.
- 40 Gordon Matta-Clark, “Cutting through for surprise”, Notebook 1261, ca. 1970, WCW, p. 122.
- 41 Entrevista com Liza Bear, *ibid.* (WCW, p. 166 / E, p. 11). O exemplo proposto é do lugar onde você pode parar para amarrar seu sapato. Para este humor tão duchampiano, trata-se de ridicularizar, ao mesmo tempo, as “ideias” de funcionalismo e de formalismo, ou seja o caráter principal da arquitetura moderna desde Le Corbusier.
- 42 Marianne Brouwer, “Laying Bare”, in *Gordon Matta-Clark*, éd. Corinne Diserens, catálogo de exposição, IVAM (Valence) — Musée Cantini (Marseille) — Serpentine Gallery (Londres), 1993, p. 363 (nós seguimos a edição francesa, Musées de Marseille). O que aconteceu a Lawrence Wiener, que realmente caiu (sem gravidade) durante sua visita no último edifício investido por Matta-Clark, *Circus: Caribbean Orange* (1978), alguns meses antes da morte precoce do artista, de um câncer do pâncreas, com trinta e cinco anos.
- 43 Ann-Sargent Wooster, “Gordon Matta-Clark”, Art News vol. 75, n° 8, October 1976, p. 124 (a expressão é dada como sendo do Matta-Clark: “in his own words”), citado por Briony Fer, “Graphic Strategies from Matta to Matta-Clark”, *op. cit.*, p. 42.
- 44 Briony Fer, *ibid.* Nós utilizamos aqui sua expressão em um sentido muito mais “desterritorializado” do que o que ela prega, determinado pelo que ela denomina ainda “the precarious phenomenological experience of the Cibachromes” (p. 141).
- 45 De acordo com a expressão de Matta-Clark em sua entrevista com Judith Russi Kirshner (fevereiro 1978), WCW, p. 318 / E, p. 111 (“Bom para jogar fora”).
- 46 *Ibid.* WCW, p. 319: “even with the people who have escaped the so-called ‘sculpture habit’ by going into some sort of landscape, or extra-gallery, extra-museum type of territorial situation” (E, p. 115).
- 47 WCW, p. 333 / E, p. 142 (grifo nosso).
- 48 WCW, p. 332 / E, p. 140. Daí a “clara distinção entre *photo-works* e fotografias documentais”.
- 49 Cf. *Gordon Matta-Clark*, ed. Corinne Diserens, *op. cit.*, fig. 171, p. 124-125; sobre a vista aérea do negativo da direita, figura uma escala ao lado de um homem (*Circus*, 1978, Cibachrome, 24,8 x 101,6 cm).
- 50 *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*, fig. 107, p. 115.
- 51 “Todo mundo diz que os circos descem para o sul no inverno, não é mesmo? Então, é um circo de inverno.” WCW, p. 328 / E, p. 130
- 52 Gordon Matta-Clark, Carta para Valkanas, citada por Thomas Crow, *op. cit.*, p. 126.





**CONEXÃO NACIONAL**



---

# Linha, Realidade, Incerteza. Ensaio a partir da proposta de 32ª Bienal de São Paulo<sup>1</sup>

Tânia Rivera\*

---

RESUMO: Partindo do conceito de “Incerteza Viva” proposto pela equipe curatorial da 32ª Bienal de São Paulo, o ensaio discorre sobre a relação da arte com a Realidade e o Real tal como o concebe Jacques Lacan. Em companhia de trabalhos de Anna Maria Maiolino e Cildo Meireles, propõem-se reflexões sobre o risco e a linha (como fio, como reta e como ligação) em conexão com a transformação das incertezas e da fragilidade em gesto artístico.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Contemporânea; Incerteza; Realidade; Real; Linha

ABSTRACT: Starting with the notion of “Live Uncertainty” proposed by the curators of the 32nd Bienal de São Paulo, this essay examines the relationship between art, Reality and lacanian’s notion of Real. Giving voice to some Cildo Mireles and Ana Maria Maiolino’s works, the text weaves some thoughts about the risk and the line (as a thread, as a straight and also as a link) and their connections to the transformation of uncertainties and fragility in artistic gestures.

KEY-WORDS: Contemporary Art; Uncertainty; Reality; Real; Line

---

\* Tania Rivera é psicanalista e ensaísta. Professora do Departamento de Arte e da Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense (UFF). Doutora em Psicologia pela Université Catholique de Louvain, Bélgica, realizou Pós-Doutorado em Linguagens Visuais na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É pesquisadora bolsista do CNPq, e autora, entre outros, de *Hélio Oiticica e a Arquitetura do Sujeito* (2012, Editora da UFF) e *O Averso do Imaginário. Arte Contemporânea e Psicanálise* (2013, CosacNaify).

O mundo oscila.

Orte

Agora tudo parece se precipitar em direção ao pior, mas é difícil saber se os homens de outras épocas se sentiam mais felizes, como notava Freud em seu *O Mal-Estar na Cultura* (FREUD, 1929). Motivos de insegurança, revolta e perigo não faltam, mas, além disso, no agora, no instante, talvez meu corpo só possa apreender o tempo sob o modo do declínio, ou seja: da queda iminente.

O certo – talvez a única coisa realmente *certa* – é que a vida nunca teve bases sólidas e infalíveis e em seu movimento múltiplo sempre navegamos, a favor ou contra as correntes e marés.

Seria então o caso de recusar e resistir às incertezas, buscando uma certeza a todo custo, um refúgio certo apesar de tudo?

Para Anna Maria Maiolino, em *Sotto Voce (Em Voz Baixa)*, texto inédito de 2016,

Busco em cada palavra o peso, a intensidade, as presenças de certezas.

Mas quais certezas?

Não achas que há algo errado com as certezas?

Precisamos mesmo de certezas? As certezas não curam (antes, creio que costumam adoecer-nos). Não acredito que a ilusão de uma firme posição no mundo seja nela mesma uma garantia de bem-estar. Pelo contrário, nossos sintomas – íntimos e sociais – estão cheios de certezas.

Segundo a concepção da 32.ª edição da Bienal de São Paulo, com curadoria de Jochen Volz e equipe formada por Gabi Ngcobo, Júlia Rebouças, Lars Bang Larsen e Sofía Olascoaga, “as artes (...) sempre lidaram com o desconhecido” e a arte contemporânea oferece estratégias para “abarcá-lo” ou “habitar” as incertezas (VOLZ et al., 2016).

A arte teria, portanto, segundo tal proposta, uma ativa e interessante incidência sobre nossa relação com a realidade em que vivemos. Mas do que se trata quando invocamos, hoje, o termo “realidade”? Trata-se da evidência da violência e da desigualdade, sem dúvida. Mas devemos talvez desconfiar de tal realidade unívoca. A pretensão a uma realidade única e certa

é aquela do realismo que tudo fixa a partir das coordenadas que emanariam de um Eu central e imóvel em relação ao mundo. Ela foi há muito desbancada pela fotografia, que corta o aparentemente firme tecido da realidade convencional e revela o fragmento e o vestígio como seus elementos constituintes (cf. RIVERA, 2008). Em nossas vidas trata-se, antes, de apenas “um pouco” de realidade, para falar como André Breton.

O cinema narrativo – realista – já nas primeiras décadas do século XX fazia perceber, por contraste, o quanto nossa vida é diferente de um filme: nela “há sempre tremidos, rebarbas e como que um excesso de matéria”, como dizia Merleau-Ponty em uma conferência de 1945. (MERLEAU-PONTY, 1996, p. 73. Tradução nossa)

Contemporânea ao advento do cinema, a arte moderna buscou, em linhas gerais, denunciar a evidência de que a cena aparentemente exata da realidade é em larga medida convencional e imaginária, procurando esgarçá-la e transformá-la. A produção contemporânea não me parece seguir outra direção – e desconfio que talvez se possa mesmo afirmar que a arte sempre tendeu a fazê-lo, na história da Cultura, revelando por meios muito variáveis que a realidade convencional esconde outra face que é imprecisa, excessiva, inassimilável – e que Jacques Lacan propõe que chamemos de Real. O Real seria o registro das incertezas, por excelência. Ele carrega excesso e repetição, é bruto, resiste à linguagem e pode ser traumático, mas também o motor para uma transformação da realidade convencional.

Também fora do campo da arte, na vida cotidiana, a realidade unívoca na qual nos situamos pode de súbito se estranhar, em certas situações, fazendo-nos entrever o Real. É nossa posição no mundo que é então posta em xeque: em vez do firme ponto de vista do qual eu parecia poder contemplar a realidade, meu lugar torna-se incerto, móvel, frágil.

A realidade talvez deva ser pensada como o país concebido por Cildo Meireles em um projeto dos anos 1970: criar e delimitar um país tão estreito, mas tão estreito, que nenhum de seus cidadãos poderia se colocar dentro dele.

Todos estaríamos fora, excluídos – e de fora, do espaço da incerteza (do espaço político da arte, diríamos) – seríamos talvez capazes de construir, enfim, uma realidade verdadeiramente comum.

Em *Entrevidas* de Anna Maria Maiolino, de que temos aqui uma imagem da ação realizada em 1981 (da série *Fotopoemação*), durante a claudicante reabertura política da ditadura, somos convidados a caminhar no que a artista caracteriza, em poema do mesmo título, como “um terreno minado com a fragilidade das vidas” (citado por POLLOCK, 2012, p. 214). Tudo é risco. E isso transforma meu movimento em uma espécie de dança – fazendo do que era perigo e dor, alguma poesia.



**Entrevidas, da série Fotopoemação, 1981.**

Fotografia analógica em preto e branco, 88 X 56 cm cada foto

Foto: Henri Virgil Stahl

Segundo Freud, a arte agencia uma experiência de estranhamento, de *Unheimlich*, que seria próxima da perturbação que me tomara ao me deparar com minha rua pontuada por centenas de ovos. No tecido simbólico e imaginário no qual estamos habitualmente tomados e que nos parece tão denso, subitamente um fio se esgarça, uma fenda se entreabre. Entrevidas.

O Real pulsa, por um instante, antes que se recole a realidade. Apontar a questão do Real na arte não significa afirmar que ela vise nos chocar, nos apresentar algo insuportável, terrível. Creio que se trata, sobretudo, de fazer entrever a imprecisão da realidade, seu risco inerente e, contudo soterrado por certezas frágeis – e de nos fazer vivê-la, tal fragilidade, como faz *Entrevistas*.

Creio que se trata também de nos convidar a nos apropriarmos dessa insegurança de modo a fazer dela outra coisa – de se inventar um modo de fazer da vulnerabilidade uma potência poética, ou seja, de levá-la a agir, ainda que se modo microscópico, no sentido de uma transformação de si e do mundo.

Essa é justamente a questão central colocada pela 32ª edição da Bienal de São Paulo: Como fazer da incerteza – real, de um mundo injusto e violento – algo que não se esgote em medo e paralisia? Ou, para recolocar a questão de modo a acentuar ainda mais sua face política: como fazer da incerteza uma potência transformadora do mundo em que vivemos? Como fazer da incerteza algo *vivo* – como propõe seu belo título? Como atravessar a incerteza e reinventá-la como utopia, ou seja, diante da realidade inconclusa e excludente, como apostar no poder da arte construir realidade?

Afirmar a incerteza de modo a destacá-la do medo e propor considerá-la como um “sistema de orientação generativo”, como faz ainda o conceito deste evento, é, sem dúvida, um ato poético – e político.

\*\*\*

Tudo o que está posto acima não deve, contudo, ser tomado como um elogio desmedido da incerteza. Seria redutor – senão ingênuo – fazer da precariedade um valor em si e tomá-la como benéfica, em bloco e genericamente. É importante notar que algo deve estar posto, seguro e certo, apesar de tudo, em nossa relação ao mundo e aos outros, talvez como uma linha ou um fino nó a nos fornecer algum norte.

Talvez essa linha, mínima organizadora de minha estada no mundo, seja aquela que aparece em uma ideia poética de que Anna Maria Maiolino me falou recentemente (mas que a acompanha há muitos anos): uma linha partiria de seu umbigo para unir-se à linha do horizonte.

Multiplico a fantasia de Maiolino para pensar na infinidade dessas frágeis linhas imaginárias partindo de cada um – desse seu fora/dentro que é o umbigo, cicatriz de sua ligação ao Outro – para uni-lo com essa linha que não existe como tal e não tem localização geográfica, mas só se desenha contingencialmente, por minha posição no espaço. Em sua projeção rumo ao horizonte, cada linha corta o espaço, direta, mas no meio do caminho talvez ela esbarre em algum outro fio que estaria igualmente partindo do ponto mediano de outro corpo em direção a essa linha imaginária que compartilhamos ao colocarmo-nos lado a lado. Seja como for, com ou sem entrecruzamentos (entrevidas) fazendo teia no espaço do mundo, no horizonte nossos corpos estariam, com certeza, virtualmente conectados.

Todo risco, todo traço e rasgo de Anna Maria Maiolino adquiriu a meus olhos outra espessura, a partir desse comentário da artista. Desde então penso que sua obra com frequência conjuga o risco (perigo) ao risco no sentido de traço, mostrando a arte como ligação entre o que há de mais íntimo e o que é comum como o horizonte – o que vemos juntos e compartilhamos, apesar de ser imaterial e impreciso.

Do risco se faria assim, com a arte, uma linha *incerteira* – incerta (porque ela nunca está em nenhum lugar preciso), mas que é certa no sentido de que é endereçamento, sempre visando alguém. Ela não seria, contudo, uma flecha reta, para a qual se prevê a trajetória sem erro, e sim uma espécie de flecha curva, sem direção predeterminada – e podendo partir em todas as direções.

Ela seria uma *linha solta* como no trabalho de Maiolino que recebe este título, de 1975 (da série *Desenho Objeto*). Nele a linha reta (do horizonte, talvez) amarra a carne/papel e a põe para fora de si mesma em curva infinita.

Da incerteza, brota, portanto uma potência poética – e política, já que se trata, na arte, de afetar o outro com essa invenção, *nessa* invenção, de convidá-lo a também *inventar, construir* uma realidade. Mas como em entrevidas, do perigo à poesia, como pode meu salto – ou meu pequeno gesto, minha súbita dança – tomar o outro?

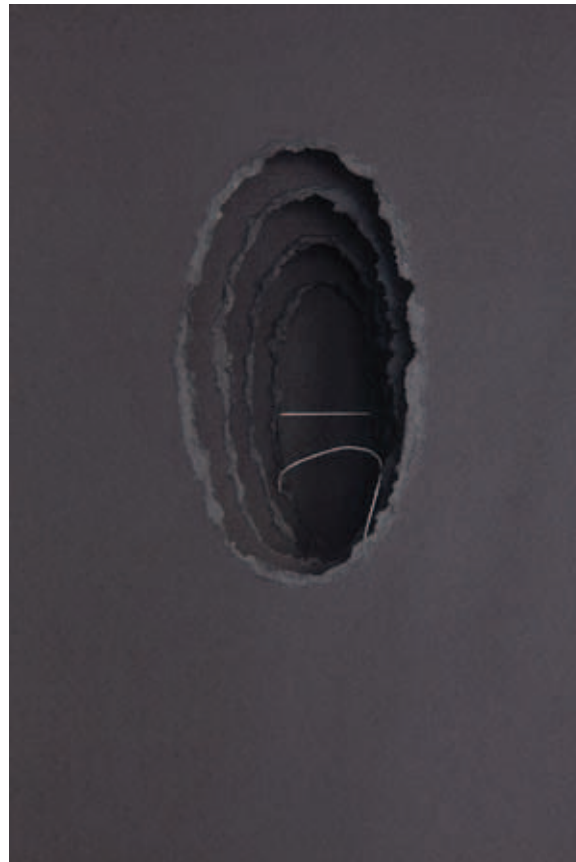
Entre os ovos quase a se quebrar, nossos passos são plurais, multiplicam-se em pés de todas cores e tamanhos e seus ritmos vão se somando – até que nos damos conta de que os ovos estão galados e podem também eclodir em vida.





**Linha Solta, da série Desenho Objeto, 1975.**

Papéis e linha de costura em caixa de madeira com vidro  
55 x 38 x 14cm.



**Linha Solta, da série Desenho Objeto, 1975.**

Detalhe

Gilles Deleuze se dispõe, com sua “esquizoanálise”, a “buscar em cada um de nós quais linhas nos atravessam, que são as do próprio desejo” (DELEUZE, 2016/1975, p. 17). Linhas, no plural. Que não partem de mim, mas me percorrem, dando-me algum (mais ou menos móvel) lugar no emaranhado do mundo. Se o desejo é “próprio”, é em relação a si mesmo, não a alguém, e cada uma de suas linhas pode, portanto, estar enodada com a de algum outro, enlaçando-me a ele (e virtualmente, quem sabe, ao horizonte que assim compartilhamos).

Linhas sem conta. Não se trata de se restringir a uma linha como aquela que o titereiro desenharia no espaço em um jogo com o centro de gravidade da marionete que ele conduz, segundo um belo ensaio de Henrich von Kleist mencionado por Deleuze. Reta, na maioria das vezes, tal linha levaria ao movimento dos membros e a toda dança do boneco e consistiria em nada menos do que o “caminho tomado pela alma do dançarino” (KLEIST, 1993/1810, p. 198). Mas de quem seria tal “alma”? O especialista do ensaio de Kleist afirma que para encontrá-la, o titereiro deve se pôr no próprio centro de gravidade da marionete – ou seja, ele deve *dançar*, colocando-se no lugar do objeto que manipula e fazendo dele seu corpo, fora dele mesmo, porém em continuidade com ele.

Entre mim e um objeto de arte, talvez se desenhe sempre uma linha virtual, traçada por uma espécie de movimento mútuo.

Disso parece tratar a única linha presente na obra de Freud: aquela que seu neto de 18 meses empunha na brincadeira que ficou conhecida como *fort-da*. O bebê costumava lançar para fora de seu campo de visão todo tipo de objeto, até que um dia ele encontrar um carretel de linha. Graças ao fato de fornecer um fio na ponta da qual se encontra seu corpo de madeira, este objeto pôde ser lançado pelo menino de modo a desaparecer entre o cortinado de seu berço e depois ser puxado para fora, reaparecendo. Acompanhando a alternância desaparecimento/reparição do objeto, o menino emitia os sons “o” e o “a”, entendidos pelos adultos como “fort” (algo como *longe*) e “da” (“aí está”) (FREUD, 1920). Freud vê nessa brincadeira – com seu ritmo, sua repetição – uma importante realização cultural do bebê: este teria aprendido a fazer ativamente “seu objeto” de amor, a mãe, ir embora e voltar. Aquilo que até então tinha sido sofrido passivamente, torna-se elaboração e jogo, podendo gerar prazer. De marionete obediente à linha reta impressa pelo titereiro, ele passa a corpo que detém o fio e pode pôr-se



**Linha Solta, da série Desenho Objeto, 1975.**

Papéis e linha de costura em caixa de madeira com vidro  
55 x 38 x 14cm.



**Linha Solta, da série Desenho Objeto, 1975.**

Detalhe

em jogo com o objeto. Esse menininho, empunhando sua linha, seu carretel, cria assim, podemos dizer sua primeira situação poética – e encanta a Freud e outros que podem com ele experimentá-la.

Da incerteza se pode, portanto puxar algum fio e, com o corpo, com a vida, lançar-se ao jogo do outro, com o outro. Objetos, imagens e situações brotarão desse risco – tornado linha. Arte incerta.

## Notas

1 Uma versão preliminar deste ensaio foi apresentada no Seminário Internacional Arte!Brasileiros, em setembro de 2016.

## Referências

- DELEUZE, G. (2016/1975) “Dois regimes de loucos”. In *Dois regimes de loucos*. São Paulo: editora 34.
- FREUD, S. (2016/1920) *Além do Princípio de Prazer*. Porto Alegre: L&PM.
- FREUD, S. (2010/1929) *O Mal Estar na Cultura*. Porto Alegre: L&PM.
- von KLEIST, H. (1993/1810) “Sobre o teatro de marionetes”. *Revista USP*, São Paulo, n. 17.
- MERLEAU-PONTY, M. (1996). “Le Cinéma et la nouvelle psychologie”. In *Sens et non-sens*. Paris: Gallimard.
- POLLOCK, G. (2012). “Ser, fazer, pensar: encontros na arte como vida”. In *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: Cosac Naify.
- RIVERA, T. (2008). *Cinema, imagem e psicanálise*. Rio de Janeiro: 2008.
- VOLZ, J.; NGCOBO, G.; REBOUÇAS, J., LARSEN, L. e OLASCOAGA, S.(2016). Incerteza Viva. In <http://www.32bienal.org.br/pt/exhibition/h/> consultado em 11/10/2016.

---

## Sotto voce [Em voz baixa]

*Anna Maria Maiolino\**

---

Meu pseudônimo é Anna.

Eu sou uma das sete irmãs das Plêiades que habitamos a Constelação de Touro.

No céu sou uma e sou muitas e como humana sou tudo e não sou o nada.

Cada ato que executo é o fiel presságio de outros que no futuro se repetirão.

Busco em cada palavra o peso, a intensidade, as presenças de certezas.

Mas quais certezas?

Tu não achas que há algo errado com as certezas?

+

Silenciaram as mulheres no dia que a lua menstruou e guardaram em segredo o líquido vermelho no interior do próprio corpo.

Sim, o real é também intangível.

Somente o que conta na história do extraordinário é a mãe fértil que habita os territórios das emoções.

---

\*Anna Maria Maiolino é artista brasileira, vive e trabalha em São Paulo. Nasceu na Itália, viveu na Venezuela e em 1960 mudou-se para o Rio de Janeiro. Em seu trabalho utiliza diversas mídias como instalação, escultura, performance, desenho, pintura, filme super 8, vídeo, fotografia e som.

É aí que se encontra a fala.

Mas, eu calo, e deixo a menina da minha infância construir meu devir outro,  
aquele de artista.

A criança que me habita ouve os sussurros imperceptíveis das pedras que falam,  
e interpreta-os para mim

+

A lua existe somente quando a vejo.

À sua vista soma-se todas as anteriores visões de luas do passado.  
Todas, desde aquelas da mais tenra idade, lá, a beira do mar mediterrâneo.  
Se houver bom tempo, fiel, ela me acompanha no alto de todo novo céu.

Ela é viajante como eu.

Calo.

Ao luar meus pensamentos caminham mais rápido que as palavras fora do tempo-espaço.

Ela mutante, a eterna morta, ressuscita ao anoitecer todos os dias.

O sortilégio do mal de lua torna meu pensar lobisomem.

Enfim, adormece e livre sonha coisas deste e de outros mundos.

+

Nada é ideal.

Todavia minha alma faísca anseio de paixão e beleza.

Procuro-a na memória análoga à vida.

Nas lembranças vividas do passado encontro guerras e catástrofes.

As incansáveis Parcas seguem tecendo nosso destino no fuso da vida.

O fedor da morte e o medo cobrem a cidade.  
Igualdade, fraternidade são utopias reinventadas pela esperança.  
Vive-se na impotência.  
Há homens, mulheres e crianças caminhando na linha do horizonte.  
Um; nenhum; cem mil....  
São imigrantes.

+

Os mares Egeu e Mediterrâneo tornaram-se grandes cemitérios de naufragos.  
Os desesperados tentam chegar a salvo ao outro lado da bacia mediterrânea.  
O cobertor azul das águas agasalha todos os inominados.  
Ninguém reclama os corpos dos afogados.  
O que fazer?  
Agora não há nenhum lugar seguro para ficar.  
O que fazer?  
Eles escondem os rostos debaixo de máscaras,  
numa realidade não humana de violência utilizam as foices sem piedade.  
Há inúmeras cabeças degoladas por toda parte, separadas dos corpos sacrificados.  
Hai de nos!  
Lembra-se que depois de Auschwitz prometemos:  
Nunca Mais!  
Nunca Mais....

+

À distância,  
ouve-se lamentos.

Não obstante,  
o grito mais forte é o silêncio diante do pão empapado no sangue dos inocentes.

Alhures a loucura tomou conta da terra.

Ódio, Violência.  
Pobres mulheres,  
portadoras de vida.

Elas escondem-se sob o véu, proibidas de mostrar o corpo, os olhos.

A voz delas não pode ser ouvida.

Temos que respeitar a Lei.  
O castigo divino é indiscutível!

Dizem eles, os homens.

Ela pecou!  
Que seja apedrejada!

+

Eu sou uma anciã guardiã de todos os presentes.  
Carrego por certo que, é o afeto o elemento colante dos escombros das almas.

Amparo-me nos sentimentos.

Ando na contramão numa nostalgia sem fim entre o antes e o agora.

Por favor meus filhos,



quando eu morrer enterram-me em cova rasa,  
facilitem o trabalho dos detritívoros em transformar-me em húmus fértil,  
em outra natureza.

Assim,  
convertida em adubo, alimentarei o jasmim que cresce debaixo da janela da criança recém-  
-nascida.

31 de agosto 2016, Anna Maria Maiolino



Artigos



---

# Repetição: Movimento e transformações

*Renata Cristina Alves\* e Martha de Mello Ribeiro\*\**

---

RESUMO: No presente artigo trataremos algumas questões sobre repetição nos processos artísticos de Pina Bausch, dialogando as criações dessa encenadora com a teoria de Deleuze. Acreditamos que repetição não está ligada à reprodução do mesmo e do semelhante, mas à produção de singularidades e do diferente. Repetição é uma ação, repetir não é acrescentar uma segunda ou terceira vez à primeira, mas sim elevar a primeira a potências maiores. Esse conceito dialoga com os processos criativos da encenadora, a qual utiliza a repetição no intuito de obter essa elevação da potência das ações trabalhadas. Buscamos fazer uma pequena descrição de processos e possíveis ideais de Bausch ao utilizar a repetição em suas obras.

PALAVRAS-CHAVES: Repetição, Pina Bausch, processo de criação.

ABSTRACT: In this article we treat the repeat some questions about the artistic processes of Pina Bausch, dialoguing creations of that director with Deleuze's theory. We believe that repetition is not linked to the reproduction of the same and similar, but the production of singularities and different. Repetition is an action, repeat is not to add a second or third time at first, but the first raise the major powers. This concept speaks to the creative processes of director, which use repetition in order to obtain this increase in power of the responsive actions. We seek to make a short description of processes and possible ideals of Bausch using repetition in his work.

KEY WORDS: Repetition, Pina Bausch, creation process.

---

\*Professora Substituta da Universidade Federal de Sergipe, mestra em Estudos Contemporâneos das Artes pela Universidade Federal Fluminense, licenciada e bacharel em Dança pela Universidade Federal de Viçosa e Universidade Técnica de Lisboa (PT).

\*\* Orientadora - UFF.

## Introdução

A repetição em dança sempre foi vista como uma forma de aprimorar uma técnica, um caminho para chegar à perfeição. Bausch vai além disso ao transformar a repetição num conceito estético de suas obras. Segundo Ciane Fernandes (2007), a encenadora usa a repetição para fragmentar as expressões de seus bailarinos e criar as narrativas em frases de movimento; assim, além de um conceito estético, utiliza a repetição como um instrumento criativo, através do qual seus dançarinos reconstróem suas histórias.

A repetição em seus processos criativos é utilizada para separar os gestos de seus significados e formas originais. Repete-se o gesto até ganhar um significado social e estético crítico, os cotidianos são repetidos até se tornarem abstratos e desconexos de suas funções diárias. A repetição obsessiva retira o gesto da sua espontaneidade cotidiana, tem como função desconstruir o movimento proposto pelo bailarino numa determinada unidade de tempo. O movimento ganha novas formas, significados e a repetição torna-se assim uma estética. A repetição dos movimentos torna o corpo consciente do seu papel simbólico e social em constante transformação.

As coreografias de Pina Bausch mesclam gestos cotidianos e movimentos técnicos. Em vários momentos, os gestos cotidianos, através da incessante repetição, ganham novos significados ou abstrações; não necessariamente relacionados às funções diárias para as quais servem. Isso ocorre não apenas em relação aos gestos utilizados, mas também às palavras eventualmente pronunciadas pelos bailarinos em algumas obras de Bausch. (TRAVI, 2011, p.27)

Segundo ainda a autora acima citada, Bausch utiliza a repetição como algo que leva à criação, à transformação e não uma simples reprodução mecânica.

A repetição dos gestos é um caminho para a transformação da forma, para a criação de novas e inesperadas sintaxes e para a invenção de novas estéticas. Mas Pina vai além. A coreógrafa faz uso da repetição também como método de inverter os efeitos convencionais atribuídos à mesma. Ou seja: Bausch critica a ideia de que qualquer processo de aprendizagem social formal implique a necessidade de uma disciplina baseada na repetição. (TRAVI, 2011, p.28)

Fernandes (2007) afirma que um gesto que se repete por várias vezes passa de uma simples expressão espontânea para um movimento estético. Quando um movimento é repetido exaustivamente, seu significado sofre mutações e provoca sentimentos e experiências nos bailarinos e na plateia.

## Uma estética da Repetição

A repetição é um elemento recorrente nas obras de Bausch, tanto nos elementos por ela utilizado em seus cenários como nas movimentações de seus bailarinos. A encenadora conseguiu trabalhar a repetição além do seu conceito, fazendo com que tudo que se repetisse nas suas cenas não fosse mera representação do primeiro signo.

Segundo Fernandes (2007), Bausch recorre à repetição para provocar o inesperado ou até mesmo o oposto da proposta trazida pelo bailarino; quer causar pela repetição um método coreográfico de transformação do gesto.

Em suas obras percebe-se a repetição no processo de criação (no qual ela pede que seus bailarinos respondam as suas perguntas e repitam as palavras ou os movimentos diversas vezes, até se tonarem orgânicos), na sua forma estética (nas suas obras a repetição de movimentos é uma das suas características mais marcantes), nos recursos cênicos (seus cenários são feitos pela multiplicação do mesmo objeto, por objetos, as cadeiras em Café Müller, as flores em Cravos) , e na escolha dos temas abordados (por utilizar temas da vida, muitas das suas perguntas repetiam os temas mais comuns na vida como amor, ódio, solidão). Ou seja, a repetição é um dos seus maiores instrumentos criativos.

“Café Müller” é a obra de Bausch que talvez melhor represente o conceito de repetição defendido neste artigo. Nessa peça, além da repetição das cadeiras e mesas que ocupam todo o espaço cênico, sendo mais do que simples cenário, existe grande repetição de movimentos. Bausch não só repete um único movimento, como também repete uma frase, enfatizando ainda mais a ideia do desejo, da vida, do hábito.

O espetáculo é marcado por várias caminhadas, gestos, manipulações que se repetem várias vezes entre as cadeiras. Numa das cenas, uma bailarina se encontra com um bailarino, o abraça e os dois se mantêm nessa forma. Um terceiro bailarino desmancha esse abraço, movendo as partes dos corpos dos dois performers, provoca um beijo e a coloca nos braços do bailarino. Assim que ele a solta ela cai no chão e volta ao abraço inicial. Essas ações se repetem várias vezes até o momento em que o terceiro bailarino sai de cena e a bailarina repete toda a movimentação sozinha, como se ainda estivesse sendo manipulada pelo terceiro corpo<sup>1</sup>. A repetição aqui se dá no primeiro momento para a formação do hábito, a bailarina é manipulada até começar a fazer a ação sozinha. O início da frase de movimento se dá no abraço, o desejo

dela de estar ali e sempre ser interrompida por alguém se torna um hábito, até que ela mesma desfaz e refaz a ação repetindo a frase inúmeras vezes. Quando o terceiro bailarino sai de cena, ela repete incessantemente e mais veloz a queda e volta ao abraço, até chegar à exaustão, ao cansaço, à fadiga da repetição e encontrar seu descanso na primeira forma, o abraço.

Bausch utilizava a repetição para criar novas perspectivas sobre um mesmo movimento. Kantor explica que a repetição não é fazer o movimento novamente e sim elevá-lo a uma potência maior, é uma forma de fazer novamente algo que já existe em algum lugar dentro de si. Para unir os pensamentos de Kantor e Bausch, iremos nos apoiar no conceito de repetição deleuziano (2000), de que a repetição nada muda no objeto que se repete, mas muda algo no espírito que a contempla.

O filósofo traz novas reflexões sobre o conceito de repetição; para ele, não se trata de generalidade, ou seja, não é uma união de coisas supostamente semelhantes no mesmo conceito sob a mesma lei; repetir não é fazer tudo igual. Segundo Deleuze (2000), numa generalização um termo pode ser trocado por outro, na repetição isso não acontece, pois ela não está ligada à reprodução do mesmo, mas à produção de singularidades e diferenças.

A generalidade apresenta duas grandes ordens: a ordem qualitativa das semelhanças e a ordem quantitativa das equivalências. Os ciclos e as igualdades são seus símbolos. Mas, de toda maneira, a generalidade exprime um ponto de vista segundo o qual um termo pode ser trocado por outro, substituído por outro. A troca ou a substituição dos particulares define nossa conduta em correspondência com a generalidade [...]. Nós, ao contrário, vemos bem que a repetição só é uma conduta necessária e fundada apenas em relação ao que não pode ser substituído. Como conduta e como ponto de vista, a repetição concerne a uma singularidade não trocável, insubstituível. (DELEUZE, 2000, p. 11)

A repetição está ligada à produção de singularidades e diferenças internas, portanto, nunca temos como resultado algo idêntico ao original. A repetição é considerada o “motor” da diferença, uma transgressão. Quando se repete algo, dirá Deleuze, surge algo único e singular, pois tempo, espaço e mudanças da natureza geram a impossibilidade da repetição idêntica. Quando Deleuze afirma que não há repetição sem um repetidor, demonstra a importância de considerar as singularidades naquilo que se repete, pois, além da ação repetida existe o ser que a repete. Deleuze põe a alma como objeto amoroso da repetição, e essa nunca pode ser repetida ou trocada.





**Cenário do Espetáculo “Café Müller” de Pina Bausch**

*Wuppertal, 1978.*<sup>2</sup>

Nessa proposta de Bausch, com a incessante repetição em seus processos coreográficos, ao pedir que os bailarinos repitam diversas vezes o mesmo movimento, a ação é transformada porque ultrapassa um tempo, uma natureza e chega a mostrar a alma do bailarino. “O interior da repetição é sempre afetado por uma ordem de diferença.” (DELEUZE, 2000, p.33). A repetição não existe por dependência, pois para ela acontecer a ação anterior precisa desaparecer antes que a segunda aconteça, ou seja, ela é descontínua e instantânea.

A repetição se apaga ao se multiplicar, provocando transformação. A presença evoca ausência, enquanto Ser torna-se simultaneamente Ser e não-Ser (eis de fato a questão) constantemente modificando no tempo e no espaço. (FERNANDES, 2007, p.139)

Para Deleuze, a repetição é concebida como uma forma pura do tempo, referindo-se ao futuro, não como uma reapresentação, mas como a condição de mudança do ser, do devir. A repetição é então transgressão e não generalidade. Toda ação tem uma parcela de individualidade que a difere de qualquer outra, mesmo que seja em seu interior. A repetição é tida como uma forma de subverter a lei, ela remete a uma potência da singularidade em cada ação.

Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente. Como conduta externa, esta repetição talvez seja o eco de uma vibração mais secreta, de uma repetição interior e mais profunda no singular que a alma. A festa não tem outro paradoxo aparente: repetir um "irrecomeçável". Não acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à "enésima" potência. (DELUZE, 2000, p,11)

"Elevar a primeira vez à 'enésima' potência" - era isso que Pina Bausch queria de seus bailarinos ao propor tantas repetições em seus processos. Ela não desejava que as ações fossem igualmente repetidas, mas que a cada vez que fossem executadas tivessem uma potência maior, fossem modificando, transformando, provocando uma diferença no repetidor e em quem assistia às ações.

(...) porque o bailarino (...) não fica a mesma pessoa que começou quando repete os movimentos (...) e ela gosta de ver essas mudanças com o mesmo tipo de movimento (...) [O] movimento (...) é carregado de possibilidades que, quando você vai repetindo tantas vezes, (...) vão crescendo e vão se adicionando. (Amarantes, *apud*, FERNANDES 2007, p. 51)

Quando um artista repete, ele não experimenta o mesmo diversas vezes, pois a cada experimentação surgem novas sensações, novas percepções, novas concepções. Deleuze fala de alma e também de coração, a cabeça para ele é o elemento das trocas que são feitas entre os iguais, mas o coração, a alma é o elemento da repetição. Não há possibilidade de trocar a alma de quem experimentou a repetição. A repetição Deleuziana é baseada na singularidade e na diferença interna, por isso se fala de alma e coração, por mais idêntica que a ação seja realizada no exterior, seu interior sofre com as singularidades do repetidor.

As repetições em Bausch são usadas como uma forma de repetir os afetos da vida transformados em frases de movimentos, uma repetição diária das mesmas ações, porém sempre

diferentes. As repetições provocam aperfeiçoamento e interação, por isso não podem permanecer as mesmas, não se pode ter uma repetição idêntica, mesmo que seja uma ação realizada todos os dias.

A repetição é a potência da linguagem e do pensamento:

“É na repetição, é pela repetição que o Esquecimento se torna uma potência positiva e o inconsciente, um inconsciente superior positivo (por exemplo, o esquecimento, como força, faz parte integrante da experiência vivida do eterno retorno). Tudo se resume à potência. (DELEUZE, 2000, p.17)

Pensando no desejo de criação de Bausch de desvincular o gesto do seu cotidiano, talvez seja esse esquecimento provocado pela repetição que ela busca para potencializar as ações em cena. “O teatro é o movimento real e extrai o movimento real de todas as artes que utiliza. Eis o que nos é dito: este movimento, a essência e a interioridade do movimento, é a repetição, não a oposição, não a mediação.” (DELEUZE, 2000, p. 19). A busca por essa interioridade de movimento é provocada tanto no bailarino que repete quanto no espectador que recebe a ação. O ato de repetir faz com que adentremos com nossa alma a ação realizada ou recebida. Para o filósofo, a repetição tece um ponto notável a outro, partindo das diferenças expostas em cada repetição ocorrida nos ensaios.

Quando, ao contrário, se diz que o movimento é a repetição e que é este nosso verdadeiro teatro, não se está falando do esforço do ator que “ensaia repetidas vezes” enquanto a peça ainda não está pronta. Pensa-se no espaço cênico, no vazio deste espaço, na maneira como ele é preenchido, determinado por signos e máscaras através dos quais o ator desempenha um papel que desempenha outros papéis; pensa-se como a repetição se tece de um ponto relevante a um outro, compreendendo em si as diferenças. (DELEUZE, 2000, p.19)

No teatro da repetição experimentam-se formas puras as quais agem sobre os espíritos que ligam diretamente à natureza; “experimentamos uma linguagem que fala antes das palavras, gestos que se elaboram antes dos corpos organizados, máscaras antes das faces, espectros e fantasmas antes dos personagens – todo o aparelho da repetição como “potência terrível”. (DELEUZE, 2000, p. 19). Ao repetir uma sequência, tanto o repetidor quanto o espectador já esperam pelo próximo momento, é uma forma de existir antes da ação, é lembrar o que se viu no passado, diante do presente e prever o futuro. É uma forma de permear entre os três tempos. A repetição é então uma diferença sem conceito, ela tem uma potência na sua própria existência, ela existe na intuição.

Quando falta a consciência do saber ou a elaboração da lembrança, o saber, tal como é em si, não vai além da repetição de seu objeto: ele é desempenhado, isto é, repetido, posto em ato, em vez de ser conhecido. A repetição aparece aqui como o inconsciente do livre conceito, do saber ou da lembrança, o inconsciente da representação. (DELEUZE, p.23)

Bausch utilizou muito a repetição para tornar vivas as memórias de seus bailarinos. Seu método de perguntas aproximava seus bailarinos das obras, era uma busca por memórias vividas, por verdades que fossem compatíveis com o tema da obra. As respostas dadas em movimentos eram repetidas, repetidas, repetidas, até adentrarem esse inconsciente da repetição e se tornarem novas a cada execução.

“A repetição é uma condição da ação antes de ser um conceito da reflexão. Só produzimos alguma coisa de novo com a condição de repetir uma vez do modo que constitui o passado e outra vez no presente da metamorfose” (DELEUZE, 2000, p.95). A metamorfose do movimento, é o que Bausch queria expor ao propor a seus bailarinos que repetissem várias vezes o mesmo movimento em cena. Em seu relato, Ruth Amarantes, bailarina de Bausch (FERNANDES, 2007), diz que ver a mudança do corpo e suas reações diante da mesma ação é o que instigava o trabalho da encenadora, ela gostava e expunha essas mudanças em cena. Bausch não só utilizava essas alterações como processo coreográfico, como expunha esse caminho à exaustão do bailarino em cena. Ela utilizava a repetição além do processo de pesquisa corporal, ela a colocava em cena, causando uma fadiga também no espectador que presenciava aquela incessante repetição de movimento.

## **Repetição enquanto diferença**

As repetições em suas obras eram utilizadas em vários momentos e de diversas formas. A mesma frase repetida várias vezes em sequência em outro momento da mesma cena; só um fragmento da frase em outra cena; em todas essas opções ela ressaltava a diferença da repetição, que nunca se faz idêntica em nenhum dos momentos acima citados.

O artista combina um elemento de um exemplar com um elemento de outro exemplar, num processo dinâmico de construção provocando desequilíbrio e instabilidade que só terá sentido num conjunto total (DELEUZE, 2000). Bausch explorou os gestos repetidos<sup>3</sup> em momentos e em relações diferentes; essas combinações provocam até inversão nos sentidos dos mesmos gestos. “A repetição do mesmo movimento traz mais e mais distorções, provocando múltiplas e imprescindíveis interpretações e experiências” (FERNANDES, 2007, p.127).

Num dado momento, Deleuze (2000) fala de duas espécies de repetição: uma estática e a outra dinâmica.

O primeiro tipo é uma repetição estática, o segundo é uma repetição dinâmica. O primeiro resulta da obra, mas o segundo é como a “evolução” do gesto. O primeiro remete a um mesmo conceito, que deixa subsistir apenas uma diferença exterior entre os exemplares ordinários de uma figura; o segundo é repetição de uma diferença interna que ele compreende em cada um de seus momentos e que ele transporta de um ponto relevante a outro. Pode-se tentar assimilar estas repetições dizendo-se que, do primeiro ao segundo tipo, é somente o conteúdo do conceito que muda, ou dizendo-se que a figura se articula distintamente. Mas isto seria desconhecer a ordem respectiva de cada repetição, pois, na ordem dinâmica, já não há conceito representativo nem figura representada num espaço preexistente. Há uma Idéia e um puro dinamismo criador de espaço correspondente. (DELEUZE, 2000, p.29)

A repetição dinâmica acontece de formas diferentes, mas não deixa de se repetir. O filósofo exemplifica com as aulas de natação, nas quais o aluno aprende na areia e depois deve repetir os movimentos no mar. Não é o mesmo, mas um movimento compreende o outro.

Segundo Deleuze (2000), a repetição é simbólica na sua essência e a diferença só é percebida na repetição. Ela desfaz à medida que se faz, por isso não é possível falar de segunda ou terceira vez se estamos tratando do mesmo. A repetição é independência, descontinuidade, instantaneidade. A diferença habita na repetição.

A repetição nem é a permanência do Uno nem a semelhança do múltiplo. O sujeito do eterno retorno não é o mesmo, mas o diferente, nem é o semelhante, mas o dissimilar, nem é o Uno, mas o múltiplo, nem é a necessidade, mas o acaso. Ainda mais: a repetição no eterno retorno implica a destruição de todas as formas que impedem seu funcionamento, categorias da representação encarnadas no caráter prévio do Mesmo, do Uno, do Idêntico e do igual. (DELEUZE, 2000, p. 126)

A diferença não se dá entre a ação original e a cópia, mas entre duas ações, não existe uma hierarquia. Tudo muda na natureza, tudo dá lugar à sua repetição. Assim a repetição tratada por Deleuze, que dialoga com as obras de Bausch, é a repetição ligada às singularidades, a repetição que provoca transformação, diferença, é devir. Cada ação gerada é diferente, única, embora tenha nascido do mesmo esquema da anterior. Para eles, a repetição é produção e criação.

A principal ideia da repetição tanto num processo de criação quanto numa obra é provocar

experiências inesperadas nos dançarinos e no público. Durante o processo de criação, a repetição leva o performer a um estado corporal no qual ele já não responde mais pelo seu corpo da mesma forma que respondia na primeira execução do movimento, fazendo com que o próprio corpo busque novas formas de se mover na nova condição física a que a repetição o levou. Já em cena, a repetição provoca o espectador, que já espera pelo próximo movimento, que pode acontecer ou não, que pode ser repetido num contexto totalmente diferente do que o espectador imagina, fazendo com que ele perceba a semelhança na diferença.

Bausch utiliza a repetição pensando também no aprimoramento técnico de seus bailarinos. É importante lembrar que, mesmo trabalhando com dança contemporânea na junção da dança e do teatro, suas apresentações eram altamente técnicas, ela não rejeitava a grandiosidade dessas artes.

Bausch utilizou a repetição para criar novos conceitos coreográficos e uma estética cênica, criticando o conceito antigo<sup>4</sup>.

Ciane Fernandes (2007) relata uma cena da obra *Bandoneon* (1980): um bailarino tenta repetidas vezes realizar um passo de balé, mas não consegue e cai ao chão várias vezes.

“Pela repetição, a falha tornou-se parte da sequência tanto quanto a tentativa. É como se ele estivesse, antes de tudo, contando uma estória sobre poder falhar tanto quanto acertar: ambas opções de dança (...)

A cena de Mercy rompe a convenção de que o aprendizado por repetição leva à perfeição, ligando ao contrário, o método ao erro. Ele repete porque errou, para fazer melhor da próxima vez, mas erra mais e mais.” (FERNANDES, 2007, p. 81)

Aqui se percebe que a repetição levava ao erro e não ao aprimoramento de um gesto, o bailarino repete para errar, a repetição pode levar ao erro e não só a acertos.

Bausch, em consonância com a teoria de Deleuze, utiliza a repetição para provocar mudanças nos gestos cotidianos. Esses são repetidos em seus processos coreográficos até se tornarem estéticos. A repetição nas suas obras, jamais pode ser lida sobre o conceito de repetição idêntica, os movimentos sempre são diferentes uns dos outros quando são repetidos. Os significados vão se dissolvendo e sofrendo mutações em meio às repetições.

A repetição em Dança-Teatro é uma forma de conscientizar o corpo da própria história enquanto tópico simbólico e social em construção e transformação. “As repetições provocam

mudanças nos eventos ou sequências, insistindo na constante perda da dança dentro de sua natureza performática, ao invés de tentar preservá-la. (FERNANDES, 2007, p.37). Nas obras de Bausch a repetição de movimentos e palavras multiplica seus significados, causando assim suas transformações.

Fernandes (2007) analisa partes de obras de Bausch e organiza as variações de repetições nas seguintes categorias: repetições formais e repetições implícitas.

As repetições formais incluem: A exata repetição de uma frase de movimento (“Obsessiva”); a repetição de uma cena com sutis diferenças (“Alterada”); a repetição do mesmo evento em contextos diferentes (“Intermitente”); a repetição de eventos previamente separados, agora simultaneamente na mesma cena (“Longo Alcance”).

As repetições implícitas no processo criativo incluem: A reconstrução cênica de experiências passadas dos dançarinos, principalmente da infância e a reconstrução de um conto tradicional ou ópera. (FERNANDES, 2007, p.44)

## Conclusão

Para Bausch, o importante era a vida e suas mudanças. Acredita que na repetição cotidiana tudo pode mudar de repente. Bausch utiliza a máxima “a repetição é a mãe do aprendizado” para inverter seus efeitos, promovendo novas maneiras de perceber e expressar, criticando as relações de poder entre corpo e sociedade.

Segundo Fernandes (2007), no processo criativo de Bausch a repetição é usada para desaranjar as construções gestuais da técnica ou da própria sociedade. É um método criativo no qual os bailarinos fragmentam suas experiências, reconstruindo, desestabilizando e transformando suas próprias histórias. A repetição também é parte estrutural do processo criativo, primeiro atua na reconstrução estética das experiências dos dançarinos; em seguida, as cenas são gradativamente moldadas em uma forma estética. As cenas repetitivas geram múltiplos significados. Bausch se apropria da repetição e a utiliza como estética coreográfica. A encenadora se aproveita da impossibilidade de repetição para criar novas possibilidades cênicas, pois, para a coreógrafa, essa impossibilidade de repetir sempre foi vista como novas possibilidades de criação.

Fernandes (2007) afirma que repetir é uma tentativa malsucedida de preservar o momento presente, uma vez que o gesto atual parece com o anterior mas é outro. “Através da repetição,

a dança articula sua inerente qualidade efêmera” (FERNANDES,2007, p. 63). Por isso o velho conceito de repetição já não se aplica mais. A repetição é uma forma de levar tanto os dançarinos quanto o público à exaustão. Quando se cansam, inconscientemente seus corpos relaxam e se tornam menos críticos e mais receptivos, provocando neles novas experiências: “a repetição abre novas e inesperadas formas de perceber a vida humana no palco e no cotidiano.” (FERNANDES, 2007, p. 75)

A encenadora adota a repetição para provocar um jogo simbólico e é nesse jogo que ela consegue transformar cada movimento a cada repetição. Os eventos não encontram um ponto único, mas disseminam-se mais e mais. Segundo Fernandes (2007), os dançarinos repetem os gestos para serem entendidos e o público ao assistir a representação cria novos significados.

A repetição evoca um significado reflexivo sobre sua estrutura inerentemente oca e paradoxal. Ao conceber sua falta de significado como significado, a repetição se contradiz e se reafirma, antes de tudo, como a forma estrutural do mutável, do que não aceita conteúdos ou formas finais e definitivas. (FERNANDES, 2007, p.111)

Assim a repetição para Bausch e Deleuze é transformação, é apropriação e alteração do outro.

*Artigo recebido em julho de 2016 e aprovado em agosto de 2016.*

## Notas

1 Pina Bausch. Café Müller: disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=VCQ29EUwvrl>. Acessado em 25 de outubro de 2014.

2 Imagem 1: Cenário do Espetáculo “Café Müller”. Wuppertal, 1978. Do site: <http://www.pinterest.com/pin/361554676305887738/>

Nessa imagem que mostra o cenário de Café Müller, percebe-se a multiplicação do mesmo objeto.

3 “Café Müller”; “Sagração da Primavera”; “Bandoneon”, são alguns exemplos de obras da encenadora, em que muito se explorou a repetição.

4 O conceito aqui criticado é o da repetição vista como algo que se multiplica da mesma forma, igual, sem nenhuma alteração. Algo que se multiplica idêntico a um modelo previamente estabelecido.

## Referências

TRAVI, Maria Tereza Furtado. *A dança da mente: Pina Bausch e psicanálise*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2011.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Annablume Editora, 2007.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio d’Água, 2000.



---

# Tunga e Georges Bataille<sup>1</sup>

Fernanda Pequeno\*

---

RESUMO: O texto propõe uma aproximação entre a linguagem plástica de Tunga e o pensamento filosófico de Georges Bataille, articulando questões formais, máticas e conceituais, presentes no pensamento do filósofo francês e nas obras do artista, relacionando tais problemas com o erotismo e o *informe*, que ambos abordaram.

PALAVRAS-CHAVE: Tunga; Erotismo; Abjeção.

ABSTRACT: This text proposes an approximation between the artistic language of Tunga and Georges Bataille's philosophical thought, articulating formal, material and conceptual issues, relating such problems to eroticism and formless that both approach.

KEY WORDS: Tunga; Eroticism; Abjection.

---

\*Fernanda Pequeno é Doutora em Artes Visuais pelo PPGAV/UFRJ, é professora adjunta de história da arte do Instituto de Artes e coordenadora de exposições do Departamento Cultural da UERJ.

Se o minotauro é o avatar do *informe batailliano*, a sua morada – o labirinto – é a imagem que melhor abarca a poética de Tunga. Do mesmo modo que o *informe* é mais do que uma categoria visual, o trabalho de Tunga opera formalmente, também lidando com a potência vibrátil do nosso olho. Segundo Suely Rolnik (2011), a noção de “olho vibrátil” designaria a capacidade de acessar a dimensão intensiva das coisas, sua face invisível, mantendo uma relação paradoxal com a percepção formal.

É porque no labirinto não há uma única saída possível, que a imagem dos campos de força lhe serve tão bem. Tais campos são os responsáveis pela mediação da interação entre os corpos e, embora invisíveis, há tensões regendo-os. Do mesmo modo, na poética do artista não há um fio de Ariadne, mas cabeleiras, teias, tranças, linhas plurais, aglutinadas ou dispersas.

Se a noção clássica de campo compreende a área ou esfera de influência onde determinada força é exercida, nos ímãs empregados nas instalações do artista, embora o magneto seja um aglutinador, possui autonomia, pois não respondeu exatamente ao seu comando. Além disso, as peças imantadas não estão soldadas e, mesmo consistentes e fortes, podem ser rearranjadas a cada nova montagem, a partir de diferentes reagrupamentos.

É dessa maneira que, mesclando referências das artes visuais, da teoria e da história da arte, e também da literatura, biologia, zoologia, medicina e arqueologia, a poética do artista fabulou as suas próprias narrativas e inscrições críticas. Seus textos e entrevistas, assim, não servem como bulas ou bússolas aos espectadores e pesquisadores, *mais os confundindo do que localizando. Trabalhos como os de Tunga compartilham o universo de força, violência e de erotismo, da fusão de corpos, de animais e humanos e/ou de humanos e objetos, que Georges Bataille analisou.*

O Surrealismo adicionou valores baixos à arte (o inconsciente, a sexualidade, a linguagem suja), mas os investiu de um caráter elevado, associando-os com valores mais imateriais. Georges Bataille, por sua vez, apontou essa contradição surrealista e sua busca pela pureza e mesmo pela beleza, de forma a enfatizar certo puritanismo e convencionalismo do que denominou “doutrina surrealista”. Assim, justificou a sua própria ruptura com tal dogmatismo, buscando o que denominou “baixo materialismo” como possibilidade desarticuladora, mas também propositora. O que interessava ao pensador francês era tensionar a dualidade morte-vida e transgredir os limites entre a animalidade e a humanidade.

Os campos de força de Tunga favorecem a heterogeneidade. Em uma aproximação entre a poética do artista e o pensamento batailliano, Viviane Matesco (2008) acionou a *heterologia* de Georges Bataille, atestando que a poética de Tunga, sob a ótica do heterogêneo, ganharia um poder desclassificador, no qual relações e contatos implicariam outra leitura de suas referências figurativas.

À época de *Documents* - revista editada por Bataille entre 1929 e 1930 -, o autor escreveu individual ou coletivamente verbetes para a importante seção Dicionário Crítico. Do mesmo período data o seu texto "O valor de uso de D. A. F. de Sade" (BATAILLE, 1991) no qual, pela primeira vez, empregou o termo *heterologia*<sup>2</sup>, que mais tarde embasaria a teoria do abjeto de Julia Kristeva (1993). A heterologia, ciência do que é completamente outro, foca no heterogêneo, nesse *corpo estranho* (que Kristeva denominaria o abjeto).

Se o homogêneo significa identidade, o heterogêneo significa diferença, de forma que a heterologia se oporia a qualquer sistematização filosófica. Ao materializar o invisível, então, Tunga não empreendeu uma metafísica, mas uma operação material. E se há campos magnéticos em ação cujas forças aglutinariam os elementos, haveria, por outro lado, forças repelentes, que colocariam os espectadores em xeques-mates, mesclando deleite e estranhamento. Tais forças, apesar de invisíveis, não são da ordem do sagrado, mas do humano. A formação desses campos de tensões afirma uma ordem de equilíbrio instável, que se relaciona com a abertura do trabalho, deixando visíveis os processos que o geraram.

As instaurações de Tunga edificaram mundos e aglutinaram uma variedade de elementos, lidando com personagens alheios ao mundo da arte, criando fricção interessante entre eles e o público participante. Ao artista interessava a possibilidade de comunicar-se com todo e qualquer ser humano, construindo trabalhos que despertassem a curiosidade dos passantes e não apenas dos frequentadores do sistema da arte contemporânea. Para ele, seria isso que instauraria a sua experiência artística.

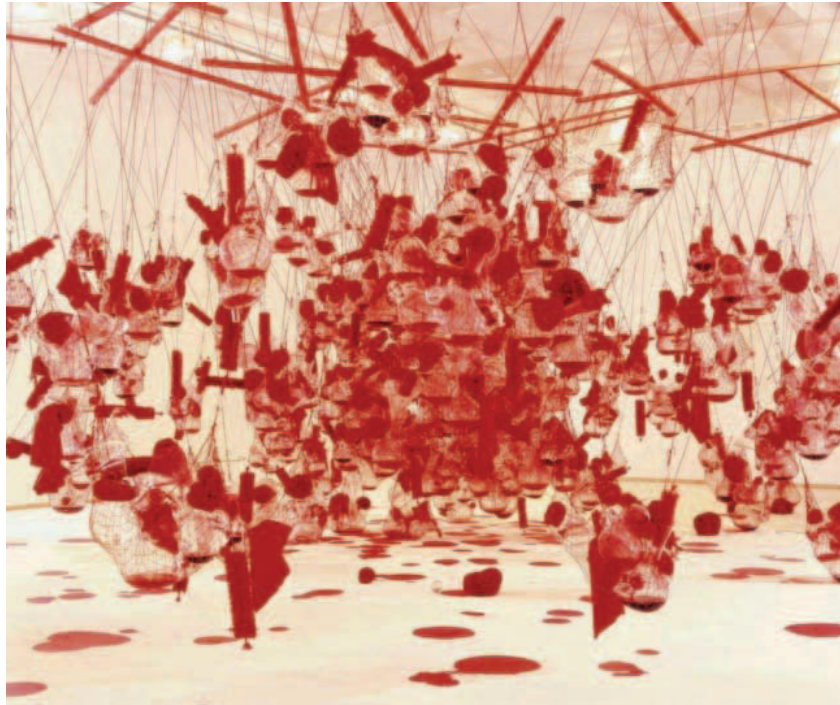
Negando referências locais, Tunga produziu obras passíveis de tocar pessoas em diversos níveis. Ao destacar forças menos visíveis, tais como aquelas que operam nos campos magnéticos e gravitacionais, o artista evidenciou os papéis sociais dos protagonistas de suas instaurações, que foram encenadas por pessoas diferentes e não somente por *performers* profissionais.

Muitas das instalações do artista foram realizadas a partir de resíduos de suas instaurações. A noção de dejecto, cara a Tunga, também foi fundamental para as teorias de Georges Bataille, de forma que podemos aproximar os dois pensamentos. No texto "Poeira" (BATAILLE, 1995), publicado no Dicionário Crítico da *Documents*, o autor falou de diferentes resíduos que constituem o humano, elogiando o seu viés contaminado e não puro. No referido verbete, o francês elogiou a poeira, a sujeira e a contaminação em contraposição à limpeza, à pureza e à assepsia.

O poeta Carlos Drummond de Andrade, no poema "Resíduo", tratou da passagem do tempo e da memória que deixa rastros em nós. "De tudo fica um pouco", dos objetos, lugares e pessoas com os quais convivemos. Do mesmo modo, o que constitui as instalações de Tunga são restos das ações empreendidas, quer pelo artista, quer por terceiros. Mas tais dejectos atuaram positivamente, como ativadores do espaço e ao invés de encerrarem um ciclo, desencadearam recomeços. Aglutinados, tais materiais, objetos e elementos não se constituíram como lixo, mas como a poeira acumulada que encobre os sapatos, livros e pertences pessoais mencionados por Bataille. E se é impossível viver sem gerar resíduos, o artista, assim como o pensador francês, potencializou o seu uso, ressignificando-os.

Se as operações do artista eram limítrofes, foi porque lidaram não apenas com questões formais, mas também materiais e conceituais, tecendo uma complexa rede de significados, que se complementaram nos textos que escreveu. Os escritos que acompanham os seus trabalhos seriam mais do que roteiros para reflexões ou ficções poéticas do artista, mas chaves reais para acesso ao seu mundo particular e ao de suas proposições. Criaram, deste modo, uma unidade com as esculturas, desenhos, instalações, *performances* e instaurações.

*True Rouge*, atualmente integrante da coleção Inhotim, foi anteriormente exposto mundo afora. Simon Lane, escritor inglês que viveu no Rio de Janeiro desde 2001, e Tunga foram mútuos colaboradores até a morte do novelista em 2012, sendo ele quem inspirou *True Rouge* com um poema homônimo de sua autoria. O poema mescla equações algébricas com expressões francesas e inglesas, versando sobre a relação entre um espaço neutro e a sua ocupação pelo vermelho. Os objetivos das equações seriam: "resultar na transformação permanente de qualquer material [...] mesmo em condições adversas de legibilidade (fadiga, amnésia, intoxicação, etc.)" (LANE apud TUNGA, 2007, p. 32).



**Tunga**, *True Rouge*, 1998.

# true rouge

or

towards a tentative understanding of a true rouge poetry/algebra,  
given a monochromatic representation / monochromatic representations,  
in which tr = true rouge, e = space, r = red/rouge & er = red/rouge space:

$$\text{tr} + e + (r \times 2) = r + er$$

$$tr + (r \times 2) = r + er - e$$

$$tr = r + er - e$$

$$(r \times 2)$$

$$tr = e - e$$

$$tr = 0 = \text{zero} = \text{true rouge}$$

a so-called "neutral" or blank page/space must be/become

true rouge by default;

at the same time, everything around the page/space must be/become

true rouge as a result of all that is logically (in) visible:

$$e + (r \times 2) = r + er$$

$$e = r + er$$

$$(r \times 2)$$

$$e = e = 0 = \text{zero} = \text{true rouge}$$

simultaneously, everything which is/ has become true rouge must remain

true rouge given the circumstances of the transformation of

the page/ the space/ around the space;

Result: the definitive transformation of all matter into true rouge

with non-inclusive spaces around the page/ the space allowing for the

reading of the poetry/ algebra even in unfavorable conditions

(fatigue, amnesia, sobriety deprivation)

Try it using the following line:

"true rouge is the color that my baby wore"

(LANE apud TUNGA, 2007, p. 32).

O poema acompanhou o volume *True Rouge* da Caixa Tunga<sup>3</sup>, um audacioso projeto editorial da Cosac Naify. A proposição do poema de Lane e da instalação de Tunga foi de que a página ou o espaço brancos deveriam tornar-se vermelhos. O vermelho e suas associações orgânicas com o sangue latejam na obra. Instável – como a própria vida – porque suspensa e em transformação, a instalação foi duplamente gerada pelo poema e pela instauração na qual *performers* manipulavam gelatina vermelha e os materiais que compõem a estrutura sobre os seus corpos nus, proporcionando o transbordamento dos líquidos contidos em garrafas. Mas foi o peso dos materiais e dos objetos e a sua concentração que determinaram a forma final do trabalho, embora este permaneça em transformação.

*True Rouge* inaugurou as obras içadas do artista, nas quais ganchos, cabos e hastes foram incorporados mais do que como elementos estruturantes, como presença. Na versão londrina da obra, de 1998<sup>4</sup>, o poema era lido, ao mesmo tempo em que dentro do espaço expositivo cortava-se e cozinhava-se ingredientes vermelhos e roxos: tomate, alho roxo, beterraba, repolho roxo. Uma sopa vermelha era cozida e servida em conjunto com vinho tinto aos convidados por *performers* vestidos de vermelho. Havia, ainda, morangos e ameixas disponíveis.

Anteriormente, o artista havia servido uma sopa num espaço expositivo, juntamente com Artur Barrio. *Há sopas*, de 1997, realizada no Ateliê FINEP, Paço Imperial, constituía-se de um ambiente formado por desenhos, cordas, arame, enormes panelas de sopa, mesas com alimentos e objetos aleatórios pelo chão, aludindo à alquimia. A montagem caótica favorecia a inclusão dos visitantes. No ambiente, os artistas acionavam a ideia de ateliê como cozinha, local de preparação e transformação. De acordo com Tunga, “a sopa estava em permanente estado de cocção, então era uma metáfora para o estado mental do artista, como a alquimia que produz a arte e é produzida pela arte” (TUNGA apud FLÓRIDO, 2002, p. 26).

As noções do cru como o natural e do cozido como o cultural foram acionadas pelos trabalhos de Tunga e reaparecem em *Cooking Crystals*. A utilização de cálices, garrafas, caldeirões, funis e escovas limpa-garrafas em diversas obras denotou a relação entre olhar, comer e excretar, tão cara a Georges Bataille, que elogiava outra ordem de visão. Em entrevista a Simon Lane, Tunga afirmou:

Lembro-me das palavras de Artaud, quando ele disse: “Quantos quilos de excremento, quantos litros de urina, e como alguns poemas a humanidade produziu!” Eu me acho mais do lado dos poucos poemas que dos quilos de excremento. (TUNGA apud LANE, 2002).



**Tunga**, *Cooking Crystals*, 2010-2012.

Se Bataille propôs o túnel de passagem entre boca e ânus como a transição entre o homem (o comer e o falar) e o animal (os excrementos e a protuberância anal), Tunga acionou a relação entre comer e excretar em *Cooking crystals* e também no filme *Cooking*. Na instalação em Inhotim, as peças de resina e de cristal sugerem pães, mas também aludem a falos.

O trabalho tratou de transmutações dos fluidos e excreções, já que travessas prateadas, vasilhames de vidro e de cristal e frascos diversos apareceram repletos de líquido amarelo, nos remetendo à urina. Completando a complexidade tecida pelo artista, cristais e peças em resina formavam um corpo suspenso como um títere. A estrutura de cordas e molas que sustenta a instalação forneceu a sensação de que as peças suportam seu próprio peso.

No filme *Cooking*<sup>5</sup>, por sua vez, um casal de amantes funde pornografia e escatologia através de seus corpos nus e de seus excrementos. O título jogou com as palavras inglesas *cook* e *cock*: o verbo cozinhar e a expressão que denomina o órgão sexual masculino. O trocadilho foi enfatizado pelos créditos iniciais, nos quais o duplo O do título indicaria um par de olhos ou de testículos.





**Tunga, *Cooking*, 2010. Still do filme.**

O homem bebe a urina da mulher, que por sua vez come as fezes dele. Dupla fagocitose. A mulher faz uma feição e também evacua cristais. O falo masculino é uma espécie de joia que se liquefaz na boca da amante, mas é também duro e pontiagudo, quando entra ou sai da vagina e do ânus femininos. A cena, por sua vez, é feita em um ambiente asséptico, o que modaliza a repulsa.

Em algumas instaurações de Tunga, a mulher funcionou como uma espécie de objeto cuja nudez ou beleza foram exploradas<sup>6</sup>. Modelos e seus corpos, nus ou não, atuaram como veículos para a consolidação do discurso do artista. No filme, tais relações são ambíguas: o ator é andrógino e, apesar da violência com o corpo feminino, que devora e evacua cristais, tendo seu corpo por ele violado, a atriz se apoderou do falo precioso e o quebrou.

Se o excremento é o alheio, aquilo que foi abjetado do corpo (KRISTEVA, 1993), ao ser mutuamente engolido pelos amantes do filme de Tunga, sugere fusão amorosa e religiosa. No catolicismo, a comunhão com Cristo se dá pela boca, sendo a hóstia a representante do Corpo a ser absorvido e, em textos religiosos, há inúmeras metáforas do êxtase místico, prova do amor e do fervor a Deus.

A relação entre erotismo e religiosidade fora abordada por Bataille tanto em *O erotismo* (1988) como em *História do olho* (2012a). A segunda parte de *História do olho* se passa na Espanha e tem o desenrolar de acontecimentos envolvendo o cenário de uma igreja católica e um padre sevilhano. Ao longo do livro, o narrador se descobre também como o Cardeal.

Roland Barthes (apud BATAILLE, 2012a, p. 115-124) analisou as metáforas líquida em *História do olho*. Tais metáforas chegam ao clímax na imagem do sol escaldante espanhol. Este, absolutamente seco, escoaria luminosamente na imagem da liquefação urinária do céu. No livro de Bataille, a via láctea apareceu como:

estranho rombo de esperma astral e de urina celeste cavado na caixa craniana das constelações; aquela fenda aberta no topo do céu, aparentemente formada por vapores de amoníaco brilhando na imensidão – no espaço vazio onde se dilaceram como um grito de galo em pleno silêncio. (BATAILLE, 2012a, p. 57-58).

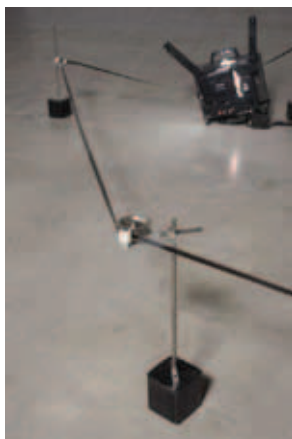
Descascar ovos crus ou quebrá-los em uma banheira, cortar um olho ou enucleá-lo são atos desfrutados eroticamente no livro. O olho que chora, o fio de sangue que escorre, o ovo quebrado que escoia e a luz do sol que se espalha funcionam como avatares do êxtase:

Quando perguntei o que lhe lembrava a palavra urinar, ela me respondeu *burilar*, os olhos, com uma navalha, algo vermelho, o sol. E o ovo? Um olho de vaca, devido à cor da cabeça, aliás, a clara do ovo era o branco do olho, e a gema, a pupila. A forma do olho, na sua opinião, era a do ovo. (BATAILLE, 2012a, p. 51).

A amante do vídeo de Tunga, inebriada de desejo, come as fezes do parceiro, da mesma forma que Simone, protagonista de *História do olho*, devorou o testículo do touro em Madri. Fusão amorosa e religiosa: o ser amado e o animal sagrado, morto em sacrifício, são incorporados. Na novela batailliana, ao mesmo tempo em que Simone introduz o segundo testículo em seu corpo, o toreador Granero é enucleado e morto.

Tunga, leitor de São João da Cruz, no diálogo com Simon Lane (2002) referiu-se ao poeta espanhol inúmeras vezes. Em entrevista à revista Carbono (2012), o artista falou do uso do projetor na instalação do filme *Ão*, identificando o olhar com o comer: o projetor atuaria como “uma espécie de corpo humano, aonde o olhar estaria identificado com o comer. E quem come caga! Essa máquina passou a ser uma espécie de monstro que come imagens e caga imagens que vão ser vistas de novo.”<sup>7</sup>

Essa operação olhar = comer apareceu no seu filme *Cooking* e na novela batailliana. Vagina, pele, boca, ânus, pênis, olhos e mãos são elementos da equação. Urinar, beijar, devorar, chupar, evacuar, transar, degustar são as operações envolvendo esses elementos. Substantivos conjugados com(o) verbos e vice-versa. Nesse “céu baixo e enevoadado que mascara o infinito”



**Tunga, *Ão*, 1980.**

(LEIRIS apud BATAILLE, 2012a, p. 113), Tunga, assim como Bataille, ligou chão e teto, sol e noite. Através das relações eróticas de *Cooking* e de *night and day* na voz de Frank Sinatra em *Ão*, o artista tocou a continuidade entre o sexo, a vida e o sol com a morte e a noite.

Acionando a vida e o sol em *Tesouros besouros* e lidando com a reluzência dos fios de cobre de suas instalações, o artista tocou a eternidade, enquanto a associação com a morte apareceu em *Nosferatu spectrum* e em *Tesouros besouros*. A relação entre o sólido de suas pesadas chapas de ferro e os líquidos que compõem *True Rouge* e *Cooking expanded* também desconcerta o espectador, através de suas discontinuidades. Mas há fios de cobre em inúmeras obras, funcionando como condutores energéticos.

A poética de Tunga lidou com o estado de latência como a sua principal característica, incorporando as transformações da forma e da matéria. Os seus trabalhos são altamente depurados e complexos, mas também fortemente processuais. A sua riqueza está justamente aí: em congregar a sua força de acúmulo e aparição, em instalações que ligam chão (literalmente, mas também em sua simbologia associada ao baixo, ao resto e ao descanso da morte) e o teto (com as suas estruturas penduradas, mas também na sua relação com instâncias que estão para além do mundo visível).

Ao artista interessou não o desastre em si, mas a imagem do movimento descendente da queda, tão cara a Bataille. Os nós e tranças (de *Vanguarda Viperina*, *Tereza*, *Resgate*, *Xifópagas capilares*, *Lézart* e *Palíndromo incesto*), por sua vez, indicariam força e ao mesmo tempo a possibilidade da força, o que poderia nos levar ao soçobramento de que tanto falou o autor francês sobre a “pequena morte” em *O erotismo*.

A relação com o corpo apareceu também em *Inside out upside down*, indicando uma citação surrealista, mas também uma referência direta a Joseph Beuys, que já aparecera em trabalhos anteriores. O chapéu fora explorado pela vanguarda surrealista: da fotografia de Man Ray à pintura de Salvador Dalí, sugerindo essa relação estabelecida com a cabeça como morada da razão. Rosalind Krauss, no quarto capítulo de seu *The Optical Unconscious* (1996) fez um dicionário com diferentes verbetes e a entrada intitulada “chapéu” assim se inicia:

Os chapéus voando em seu caminho para cima em *Jogo Lúgubre*, jogo de Dalí, representam, afirma Bataille, órgãos femininos como fantasiados pela matéria desejante. Não há problema nisso. O chapéu é gênero feminino no léxico padrão sobre o simbolismo sexual dos sonhos. Mas quando Tristan Tzara publica seu “Automatismo do gosto” esta afirmação de gênero com relação ao chapéu sofreu uma complicação considerável.

Como os de Dalí, os chapéus de Tzara são de feltro, com suas coroas suavemente inclinadas vincadas ao longo de suas cimeiras para produzir os lábios paralelos da moda fedora. Um cesar labial. Um sorriso genital.

[...] A imagem de Man Ray capta o chapéu dentro de um ponto de vista radicalmente oblíquo, que está suspenso por cima da cabeça, de modo que a coroa divisora dos fedora parece ceder ao aumento do crânio abaixo dela, tanto expressando quanto negando seu contorno agressivo. (KRAUSS, 1996, p. 162 e 165, respectivamente).

*Inside out upside down* é composto de três partes independentes, se referindo a dois trabalhos anteriores (*Debaixo do meu chapéu*, 1995 e *Uma experiência de fina física sutil*, 1996) e foi exposto na X Documenta de Kassel, em 1997. Em uma delas, um chapéu de palha gigante é levado por sete jovens mulheres vestidas de branco, que caminham pela pequena cidade alemã. Sobre o chapéu estão outros chapéus em tamanhos naturais, virados de cabeça para baixo, cada um contendo um crânio.



**Tunga**, *Inside out upside down*, 1997.

Enquanto isso, um chapéu em feltro está pendurado por cordas na estação de trem da cidade, abrigando outros chapéus. A terceira parte é composta por sete atores cada um portando um chapéu de feltro clássico e carregando uma maleta que, após colidirem com as jovens que carregam o modelo gigante em palha, se abre e deixa à vista fragmentos da anatomia humana em látex, posteriormente recolhidos por homens. Quando a performance não acontecia, as maletas, os chapéus e o casaco eram suspensos por redes pretas, penduradas na estação de trem de Kassel. Hoje em dia, as três partes podem ser vistas independentemente em Inhotim, na galeria *Psicoativa*, inaugurada em 2012.

Se o chapéu italiano em palha sugeria leveza e se associava à juventude das figuras femininas, o chapéu de feltro evocava severidade e pressão. Mas ambos são encarados pelo artista como “templos”; não apenas como lugares sagrados, mas como abrigos. E, se Tunga compreendeu o chapéu como um templo, poderíamos ver os corpos desmembrados que foram suspensos acima do enorme exemplar de feltro na estação de trem em Kassel como *ex-votos*. O chapéu protege a cabeça, morada da razão: enquanto o de palha é carregado por mulheres, o de feltro sobrevoava a estação, tais como os chapéus voadores da pintura de Salvador Dalí analisada por Georges Bataille.

Reza a lenda que o rei do cangaço, Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião, teria proferido a frase: “minha casa é o meu chapéu!;” em frente ao túmulo de seu pai ou quando atearam fogo em sua casa. Em Kassel, por sua localização na estação de trem da cidade, a leitura do trabalho de Tunga ganha outros sentidos se confrontada com o nomadismo explícito da frase de Lampião. O título se associa também à fita de Moebius, onde não há dentro nem fora, encima ou embaixo, tratando-se, portanto, de uma não hierarquia.

As estações de trem são símbolos da modernidade por sua transitoriedade. Rosalind Krauss, a partir de Salvador Dalí, afirmou que a imagem da fumaça - que Claude Monet captou na pintura *Gare Saint Lazare, de 1877 - seria a essência do informe. Também Tunga, no texto que acompanhava a instalação Barroco de Lírios, apresentada na V Bienal de Havana de 1995, falava da relação entre o cigarro e fumaça. Tratando da relação entre a solidez do charuto e a espontaneidade da fumaça, o artista afirmou que esta última deveria ser considerada uma parte do cigarro, não um fragmento de natureza contrária ou oposta a ele, mas seu prolongamento.*

*Seja como for, a fumaça é o que fica, é o resquício resultante de uma operação física e estética.* A dissolução pode se dar tanto por liquefação quanto por solidificação ou queima. O líquido é indivisível (mesmo dividido em partes, cada uma delas permanece idêntica à outra), sendo, portanto, indiferenciado. Mas a sua maleabilidade pode significar a liquidação da matéria. A solidificação, por sua vez, pode dizer respeito à erosão, à decomposição. Já na queima, o desaparecimento se dá por aquecimento.

De todo modo, o que fica é a ruína, mas sem um sentido trágico. Em Tunga, os “resultados” de ambos os processos apontam para a poeira. E é assim que os seus estados transitórios, não objetuais, operam o *informe*: em seus trabalhos, formação e desintegração voluptuosa tornam-se possibilidades abertas pela forma e pela matéria. Elas são direcionadas pelo olhar e para ele, mas também acionam o corpo, as dimensões invisíveis que extrapolam as percepções formais.

É dessa maneira que o artista lidou com os eixos horizontal e vertical – uma discussão tão cara à arte moderna – ligando-se à verticalidade da visão, mas também à horizontalidade corporal. Assim, Tunga corroborou a sua tentativa de lidar com a arte como mundo, propondo uma maneira mais poética e, portanto, mais humana, de habitá-lo. E é justamente aí que reside

grande parte de sua força poética. Afinal, do labirinto se escapa apenas voando ou enganando o monstro que o vela. Nele não há diferenciações dessa ordem: a bússola torna-se inútil, assim como nos pensamentos de Bataille e Tunga.

*Artigo recebido em julho de 2016 e aprovado em agosto de 2016.*

## Notas

1 O texto parte da comunicação “O informe batailliano e a produção artística de Tunga” - apresentada 22º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, em 2013. No presente artigo objetiva-se uma aproximação mais abrangente entre os pensamentos do artista e do filósofo.

2 Georges Bataille deixou fragmentos, incluindo fórmulas e diagramas inéditos, acerca das aproximações entre o heterogêneo, o escatológico e o abjeto. Os fragmentos versam sobre o sagrado e o excrementício, tratando também da *despesa*. Intitulado “Dossier ‘hétérologie’”, foi publicado postumamente no segundo volume das obras completas bataillianas, organizado por Denis Hollier. Ver: BATAILLE, 2012b, p. 167-202.

3 A caixa foi concebida pelo artista e lançada quando a editora Cosac Naify comemorava dez anos de atuação, em 2007, composta por sete volumes (seis livros e um cartaz) e uma caixa imantada.

4 <http://www.tungaoficial.com.br/pt/publicacao/true-rouge-2/>

5 O vídeo integrou o projeto *Destricted.br* e nele um casal de atores, em cenas de sexo explícito, lidava com a urina enquanto ouro e evacuava cristais, relacionando as joias e os excrementos. *Destricted* é uma plataforma que relaciona arte e sexo através da realização de curta metragens de diretores e artistas de todo o mundo. Contando com a participação de Marina Abramovic, Mathew Barney, entre outros, o projeto foi exibido em festivais de cinema e está disponível em dvd. *Destricted.br* é a versão brasileira do projeto, que não chegou a ser lançado como dvd, mas foi exibido no Panorama do Cinema Mundial do Festival do Rio 2010. A partir desta experiência, ou em paralelo a ela, artistas produziram outras obras e integraram a exposição *Destricted.br* no Galpão da Galeria Fortes Vilaça, São Paulo, em 2011. Tunga é um dos artistas participantes com seu vídeo *Cooking*, integrante da série que o artista apresentou em sua individual na Galeria Milan, São Paulo, em 2010. Para mais detalhes, ver: [http://issuu.com/tungaagnut/docs/cooking\\_o\\_filme\\_tunga/1?e=9150437/5282848](http://issuu.com/tungaagnut/docs/cooking_o_filme_tunga/1?e=9150437/5282848) e <http://www.fortesvilaca.com.br/exposicoes/2011/141-destrictedbr>

6 Pensamos, por exemplo, em *Debaixo do meu chapéu*, 1995, *Querido amigo*, 1995 e *Encarnações miméticas*, 2002.

7 Tunga em entrevista a Marina Fraga para a revista Carbono, em 2012. Disponível em: <http://www.revistacarbono.com/artigos/01entrevista-com-tunga/>

## Referências

BATAILLE, Georges. *Georges Bataille. Vision of excess. Selected Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.

\_\_\_\_\_. *História do Olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012a.

\_\_\_\_\_. “Critical dictionary & related texts.” In: BROTHIE, Alastair (ed.). *Encyclopaedia Acephalica*. Londres: Atlas Press, 1995.

\_\_\_\_\_. *Oeuvres complètes II. Écrits posthumes. 1922-1940*. Paris: Galimard, 2012b.

\_\_\_\_\_. *O Erotismo. Lisboa: Antígona, 1988.*

BOIS, Yve-Alain & KRAUSS, Rosalind. *Formless: a user's guide*. Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 1999.

DOCUMENTS: archéologie, beaux-arts, ethnographie, variétés. Paris: No. 1 (Apr. 1929), no. 2 (mai 1929), no. 3 (jun. 1929), no. 5 (oct. 1929), no. 6 (nov. 1929), no. 7 (dec. 1929); no 1, no. 2, no.3, no. 4, no. 5, no. 6, no. 7, no. 8 (1930).

FLÓRIDO, Marisa. "O ateliê do artista." In: *Arte & Ensaios. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, n° 9, 2002.*

JACQUES, Marcelo. "Georges Bataille e as formações do abjeto." In: *Outra travessia n°5. Revista do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Ilha de Santa Catarina, 2° semestre de 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/issue/view/1201/showToc>*

\_\_\_\_\_. "Experiência na narrativa de Georges Bataille." In: *Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. Tessituras, Interações, Convergências. São Paulo, 2011. Disponível em:*

[http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/005/MARCELO\\_MORAES.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/005/MARCELO_MORAES.pdf)

KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge, Massachusetts e Londres: MIT Press, 1996.

KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror. An essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1993.

LANE, Simon. Entrevista com Tunga. *Revista Bomb n° 78, inverno de 2002. Disponível no website da revista: <http://bombsite.com/issues/78/articles/2442>*

MATESCO, Viviane. "Cópula." In: *Arte & Ensaios. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, n° 22, julho de 2011.*

\_\_\_\_\_. *O corpo como questão na arte contemporânea. Tese de doutorado defendida junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.*

OLIVEIRA, Eduardo Jorge. "Documentos de desfiguração do homem." In: *Exagium n° 6. Revista eletrônica de Filosofia da Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2009.*

\_\_\_\_\_. "O verbete, o dicionário e o documento: Uma leitura da montagem em Georges Bataille." In: *Poiesis n° 13. Revista do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes. Niterói, agosto de 2009.*

PEQUENO, Fernanda. "O informe batailliano e a produção artística de Tunga." In *Anais do 22° Encontro da Associação Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas. Belém do Pará, 2013. Disponível em:*

<http://www.anpap.org.br/anais/2013/ANAIS/comites/htca/Fernanda%20Pequeno.pdf>

ROLNIK, Suely. "Um experimentador ocasional em equilíbrio instável." In: *Arte & Ensaios. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro: EBA-UFRJ, n° 22, julho de 2011.*

TUNGA. *Barroco de Lírios. São Paulo: Cosac Naify, 1997.*

\_\_\_\_\_. *Caixa Tunga*. Cosac Naify: São Paulo, 2007.

\_\_\_\_\_ e FRAGA, Marina. *Carbono entre vista Tunga*, 2012. Disponível em:

<http://www.revistacarbono.com/artigos/01entrevista-com-tunga/>



---

# Confiar na escuridão, nas regiões desertas do céu<sup>1</sup>

Ismael Monticelli\*

---

RESUMO: Partindo do encontro fortuito com um antigo mapa da Lagoa dos Patos e seus arredores, este texto busca apresentar questões sobre o processo de criação em artes visuais do autor e a sua imbricada relação com a paisagem, partindo da premissa de que, por trás de toda prática artística, subjaz uma poética resultante de uma forma particular de contemplar o mundo. A partir do entrecruzamento das percepções do artista com referenciais da literatura, da teoria da arte, da filosofia e da geografia, por meio de uma escrita que transita entre a teoria e a ficção, buscou-se apontar procedimentos possíveis de se pensar, de se relatar e de se escrever sobre o processo de criação na universidade, que estivessem de acordo com a incerteza e a espontaneidade inerente ao fazer artístico.

PALAVRAS-CHAVE: Processo de criação; paisagem; incerteza.

ABSTRACT: Starting from the chance encounter with an old map of the lagoon and its surroundings, this text seeks to present questions about my creation process in visual arts and their intertwined relationship with the landscape, on the premise that behind every artistic practice, underlies a resultant poetic in a particular way to contemplate the world. From the interweaving of the perceptions of the artist with references of literature, art theory, philosophy and geography, through a written transiting between theory and fiction, I sought to identify possible procedures of thinking, of reporting and writing about the creation process at the university, which were in accordance with the uncertainty and spontaneity inherent to making art.

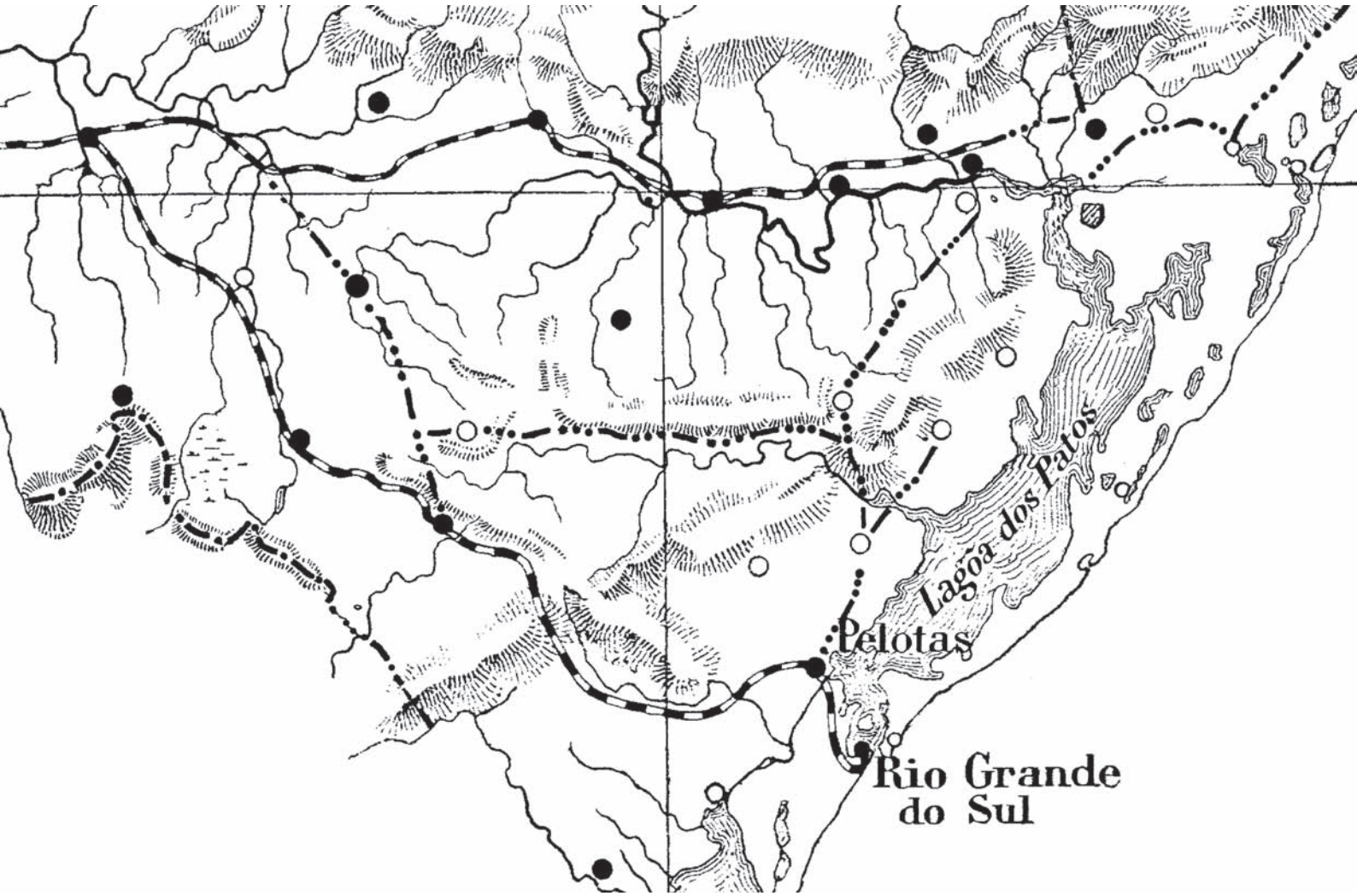
KEYWORDS: *Creation process; landscape; uncertainty.*

---

\*Ismael Monticelli é Artista e pesquisador. Mestre em Artes Visuais, com ênfase em Processos de Criação e Poéticas do Cotidiano, pelo PPGAV – UFPel (2014). Participou de diversas exposições coletivas como a 10ª Bienal do Mercosul (2015) e Situações Brasília, (2014-2015).

O mar está levemente encrespado, e pequenas ondas quebram na  
praia arenosa.

Italo Calvino em *Palomar*



Autor desconhecido. Mapa da Lagoa dos Patos. S/d. Arquivo do artista.

## I.

A representação cartográfica da Lagoa dos Patos foi adquirida em uma visita a um antiquário de Pelotas/RS em 2012. A Lagoa, pouco conhecida como a maior laguna do Brasil, é localizada dentro do estado do Rio Grande do Sul. Possui 265 quilômetros de comprimento, 60 quilômetros de largura – na sua quota máxima –, 7 metros de profundidade – na sua quota máxima –, e uma superfície de 10.144 quilômetros quadrados, estendendo-se na direção norte-nordeste-sul-sudoeste, paralelamente ao Oceano Atlântico.

Os geógrafos e os geólogos classificam-na como laguna devido a sua ligação direta com o oceano e por sua água salobra. Dessa forma, há constante troca de fluidos entre Lagoa dos Patos e mar/oceano, ao mesmo passo em que, ao banhar cidades como Barra do Ribeiro, Tapes, Pelotas e Rio Grande, o fluxo da água bate nas margens das praias, revolvendo os grãos de areia das bordas e misturando-os com o líquido salgado. Uma pesquisa em artes visuais lembra-me uma longa extensão de água encrespada, como uma laguna. Enquanto artista, sinto-me revolvendo as margens do cotidiano, arrancando seus grãos em quantidade, embaralhando-os ao formar a laguna turva da investigação poética.

A criação em artes não possui “parâmetros rigidamente estabelecidos” que ofereçam instrumentos para que possamos bagunçar as margens do cotidiano metodologicamente, campo em que “não existe um corpo teórico, nem regras universalizantes que possam estabelecer uma conduta traçada a priori”. Assim, cada artista possui um processo de criação particular, sua própria forma de arrancar as partículas de areia do mundo para miscigená-las nas águas da sua poética, cujo procedimento adotado só se tornará consciente no momento da sua própria realização, delegando ao pesquisador a função de inventar uma metodologia de trabalho<sup>2</sup>.

Ao trazer dados precisos sobre a dimensão e localização da Lagoa dos Patos, ofereço ao leitor uma informação obsoleta. Se minha produção artística pode ser vista como um manancial de ondas que se chocam com a margem de uma praia – cujas águas levam, invisivelmente, através de um processo de erosão cotidiana, grãos de sua borda para o interior do líquido –, poderia afirmar que nem a Lagoa dos Patos, nem meu trabalho poético possuem dimensão e localização precisa. Não posso estabelecer uma representação exata, uma cartografia a priori, daquilo que permanece à mercê do fluxo do tempo, já que tanto a laguna quanto a pesquisa guardam em si o cerne do trabalho em processo, fagulha do agora que transfigura em outra a

Lagoa e a poética. A metodologia que utilizo está em construção com a própria escritura deste texto, ao mesmo tempo em que o desgaste das margens da praia permanece ocorrendo, segundo a natureza que lhe é inerente.

Lembro-me do senhor Palomar, protagonista da obra homônima de Italo Calvino, “homem nervoso que vive num mundo frenético e congestionado” e que “tende a reduzir suas próprias relações com o mundo externo e, para defender-se da neurastenia geral, procura manter tanto quanto pode suas sensações sob controle” (CALVINO, 1994, p. 8). No primeiro capítulo, conforme sua personalidade, ele “está de pé na areia” da praia “e observa uma onda”, mas não em estado de contemplação, porque isso poderia tirar-lhe do “objetivo limitado e preciso” estabelecido. “Não são ‘as ondas’ que ele pretende observar, mas uma simples onda e pronto” (CALVINO, 1994, p. 7), tentando extrair desse ato “a chave para a padronização da complexidade do mundo reduzindo-a ao mecanismo mais simples” (CALVINO, 1994, p. 10).

Ao procurar uma forma de olhar que dissolvesse as complicações das coisas, Palomar tinha o intuito de desvendar o que de universal está subscrito no ir e vir das águas, fragmento que guarda a essência de tudo em si. Suas operações enquanto investigador do cotidiano conjecturavam a elaboração de uma metodologia quase cartesiana para olhar uma onda, buscando o enigma geral guardado no seu funcionamento e composição.

Em certo momento, o narrador do romance pergunta-se se seu personagem teria conseguido tal objetivo, após ter realizado o árduo exercício de observação: “será que o verdadeiro resultado a que o senhor Palomar está prestes a chegar é o de fazer com que as ondas corram em sentido oposto, de recuar o tempo, de discernir a verdadeira substância do mundo para além dos hábitos sensoriais e mentais?” (CALVINO, 1994, p. 10) No entanto, o homem nervoso fracassa, “a imagem que o senhor Palomar havia conseguido organizar com tanta minúcia agora se” desfigura, se fragmenta e se perde, pois nenhuma onda é igual à outra, já que “isolar uma onda da que se lhe segue de imediato e que parece às vezes suplantá-la ou acrescentar-se a ela e mesmo arrastá-la” é uma tarefa impossível, “assim como separá-la da onda que a precede e que parece empurrá-la em direção à praia, quando não dá até mesmo a impressão de voltar-se contra ela como se quisesse fechá-la” (CALVINO, 1994, p. 7).

O mundo se apresenta para mim em uma figuração e desfiguração constante, organizando e desorganizando imagens que desvanecem o que vejo sintetizadas na onda que Palomar observa, impossível de ser percebida inerte e isoladamente. Ao olhar fixamente o

encrespamento das águas, uma mera piscadela com duração de fragmento de segundo é capaz de colocar em xeque a estabilidade das coisas: a onda já não é mais a mesma e, muitas vezes, ela já se decompôs.

Poderíamos supor que, a partir do acontecido, Palomar pensou: nossos olhos não são estéreis ante o mundo e funcionam para além das respostas aos estímulos ópticos, tentando significar tudo que vemos a partir da experiência. “A visão é o encontro, como numa encruzilhada, de todos os aspectos do ser” (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 53), por meio da qual olhar o cotidiano torna-se uma ininterrupta prospecção do sensível. Quando vislumbro uma paisagem, meu olhar, prenhe de incertezas, elaborará diversas percepções muito particulares sobre o mundo, ao passo que o próprio mundo tornar-se-á inquisidor, tentando apreender quem o contempla, lançando-lhe questões imprecisas, cujas respostas serão desveladas através da negociação efetuada entre meu corpo e o meio em que se encontra.

## II.

Peço-lhes que me desculpem por expor-me assim diante dos senhores; mas penso ser mais fácil relatar o vivido do que simular um conhecimento independente de toda e qualquer pessoa, e uma observação sem observador. Na verdade, não há teoria que não seja um fragmento, cuidadosamente preparado, de uma autobiografia qualquer (VALERY, Paul. apud BERNARDET, 2004, p. 8).

Há algum tempo, percebo que minha prática artística vem tangenciando a ideia de paisagem. Essa questão começou a perpassar conscientemente meu trabalho no ano de 2010. Nos dois anos que se seguiram, a palavra paisagem tornou-se a linha e a agulha que perfurariam transversalmente o tecido da produção poética e da percepção que tenho do mundo, cosendo com pontos largos o que, agora, gostaria de coser com pontos miúdos.

O narrador de *À procura do tempo perdido*, de Marcel Proust, declara, nos momentos finais do escrito, que começará a escrever um romance: “construirei meu livro, não ousou dizer ambiciosamente como uma catedral, mas simplesmente como um vestido” (PROUST, 2006). Proust fez uso de diversas imagens para ligar as partes e o todo do romance, apresentando o seu trabalho literário como um processo minucioso de coser um artefato vestível, guiado, em parte, pelo pensamento do crítico John Ruskin<sup>3</sup>, que considerava as catedrais como construções arquitetônicas que se constituíam como “bíblis de pedra” (CONTI, 2014, p. 58).

Proust estabelece certa cumplicidade com seus leitores no momento em que nos empresta o seu livro/roupa, para que possamos lê-lo/vesti-lo ao nosso modo, sugerindo que, na leitura, estivesse implícita a naturalidade e despreensão de quem veste uma roupa. Por mais que possamos perceber sua produção literária, densamente construída, permeada por tramas complexas, o autor oferece-nos percursos multidirecionais em uma escrita movente, desprovida da intenção de alcançar a grandiosidade, robustez e eternidade inerente às catedrais. Marcel Proust apresenta-se como um habilidoso escritor, cujo romance é cosido, a pontos invisíveis, com o fio delicado do cotidiano, constituído da sua experiência particular. Desse modo, o seu processo de costura/criação é, também, a forma como ele vislumbra o cotidiano.

Acredito que meu trabalho tem, no cerne do seu fazer, o perpétuo exercício de bagunçar (perceber) as areias da praia (o mundo), reorganizando-as em forma de laguna (produção poética). Assim como Proust, que entende o mundo como um vestido e constrói seu romance a partir disso, construo este texto partindo da ideia de percepção do mundo como paisagem. Para tanto, aproximar-me-ei de alguns conceitos com o propósito de esboçar o que o termo paisagem representa para mim, já que ele pode ser entendido, aqui, tanto como meu processo de criação quanto como uma forma particular de olhar para as coisas.

### III.

Primeiramente, farei alguns apontamentos referentes às possíveis posições que posso assumir mediante uma paisagem: “nossa visão depende da localização em que se está, se no chão, em um andar baixo ou alto de um edifício, num miradouro estratégico, num avião...” O ponto de vista escolhido para observação alterará completamente minha percepção sobre o que está sendo visto. “A paisagem toma escalas diferentes e assoma diversamente aos olhos, segundo o lugar onde estejamos.” O horizonte parecerá cheio de barreiras quando observado ao nível do solo, diferentemente da percepção da mesma paisagem na altura do vigésimo andar de um edifício, onde “desaparecem ou se atenuam os obstáculos à visão, e o horizonte vislumbrado não se rompe” (SANTOS, 2012, p. 68).

Pensando sobre a pesquisa na universidade, poderia supor que o estágio cujo “horizonte vislumbrado” do trabalho “não se rompe” é aquele no qual são apresentados os resultados. Isto é, no formato final do texto, em que a averiguação realizada constituir-se-ia de forma clara e concisa, cuja pertinência transpareceria a limpidez de uma linha reta que separa céu e terra.

No entanto, para mim, cujo “ponto de partida” da investigação “se situa obrigatoriamente na prática artística [...], com os questionamentos que ela contém e as problemáticas que ela suscita” (LANCRI, 2006, p. 11), acredito que o posicionamento que devo adotar perante a pesquisa diverge do “pensamento de ciência – pensamento de sobrevoo, pensamento do objeto em geral” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.17). O vínculo que procuro com o trabalho é o mesmo que estabeleço como observador da paisagem da laguna, em cujas águas estou imerso, cujas ondas encontram-se agitadas a tal ponto que se convertem em barreiras visuais, tirando-me a capacidade de entrever o horizonte como um todo.

Pensemos, então, no dilema encontrado pelo senhor Palomar, que aplicou a outras coisas do cotidiano o método rigoroso desenvolvido por ele para instrumentalizar a observação de uma onda. Seu objetivo de encontrar “a chave para a padronização da complexidade do mundo” permaneceu constantemente frustrado, trazendo-lhe, dessa forma, uma “série de infortúnios intelectuais” (CALVINO, 1994, p. 101). Decide, então, mudar de estratégia, deixando a observação precisa e objetiva de lado, para adotar a contemplação como forma de olhar para as coisas: “para a contemplação é preciso um temperamento conforme, um estado de ânimo conforme e um concurso de circunstâncias externas conforme” (CALVINO, 1994, p. 7). A partir de então, “sua atividade principal seria contemplar as coisas pelo seu exterior”, não se esquivando dos “reclamos que lhe vêm” delas e dando a devida importância à operação de observar. No entanto, quando o personagem resolve posicionar-se de outra forma diante das coisas, logo tem a impressão de que está “arruinando tudo, como acontece toda vez que mete no meio seu próprio eu e todos os problemas que tem com o próprio eu”:

Mas como é possível observar alguma coisa deixando à parte o eu? De quem são os olhos que olham? Em geral se pensa que o eu é algo que nos está saliente dos olhos como o balcão de uma janela e contempla o mundo que se estende em toda a sua vastidão diante dele. Logo: há uma janela que se debruça sobre o mundo. Do lado de lá está o mundo; mas e do lado de cá? Também o mundo: que outra coisa queríamos que fosse? (CALVINO, 1994, p. 101-102).

Com base nisso, penso que falar sobre paisagem é construir um fazer artístico a partir de uma contemplação particular e individual do cotidiano, através da qual olhar para alguma coisa é, ao mesmo tempo, depositar o eu naquilo que é observado. “A abertura para o mundo supõe que o mundo seja e permaneça horizonte, não porque minha visão o faça recuar além dele mesmo, mas porque, de alguma maneira, aquele que vê pertence-lhe e está nele instalado”

(MERLEAU-PONTY, 2012, p. 101). Ou seja, observar uma paisagem (o processo de criação) é, ao mesmo tempo, estar na paisagem, cuja linha que demarca a fronteira entre céu e terra é como o fio de uma navalha que se encontra ao longe, mas que, no entanto, corta-me silenciosamente, tornando-me parte constituinte do horizonte-fio.

Olho para a pesquisa em arte, o horizonte da laguna, estando imerso nela, fazendo do uso da primeira pessoa o dispositivo adotado para colocar-me no solo do mundo sensível. Meu corpo porta-se como os olhos interrogadores de Palomar, que, ao invés de lançarem-se em direção à imensidão do espaço, funcionam como um telescópio invertido, com a lente voltada para a sua proximidade, sedimentando sobre a superfície das coisas visíveis a espessa camada imaterial das minhas experiências.

Então, neste momento, peço desculpas ao leitor, pois assumirei, definitivamente, o lugar do sujeito que se encontra imerso na laguna de águas encrespadas, um naufrago à deriva, que nada à procura do solo para aportar. Prefiro narrar experiências já vividas a almejar um saber universal que torna silencioso o eu que o relata. Afinal, não existe teoria que não seja, também, ficção: o ponto de partida de ambas é, inevitavelmente, a percepção do indivíduo que as elaborou.

#### **IV.**

Quando olho o mundo, estou de certa forma, olhando-me em outras coisas. O segundo apontamento que gostaria de realizar toca indiretamente esta questão: “a paisagem é um conjunto heterogêneo de formas naturais e artificiais; é formada por frações de ambas, seja quanto ao tamanho, volume, cor, utilidade, ou por qualquer outro critério. A paisagem é sempre heterogênea” (SANTOS, 2012, p.71). A sucessão dos modos de produção através da história acabou por intensificar a inserção de elementos artificiais na paisagem. “Em eras bastante remotas, os instrumentos de trabalho eram um prolongamento do homem, mas, à medida que o tempo passa, vão-se transformando em prolongamentos da terra, próteses ou acréscimos à própria natureza, duráveis ou não” (SANTOS, 2012, p.72).

Tudo aquilo que o homem produz técnica e culturalmente, fica inscrito na paisagem, testemunha ocular da “reprodução de níveis diferentes de forças produtivas, materiais e



imateriais” (SANTOS, 2012, p. 70), estando inclusa, neste contingente, a cultura. O homem inventou pontes, estradas, edifícios, portos, depósitos, etc., próteses que se tornaram indispensáveis para o escoamento das forças produtivas na contemporaneidade, ficando cada vez mais difícil distinguir quais elementos são naturais ou artificiais.

A partir disso, imaginemos, então, que a frequência das chuvas na laguna tem diminuído e que o índice pluviométrico manteve-se baixo por, no mínimo, dois meses seguidos. O manancial, conseqüentemente, acabou sofrendo uma perda gradual do volume aquoso, tornando expostas algumas formações arenosas que ficam acobertadas pela água. Próximo ao centro da laguna, acabou por emergir um banco de areia, assemelhado a uma ilhota, cujo meio apontava algo inusitado: a ruína de uma pequena casa de pedra. Sabe-se da ocorrência de situações parecidas em casos de vilas inundadas artificialmente, em virtude do desvio do curso de algum rio ou da construção de açudes.

Suponhamos, então, que essa laguna não se enquadre em nenhum dos casos, levando-nos a crer que esse banco de areia já havia submergido outrora, num número indefinido de vezes, permanecendo visível tempo suficiente para que alguém pudesse considerá-lo local seguro para estabelecer moradia. Eu, que estava, ininterruptamente, nadando nas águas encrespadas da laguna, acabei aportando na pequena ilha surgida do nada. Comecei a investigá-la aos moldes dos navegantes que, ao aventurarem-se em mares familiares, descobrem um território nunca avistado antes.

Com o passar dos dias, por mais que o ritmo das chuvas tenha recobrado seu curso natural, o volume de água advindo do céu não era capaz de tornar invisível a pequena ilha. O que parecia ser uma breve visita exploratória transformou-se em uma empreitada para o estabelecimento do pequeno território como lar: resolvi permanecer por tempo indeterminado, tentando devolver a casa e a seus arredores, o vigor que o tempo havia confiscado.

No intuito de tornar aquele sítio um espaço íntimo, iniciei a realização de alguns procedimentos que destituíssem o pequeno continente de sua aridez. Comecei, pois, o cultivo de um gramado que pudesse tornar-se o quintal da ruína, com as mesmas espécies de vegetação que o senhor Palomar tem no seu jardim: “relva, mato e trevo. Esta é a mistura que em partes iguais foi espalhada sobre o terreno no momento da sementeira”. Passei, então, a perceber o gramado de outra forma, considerando-o um elemento artificial da paisagem, nascido das

minhas mãos que viabilizaram a fecundação da terra. No entanto, o mato, elemento natural, gerou-se espontaneamente em meio à vegetação cultivada, estabelecendo “um acordo cúmplice” com “as ervas da sementeira” (CALVINO, 1994, p. 29-30).

Estendi esse pensamento para a arte e passei a compreender que, assim como o gramado, o processo de criação é composto de *elementos artificiais* – o “subconjunto de ervas cultivadas” –, representados pelas experiências obtidas no embate do meu corpo com o mundo, e de *elementos naturais* – o “subconjunto de ervas espontâneas ditas daninhas” –, formados pelo imbricamento de memórias e pensamentos que me constituem enquanto indivíduo. Ao final, a distinção entre os elementos naturais e artificiais torna-se impossível: “sopra o vento, voam as sementes e os polens, a relação entre os conjuntos se transtorna...” (CALVINO, 1994, p.31-32). Ambos os grupos tornam-se parte de um único gramado, um único fazer artístico, que concatena as minhas memórias com as experiências que me perpassam no presente momento, sedimentadas em conjunto pelo fluxo do tempo.

Entender a vegetação como um conjunto indissociável é rememorar a metáfora de Heráclito, que vê sua imagem refletida no rio e pensa que já não é mais o mesmo sujeito que havia avistado o rio pela última vez.

Ou seja, somos algo cambiante e algo permanente. Somos algo essencialmente misterioso. O que seria cada um de nós sem sua memória? É uma memória que em boa medida se constitui de ruído, mas que é essencial. Para ser quem sou não é necessário, por exemplo, que eu me lembre de que vivi em Palermo, em Adrogué, em Genebra, na Espanha. Ao mesmo tempo, preciso sentir que não sou o que fui naqueles lugares, que sou outro. É esse o problema da identidade em contínua mudança. E talvez a própria palavra mudança seja suficiente. Porque, se falamos em mudança de algo, não dizemos que algo é substituído por outra coisa. Dizemos: “A planta cresce”. Não queremos dizer com isso que uma planta pequena deva ser substituída por outra maior. Queremos dizer que essa planta se transforma em outra coisa. Ou seja, a ideia da permanência no fugaz. (BORGES, 2011, p. 77-78).

As águas da laguna fluem... E por ter ficado imerso nelas, nadando à procura de um solo para aportar, afirmo: ninguém vai duas vezes ao mesmo rio, “porque nós mesmos somos um rio, também nós somos flutuantes” (BORGES, 2011, p. 68). Flutuantes como as minhas memórias e as experiências que me estão perpassando agora. O gramado que plantei sempre terá oculto em si a sua condição inicial, na qual era possível distinguir a grama cultivada do mato gerado espontaneamente, mas que, concomitantemente, já não é mais o mesmo, é outro conjunto, que está flutuando como um corpo sobrenadando a laguna rumo ao fugidio.

## V.

Os elementos artificiais são dispositivos do agora, que, através do filtro dos meus olhos, tateiam a paisagem em busca de pontos de atenção, correspondentes a uma forma de identificação do eu no mundo observado. Ao mesmo tempo, eles são uma forma de identificação do mundo em mim, como falou Alberto Giacometti: “o que me interessa em todas as pinturas é a semelhança, isto é, aquilo que para mim é a semelhança: aquilo que me faz descobrir um pouco o mundo exterior” (GIACOMETTI apud MERLEAU-PONTY, 2013, p. 22).

A identificação das semelhanças é um fenômeno individual, que obedece à impressão de cada olhar, como Giacometti, que identificou subjetivamente nas telas o que do mundo está contido nelas. Existem semelhanças que são incontáveis, “das quais não temos consciência, ou que não são percebidas de todo”, e que se apresentam de forma mais complexa. Podemos entender as brincadeiras infantis como impregnadas “de comportamentos miméticos, que não se limitam de modo algum à imitação de pessoas. A criança não brinca apenas de ser comediante ou professor, mas também moinho de vento e trem”(BENJAMIM, 1994, p. 108-109). Seria como se as brincadeiras infantis estivessem munidas da “força irrealizadora”, aptas em transformar o “ausente em presente”, o “presente em ausente” e, com isso, “criar inteiramente o inexistente”: um armário pode transfigurar-se em um navio-em-imagem, através da presentificação do mar juntamente à ausentificação do armário, tudo em benefício da criação da aventura nos mares, que é o inexistente (CHAUÍ, 2005, p. 134).

Acredito que a ideia de semelhança encontra-se presente no cerne do fazer artístico, tornando-se uma forma de enfrentamento para se posicionar no mundo enquanto indivíduo. A produção poética aproxima-se do que Jorge Luis Borges apontou sobre o ofício do escritor: “o escritor está vivo, a tarefa de ser poeta não se realiza num horário determinado”. Quem é artista é artista o tempo todo e se vê continuamente assaltado pela arte (BORGES, 2011, p. 212). No momento em que lanço meu olhar para o mundo, naturalmente, procuro identificar o eu naquilo que é observado, ao mesmo passo em que o mundo vem, imediatamente, ao meu encontro, oferecendo-me o cotidiano como potência/instrumento/matéria-prima para a criação, como nas noites em que aponto para o céu o telescópio encontrado na pequena casa arruinada, onde, sentado no gramado que cultivei, admiro os corpos luminosos. Ao identificar “clareiras (...), brechas ocas e negras, fixo meu olhar para me projetar nelas” (CALVINO, 1994, p. 44), tentando enxergar, na “geometria exata dos espaços siderais” (CALVINO, 1994, p. 43), o que viam os antigos, ao lerem “no céu a posição dos astros e” lerem “ao mesmo tempo, nessa posição, o futuro e o destino” (BENJAMIN, 1994, p. 109).

## VI.

No entanto, hoje, ao realizar minha observação do firmamento, ele parecia “muito mais povoado do que qualquer mapa” poderia indicar. Eu, que tantas vezes recorri à exatidão dos corpúsculos brilhantes para desprender-me da Terra, “lugar de complicações supérfluas e de aproximações confusas” (CALVINO, 1994, p. 42-43), sentia-me abismado a cada tentativa de “contemplar uma constelação” (CALVINO, 1994, p. 42). A “observação das estrelas” transmitia-me “um saber instável e contraditório (...) inteiramente o contrário do que dela sabiam extrair os antigos”. Mesmo com minha observação dos astros, “noite após noite (...), seguindo-lhes os cursos e percursos ao longo das curvas binárias da abóbada obscura”, meu relacionamento com o céu não deixava de ser perturbado, afastando-me cada vez mais da possibilidade de desvendar “a noção de um tempo contínuo e imutável, separado do tempo transitório e fragmentário dos acontecimentos terrestres” (CALVINO, 1994, p. 44).

“Do conhecimento mítico dos astros” captava “apenas alguns vislumbres estanques; do conhecimento científico, os ecos divulgados pelos jornais”; começava a desconfiar de tudo aquilo que sabia. “Eis uma flecha esplendente que sulca o céu. Um meteoro? Estas são as noites nas quais o riscar das estrelas cadentes é mais frequente. Contudo, poderia muito bem ser um avião de passageiros iluminado”. Minha vista se mantinha “vigilante, disponível, desprendida de qualquer certeza” (CALVINO, 1994, p. 44-45).

No entanto, tudo me fugia, até mesmo o que considerava mais sensível como a “pequenez do nosso mundo em relação às distâncias incomensuráveis”. “O firmamento é algo que está lá em cima, mas do qual não se pode extrair nenhuma ideia de dimensões ou de distância” (CALVINO, 1994, p. 42-43). “Se os corpos luminosos estão prenhes de incertezas, só resta confiar na escuridão, nas regiões desertas do céu. Que pode ser mais estável do que o nada?” (CALVINO, 1994, p. 44).

## VII.

Por deter-me demoradamente aos inúmeros detalhes vistos no céu, acabei sobrecarregando meus olhos, cujas imagens não eram vistas nitidamente: necessitei, então, “fechar por um momento as pálpebras”, deixando que as pupilas exaustas reencontrassem “a percepção precisa dos contornos, das cores, das sombras” (CALVINO, 1994, p. 39). Com os olhos cerrados,

pareceu-me que o firmamento e os astros afastavam-se de mim. Imaginava-me, agora, em um quarto escuro, onde o mundo visível parecia ter desaparecido juntamente ao meu corpo, como se eu estivesse imerso em uma espécie de dormência.

Corpo mergulhado em olhos, corpo-olhos. Como agora, em que minha pele toca a grama, mas que não a sinto. “Mas alguma coisa acontece. Que coisa é essa que acontece? Podem ser percepções, podem ser sensações ou podem ser simplesmente memórias ou imaginações. Mas sempre acontece alguma coisa;” mesmo quando o meu corpo-olhos se encontra centrado em si mesmo, momentaneamente cegado. “Se pensarmos que o mundo é simplesmente nossa imaginação, se pensarmos que cada um de nós está sonhando um mundo, por que não supor que passamos de um pensamento a outro e que não existem subdivisões, posto que não as sentimos?” (BORGES, 2011, p. 74). O mundo existe nesta confusão entre sono e sonho, onde é impossível distinguir o limite entre o que parece real e o que parece imaginário.

No momento em que abri os olhos, tentando novamente vislumbrar as estrelas, algumas frases vagas surgiram em minha lembrança, oriundas de um livro que encontrei no chão da casa-ruína: “tudo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, daquilo que a vista abarca” (SANTOS, 2012, p.67). No entanto, as palavras dissolveram-se lentamente, ao mesmo tempo em que o borrão negro em que o céu havia se transformado se intensificou. Ao tentar recobrar a visão precisa sobre as coisas, coloquei a mão no bolso em busca do colírio que sempre me é útil em casos desse tipo. O contato dos pingos com os globos oculares acabaram por desemaranhar momentaneamente o nó dos meus pensamentos: meus olhos são janelas-filtro que emolduram um mundo-paisagem!

Contudo, embebidas pelo fluido oftálmico, minhas vistas mantiveram-se enxergando os mesmos astros desfocados como manchas de luz que perfuram o céu. O estado débil em que minha visão se encontrava foi agravado pelo uso do colírio. “Alles Nahe werde fern” – tudo que está perto se afasta. Meus olhos lentamente foram-se fechando, como o crepúsculo a que Goethe se referia ao escrever essa frase. “Tudo o que está perto se afasta, é verdade. Ao entardecer, as coisas mais próximas se afastam de nossos olhos bem como o mundo visível afastou-se dos meus” (GOETHE apud BORGES, 2011, p. 213) neste momento, em cujo sono profundo se instaurou. Sentia-me pronto, como nunca antes, para apropriar-me do mundo: “ou pelo menos do quanto de um planeta pode entrar em um olho” (CALVINO, 1994, p. 40).

E aqui relembro um dos belos versos de Tennyson, um dos primeiros versos que ele escreveu: Time is flowing in the middle of the night (o tempo que flui à meia-noite). É uma ideia muito poética, essa de que o mundo inteiro está dormindo, mas enquanto isso o silencioso rio do tempo – essa metáfora inevitável – flui nos campos, nos porões, no espaço, flui entre os astros (BORGES, 2011, p. 67).

*Artigo recebido em julho de 2016 e aprovado em agosto de 2016.*

## Notas

1 Esse texto foi produzido a partir da pesquisa que realizei durante o curso de Mestrado em Artes Visuais – Processos de criação e poéticas do cotidiano –, do Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas PPGAV/UFPel, entre 2012 e 2014, com financiamento da CAPES.

2 “A arte requer um processo no qual o artista, ao criar a obra, “invente o seu próprio modo de fazê-la.” Sandra Rey em *Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais*, p. 125.

3 Marcel Proust foi tradutor da obra crítica de John Ruskin.

## Referências

- BENJAMIN, W., “Doutrina das semelhanças.” In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, v. 1, 1994.
- BERNARDET, J. C., *Caminhos de Kiarostami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BORGES, J. L., *Borges, oral & Sete noites*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- CALVINO, I., *Palomar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CHAUÍ, M., *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- CONTI, M. S., *Há uma santa com seu nome*. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-76/questoes-literarias/ha-uma-santa-com-seu-nome>>. Acesso em: 19.01.2014.
- LANCRI, J., “Comment la nuit travaille en étoile et pourquoi.” In: GOSSELIN, P.; LE COGUEC, E. (orgs.). *La recherche création: Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec: Presses de l’Université du Québec, v. 1., 2006.
- MERLEAU-PONTY, M., (a) *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- \_\_\_\_\_. (b) *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PROUST, M., *O Tempo reencontrado*. São Paulo: Globo, 2006.
- REY, S. “Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais.” In: BRITES, B.; TESSLER, E. (org.). *O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, v. 1. pp. 123-140. 2002.
- SANTOS, M., *Metamorfose do Espaço Habitado: Fundamentos Teóricos e Metodológicos da Geografia*. São Paulo: Editora Edusp, 2012.

---

# A visualidade Háptica no Cinema de Poesia de Joel Pizzini

*Bárbara Bergamaschi Novaes\**

---

RESUMO: Através de uma breve análise dos curta-metragens: *Glauces - Estudo de um Rosto* (2001) e *Enigma de um Dia* (1996) do diretor Joel Pizzini procura-se pensar as materialidades da comunicação dentro de uma corrente pós-hermenêutica. No contexto de cena ampliada e do cinema expandido que se configura a partir do trânsitos e diversidade de suportes, dispositivos e experiências, e nas multiplicidades temporais fragmentarias, vislumbramos os filmes de Pizzini como potências sensoriais e afetivas, nos focando em suas forças poéticas e plásticas, mais do que na narração ou em seus aspectos linguísticos. Para tal iremos nos utilizar das ideias presentes no livro “*The Skin of the Film*” da americana Laura Marks (2000), principalmente do conceito de *percepção háptica* - de uma percepção do olho que vê mas também toca- .descrita por autores tais como Jacques Aumont (2004) e Deleuze e Guatarri (2005) para analisar suas obras cinematográficas.

PALAVRAS-CHAVES: Cinema Experimental, Imagem Háptica, Materialidade, pós-hermeneutica, Cinema de Poesia.

ABSTRACT: This critic review of Joel Pizzini’s short films operates under a post-hermeneutic current of thought that turns itself to the materiality of communication. Considering the emergence of a contemporary visual production based on the autonomy of the image, focusing on its plastic and fragmentary force more than on a narrative or linguistic approach, this brief analysis will focus on the sensory and affective powers present in Pizzini’s cinema work. For such analyses we will resort on the concept of “haptic perception” presente in Laura Marks (2000) book “*The Skin of the Film*”

KEYWORDS: Experimental Cinema, Haptic Image, Materiality, Post-Hermeneutics, Poetry Cinema.

---

\*Bárbara Bergamaschi Novaes é formada em Comunicação Social (2014) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO-UFRJ) com habilitação em Rádio e TV. Realizou programa de intercâmbio Acadêmico (2012) na Universidade de Paris 8 Licéncia en Cinéma. Atualmente é mestrand bolsista (FAPERJ) no programa de pós-graduação de Artes das Cenas (PPGAC/ECO-UFRJ).

O termo "Cinema de Poesia" se consolidou na corrente da crítica após conferência proferida por Pasolini no Festival de Pesaro, em 1966, em que o cineasta afirmou, entre outras premissas, que "o verdadeiro protagonista no Cinema de Poesia é o estilo"<sup>1</sup>. A obra de Pizzini além de possuir as características desse gênero cinematográfico – ao operar por procedimentos alegóricos, os acontecimentos se passam fora da experiência tradicional do tempo e do espaço e fogem a narrativa clássica<sup>2</sup> – é também marcada, nas palavras do diretor, por: "uma experimentação com a materialidade da imagem e um esforço na pesquisa de linguagem para dar um tratamento plástico e ressignificar material de arquivo em uma perspectiva dramática". Muitos de seus filmes se utilizam de imagens vindas de aparelhos analógicos que possuem características plásticas e estéticas peculiares deste meio como: decomposição e desgaste da película, queimaduras causadas pelo vazamento de luz, sujeira, cores esmaecidas, presença do grão de prata, bordas pretas, ruídos e outras imperfeições.

Em debate durante a 39ª Mostra de Cinema de São Paulo o cineasta afirmou:

"A gente está sempre ligado demais ao tema, ao conteúdo, ao que vai dizer. Mas na verdade a gente tem que estar contaminado pela matéria, pela matéria onírica, como dizia o Glauber. É nela que há uma dramaticidade, uma ranhura, uma autenticidade, uma textura. Isso é muito importante. A matéria é sempre, utilizada e controlada para confirmar uma determinada visão. É sempre para apaziguar e não para causar espasmo. Eu acredito na sensualidade da matéria do cinema" (Entrevista para *Carta Capital* em 5/11/2015).<sup>3</sup>

Ainda em entrevista para Folha de Pernambuco neste ano o cineasta declarou :

"Durante a pós-produção (do filme *Olho Nu, biografia de Ney Matogrosso*) os técnicos não entendiam que eu queria preservar a precariedade das imagens, aquela textura. Acho que ela tem uma dimensão emocional. O esforço foi como dar relevo para imagem sem que ela fosse higienizada. Essa é uma cultura que existe no documentário, deixar tudo limpo, perfeito." (Em entrevista para *Folha de Pernambuco* em 19/02/2016).<sup>4</sup>

Tendo em mente a definição feita por Joana Sasson (2004) que a imagem pode ser considerada como um objeto laminado de múltiplas camadas podendo ter seu sentido apreendido através do relacionamento simbólico entre três dimensões: *material, conteúdo e contexto* – optamos por privilegiar a dimensão *material* nesta análise. Esta dimensão diz respeito à forma e a estética: cores, formatos, tonalidades, filtro, camadas e texturas que habitam a imagem. A



forma como a imagem será manipulada no tempo produz diversas alterações na imagem fotográfica, bem como na película cinematográfica. Sendo manipulada e transportada a imagem fica sujeita à ação do tempo e de choques físicos: queimaduras, sujeiras, rasgos, recortes, dobraduras, falhas, envelhecimento, esmaecimento das cores – uma gama de marcas físicas do passar do tempo que formam uma espécie de “gramática”, que por sua vez, interferem na leitura destas imagens. Na dimensão material nos concentramos nos elementos que compõe o corpo da imagem, percebendo a imagem como uma superfície, com características plásticas e como um objeto material.

Considerando também a premissa de Susan Sontag expressa na máxima “No lugar de uma hermenêutica precisamos de uma erótica da arte” (SONTAG, 1987) em seu texto original *Against Interpretation*, procura-se, em nossa análise, recuperar uma interpretação que invoca “sentidos outros”, buscando assim um vocabulário mais descritivo que prescritivo e uma maior atenção à forma. Para Sontag, os “sentidos outros” (como por exemplo: tato, olfato e audição) estariam sendo relegados a segundo plano em favor de um modelo cognitivo-cartesiano que se fundamentou prioritariamente na visão como forma privilegiada para interpretar o mundo. Sontag, portanto, manifesta-se contra a interpretação assente única e exclusivamente no conteúdo da obra. O teórico e crítico literário Hans Ulrich Gumbrecht, em seu livro *Produção de presença* (2004) conjuga, em afinidade com as proposições de Sontag, o conceito de *materialidades da comunicação* na tentativa de apreender aquilo que está fora do escopo hermenêutico: “Originalmente, materialidades da comunicação eram todos aqueles fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem o sentido em si”. (GUMBRECHT, 2004, pg. 28).

Almeja-se, portanto, no presente artigo pensar os dois curta-metragens do diretor Joel Pizzini: *Glauces - estudo de um rosto* (2001) e *Enigma de um dia* (1996) dentro de um campo de estudo e proposta pós-hermenêuticos, onde o que importa não é a significação e o conteúdo, e sim a utilização de um vocabulário descritivo desses fenômenos físicos e sensoriais que participam na produção de sentido na dimensão material da imagem. Dentro do contexto do campo ampliado<sup>5</sup> das artes e do “cinema expandido”<sup>6</sup> que se configura a partir de trânsitos e diversidade de suportes, dispositivos e experiências e nas multiplicidades temporais, analisamos os filmes de Pizzini como potências sensoriais e afetivas, nos concentrando em suas forças plásticas e fragmentárias, mais do que na narrativa ou em seus aspectos linguísticos.

Uma prática audiovisual que acredita na constituição de um novo olhar que se propõe mais livre, poético, sensorial, que invocam o conceito de visualidade háptica descrita por Jacques Aumont (1989) Deleuze e Guattari (1992), aprofundado no livro *The skin of the film* da autora americana Laura U. Marks (2000) de uma percepção do olho que vê mas também toca, uma visão tátil que se volta para superfície da imagem.

### **Glaucês – Estudo de um Rosto (2001)**

Glaucês, é um filme-ensaio sobre a atriz Glaucê Rocha, figura mitológica do cinema brasileiro. Feito a partir de uma profunda pesquisa de imagens de arquivo da filmografia de Glaucê, a obra remonta mais de duas décadas de trabalhos estrelados pela atriz se valendo apenas da força das imagens e do recurso da montagem. O diretor evita o uso de ferramentas clássicas do gênero documentário como a voz *off*, a narração, a locução e entrevistas no estilo “*talking heads*”

De estrutura cíclica, o filme se inicia com a poesia escrita por Pizzini e Sérgio Medeiros, declamada por Paulo Autran, que enumera as diferentes Glaucês, partindo da origem do nome na mitologia Grega, (“Glaucê era noiva de Jasão, Glaucê era rival de Medéia...”), bem como citando os diferentes papéis interpretados por ela (“Glaucê é pureza, Sara, Soraya, Helena, Frida, Dorina, Neusa, Sueli, Glaucê é Rocha”). Glaucê, dessa forma, representaria a ideia universal da musa que inspira poetas, arquétipo da condição feminina pois em sua imagem estão refletidas todas as mulheres. Neste primeiro momento introdutório o rosto de Glaucê Rocha não nos é apresentado, vislumbramos apenas seu corpo de costas, seus gestos, *closes* de mãos, silhueta, e assim, aos poucos delinea-se uma figura para encarnar o mistério: afinal quem é Glaucê Rocha?

O rosto de Glaucê finalmente nos é revelado junto com sua voz em *off*, no que parece ser um ensaio e técnica de aquecimento e/ou dublagem [como nos filmes de Fellini e retratado no clássico *Cantando na chuva* (1952)]. A atriz declama diversos números num *crescendo* na entonação e emoção. A cada número uma nova Glaucê nos é apresentada sob diferentes roupagens, papéis e personagens, fragmentos costurados dos filmes de sua carreira, entre eles: *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, *Os cafajestes* (1962), de Ruy Guerra, *Navalha na carne* (1970), de Braz Chediak e *Um caso de polícia* (1959), de Carla Civelli. A partir desse momento o filme se concentra, como diz seu título, em estudar o rosto de uma atriz de mil-faces.

Glauces polimorfos e plurais trocam e entrecruzam olhares se multiplicando. Pizzini se vale do *raccord* na montagem como ferramenta dialógica entre os filmes, criando espaços diegéticos outros, possibilitando novas *mise-en-scènes*: Glauce caminha por corredores, bate e sai por diversas portas diferentes, atende ao telefone e fala consigo mesma e 'se olha' através do campo e fora-de-campo dos quadros. Aqui lembramos Pasolini sobre o Cinema de Poesia: "diferente do cinema de prosa, onde não se percebe a câmera e não se sente a montagem (em outras palavras "a língua" que está sendo utilizada na construção) no Cinema de Poesia, ao contrário, sente-se a câmera, sente-se a montagem e muito" (PASOLINI, 1982). Dentro dessa lógica, o filme de Pizzini não é apenas um filme sobre a vida de Glauce Rocha, mas uma reflexão acerca da própria representação e da imagem. A atriz, nesse sentido, percorre e atravessa "literalmente" sua carreira no cinema através do próprio meio fílmico. Uma imagem que a todo instante dobra sobre si mesma num movimento de *myse-em-abyme* infinito, um filme metalinguístico que engendra um olhar sobre o cinema enquanto se constitui como tal. Imagem que está diante de si, que se olha refletidas vezes em diversas superfícies, espelhos, lentes, mas que igualmente olha para além de si, para a câmera se transportando para o "fora" e para a superfície da tela.



Um momento que sintetiza bem esta reflexão é um trecho aos 19 minutos quando vemos as sobras de erros de filmagem do filme *Terra em transe* (1967) em que Glauce olha fixamente para câmera e pronuncia: “A Fome”. É neste momento do filme em que a imagem háptica se faz presente. Neste trecho a película está queimada, desgastada, suja e corroída pela má preservação. A cena é ralentada através do recurso da câmera lenta na montagem, e a parte corroída do filme invade então o rosto de Glauce, qual uma labareda que “lambe” seu rosto em um gesto tátil, a imagem “se toca”, como se o tempo se fizesse presente, queimando e consumindo Glauce naquele exato instante. A imagem ganha uma organicidade, ela respira, adquire um corpo, possui uma “vida” e portanto mortalidade própria, e assim emerge enquanto superfície material constituinte.

Segundo Aumont (2000, pg. 148) “O olho vê, mas também toca: há na visão percepções óticas, puramente visuais, e percepções hápticas, visuais-táteis”. O conceito “háptico” tem origem nos escritos do historiador da arte Alöis Riegl que já diferenciava as percepção *hápticas* das *ópticas*. Este conceito será resgatado por diversos pensadores tais como Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2000). Deleuze e Guattari definem como “Háptica” um tipo de imagem que conclama um espaço e um modo de percepção mais tátil do que visual, uma imagem que demanda uma percepção aproximada, que se concentra na sua superfície e na textura da imagem, convocando o sentido do toque. Na visualidade háptica os olhos funcionam como órgãos de toque e não apenas como órgãos de visão, como a pele, operam pelo contato. Laura U. Marks (2000) em seu livro *The skin of the film*, se vale de diversos conceitos de Deleuze para analisar obras de cineastas pós-coloniais. Laura disserta sobre a diferenciação entre a *imagem óptica* da *imagem háptica*, enquanto a primeira induz o espectador a mergulhar na imagem em na sua profundidade ilusória, a segunda faz um movimento inverso de transportar o olhar do espectador para a superfície plana da imagem, expondo sua textura e materialidade plástica, fazendo um apelo ao sentidos táteis do espectador. A imagem háptica seria uma imagem sem profundidade de campo justamente distinta da imagem óptica que representa os objetos no espaço. A óptica privilegia o poder de representação da imagem, enquanto a háptica o poder de presença da imagem.

Ideia semelhante é a dupla divisão das formas de “ver” na teoria das artes plásticas, lembradas por Aumont (2000, pg.148) onde *Nahsicht* é a vista de perto, a visão corrente de uma forma no espaço vivido, em que é possível aproximar-se e tocar; *Fernsicht* é a vista de longe, a visão dessas mesma formas conforme as leis específicas da arte. Ambas as formas de

percepção são importantes, pois é através desse movimento dialético de distanciamento e aproximação do olhar que é possível a apreensão do objeto. <sup>7</sup> A visualidade óptica e háptica seriam, portanto, um modo de representação quanto um modo de recepção de imagens. Nesse sentido, há pintores e imagens que invocam mais uma percepção que outra, por exemplo, Francis Bacon seria um pintor-háptico, enquanto Lorrain um pintor- óptico.

O desgaste e a decomposição da película neste trecho do filme nos acionam a essa percepção háptica, uma experiência sensória, sinestésica e tátil com a imagem. Dessa forma, neste movimento centrífugo, <sup>8</sup> a imagem desgastada pelo tempo de Glauce, salta para fora da tela, emerge para a superfície, vem à tona para o campo extra-diegético, denotando sua materialidade, sua corporeidade, a sua própria constituição enquanto imagem, abalando a estrutura mesma da representação e dos limites entre a ficção e o documental. Além disso, a estratégia da quebra da quarta parede <sup>9</sup> nesta cena produz um jogo dialético com o espectador que abala o “efeito-fi”<sup>10</sup> e quebra a projeção ilusionista e “mágica” da imagem óptica. Quando o filme “olha” para o espectador nesse instante reflexivo ele se percebe como tal, se dá conta de que o que está vendo se trata apenas de um filme. Confrontados pela precariedade e frontalidade da visualidade háptica, as imagens de Glauce parecem manifestar uma espécie de crise ou falência de visão renascentista, instrumental e objetiva, estamos no campo do subjetivo, da afecção (produz uma afetação emocional no espectador) e do sensorial (que faz apelo aos sentidos).

A imagem de Glauce possui uma corporeidade, tanto quanto a pessoa física pode ser tocada, arranhada, queimada, envelhecida e desgastada pelo tempo. Há no filme uma sensualidade da imagem, que invoca a “erótica da arte” de Sontag, citada anteriormente. De acordo com Laura U. Marks (2000), o modelo háptico de visão escaparia à qualificação de instrumental ou objetificante e teria uma qualidade mais propriamente “erótica”. Esse erotismo viria da relação próxima, tátil e encarnada que a visualidade háptica encoraja. Nela o espectador é convidado a se aproximar do corpo da imagem, através de um olhar íntimo e detalhado. Aqui, trata-se, antes de tudo, de acariciar, de tocar a imagem e não de compreendê-la. Glauce, como celebridade e estrela de cinema fetichizada <sup>11</sup> é desejada pelo espectador-voyeur que anseia por tocá-la, em cenas sensuais e eróticas da atriz (como a cena de amor na praia e a que ela come frutas, nua na cama), há nesse trecho, talvez, um comentário crítico à indústria do entretenimento e do espetáculo que de certa forma “usou e abusou”, consumiu e desgastou Glauce com o passar dos anos.

O filme termina como se inicia, com a voz de Glauce ensaiando. Embarcamos numa viagem circular, uma travessia pela carreira de Glauce, espécie de tempo-*ourobourus* saído do Aleph de Borges (1949),<sup>12</sup> escapando da lógica da narrativa cronológica de um tempo linear. No decorrer do filme não há uma preocupação em localizar os diferentes filmes em que Glauce atuou, não há utilização de legendas contextualizando os filmes e suas datas, evita-se, dessa forma, colocar Glauce em um passado distante, dentro de um discurso memorialista, nostálgico em tom póstumo de homenagem. Não estamos olhando para um arquivo-morto, mas sim habitando outro território-sensível, uma paisagem-poética distinta, uma imagem-afecção<sup>13</sup> dentro de um universo imaginário de Glauce Rocha, figura mítica que continua a ressoar e afetar o presente, imagem que possui uma perenidade física mas que ficará sempre na zona limítrofe entre passado e o presente. Assim, a percepção háptica transforma o rosto de Glauce em uma espécie de imagem-objeto, imagem-corpo, mas também por sua característica auto-reflexiva e metalinguística uma imagem-pensamento, imagem-metafísica que coloca em questão a sua própria constituição enquanto tal.

Ao final do filme fica no ar a pergunta inicial: mas afinal quem era Glauce Rocha? Vemos Glauce em diversas situações: nua, velha, jovem, prostituta, recatada, guerrilheira, intelectual, bela, triste, alegre, humilhada, elegante, decadente. Quem é esta mulher que o espectador (parece) conhecer tão bem, com tanta intimidade quase a ponto de tocá-la? Quando Agamben (1996) disserta sobre o Rosto e a Rostidade de Deleuze ele diz:

Isso que o rosto expõe e revela, não é qualquer coisa que possa ser formulada nessa ou naquela proposição significante, nem mesmo é um segredo destinado a restar para sempre incomunicável. A revelação do rosto é a revelação da própria linguagem. Essa não tem, conseqüentemente, nenhum conteúdo real, (...) é unicamente abertura, unicamente comunicabilidade. Caminhar pela luz do rosto significa ser essa abertura, padecer dela. Assim, o rosto é, sobretudo, paixão da revelação, paixão da linguagem. (AGAMBEN, 1996: 74-80)

Uma conclusão que o filme nos permite a de que não existe uma visão que possa dar conta da figura e rosto emblemáticos de Glauce Rocha em sua totalidade, estamos diante de uma imagem, de uma paisagem imaginária e imagética abertos às possibilidades da linguagem e da representação talvez a única resposta possível seja a de Godard: "*Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image*".<sup>14</sup>



### ***Enigma de um dia (1996)***

Na primeira cena de *Enigma de um dia* (1996) vários visitantes de um museu param diante da câmera, eles contemplam por um momento a tela e em seguida tecem comentários acerca do que veem. Logo percebemos que se trata do ponto de vista da obra de arte, um enquadramento que simula uma visão “subjetiva” de um quadro pendurado na sala de exibição que olha para o seu público: o olhar do quadro de Giorgio de Chirico, homônimo do filme. O vigia do museu (Leonardo Villar), personagem principal da trama, figura aparentemente menos “instruída” do ambiente é, porém a que é mais afetada pela obra do pintor italiano. Após o encontro com o quadro ele passa a carregar dentro de si aquele “*bloco de sensações*,” um “*composto de afectos e perceptos*” (Deleuze & Guatarri, 1992, pg. 193) que o impacta de tal forma que passa a modificar o seu entorno, seu cotidiano, seu olhar e sua relação com o mundo. Os lugares por onde passa na grande São Paulo vão lentamente ganhando cores, tonalidades, formas e arquitetura que remetem às paisagens oníricas, melancólicas e vazias do universo metafísico de De Chirico, expressas na bela fotografia de Mário Carneiro.

Já na abertura nota-se novamente o caráter auto-reflexivo e metalinguístico dos filmes de Pizzini. O personagem principal da narrativa é o vigia do museu, mas bem poderia ser o próprio quadro de De Chirico. No filme, o mundo é visto através do quadro e da obra de arte, que rapidamente nos remete a metáfora do cinema enquanto janela do mundo.<sup>15</sup> O filme de Pizzini ao evocar a sua própria moldura, novamente, como em *Glaucos-estudo de um rosto* (2001) opera no movimento dialético de dentro e fora da obra, pois expõem sua própria condição enquanto cinema e obra de arte (janela do mundo – efeito-fi), colocando o espectador numa dinâmica entre o diegético e o extra-diegético, transitando entre as dicotomias da superfície e profundidade, do virtual e real, e da transparência e opacidade, do óptico e do háptico, da aproximação e do distanciamento. Como na fita de *Moebius*, os lados contrários nunca se tocam, entretanto um é a continuação do outro, dependem um do outro para coexistirem como forma coesa, é uma obra que se constitui como dobra sobre si mesma, provocando uma experiência sensorial com a imagem e uma reflexão acerca do próprio meio.

Segundo sinopse oficial o filme se passa “no instante em que o vigia do museu vê e é visto pelo quadro” é, portanto, um filme sobre o afeto, ou seja: a afetação causada no encontro entre a obra de arte e seu espectador. Em sintonia com o pensamento de Didi-Huberman (2010) que, em seus ensaios sobre a obra do artista minimalista Tony Smith, conceitualiza que toda obra de arte nos convoca a estar *Diante e Dentro* dela de forma simultânea e paradoxal, posto que toda imagem que olhamos nos olha de volta refletidamente:

E diante da imagem – se chamarmos *imagem* o objeto aqui do ver e do olhar – todos estão como diante de uma porta aberta dentro da qual não se pode passar, não se pode entrar (...) Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*: inacessível e impondo sua distância, por próxima que seja – pois é a distância de um contato suspenso, de uma impossível relação de carne a carne. Isso quer dizer exatamente – e de uma maneira que não é apenas alegórica – que a *imagem é estruturada como um limiar*. Uma trama singular de espaço aberto e fechado ao mesmo tempo. (HUBERMAN, 2010: 243).

O vigia (que pode representar a todos nós espectadores) é colocado justamente diante dessa porta, nesta brecha, nesta zona limite entre a vida e a arte, nessa fronteira um entre-território estranho, justamente no limiar citado por Huberman. Ele olha para a obra e é contaminado por ela. A polinização entre os dois mundos se intensifica a tal ponto que, em um determinado momento da narrativa, já não sabemos se o que estamos assistindo é a projeção imaginária



do vigia para dentro da pintura (espécie de sonho-acordado do protagonista), uma de suas paisagens-interiores que transbordaram para realidade ou se, de fato, se trata de seu cotidiano na cidade de São Paulo.



O plano mais intrigante que destoa dos demais é a imagem de arquivo em preto e branco de trilhos filmadas do ponto de vista de um maquinista de um trem em movimento. É uma imagem antiga, já desgastada pelo tempo, suja e repleta de ruídos que nos lembra os primórdios do Cinema e seu nascimento histórico: a *Chegada de um trem a estação de la Ciotat* (1895), dos irmãos Lumière, o *Grande roubo do trem* (1903), *A General* (1926) de Buster Keaton, etc.<sup>16</sup> Esta imagem analógica vinda de um aparato cinematográfico obsoleto do passado, novamente nos remete a visualidade háptica. A visualidade háptica para Laura U. Marks (2000) está sempre envolta em mistério, pois é uma imagem que vem na forma de vestígio ou de esboço, que recusa a clareza, organização, controle e limpeza da imagem-óptica, portanto se torna difícil de interpretar, convidando o espectador a completá-la experimentando-a através dos seus sentidos, se utilizando de outras ferramentas que não a razão, a interpretação e cognição (a hermenêutica).

Além disso, para Marks, na imagem háptica ocorre justamente esse entrelaçamento entre sujeito e objeto, uma relação de abandono do sujeito no contato com o outro que é da ordem do sensorial e do erótico. Esta seria uma definição básica do erotismo: a capacidade de oscilar, de se mover entre o doar-se e o receber, entre o abandono e o controle de si.

O que é erótico na visualidade háptica, então, pode ser descrito como o respeito pela alteridade, e a concomitante perda de si na presença do outro. Erotismo é o encontro com um outro que se delicia diante de sua alteridade, mais do que tenta conhecê-la. O erotismo visual possibilita à coisa vista manter sua incognoscibilidade, se deliciando em jogar na fronteira do cognoscível. O erotismo visual permite ao objeto da visão permanecer insondável. (Marks *apud* Gonçalves, 2002, pg. 20):

No final do filme, observa-se no quadro de De Chirico um pequeno trem que passa ao fundo no horizonte. Neste movimento “erótico”, a imagem analógica corroída pelo tempo nos faz mergulhar no *topos* cinematográfico, na sensualidade da matéria fílmica. Como se fosse possível, por alguns segundos, ser transportado (pelo trem) para dentro da tela, uma imersão centrípeta para um outro espaço-tempo, habitamos o território-sensorial do interior mesmo da obra de arte. Semelhante a parábola de Kafka em *O processo* conforme citada por Huberman (onde curiosamente há também a personagem do Vigia) “espiamos” o que nos aguarda do outro lado da porta eternamente intransponível.

Segundo Gene Youngblood (1970), o cinema expandido seria essencialmente sinestésico. “O cinema sinestésico é espaço e tempo contínuo. (...) Sinestésica é a harmonia dos impulsos diferentes ou opostos produzidos por uma obra de arte. Isso significa a percepção simultânea de opostos harmônicas” (YOUNGBLOOD, 1970). Para o autor, as imagens de um cinema expandido são capazes de criar uma nova forma de percepção do tempo que não faz mais parte de uma tradicional narrativa clássica, e sim transitam entre diferentes dimensões temporais que se interconectam, e coabitam diferentes temporalidades e materialidades. Este tempo heteróclito, múltiplo, caótico e policrônico, foge a ordem cronológica, linear, com um começo, meio e fim. Um tempo que segundo Deleuze seria da ordem da alucinação, da imanência e do devir.<sup>17</sup> Assim, a escolha de Pizzini por trabalhar com imagens analógicas, se configura como forma de expressão essencialmente contemporânea, por ser híbrida; se voltando para

o passado, se apropriando dele e re-experimentando-o, convocando uma percepção háptica, experimental, que conjuga diferentes tempos, materialidades e sensorialidade em um mesmo objeto, uma obra que merece um olhar mais atento e aprofundado.

*Artigo recebido em julho de 2016 e aprovado em agosto de 2016.*

## Notas

1 No livro “Empirismo Hereje” há um artigo intitulado “O Cinema de Poesia” em que Pasolini disserta com mais detalhe sobre esse “gênero” de cinema. PASOLINI, P. P. Empirismo hereje. Trad. Miguel S. Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982. pg 137.

2 Alguns outros elementos que caracterizam o filme como pertencente ao gênero Cinema de Poesia para Pasolini são: a “imobilidade do plano”, que Pasolini elogia em Antonioni, o “cinema sob o cinema” quando ocorre o uso da intertextualidade e da metalinguagem em filmes, a utilização de vários suportes (filme, vídeo, fotografia) e a manipulação ostensiva do ponto de vista narrativo.

3 Disponível em: <http://telatela.cartacapital.com.br/joel-pizzini-eu-acredito-na-sensualidade-da-materia-do-cinema/>

4 Disponível em: <http://www3.folhape.com.br/cms/opencms/fohape/pt/cultura/noticias/arqs/2016/02/0301.html>

5 Conceitualizado de diferentes maneiras ao longo das décadas, o artista pós-moderno e seu campo de trabalho foi primeiramente definido pelo termo “Campo Ampliado” cunhado por Rosalind Krauss (em seu livro “*Escultura no Campo Ampliado*” de 1969) ao analisar o trabalho de uma geração de artistas americanos dos anos 60-70 tais como: Robert Morris, Joel Shapiro, Richard Serra, Bruce Nauman e Sol Lewitt.

6 O termo “cinema expandido” foi cunhado em 1970 por Gene Youngblood. No livro homônimo Youngblood procura dar conta de uma série de experiências híbridas do cinema com tecnologias incipientes tais como o vídeo, o fax, o xerox, os computadores; à luz da teoria cibernética e de uma aposta utópica na indistinção entre arte e vida. Atualmente, o termo vem sendo utilizado de modo menos “idealizado” para se referir a um conjunto de obras que problematizam o cinema tradicional na esfera da arte, notadamente as experiências de videoarte, instalações e filmes experimentais realizados a partir da década de 60.

7 Uma ideia também defendida por Laura U. Marks no final do seu artigo: “Haptic visuality, touching with the eyes”

8 Nos apropriamos deste conceito a partir dos escritos de Bazin “O quadro pictórico é, portanto, centrípeto, orientado para o interior. Ao contrário, tudo que é projetado na tela é necessariamente, em função de sua natureza fotográfica, percebido como indefinido, assimilado ao mundo exterior. A tela não é mais um quadro, mas um refúgio; ou, se quisermos, uma janela; ou, se quisermos ainda, um espelho. Ela é centrífuga, pois a imagem se prolonga virtualmente sem limite para além do retângulo negro que restringe nossa visão. Em outros termos, a fotografia e *a fortiori* o cinema nos mostram sempre um fragmento do universo.” Proposta do dramaturgo de vanguarda Bertold Brecht que através da quebra da separação entre público e atores, busca uma dialética que “acordaria” politicamente o espectador passivo. Prática será adotada pela Nouvelle Vague francesa quando Godard e Truffaut colocam seus atores olhando para a câmera, bem como no Cinema Novo e Marginal. Esta concepção Brechtiana de um espectador “passivo” será refutada no contemporâneo por diversos autores, tais como Rancière em “Espectador Emancipado”(2014).

9 Proposta do dramaturgo de vanguarda Bertold Brecht que através da quebra da separação entre público e atores, busca uma dialética que “acordaria” politicamente o espectador passivo. Prática será adotada pela Nouvelle Vague francesa quando Godard e Truffaut colocam seus atores olhando para a câmera, bem como no Cinema Novo e Marginal. Esta concepção Brechtiana de um espectador “passivo” será refutada no contemporâneo por diversos autores, tais como Rancière em “Espectador Emancipado” (2014).

10 Condição de submotricidade em que o público “domesticado”, silencioso e imóvel diante da tela “mergulha” por horas na ilusão da narrativa das imagens em movimento. Teoria da Gestalt, conceituada por Hugo Münsterberg e Rudolf Arnheim.

11 Laura U. Marks (2000: 84-85) também disserta em seu livro sobre o fetiche das imagens. Para ela o objeto de fetiche tem necessariamente uma relação indexical de contato com o originário referente, possuindo assim a “aura” de um objeto e/ou cultura. Ela retira suas teorias de W. Benjamin, na corrente marxista-psicanalista, considera que o objeto fetichizado codifica verdades sociais e culturais e que só podem ser descobertas através de um choque que atinge o inconsciente.

12 Ouroboros (ou *oroboro* ou ainda *uróboro*) é um símbolo representado por uma serpente, ou um dragão, que morde a própria cauda. O nome vem do grego antigo: *οὐροσ* (oura) significa “cauda” e *βόρος* (boros), que significa “devora”. Assim, a palavra designa “aquele que devora a própria cauda”. Sua representação simboliza a eternidade. O Aleph é um livro de histórias curtas de Jorge Luis Borges, publicado em 1949 e contendo, entre outros, o conto que dá nome ao livro. O escritor aborda vários pontos paradoxais como a imortalidade, a identidade, o duplo, a eternidade, o tempo, a soberba, a condição humana e suas crenças.

13 Enquadramento em primeiro plano (close): “A imagem-afecção é o primeiro plano, e o primeiro plano é o rosto...” (Deleuze, 1985: 114).

14 “Não é uma imagem justa, é justo uma imagem.” Tradução de Peter Pál Pelbart.

15 Segundo Ilana Feldman (2011) “a metáfora da janela orienta diversos regimes de visibilidade (a pintura, o cinema e até a televisão) desde a Renascença, com a invenção da perspectiva e a composição, por Alberti, do quadro como “janela aberta ao mundo”. (...) Supondo um lugar calculado para o espectador, a perspectiva, o palco italiano do teatro (sobretudo pós-Diderot) e o cinema clássico narrativo faz da distância e da separação entre observador e observado, entre realidade e espetáculo, a base do regime “representativo” da arte. É a partir de tal separação, condição da representação clássica, que o espectador pode enfim mergulhar no mundo de dentro da tela a partir da identificação e do “efeito janela” (...).

16 O trem é figura de linguagem muito recorrente também na filmografia de Yasujiro Ozu, que o utiliza como metáfora para industrialização e ocidentalização do Japão.

17 “(...) em Deleuze, ao invés de uma linha do tempo, temos um emaranhado do tempo; em vez de um fluxo do tempo, veremos surgir uma massa de tempo; em lugar de um rio do tempo, um labirinto do tempo. Ou ainda, não mais um círculo do tempo, porém um turbilhão, já não uma ordem do tempo, mas uma variação infinita, nem mesmo uma forma do tempo, mas um tempo informal, plástico. Com isto, estaríamos mais próximos, sem dúvida, de um tempo da alucinação do que de uma consciência do tempo.” (Pelbart *apud* Marchesini, 2004, XXI).

## Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinicius Nicastro Honesko Ed. Argos, Chapeco, SC, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. Il volto. In: *Mezzi senza fine. Note sulla politica*. Bollati Boringhieri: Tradução de Murilo Duarte Costa Corrêa Torino, 1996, p. 74-80.\*

- AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*. Tradução Eloisa Araujo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BAZIN, Andre. *O que é o Cinema*. Editora Cosac & Naify; 1a Edição. 2014.
- BORGES, Jorge Luis. *O Aleph*. Tradução de Davi Arriguuci Junior. Ed. Companhia das Letras. 2008. Sao Paulo.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Percepto, Afeto e Conceito*. In: *O que é a filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 3 / tradução de Aurélio Guerra Neto et alii. — Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996 (Coleção TRANS)
- DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves São Paulo: Editora 34. 2010.
- GUMBRECHT, Hans U. *Production of Presence*. California: Stanford University Press, 2004
- GONÇALVES, Osmar (org.) *Narrativas Sensoriais* 1ª ed. - Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- GONÇALVES, Osmar *Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea em VISUALIDADES*, Goiânia v.10 n.2 p. 75-89, jul-dez 2012
- FELDMAN, Ilana *Através da janela: o cinema de Perlov, Akerman e Farocki*. Anais Socine 2011.
- MARKS, Laura. *The skin of the Film*. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses. Duke University Press. Durham and London. 2000.
- PASOLINI, P. P. *Empirismo hereje*. Trad. Miguel S. Pereira. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.
- PELBART, P. Peter *O Tempo Não-Reconciliado. Imagens do Tempo em Deleuze*. São Paulo, Perspectiva, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques *Espectador Emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. 2ª Ed. São Paulo. Martins Fontes , 2014
- SONTAG, Susan. *Against Interpretation and other Essays*. Ed. Anchor; Reprint edition 1990
- SASSOON, Joanna. *Photographic Materiality* In: *The Age Of Digital Reproduction In Photographs Objects Histories - On The Materiality Of Images*. Ed. Routledge, 2004.
- YOUNGBLOOD Gene; *Expanded Cinema*. A Dutton Paperback. P. Dutton & Co., Inc., New York, 1970.



---

# Coelhos: tecnologia humana e tecnologia material

*Lucas Ferraço Nassif\**

---

RESUMO: Este ensaio discute os conceitos de diagrama e de dispositivo a partir do debate entre Peter Eisenman e Rem Koolhaas, tentando pensá-los nas relações entre arquitetura e arquitetura conceitual.

PALAVRAS-CHAVE: diagrama, dispositivo, arquitetura conceitual.

ABSTRACT: This essay discusses the concepts of diagram and dispositive, trying to think them in the relationship between architecture and conceptual architecture.

KEYWORDS: diagram, dispositive, conceptual architecture.

---

\*Lucas Ferraço Nassif é doutorando no programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Realizou mestrado em Arquitetura pela PUC-Rio sendo orientado por Otávio Leonídio em sua dissertação, "Formas de vida e de morte". Seu curta "Reinforced Concrete" é parte do trabalho "Labour in a single shot" de Harun Farocki e de Antje Ehmann e seu longa "Being Boring" foi exibido na Semana dos Realizadores, Rio de Janeiro, em 2015 e na Mostra de Cinema de Tiradentes, em 2016.

Como está fora do nosso controle, o urbano está prestes a se tornar o vetor máximo da imaginação. Redefinido, o urbanismo não será mais, ou mais que tudo, uma profissão, mas um modo de pensar, uma ideologia: aceitar o que existe. Nós estávamos fazendo castelos de areia. Agora nadamos no mar que os varreu para longe.

Para sobreviver, o urbanismo terá que imaginar um novo Novo. Liberado de suas tarefas atávicas, o urbanismo redefinido como modo de operar sobre o inevitável irá atacar a arquitetura, invadir suas trincheiras, afastá-la de seus bastiões, minar suas certezas, explodir seus limites, ridicularizar suas preocupações com matéria e substância, destruir suas tradições, desmascarar seus profissionais.

(KOOLHAAS, 1995, p. 969-967)

O debate neste ensaio concentra-se nos conceitos de “diagrama” e de “dispositivo”. Ele se passa no diálogo entre Peter Eisenman e Rem Koolhaas. O objeto de estudo que permite perguntar “o que são os conceitos de ‘diagrama’ e de ‘dispositivo’ é o ‘Muro de Berlim’”. Essa não foi uma escolha ao acaso: o muro é estudado por Koolhaas num artigo que faz parte de seu livro “S, M, X, XL” (1995); o estudo do muro provoca discussões e viabiliza a investigação que leva ao pensamento acerca desses conceitos.

Os entendimentos sobre “diagrama” e “dispositivo” precisam ser claros – ao redor deles e sobre eles há muita dúvida e muito interesse. A pergunta que me orienta é: “na ‘arquitetura conceitual’ de que fala Peter Eisenman, como poderia apresentar os conceitos de ‘diagrama’ e de ‘dispositivo’; o que eles dizem sobre a ‘arquitetura conceitual’?”

Este texto não é uma “Field trip” (KOOLHAAS, 1995, p. 212) da maneira como se pensa “uma viagem de campo”; ele é um ato de imaginação, de questionamentos que ocorrem pela minha leitura de outras leituras – não de minha experiência física junto aos momentos em que o muro estava de pé ou em que o muro estava em queda. Eu nasci nos fragmentos do muro – meus encontros físicos com ele foram com seus fragmentos expostos enquanto “cultura”, quase turismo –, numa suposta “nova ordem” das coisas, dos poderes, do mundo. Todos os encontros foram pagos em Euro, moeda que destaca a arquitetura em suas cédulas; o muro não está aparente nelas, no entanto.

A idade da queda do ‘Muro de Berlim’ é a minha idade. O muro caiu alguns dias antes de meu nascimento: eu nasci dia dezoito, ele caiu dia nove. Somos escorpianos. O que isso diz? Diz que Escorpião é o signo do zodíaco que nos rege. A imagem das forças escondida ou não em nossas ações interpretadas.



O que está em jogo é a possibilidade de interpretação de ações numa imagem do zodíaco.

Mas por que trazer o Escorpião para escrever acerca da queda do 'Muro de Berlim'? Uso uma alegoria como estratégia biográfica para me aproximar enquanto leitor do objeto que procuro debater – objeto que não é somente o muro, mas a queda do muro – e que faz da relação leitor-objeto também um texto que pode ser debatido. Apontar o Escorpião é como indicar um esquema interno para o objeto que é a queda do muro.

Este texto se passa entre a queda do muro e a imagem do Escorpião que digo que rege a queda. Ele parte de uma pergunta que pousa sobre as ações do e no muro.

A pergunta é: como o muro se torna frágil e cai?

Essa pergunta se dobra e se desdobra, fazendo vincos, em outras perguntas: há imagem dessa fragilidade que provoca a queda? A fragilidade é do muro ou está no muro? Etc.

A imagem do Escorpião é chamada para pensar as ações – ações que são ligadas à imagem do Escorpião pela ação de interpretação. Há ânsia pela interpretação.

Existem, portanto, três pontos a serem considerados como principais nestes levantamentos iniciais: a fragilidade, a queda, a interpretação. Um estado, um efeito, uma ação que passa entre o estado e o efeito.

Para pensar a imagem da queda é preciso pensar a imagem da não-queda.

O que faz o muro ficar de pé?

A não-queda do muro me permite contestar o Escorpião como o signo do zodíaco correspondente à queda. Digo isso, pois não é possível determinar apenas um signo para o período em que o muro não-caiu. E se o muro não-caiu por vários signos – pois os signos do zodíaco são administrados num calendário –, não seria um equívoco concentrar a queda em apenas um signo, em apenas um momento? De pé ou em queda, resistente ou frágil, as ações *do* e *no* muro exigem outra interpretação que não se faz na impressão de um instante e que constrange o meu uso da imagem do Escorpião. Eu não posso, diante do texto que é a queda do 'Muro de Berlim', valer-me apenas dessa figura – dessa alegoria – para justificar a ação que é a sua queda (ou de apenas outra figura para justificar sua permanência).

Mas o momento do nascimento, que é decisivo, é apenas um instante. Isso evoca outra particularidade na esfera do semelhante. Sua percepção, em todos os casos, dá-se num relampejar. Ela perpassa veloz, e, embora talvez possa ser recuperada, não pode ser fixada, ao contrário de

outras percepções. Ela se oferece ao olhar de modo tão efêmero e transitório como uma constelação de astros. A percepção das semelhanças, portanto, parece estar vinculada a uma dimensão temporal. A conjunção de dois astros, que só pode ser vista num momento específico, é observada por um terceiro protagonista, o astrólogo. Apesar de toda a precisão dos seus instrumentos de observação, o astrônomo não consegue igual resultado. (BENJAMIN, 2010, p. 110)

É Walter Benjamin quem me incita a utilizar o zodíaco ao trazer a imagem do Escorpião. Entretanto, é também ele quem me faz repensar nessa primeira maneira de ler a queda do Muro de Berlim. A imagem das forças que rege a ação é fissurada, pois existem outros textos que interferem na minha interpretação inicial que via o Escorpião como aquilo a ser descoberto, revelado, e que estaria por detrás da ação da queda do muro. Esses textos me fazem pensar outras possibilidades de diálogo com meu objeto.

A queda do Muro de Berlim é um texto que pode ser lido; mas não sem percalços, uma vez que minha leitura sofre interferência de outros textos que me acompanham nessa ação de ler a queda do Muro de Berlim como um texto. Um de meus interlocutores é Rem Koolhaas. Há também Peter Eisenman, Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Michel Foucault.

A imagem do Escorpião – que antes parecia nítida por detrás das ações do muro – é borrada, indefinida, implodida, intrigada, retirada. O Escorpião é apagado com borracha deste texto e um “vazio” se dá no lugar da imagem que justifica a queda do muro. Usar a borracha, no entanto, deixa marcas: restam alguns fragmentos de interpretação, críticas, especulações, possibilidades, oportunidades para outras leituras. Posso escrever sobre o apagado: palimpsesto (EISENMAN, 2007, p.93), ou mesmo escrever sem notar, sem perceber o que está apagado – podendo até mesmo seguir os traços que não são muito visíveis.

A intriga é a falta de imagem regente da ação do e no muro. É dessa falta de imagem regente que a investigação se vale; não para buscar uma imagem que reja a ação, mas para que na busca sejam levantadas questões e para que debates sejam provocados. A inquietação da falta da imagem é motivo para outra ação que está além da descrição da queda, para o questionamento teórico do e no muro. Uma escrita e uma leitura que entende o muro não como um elemento da arquitetura opaco e funcional – e tampouco como um elemento transparente possuidor de um único significado a ser revelado.

O muro – sua queda e sua permanência – são geridos por algo. O muro, e as ações dele e nele, se passam numa guerra fria que provoca a administração de uma construção, de uma permanência e de um tombo.

Quem fortalece e quem fragiliza?

O muro é um projeto de quem? Um projeto de que? Um projeto para o que?

O que gere a queda e a permanência do muro é também o que gere o nós. Ele não apenas divide Berlim – a cidade, as cidades de Berlim. Ele aponta para a divisão que atua sobre o nós, é instrumento da tensão entre poderes, em relação. O muro poderia ser dispositivo, efeito de um diagrama de forças.

O diagrama não é mais o arquivo, auditivo ou visual, é o mapa, a cartografia, co-extensiva a todo o campo social. É uma máquina abstrata. Definindo-se por meio de funções e matérias informes, ele ignora toda distinção de forma entre um conteúdo e uma expressão, entre uma formação discursiva e uma formação não discursiva. É uma máquina quase muda e cega, embora seja ela que faça ver e falar. (DELEUZE, 2013, p. 44)

Falar do diagrama é falar de uma “tecnologia humana” (DELEUZE, 2013, p. 49) que é marcante na ação da técnica, do instrumento, do dispositivo. Diagrama e dispositivo são conceitos que se relacionam: um sofre do efeito do outro, do efeito que é o outro, um é causado pelo outro.

O diagrama seleciona o seu ou os seus dispositivos. O dispositivo permite a discussão acerca do diagrama que o seleciona.

Quando Rem Koolhaas faz sua viagem de campo para Berlim, com o objetivo de conhecer o muro, ele produz um texto. Nele, há uma pequena parte inicial que acredito ser um prólogo e que se organiza de maneira a destoar do resto do texto. O que chamo de prólogo é uma cena em que Koolhaas descreve o que estava em jogo e o que acontecia para ele, no *Architectural Association* (AA) durante seus anos de formação para se tornar um arquiteto. O AA é uma famosa escola de arquitetura em Londres; essa pequena parte destoante com a qual Koolhaas abre o seu texto me faz pensar que o encontro entre ele e o muro de Berlim o põe a escrever sobre um incômodo.

O incômodo de Rem Koolhaas é a arquitetura. A escola de arquitetura, o discurso, a disciplina.

A escola em alvoroço sobre a mística tomar o lugar do enredo. Teoria: existe apenas uma quantidade limitada de conhecimento no mundo que deve, portanto, não ser espalhada homogênea ou democraticamente – ela ficaria muito escassa. (1995, p. 215)

A cidade é um espaço dos dispositivos, de “tecnologia material” (DELEUZE, 2013, p. 49) causada por uma relação de forças e que geram a contenção de seus habitantes, suas organizações

e desorganizações. Pensar a cidade, o urbano, é uma oportunidade para realizar um trabalho acerca do conceito de dispositivo – e, do dispositivo, investigar o conceito de diagrama.

O diagrama não é gerado em si mesmo ou de si mesmo. Ele abre uma repressão que limita uma capacidade generativa e transformativa, uma repressão que é constituída tanto na anterioridade da arquitetura quanto no sujeito. O diagrama não contém em si um processo de superação da repressão. Todavia, o diagrama permite que 'umx' 'autorx' supere e acesse a história do discurso enquanto, simultaneamente, supera seu ou sua resistência física a realizar esse ato. (EISENMAN, 2007, p. 94)

Koolhaas vai para Berlim, a cidade dividida de Berlim, para dela escrever sobre seu incômodo. O que incomoda Koolhaas é o saber da arquitetura que esconde atender relações de força, ao poder. É na cidade que ele observa a exposição desse atendimento – assim como a desobediência a esse atendimento. Na prática cotidiana da cidade que insiste em sair do controle, na falta de autoria e de assinatura de diversos de seus elementos, no controle de seus habitantes e no descontrole que eventualmente emerge há a possibilidade de outra abordagem da arquitetura.

O que torna essa experiência desconcertante e (para os arquitetos) humilhante é a persistência desafiadora da cidade e seu aparente vigor, não obstante a falência coletiva de todas as agências que operam sobre ela ou tentam influenciá-la – criativamente, logisticamente, politicamente. Os profissionais da cidade são como jogadores de xadrez que perdem para computadores. Um piloto automático perverso constantemente passa a perna em todas as tentativas de apreender a cidade, esgota as ambições de defini-la, ridiculariza as afirmações mais apaixonadas quanto à sua falência atual e sua impossibilidade futura, a conduz implacavelmente além no seu voo à frente. Cada desastre profetizado é de algum modo absorvido pela infinita anulação do urbano. (KOOLHAAS, 1995, p. 961)

Estão em debate a ética, a apreensão de um objeto, a leitura de um objeto, a escrita, os limites do saber e a vontade de gerar outras maneiras de se pensar-agir (n)a arquitetura – ou de destruí-la para, quem sabe, vislumbrar alguma liberdade nessa tentativa.

Talvez a destruição da arquitetura seja a diferença fundamental entre Rem Koolhaas e Peter Eisenman. Eisenman quer a continuidade pela descontinuidade, trazendo muitas vezes conceitos, termos, debates pertencentes a discursos externos no intuito de provocar a

desnaturalização de entendimentos no discurso da arquitetura. A “arquitetura conceitual” é produzida no discurso da arquitetura, ela age na disciplina, pensa e incentiva seus contratempos, discute sua interioridade (2007, p. 91); Koolhaas quer o externo que atualiza e interfere no discurso, podendo destruí-lo, produzindo outra coisa que não se sabe ao certo o que é. Nesse posicionamento, Eisenman seria um conservador: ele quer que sua disciplina persista: ele trabalha num “espaço fechado” (DELEUZE, 2010, p. 223), tentando modificar seus termos, condutas, condições impostas pelo discurso dominante.

O que se aponta como conservador, entretanto, é um posicionamento sobre a conservação da instituição, num movimento político que se assemelha aquele realizado por grupos que lutam pelo casamento igualitário. Manter o casamento, a instituição, mas ampliar suas possibilidades de relacionamento: pensar e viabilizar a existência de outros amores que fogem da normatividade e que podem surgir; permitir o casamento entre eles é viabilizar legalmente a produção de outras famílias. Koolhaas, por sua vez, coloca-se mais como um observador muitas vezes irônico: ele traz o que é externo não apenas para periclitir o lugar “privilegiado” de uns, o lugar de formação de onde se fala e de onde é permitido falar, mas para apontar uma alegre possibilidade de fim que se faz até mesmo devastadora.

Koolhaas olha atento e irônico, mas não contra-ataca cheio de vigor e de energia; seu movimento é outro que não o da guerra, o da raiva ou de um desejo incontrolável. Sua conquista é delicada e tem força, pois é proveniente de sua sutileza, de sua insistência pela passividade de um observador: um movimento que não é do confronto enraivecido, da vingança, da tragédia e da artilharia pesada.

Minha apresentação esta noite será um pouco mais pessoal. Basicamente, eu acredito poder fazer arquitetura como um jornalista, e uma das coisas mais interessantes sobre o jornalismo é que ele é uma profissão sem a disciplina. Jornalismo é somente um regime de curiosidades, aplicável a qualquer matéria, e eu diria que esse ainda é um fator importante no andar da minha arquitetura. (KOOLHAAS, 2010, p. 11)

Rem Koolhaas não se interessa em praticar um crítico, bom e positivo discurso da arquitetura se concentrando na disciplina da arquitetura; ele quer um “saber alegre” – uma “fröhliche Wissenschaft”, referenciando Friedrich Nietzsche (1995, p. 971) – em sua negatividade e em melancolia, flertando com o suicídio, com a depressão e com o luto de um arquiteto que

prefere se dizer jornalista ao ministrar uma palestra no mesmo *Architectural Association* (AA) em Londres. Koolhaas é um observador delicado. A alegria se dá na destruição de valores que limitam e que restringem, na exposição de certas ordens, na ruptura com uma disciplina que o conforma.

O Muro de Berlim coloca em evidência a arquitetura e o poder; arquitetura que atende aos poderes, que existe para atendê-los. Arquitetura que perde a boa justificativa da escala humana. A arquitetura apontada pelo muro atende uma necessidade de poder que controla os habitantes da cidade: que os condiciona numa repressão.

Tão capitalista quanto socialista, o muro serve diretamente aos dois regimes. Entretanto, é mais difícil falar sobre a utilização do muro pelo regime capitalista, pois a suposta liberdade que salva ou redime a Berlim ocidental esclarece, pacifica as discussões ao se valer da ameaça que é o socialismo.

A Berlim dividida retoma a “cidade pestilenta” ao mesmo tempo em que se vale do “esquema panóptico” (1997, p. 196) – ou “panoptismo” –, ambos presentes em “Vigiar e punir” de Michel Foucault.

Se a “cidade pestilenta” pode se aproximar daquilo que é chamado de dispositivo, o “esquema panóptico” – ou somente o “panoptismo” –, pode se aproximar do diagrama.

Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registrados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos – isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar. A ordem responde à peste; ela tem como função desfazer todas as confusões: a doença que se transmite quando os corpos se misturam; a do mal que se multiplica quando o medo e a morte desfazem as proibições. Ela prescreve a cada um seu lugar, a cada um seu corpo, a cada um sua doença e sua morte, a cada um seu bem, por meio de um poder onipresente e onisciente que se subdivide ele mesmo de maneira regular e ininterrupta até a determinação final do indivíduo, do que o caracteriza, do que lhe pertence, o do que lhe acontece. Contra a peste, que é mistura, a disciplina faz valer seu poder que é análise. (FOUCAULT, 1997, p. 188)

Num primeiro momento, pensar o “panóptico” como diagrama é estranho: mas aí está a confusão mental realizada por Foucault. A importância dessa confusão é que, a partir dela, surge um entendimento do que pode ser o *diagrama* e a diferença entre ele e o *dispositivo*. Dispositivo e diagrama são, ambos, conceitos; e o que ajuda na abordagem das diferenças entre eles é a materialidade e a violência.

“Panóptico” é um conceito; ele não existe materialmente, ele não vem de uma experiência física material; ele também não é apenas uma utopia. O conceito “panóptico”, ou o “panoptismo”, é trazido para agir no pensamento, na teoria que age nesse próprio “panóptico” da disciplina. Ao trazer o “panóptico” como um diagrama, Foucault identifica a organização do poder, as relações do poder, ordenações que existem. O “panóptico” é uma configuração das relações de força, do poder. Da linguagem – e da utilização da linguagem. Ele é uma metáfora, uma alegoria, talvez; ele é uma representação desconcertante do diagrama.

É *pela* e *na* representação que o conceito age. Se faltava a imagem regente por “detrás” do muro, agora pensamos na imagem do “panóptico” por toda Berlim dividida, numa organização que rege amplamente as cidades de maneira silenciosa e que se expressa de diversas maneiras. O muro é um grito de ordem nesse silêncio que delata o esquema do qual faz parte, pelo qual é utilizado, do qual é instrumento.

Mas o panóptico não deve ser compreendido como um edifício onírico: é o diagrama de um mecanismo de poder levado à sua forma ideal: seu funcionamento, abstraindo-se de qualquer obstáculo, resistência ou desgaste, pode ser bem representado como um puro sistema arquitetural e óptico: é na realidade uma figura de tecnologia política que se pode e se deve destacar de qualquer uso específico. É polivalente em suas aplicações: serve para emendar os prisioneiros, mas também para cuidar dos doentes, instruir os escolares, guardar os loucos, fiscalizar os operários, fazer trabalhar os mendigos e ociosos. É um tipo de implantação dos corpos no espaço, de distribuição dos indivíduos em relação mútua, de organização hierárquica, de disposição dos centros e dos canais de poder, de definição de seus instrumentos e de modos de intervenção, que se podem utilizar nos hospitais, nas oficinas, nas escolas, nas prisões. Cada vez que se tratar de uma multiplicidade de indivíduos a que se deve impor uma tarefa ou um comportamento, o esquema panóptico poderá ser utilizado. (FOUCAULT, 1997, p. 194-195)

A “arquitetura conceitual” de Peter Eisenman trabalha *no* panóptico, *no* diagrama. “Ele existe como o espaço potencial da escrita” (2007, p. 93). Já Rem Koolhaas, diferentemente, trabalha *com* o dispositivo, ou *com* os dispositivos que existem no mundo. O que diferencia os dois está na apresentação das relações do poder. Falo de alguma visualidade. Eisenman, em sua “arquitetura conceitual”, promove o debate do discurso. Koolhaas, em seus diagramas analíticos, mostra funcionamentos e distribuições (*a partir*) de seus objetos de estudo.

Quando Foucault define o Panoptismo, ora ele o determina concretamente, como um agenciamento óptico ou luminoso que caracteriza a prisão, ora abstratamente, como uma máquina que não apenas se aplica a uma matéria visível em geral (oficina, quartel, escola, hospital, tanto quanto a prisão), mas atravessa geralmente todas as funções enunciáveis. A fórmula abstrata do Panoptismo não é mais, então, “ver sem ser visto”, mas *impor uma conduta qualquer a uma multiplicidade humana qualquer*. Especifica-se apenas que a multiplicidade considerada deve ser reduzida, tomada num espaço restrito, e que a imposição de uma conduta se faz através da repartição no espaço-tempo. (DELEUZE, 2013, p. 43)

A “cidade pestilenta” não é um dispositivo único: ela compreende vários dispositivos. Ela pode, como o “panoptismo”, também ser pensada enquanto um esquema, enquanto uma organização do poder – e, assim, ser entendida de maneira diagramática. Todavia, a necessidade de diferenciá-la do “panóptico” – e por isso aproximá-la do dispositivo – se deve à maneira explícita pela qual ela opera. O poder, as funções e seus mecanismos estão lá expostos. É o mecanismo, a matéria exposta do Muro que o aproxima dessa configuração que é a “cidade pestilenta”. Por sua vez, a Berlim dividida em seu todo – e, sobretudo, a Berlim ocidental capitalista – aproxima-se do que é pensado no “panoptismo”

O esquema panóptico, sem se desfazer nem perder nenhuma de suas propriedades, é destinado a se difundir no corpo social; tem por vocação tornar aí uma função generalizada. A cidade pestilenta dava um modelo disciplinar excepcional: perfeito, mas absolutamente violento; à doença que trazia a morte, o poder opunha sua perpétua ameaça de morte; a vida nela se reduzia a sua expressão mais simples; era contra o poder da morte o exercício minucioso do direito de gládio. O Panóptico, ao contrário, tem um papel de amplificação; organiza-se o poder, não é pelo próprio poder, nem pela salvação imediata de uma sociedade ameaçada: o que importa é tornar mais fortes as forças sociais – aumentar a produção, desenvolver a economia, espalhar a instrução, elevar o nível da moral pública; fazer crescer e multiplicar. (FOUCAULT, 1997, p. 196-197)



O capitalismo precisa do outro do socialismo para sobreviver e se expandir: precisa do muro. A ameaça de um pelo outro justifica o Muro e as ações. Para além das justificativas, há uma relação de poder que não é concreta, um diagrama de forças que, em silêncio, existe e atua por instrumentos *na cidade, no humano* que a habita. O diagrama de forças quer a Berlim dividida para, dela, encontrar outros espaços: conhecendo outros instrumentos, elaborando tecnologias materiais que ele domine para dominar.

Se as forças do socialismo constroem o muro num “desespero” – para evitar que os habitantes de Berlim oriental fujam da cidade, pois o regime se vê diante da ameaça de ser preterido –, as forças do capitalismo se valem do muro e da divisão para se amplificarem. O que é importante destacar é que o muro é um trabalho dessas forças, da tensão entre elas – e não somente um movimento único. O diagrama está aí. O “panoptismo” dá uma configuração a ele.

Quando Gordon Matta-Clark é convidado para realizar uma performance na Berlim ocidental em 1976, ele decide colar cartazes e fazer imagens em estêncil no muro. Um vídeo é feito junto da performance – vídeo que não é apenas um documento; vídeo que também é trabalho. É preciso sublinhar quatro ações dessa performance-vídeo.

Gordon Matta-Clark cola cartazes com anúncio de produtos no muro.

Gordon Matta-Clark faz um estêncil em que a bandeira americana e a bandeira soviética são uma só: é uma bandeira misturada, com elementos das duas.

São filmadas as plataformas em que os que passam próximos ao muro, no lado ocidental, podem subir para olhar o lado oriental.

São filmados coelhos que ocupam o espaço entre o muro, numa área baldia entre os lados ocidental e oriental.

A primeira, a segunda e a terceira ação quase explicam e ilustram os fragmentos deste texto. Os coelhos, no entanto, trazem certa alegria para mim enquanto leitor. Eles apontam uma transgressão: viver no espaço entre, naquilo que eu, ingenuamente, tento acreditar ser um espaço distraído do diagrama.

Entre a Berlim ocidental e a Berlim oriental há um “parque” só acessível ao “lazer” desses animais. Investigar o diagrama é, talvez, buscar essas alegrias. Alegrias que desarticulam

vigilâncias, controles, ordenações. São os coelhos, não os homens que brincam naquele parque. Jean Baudrillard chamará o espaço entre os muros de “no-man’s land” (*apud* KOOLHAAS, 1995, p.1282) e os coelhos de “sinais engraçados” (*apud* KOOLHAAS, 1995, p.1282).

E por que pensar nos coelhos para pensar o “diagrama” e o “dispositivo”? Eles talvez comprovem o envolvimento da “tecnologia humana” e da “tecnologia material”. Eles não são afetados pelas relações de força que proporcionam a construção do muro. No parque do “no-man’s land”, eles brincam – digo brincam na tentativa de causar um contraste diante da dureza do muro, do limite.

*Artigo recebido em julho de 2016 e aprovado em agosto de 2016.*

## Referências

- 2001: UMA ODISSÉIA NO ESPAÇO. Stanley Kubrick, 1969.
- AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- Alien, o oitavo passageiro. Ridley Scott, 1979.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *A origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Mágia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BLADE RUNNER. Ridley Scott, 1982.
- BRANCO SAI, PRETO FICA. Adirley Queirós, 2015.
- BRUM, Eliane. “Os Silva são diferentes.” *El país*. 2014. Disponível em: [http://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/01/opinion/1409578464\\_024733.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2014/09/01/opinion/1409578464_024733.html)Acessado em: 20/05/2015
- Caché*. Michel Haneke, 2005
- DELEUZE, Gilles. *Conversações*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense. 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 4*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DERRIDA, Jacques. “An exchange between Jacques Derrida and Peter Eisenman.” In: *Assemblage*, v. 12. Cambridge: The MIT Press,

1990. Disponível em: <http://roundtable.kein.org/node/611> Acessado em: 20/05/2015.

EISENMAN, Peter. "Arquitetura e o problema da figura retórica." In: NESBITT, K. (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

EISENMAN, Peter. "Notes on conceptual architecture: Toward a definition." In: \_\_\_\_\_. *Inside Out: Selected Writings, 1963–1988*. New Haven: Yale University Press, 2004

EISENMAN, Peter. "Visões que se desdobram." In: NESBITT, K. (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica*. São Paulo: Cosac Naify, 2008

EISENMAN, Peter; KOOLHAAS, Rem. *Supercritical*. Londres: AA Publications, 2010.

EISENMAN, Peter. "Peter Eisenman about the Memorial." In: The Memorial of Murdered Jews in Europe. Background Information. Página da internet. Disponível em: <http://www.stiftung-denkmal.de/en/memorials/the-memorial-to-the-murdered-jews-of-europe/peter-eisenman.html>. Acessado em: 25/06/2015

EISENMAN, Peter. *Written into the void*. New Haven e Londres: Yale University Press, 2007

FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III: Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense, 2001.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2013.

FRIED, Michael. "Arte e objetividade." In: Revista arte e ensaios, n.9, 2002. Disponível em: [ppgav.eba.ufrj.br/producao/arte-ensaios.9](http://ppgav.eba.ufrj.br/producao/arte-ensaios.9) Acessado em: 15/04/15

HITCHCOCK, Alfred; TRUFFAUT, François. *Dialogue between Truffaut and Hitchcock*. Nova York: Touchstone, 1985.

HEIDEGGER, Martin. "Construir, habitar, pensar." In: *Ensaaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2012.

Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard, 1998.

KOOLHAAS, Rem. *S, M, L, XL*. Nova York: The Monacelli Press, 1995.

MORRIS, Robert. "O tempo presente do espaço." In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

MORRISON, Toni. *Nobel Lecture, 7 de Dezembro, 1993*. Academia sueca. [http://www.nobelprize.org/nobel\\_prizes/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1993/morrison-lecture.html) Acesso: 29/09/14

OWENS, Craig. "Earthwords." In: October, vol. 10, 1979. Disponível em: [http://www.jstor.org/stable/778632?&seq=2#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/778632?&seq=2#page_scan_tab_contents) Acessado em: 23/06/2015

PIGNATARI, Décio. *Interessere*. 1974. Disponível na página da web: <http://www.fundacaobienal.art.br/7bienalmercosul/en/decio-pignatari> Acesso: 22/11/2013

O SACRIFÍCIO. Andrei Tarkovsky, 1986.

SPIRAL JETTY. Robert Smithson, 1970.

STENGER, Isabelle. "Gaia, the Urgency to Think (and Feel)": Palestra no colóqui *Os mil nomes de gaia: do Antropoceno à Idade da Terra*. Fundação Casa de Rui Barbosa, 2014. Disponível em: <https://osmilnomesdegaia.files.wordpress.com/2014/11/isabelle-stengers.pdf> Acessado em: 20/05/2015

VIRGEM. Antonio Cicero; Marina Lima, 1987.

WAGNER, Anne. "Reading Minimalism." In: BATTCKOCK, Gregory (Org.). *Minimal art: A Critical Anthology*. Berkley e Los Angeles: University of California Press, 1995.

THE ARTIST IS PRESENT. Marina Abramovich, 2009

THE WALL. Gordon Matta-Clark, 1976.

---

# “Boots”<sup>1</sup>, anotações sobre um filme que respira e cambaleia

---

Aline Dias\*

RESUMO: O artigo aborda o trabalho fílmico “Boots” da artista Tacita Dean. A reflexão foca-se no modo como a obra é condicionada à sua forma de apresentação, através da espacialização dos três filmes em salas de projeção no contexto expositivo do museu, nas suas conexões na própria estrutura narrativa e nas ressonâncias desta estratégia na percepção do trabalho pelo espectador, no chamado cinema de exposição. O texto aponta ainda a defesa e adesão da artista a um suporte em vias de obsolescência, a relação entre escrita fílmica e discursiva, a partir dos textos *asides* (ou apartes) do trabalho e as articulações entre memória, ficção e história neste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: cinema de exposição, escrita fílmica e discursiva, memória.

ABSTRACT: The article discusses the film “Boots” by artist Tacita Dean. The text reflects about the work relations to its own presentation by the spatialization of the films in three rooms in the museum exhibition space, to its connections in the narrative structure and also to the resonances of this strategy in the viewer perception of the work, punctuating the reflection on the film exhibition. The text also points out the artist defense and choice to an obsolescent support, the relationship between filmic and discursive writing (based in texts, called ‘asides’ of the work) and the relationships between memory, fiction and history in this work.

KEY-WORDS: exhibited cinema, filmic and discursive writing, memory.

---

\* Aline Dias é artista e pesquisadora. Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutora em Arte Contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (pesquisa desenvolvida com bolsa Capes de Doutorado Pleno no Exterior 2012-15), Mestre em Poéticas Visuais (UFRGS) e Bacharel em Artes Plásticas (UDESC).

*Mourejar pela nitidez absoluta é cavar na areia<sup>2</sup>*

*As distâncias somavam a gente para menos<sup>3</sup>*

Um homem velho caminha em uma grande casa vazia. Este curioso senhor move-se pelo espaço, deslocando-se com dificuldade. Apoiado por duas bengalas, ele calça uma bota ortopédica que ressoa no assoalho polido de madeira. Sozinho, ele comenta suas impressões e encontros passados: resmunga, canta, ri, faz observações sobre a casa, oferece indícios de um suposto romance com a antiga moradora. Referindo-se à amante e ao seu passado, o protagonista às vezes parece não se lembrar e soa ligeiramente senil. Com uma marca escura junto ao nariz, a idade avançada e a dificuldade para andar, é uma figura peculiar. Ninguém o acompanha, falando sem ter um interlocutor visível no quadro, ele não dirige seu olhar à câmera ou ao espectador. *Boots* não se apresenta, é o título do trabalho e a marcante presença visual e sonora da sua bota ortopédica que o apresentam.

O trabalho de Tacita Dean, intitulado “*Boots*” (como o protagonista Robert Steane é conhecido pela artista), é composto por três filmes. Em ressonância com o termo “cinema de exposição” (Royoux, 2006), em que os trabalhos pautam-se na espacialização das imagens e suspensão do fluxo temporal no espaço de exposição conforme resume Parente (2008), o trabalho possui condições de apresentação minuciosamente especificadas pela artista. Os três filmes em 16mm são exibidos em três salas, mediante projeções filmicas. Os ambientes individuais são contíguos e contam com isolamento luminoso e acústico, entrada frontal, em salas especificamente construídas de modo a manter a configuração arquitetônica formulada pela artista<sup>4</sup>. Diferentemente da sala de projeção cinematográfica convencional, os três filmes de Dean articulam a condição espacial da imagem, rompendo a imobilidade e sequencialidade tradicional, que passa a estar atrelada à duração e percurso escolhido pelo espectador. A artista também assinala que o desenho a carvão e colagem sobre papel de pequenas dimensões, intitulado “*Oedipus, Byron, Bootsy*”, 1991, deve ser incluído na apresentação do filme.

Prescindindo de uma precisa indicação temporal ou contextual, o trabalho foi filmado em 2003 na casa de Serralves, exemplar precioso da arquitetura *art déco* em Portugal, primeira sede da Fundação de Serralves, instituição dedicada à arte contemporânea na cidade do Porto<sup>5</sup>. Os três filmes têm em comum a locação (a casa de Serralves), o protagonista, a estrutura filmica



**Tacita Dean, "Boots",** Col. Fundação de Serralves

Museu de Arte Contemporânea. Vista da instalação na exposição "Time Clash / Confronto de Tempos: Tacita Dean, Douglas Gordon, Steve Mcqueen na Coleção da Fundação de Serralves", 2004-5.



**Tacita Dean, "Boots"**, Col. Fundação de Serralves

Museu de Arte Contemporânea. Vista da instalação na exposição "Time Clash / Confronto de Tempos: Tacita Dean, Douglas Gordon, Steve McQueen na Coleção da Fundação de Serralves," 2004-5.



(planos detalhes, enquadramentos fixos), a paisagem sonora (com notável presença da bota ortopédica de Boots) e a luminosidade do crepúsculo que encerra cada filme. O roteiro de movimentação de Boots pela casa, os cômodos e os pontos de vista, assim como o ritmo e as falas do monólogo, diferem sutilmente entre os três filmes, marcados pelo reconhecimento ou dedução imprecisa de três diferentes idiomas. Cada filme é falado em uma língua (francês, inglês e alemão), com textos diferentes, não se tratando de traduções ou legendas, mas de três versões singulares.

Esta tríplice articulação da linguagem nas falas do protagonista e seus percursos pela casa, ressoam na espacialização dos filmes em três salas de projeção. O trabalho de Tacita Dean explora espacial e temporalmente a relação entre os filmes, sem atribuir um filme 'original' ou uma predeterminada sequência temporal (seja de realização ou de observação por parte do espectador), e tomando como inoperantes explicações lineares ou causais. A ambiguidade entre o que difere e assemelha-se entre os três filmes demanda uma extraordinária atenção ao roteiro e à linguagem, assim como às operações desenvolvidas pela artista na montagem e apresentação. Os filmes se conectam entre si, atravessam, somam ou contradizem suas oblíquas narrativas?

A relação estabelecida na proposta de Dean tangencia o tempo (de assistir e de colidir tempos heterogêneos), a língua (mesmo incompreendida) e a arquitetura. Tocando um passado não-estático Boots lembra e caminha com dificuldade, conduzindo o olhar pela casa nos três diferentes percursos. Com o enquadramento fixo, característico da produção da artista, a câmera não o acompanha. O percurso laborioso deste senhor, entrando e saindo do quadro, mancando, fazendo pausas, contrapõe-se à sequência de planos estáticos que, por sua vez, enfatizam as transformações muito sutis da paisagem. A luminosidade que se altera ao longo dos filmes e o movimento do protagonista ao percorrer os cômodos nos planos fixos também estabelecem uma relação entre a imobilidade do espectador e o movimento das imagens. Os 20 minutos de cada filme (que totalizam uma hora), exibidos no contexto de uma exposição, permitem pensar na acinesia da condição espacial formulada pelo cinema e a mobilidade do contexto de apresentação do museu.

Podendo entrar e sair, sem indicação de por onde começar, o filme "Boots" não propicia a montagem de um percurso coeso, de uma história ou mesmo da arquitetura onde foi filmado.

O tom da narrativa de *Boots* oscila, com fragmentos abruptos e descontínuos: “Merde!”, é como introduz a versão francesa. Os comentários se acercam dos espaços, dos habitantes ausentes mas sem precisão. Na versão inglês, *Boots* movimenta a bengala no chão de madeira, faz um desenho invisível. A casa de banho o encanta, acionando relatos eróticos: “meu deus... que memórias.” Os três filmes se encerram sem a presença de *Boots* - há um gato que cruza o quadro, um avião que corta o céu - na versão francesa, onde *Boots* fala menos. Na versão alemã, o protagonista reconhece ter bebido demais. A dificuldade que *Boots* revela no seu deslocamento e no seu relato proporciona uma potente relação com a construção da memória e a relação com o passado, em suas indeterminações e instabilidade. Esta posição imprecisa não se encerra no quadro narrativo do filme, mas estende-se à condição de apreensão do trabalho em que o espectador é confrontado com a dificuldade de compreender precisamente ou de ‘fechar’ uma história do personagem, de sua relação com a casa, apontando a impossibilidade de tomar a memória como operação indefectível.

Diferindo de uma abordagem historiográfica, a casa de Serralves e os personagens que integram suas narrativas são apropriados por Dean pelo atravessamento de dados biográficos e ficcionais, conexões visuais e não sistemáticas, assim como reflexões sobre o próprio processo de encontro e de perda, reiterando noções de co-presença e simultaneidade conforme afirma Royoux (2006, p.101). Nos três filmes, *Boots* insiste em insinuar-se amante da personagem histórica, *Blanche*<sup>6</sup>, recusando-se a comentar os aspectos arquitetônicos da casa como era planejado por Dean (2010, p. 156).

A casa de Serralves mais que locação ou tema do filme é o ponto de partida do trabalho, concatenado à presença pessoal de *Boots*, amigo da família da artista. A calma sequência de planos estáticos se contrapõe à imagem imprecisa e fragmentada que se pode fazer da casa a partir do filme, afastado de uma narrativa ou montagem tradicional. O Museu de Serralves assumiu a co-produção do trabalho “*Boots*” (em parceria com as galerias Marian Goodman e Frith Street), e o envolvimento da instituição na realização do trabalho (e de seu ingresso na coleção<sup>7</sup>) está indiretamente ligado à exposição individual da artista no museu anteriormente à realização do filme, quando conhece o espaço. Especificamente interrogada sobre como a cidade do Porto entrou na história de “*Boots*”, Dean relata a circunstância de encontro com a arquitetura quando de sua exposição, comentando o encantamento com o espaço vazio da casa. A artista coloca: “It was already a stage set, but for me it was the shabbiness and slight neglect that held its atmosphere”

No ingresso de “Boots” na coleção do Museu de Serralves, a relação entre instituição e artista sinaliza encontros e efeitos imprevistos de uma exposição (ampliando sua funcionalidade mais previsível e sua habitual circunscrição física-temporal). Além de ‘receber’ a obra em sua coleção e temporariamente no espaço expositivo, neste caso, o museu assume o lugar (físico e discursivo) de cooperação com a artista e de objeto de seu trabalho, mesmo que não integre um programa formal de residências ou co-produção, iniciativas permissivas à construção de uma imagem da instituição promotora do trabalho, potencializando determinadas versões de si mesma, conforme assinalam Kwon (2002) e Putnam (2001). Sem reiterar o discurso institucional patente da instituição, cuja ênfase recai no patrimônio arquitetônico da casa *art. déco* de Serralves e do museu projetado por Álvaro Siza Vieira, Dean coloca uma dimensão dissonante no modo de se aproximar da casa, cuja construção fílmica é avessa à vocação publicitária e às representações fotográficas veiculadas comumente pelos museus contemporâneos, pautadas em uma suposta ‘transparência’ da imagem e divulgados em edições gráficas suntuosas.

Em “Boots,” como em outros trabalhos, a artista elabora uma rede (ou constelação de relações não evidentemente perceptíveis) entre o trabalho e textos que narram as jornadas realizadas no processo, permeadas por encontros, coincidências e acasos. A relação com Boots, sua curiosa biografia, a história da casa, o processo de filmagem e edição são narrados pela artista e vinculados ao trabalho, embora mantidos ‘fora’ do espaço expositivo. Uma pequena publicação, chamada “Boots”<sup>8</sup>, compila as falas nos três idiomas originais, desenhos, imagens dos filmes e plantas arquitetônicas da casa. Em texto intitulado “Tacita Dean talks about Boots” (2003, p.135) publicado na revista *ArtForum*, a artista relata a urgência em filmar frente à eminente reforma da casa e o agravado estado de saúde do protagonista. Situando a história da casa e, simultaneamente, as memórias pessoais da artista, como o trajeto de trem entre Inglaterra e Portugal compartilhado com Boots, e o processo do trabalho, na ausência de roteiro e as tomadas no fim de tarde, a importância da edição (e a complexidade de sustentar decisões não previstas nas filmagens) e a escolha de Boots como ‘personagem’ não facilmente datável em relação ao anacronismo da casa.

Publicados e editados separadamente e apresentadas de forma relativamente autônoma em livros de artistas, revistas ou catálogos, Dean considera estas narrativas como *asides*<sup>9</sup>, termo proveniente do teatro e que refere-se a uma interpelação ao observador, sem interromper a cena. Ao mesmo tempo em que trazem informações, configuram-se como histórias paralelas que não estão no filme, como uma outra parte da obra, outro ponto de vista, mas nunca uma explicação, conforme Dean (2013, p.11).

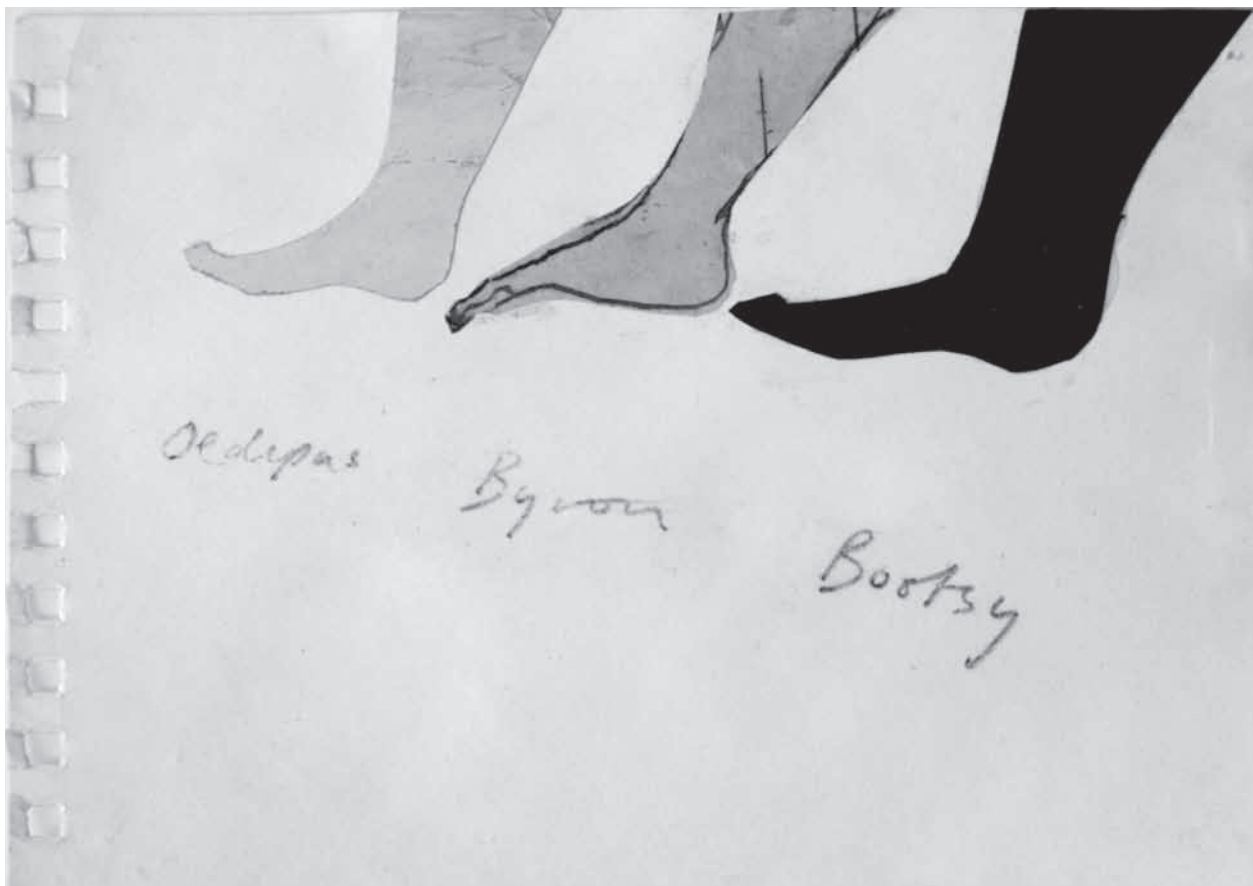
Considerando os trabalhos e as narrativas como “duas partes da mesma coisa”, as relações que estabelecem não são diretas nem explicativas. Faltas e ressonâncias potencializam a conexão entre escritura fílmica e discursiva. O interstício gerado pela ausência de relações diretas entre obra e não-obra, assim como entre busca/filme/narrativa, permite explorar margens e infiltrações de natureza incerta, segundo Royoux (2006), instâncias de deliberada abertura à indeterminação e que ensejam qualidades de pesquisador ao espectador, estabelecendo uma consonância com o processo da artista e a percepção do trabalho.

Diferentemente do ritmo desacelerado e do caráter indeterminado das imagens fílmicas de “Boots”, os textos pormenorizam o seu processo, incluindo o roteiro do filme, plantas da casa, centrado na busca e na viagem, enquanto o filme concentra-se de modo não-narrativo e não-documental no encontro, de acordo com Alpers (2013, p. 90-1). A captura das imagens decorre e é permeada por uma jornada, envolvendo longos deslocamentos e esperas<sup>10</sup>, numa relação específica com lugares, pessoas, objetos ou práticas, notadamente marcados pela iminência de obsolescência.

Filmar conecta-se à ideia de perda e desaparecimento, “tentativa de capturar alguma coisa antes que ela se perca para sempre”, afirma Dean (2010, p. 168, 2005, p. 17). Refutando uma dimensão nostálgica<sup>11</sup>, o trabalho assimila o sentido anacrônico (da casa *art déco* vazia, de Boots, de sua presença na casa) e envolve a inscrição daquilo que, no tempo presente, ainda não se perdeu. O processo de montagem não apenas condiciona a velocidade e o modo do olhar, mas articula a complexidade e heterogeneidade dos encontros, co-presenças, adiamentos, atrasos e, igualmente, resgates.

Neste sentido, o modo de produzir as imagens e o modo de as observar estão interconectados. Svetlana Alpers (2013, p. 93-4) destaca que as linguagens lidam com a perda “inscrita no próprio ato de olhar”, de modos distintos, exemplificando a tentativa da pintura de prolongar a imagem no futuro através do material da tinta, o modo como a fotografia toma partido do pretérito e a tentativa de prolongar o presente no cinema, na repetição contínua e sucessão de quadros.

A relação que o trabalho formula com o espaço-tempo na captura/edição de imagens da casa e de Boots estende-se ao suporte adotado e a forma de apresentação. A opção pelo filme está duplamente implicada na reflexão sobre a perda e o processo de obsolescência que marca a defesa pelo suporte analógico, condição exigida para produção e reprodução do trabalho.



**Tacita Dean, Oedipus, Byron, Bootsy**, 1991, desenho. Col. Fundação de Serralves

Museu de Arte Contemporânea, Porto Foto Rita Burmester, © Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

A implicação da materialidade, presença física e relação indicial da passagem da luz pela imagem (no processo de formação e exibição) opõem-se notadamente as características das mídias digitais. Instruindo que seu trabalho não deve ser transcodificado, a artista convoca a participação do museu no processo de resistência contra a extinção técnica de um modo de se relacionar com a imagem. Tacita Dean (2013, p.63-6) destaca o procedimento analógico como não-tradução mas criação de um equivalente em forma paralela, “continuamente variável, mensurável e material”, passível de quantificar fisicamente, como as atividades de escrever, desenhar, rasurar. O analógico é tomado como sinal, contributo e percurso, ao passo que o digital, decomposto em números, “não respira nem cambaleia”<sup>12</sup>.

Filmar Boots andando pela casa vazia e seus detalhes, assim como em outros trabalhos dedicar-se a captar as marcas na mesa de trabalho do pintor Giorgio Morandi (“Still Life”, 2009) ou um afresco de Giotto (“Buon Fresco”, 2014), envolve uma investigação sobre o modo de olhar que se prolonga para uma articulação entre aquilo que representa, o modo como o faz e a forma de observar mediante sua apresentação, segundo Alpers (2013, p.92), em cada filme assumindo escalas, suportes de projeção e características do ambiente diferenciadas.

A exposição (enquanto modelo historicamente situável) e a apresentação (integrante da obra), conforme conceituado por René Vinçon (1999), confluem na obra de Tacita Dean, evidenciando a configuração espacial e o modo de apresentação como integrantes do trabalho, na medida em que não concebe ou apresenta seus filmes desvinculado do suporte fílmico (refutando a transcodificação para o suporte digital) e da disposição arquitetônica projetada (envolvendo três salas de projeção). Estas características são indissociáveis da proposta conceitual da obra e das condições de percepção e interpretação, pois o impedimento de perceber os três filmes simultaneamente possibilita e corrobora que as sutis diferenças das narrativas e dos idiomas sejam apreendidas na própria experiência e memória do espectador, questão central do trabalho.

As especificidades do meio analógico requisitam ao museu uma posição de resistência frente ao sistema de obsolescência técnica/material da indústria filmográfica, ao mesmo tempo em que a vinculação a uma situação específica, acessível apenas em determinada circunstância expositiva formulada pelo museu/artista, se contrapõe à potencial disseminação e reprodutibilidade do suporte. Esta configuração da obra no espaço de exposição integra e repercute no



Intérieur de la salle de bains rose ; vue de la baignoire ; vue du lavabo

• Ça, c'est vraiment spécial! Chambre de bain en marbre rose... ah?... pense si l'on ouvre... Blanche prend le bain... la nuit fennec... •

Il est debout au milieu de la salle de bains rose

• Ah, c'est très sexy ça!... Papa... oui, Robert, qu'est-ce que tu te vas?... Ou... c'est vrai... Ah oui •

Il sort de la salle de bains et rejoint la chambre

• Ciao, ciao! •

Intérieur : vue du dressing, vers le balcon ; dernier éclat du soleil

Vue rapprochée des portes à miroir du dressing

Intérieur : vue de la chambre ; la lumière du soleil illumine le sol de la salle de bains

• Mais je suis assez content être ici encore, maintenant... assez. Et même aussi... parce que moi, comme homme... je... je pense presque toujours à la future, pas les choses passées... et avec ça... •

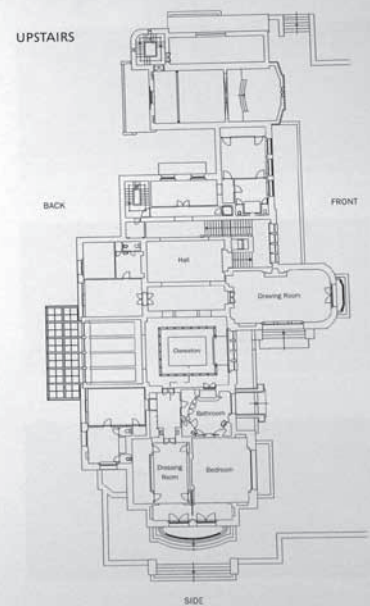
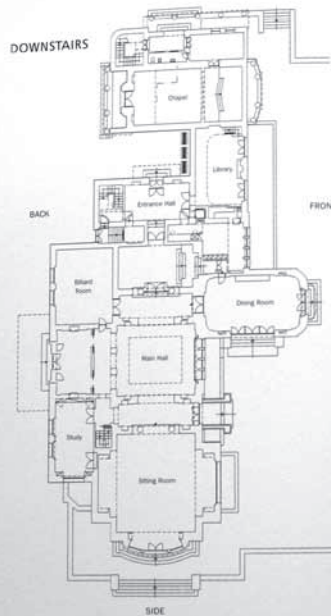
Extérieur : sur le balcon de la chambre

Il va sur le balcon ; pose ses jambes contre la balustrade ; respire profondément et regarde dehors

Vue depuis le balcon

• Ah, oui... •

Il retourne à l'intérieur



Tacita Dean "Boots"; publicação de artista.  
Foto Aline Dias.  
Arquivo da autora.



**Tacita Dean "Boots";** publicação de artista.

Foto Aline Dias.

Arquivo da autora.



modo de perceber, destituindo a autonomia das peças. Concomitantemente, esta recusa à proliferante multiplicidade de suportes e mídias trazidas pela reprodutibilidade e pelo uso de materiais cotidianos, confere às obras uma aurática adesão ao lugar, que é ressignificado pela peça, segundo Boris Groys (2008). O autor aponta que, apresentada num lugar específico e num tempo presente, cada exposição designa uma nova ordem, construindo um espaço de decisão. Feita no contemporâneo, esta decisão implica a inscrição histórica das montagens anteriores e igualmente efeitos nas futuras, de forma que o presente assume um sentido político. Diferentemente da relação paradoxal entre a produção moderna e o museu/história da arte, que reivindicava ruptura e inscrição, o contemporâneo cria um espaço finito dentro do museu e da história, entretanto, aberto para o fora de seu espaço museológico e tempo presente.

Em *Boots*, os três filmes são apresentados em simultâneo, projetados em três salas próximas que, isoladas, impedem que sejam vistos ao mesmo tempo pelo mesmo observador. O meticuloso projeto articula a impossibilidade de integral e concomitante apreensão, mobilizando a memória e a experiência acumulativa que desmente a repetição. Uma oscilação entre imobilidade e deslocamento é acionada: enquanto *Boots* caminha pela casa, a artista mantém o enquadramento estático; enquanto os visitantes caminham nos espaços de exposição, a artista disponibiliza cadeiras nas salas propondo a imobilidade do espectador para perceber seu trabalho. A demanda de uma hora para ver os três filmes opõe-se à distração e deambulação dos espaços de exposição contemporâneos. Ao mesmo tempo, ao condicionar a acessibilidade do filme ao espaço e duração da exposição, o trabalho paradoxalmente oblitera a profusão característica do meio reprodutível e assimila suas condições de apresentação, articulando a tríplice relação entre as salas, o tempo de observação escolhido pelo observador (vide a apresentação em *loop*), a sequência montada em cada percepção, a presença e o zumbido do projetor ressoam na paisagem sonora do filme com o ruído das botas ortopédicas de *Boots*, conforme sinaliza Greer (2006, p.107-8).

Royoux (2006) afirma que “*Boots*” é uma exposição, dada a assimilação do aparato acústico e mecânico como parte integral da apresentação. Para o autor, o “cinema de exposição” sublinha a relação com a referência institucional como um espaço extensível sem contornos restritivos, incorporando o espaço como memória tangível. Diferentemente da tematização da memória ou de um espaço dedicado a recordar, como lição ou dever, o autor defende um plano de imanência em que os objetos ressoam juntos e entram em relações de correspondência,

sendo o filme um “repositório”, espaço de montagem que aproxima e mistura o tempo literal da projeção repetida e com os múltiplos tempos sugeridos pelo objeto filmado. Uma nota de fim: Paradoxalmente, a reflexão que pauta este texto acerca da relação entre filme e exposição, parte do encontro da autora com ‘*asides*’ da obra e do contato com as cópias de pesquisa dos três filmes, em suporte vhs, assistidas repetidas vezes no monitor de tv da biblioteca da Fundação de Serralves, pois, diferentemente de outras obras de Tacita Dean que integram a coleção deste museu, “Boots” possui uma rara visibilidade no programa expositivo do Museu de Serralves: foi apresentado uma única vez neste contexto<sup>13</sup>.

*Artigo recebido em julho de 2016 e aprovado em agosto de 2016.*

## Notas

1 Este texto com pequenas modificações e alguns acréscimos integra a tese de doutorado da autora, intitulada “O melhor lugar é a memória. Um estudo sobre o papel da coleção nos museus de arte contemporânea: Museu de Arte Contemporânea de Serralves e Museu de Arte Moderna de São Paulo,” apresentada em 2015 no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Portugal. A pesquisa foi desenvolvida através de Bolsa de Doutorado Pleno no Exterior concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Ministério da Educação, Brasil, sob processo nº 1107-127.

2 Adélia Prado. *O homem da mão seca*. São Paulo: Siciliano, 1994.

3 Manoel de Barros. *Poesia Completa*. Lisboa: Caminho, 2010.

4 A artista especifica que o trabalho compreende os três filmes e as três salas de exibição: “3 films (English version; French version; German version). Each film: 16mm colour anamorphic, optical sound, 20 minutes / 3 rooms: each room: front projection; screen; size variable and entered from a central access point.” Além da listagem de equipamentos, a artista atenta para a necessidade de construção de 3 salas de projeção (a partir da montagem de placas que facilitam instalação, aproveitamento e deslocamento), especificando suas dimensões (7,5 x 4,5 ou 5m, com altura de 3,5), implantação no espaço, conforme desenho, prevendo local para as máquinas de projeção com porta de serviço e características do ambiente, como isolamento acústico, chão forrado a carpete e paredes pintadas (ambos de cinzento). Dean, Tacita. “Descrição, Detalhes de formato da exposição, Lista de Equipamentos,” Arquivo da Fundação de Serralves, fornecido por Helena Abreu em entrevista à autora, 8 ago. 2014.

5 A Fundação de Serralves conecta-se com o projeto político português de afirmação internacional na década de 90 e compreende o conjunto arquitetônico formado pela Casa, o Museu de Arte Contemporânea e o Parque. Com um longo período de projeção e concretização (1925-44), a casa é objeto de estudo histórico e arquitetônico e explorada como local ‘privilegiado’ de exposições e obras *site specific*, incluindo um paralelo uso comercial para as receitas da instituição (aluguéis para eventos corporativos e/ou pessoais como casamentos). A casa de Serralves é propriedade do estado português desde 1987 e, até a construção e inauguração do Museu (projetado pelo arquiteto Álvaro Siza Vieira), foi sede desta Fundação, abrigando espaços de administração e exposição.

6 Blanche Daubin foi casada com Carlos Alberto Cabral, segundo Conde de Vizela, primeiro proprietário e responsável pela construção da Casa de Serralves, habitada pelo casal na década de 40.

7 A obra "Boots" foi incorporada à coleção do Museu de Serralves em out. 2004 (Arquivo da Fundação de Serralves, fornecido por Helena Abreu em entrevista à autora, 8 ago. 2014), embora em Rosendo (2014, p.34) a data de incorporação seja apontada como 2005.

8 Publicado por ocasião da primeira exibição do trabalho, no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, em 2003.

9 Traduzido como "apartes," contrapõem a indeterminação dos filmes pelo caráter pessoal das narrativas, apontando o que permanece não dito ou não identificável nos filmes de acordo com Carvajal (2013, p.11).

10 Dean (2010, p.170-1) afirma que "esperar não é qualquer coisa", discorrendo sobre o processo de espera, observação e captura de fenômenos naturais como o raio verde e eclipses, os custos dos grandes planos e do enquadramento fixo.

11 Não se trata de rememorar nostalgicamente, mas usar o objeto capaz de induzir sensação de co-presença, conforme Royoux (2006, p. 101). Dean (2006, p.10) também sinaliza que a perda implica seu pólo oposto de encontro e recuperação.

12 Sobre o tema, ver Dean (2014, p.63-6).

13 "Boots" foi exibido pela primeira e única vez no Museu de Serralves na exposição "Confronto de Tempos - Tacita Dean, Douglas Gordon, Steve McQueen", 2004-5, curadoria de Ulrich Look. Em 2006, a Fundação de Serralves emprestou sua edição do trabalho para mostra "Tacita Dean. Analogue: Films, Photographs, Drawings 1991 – 2006", com curadoria de Theodora Vischer, em Schaulager, Basel, explorando notadamente a relação entre filme e desenho. Embora exposto apenas em 2004-5, o trabalho foi incluído em seleções da coleção por Fernandes (2009); Andrade (2014) e Ribas (2014).

## Referências

ALPERS, Svetlana. É tudo uma questão de olhar. In: CARVAJAL, Rina. *Tacita Dean - A medida das coisas*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013. p. 90-1.

ANDRADE, Sérgio (org.). *Serralves: 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves, 2014.

DEAN, Tacita entrevista a Marina Warner. In: ROYUUX, Jean-Christophe; WARNER, Marina; DEAN, Tacita; GREER, Germaine. *Tacita Dean*. Nova Iorque: Phaidon, 2006.

DEAN, Tacita. "Tacita Dean talks about Boots". *ArtForum* (out. 2003).

DEAN, Tacita. *An Aside*. London: Hayward, 2005.

DEAN, Tacita. Analógico. In: CARVAJAL, Rina. *Tacita Dean - A medida das coisas*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013. p.63-6.

DEAN, Tacita. *Boots*. Porto: Fundação de Serralves, s.d.

DEAN, Tacita. *Descrição, Detalhes de formato da exposição, Lista de Equipamentos*. Arquivo da Fundação de Serralves, fornecido por Helena Abreu em entrevista a autora, 8 ago. 2014.

DEAN, Tacita. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas v. 3*. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim, 2010.

FERNANDES, João. *Serralves 20 anos e outras histórias*. Porto: Fundação de Serralves, 2009.

GREER, Germaine. Boots. In: ROYOUX, Jean-Christophe; WARNER, Marina; DEAN, Tacita; GREER, Germaine. *Tacita Dean*. Nova Iorque: Phaidon, 2006. p. 102-111.

GROYS, Boris. Comrades of Time. In: ARANDA, Julieta; WOOD, Brian Kuan; VIDOLE, Anton. *e-flux jornal What is Contemporary Art!* New York, Berlin: Stenberg, 2010. p. 22-39.

GROYS, Boris. The Topology of Contemporary Art. In: SMITH, Terry; ENWEZOR, Okwui; CONDEE, Nancy (orgs). *Antinomies of Art and Culture – Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham, London: Duke University Press, 2008. p. 71-80.

KWON, Miwon. *One place after another: Site Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2002.

PARENTE, André. Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo. *Revista Poiésis*, n. 12, p. 51-63, nov. 2008.

PUTNAM, James. *Art and artifact: the museum as médium*. London: Thames and Hudson, 2001.

RIBAS, João. Boots. In: ROSENDO, Catarina (org.). *25 Obras da Coleção de Serralves*. Porto: Fundação de Serralves, 2014.

ROSENDO, Catarina (org.). *25 Obras da Coleção de Serralves*. Porto: Fundação de Serralves, 2014.

ROYOUX, Christophe. Cosmograms of the Presente Tense. In: ROYOUX, Jean-Christophe; WARNER, Marina; DEAN, Tacita; GREER, Germaine. *Tacita Dean*. Nova Iorque: Phaidon, 2006. p.48-101.

VINÇON, René. *Artifices d'Exposition*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1999.

---

# Entre a obra e a imagem: a sobrevivência da escultura *Mademoiselle Pogany II* de Constantin Brancusi

---

Ana Chaves\*

RESUMO: Este texto aborda algumas questões a cerca da produção discursiva entre a imagem, a obra e a história da arte associada ao processo de reconstrução do acervo do MAM RJ pós-incêndio, a partir da sobrevivência de uma de suas obras mais relevantes, a escultura *Mademoiselle Pogany II* de Constantin Brancusi.

PALAVRAS-CHAVE: obra de arte, imagem, museu

ABSTRACT: This text discusses some issues about the discursive production of the image, the work and the history of art associated with the process of reconstruction of the collection of the MAM RJ post-fire from the survival of one of his most important works, sculpture *Mlle. Pogany II* Constantin Brancusi's.

KEYWORDS: work of art, image, museum

---

\*Ana Chaves é Doutoranda em História e Crítica da Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Na madrugada de oito de julho de 1978, um grande incêndio atingiu o bloco de exposições do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O acontecimento foi alardeado pelos meios de comunicação que lamentavam a perda de noventa por cento do acervo incluindo a Coleção MAM, grande parte da biblioteca e cerca de duzentas obras que compunham a exposição “Arte Agora III – América Latina: Geometria Sensível” com organização do crítico de arte Roberto Pontual.

O jornal *A Gazeta* publicou uma nota lamentando a tragédia, mas colocou em questão a quantidade de diretores de museu em todo mundo que não gostariam de ter a chance de fazer “tabula rasa”, recomeçar, “eliminar imensos estoques de quadros indesejáveis e, iniciar uma nova coleção de arte, orientada tecnicamente para o melhor, adquirindo só peças excepcionais, e exibir ocupando o mínimo de espaço, o acervo ideal.” ( *A GAZETA*, 1978).

A nota não está assinada, portanto não sabemos se foi escrita por um jornalista ou crítico. Mesmo ‘anônima’, o trecho citado nos chama a atenção para as expressões “acervo ideal”; “tecnicamente para o melhor”; “peças excepcionais”; “ocupando o mínimo de espaço”. Pensando o contexto em que esse texto foi publicado e o momento artístico, ou seja, o final da década de 1970, nos indagamos: Como se mede um acervo ideal? Como se mede a ‘excepcionalidade’ de uma obra de arte? É possível imaginar essa ‘excepcionalidade’ no conjunto de obras sobreviventes ao incêndio? Estariam estas obras enquadradas nesse ‘ideal’?

Mesmo com a perda de praticamente toda coleção, um grupo de obras resistiu às altas temperaturas. O restaurador Edson Motta à época do incêndio, percorreu todo o salão de exposições a procura de fragmentos de obras que apresentassem resquícios de pigmentação, para que pudessem ser restauradas e arquivadas como documento para posterior investigação do historiador.<sup>1</sup> Como registro histórico, alguns desses vestígios foram armazenados e com o avanço das técnicas de restauração e, sobretudo mediante o apoio financeiro, algumas obras puderam ser completamente recuperadas.<sup>2</sup>

Notamos a impossibilidade de reconstruir a história do acervo tal como foi concebido diante da constatação do historiador David Lowenthal: “o próprio fato de o passado ser passado impede sua total reconstrução” (LOWENTHAL, 1998, p. 111). Por outro lado, podemos interpretar os relatos orais, escritos e imagéticos como possíveis marcos temporais deflagradores de uma escrita da história do acervo do MAM. Contudo, mesmo que tivéssemos um arsenal

de fontes que relatassem a sua história até o momento do incêndio, não conseguiríamos recuperar a sua totalidade, afinal o passado não é construído apenas de relatos, mas também de eventos, situações e acontecimentos.

Os relatos podem ser comparados entre si e constituir uma história, não como um retrato que se desenha tal qual o modelo, mas uma construção narrativa, segundo os interesses de quem a cria: “o passado que conhecemos ou vivenciamos está sempre dependente de nossas próprias opiniões, perspectivas e, acima de tudo, de nosso próprio presente.” (LOWENTHAL, 1998, p. 113) Desse modo, o conhecimento sobre o passado é construído com base na interação entre as fontes, os saberes e o contexto de quem o produz, pois “uma coisa é o fato acontecido, outra coisa é o fato escrito.”<sup>3</sup>

A história do MAM é constituída também por imagens e por seu intermédio é possível identificar parte do acervo sobrevivente. Para o historiador da arte, não basta relatos escritos. As imagens podem assumir relatos, ditos visuais, essenciais para restituir ou desconstruir a história de uma obra. Para a restauração, é possível recompor uma obra, através da análise minuciosa dos vestígios materiais, pictóricos, e compara-las a algum registro fotográfico realizado enquanto permanecia íntegra. No entanto, para o historiador da arte, interessa ‘restaurar’ as narrativas sobre a obra à sua ‘imagem e semelhança’?

O conhecimento sobre o passado é construído com base na interação entre as fontes, os saberes e o contexto de quem o produz. Para os historiadores, a natureza temporal das coisas difere da temporalidade definida pela história escrita, pelos usos dos tempos verbais que demarcam a relação entre o passado e o presente. Na concepção de Didi-Huberman essa perspectiva alia a escrita da história à inevitável prática do anacronismo, configurando, portanto, um paradoxo na forma tradicional de se praticar a disciplina que sempre rejeitou tal condição. Considera o historiador um “fictor”, um autor e inventor do passado, que deve estar sempre consciente das armadilhas das certezas, sobretudo sendo a arte seu objeto de estudo.

Temos ainda alguns monumentos, mas não sabemos mais o mundo que os exigia; temos ainda algumas palavras, mas não sabemos mais a enunciação que as sustentava; temos ainda algumas imagens, mas não sabemos mais os olhares que lhe davam carne; [...] O que isso quer dizer? Que todo passado é definitivamente anacrônico: só existe, ou só consiste, através das figuras que dele nos fazemos; [...](DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 50).

As obras que sobreviveram ao incêndio poderiam ser descritas com base em fontes de época, interpretadas com as categorias já estabelecidas pela história da arte. No entanto, ao compreender que a imagem é fruto de uma montagem de tempos heterogêneos e a narrativa histórica é construída não por meio de um arsenal de informações fruto de fontes rígidas do passado, mas por sua virtude dialética. O caráter atemporal e descontínuo da imagem se reconfigura à medida em que é enquadrado em alguma narrativa determinada por escolhas metodológicas. Entendendo que toda e qualquer narrativa implica uma seleção e, portanto, uma avaliação do que interessa ou não ser exposto.

Com o intuito de verificar quais obras de arte representam determinado momento da produção artística, as narrativas lineares e cronológicas são constantemente utilizadas pelas comissões de acervo para identificar lacunas históricas que poderiam ser incorporadas à uma coleção geralmente orientada por uma determinada narrativa histórica da arte. Assim como bem nos lembra, o historiador da arte Hans Belting : “Não existe nenhum debate em torno do museu que também não seja um debate em torno da ideia remanescente de história da arte.” (BELTING, 2012, p. 174). Com um teor panorâmico e organizada em núcleos históricos, o recorte curatorial de uma coleção acompanha o perfil discursivo da própria história da arte também panorâmico e excludente.

Segundo a historiadora e antropóloga Chantal Georgel (2015), foi na metade do século XIX que os museus herdariam os princípios de classificação dos primeiros historiadores da arte. Substituiriam as organizações aleatórias por uma organização que privilegiasse um tipo de composição que pudesse narrar a trajetória da arte e sua dimensão evolutiva, segundo as concepções clássicas, à época de Vasari e Winckelmann. Contudo, a autora questiona se teria o museu a função de tornar-se um lugar da história, já que a maioria dos acervos foram constituídos por coleções privadas, geralmente orientadas pelo gosto do colecionador. Por outro lado, reconhece nessa aparente liberdade de escolha, a oportunidade de conhecer obras que não estariam, de certo modo, submetidas às determinadas hierarquizações do campo da arte.

Muitos colecionadores ampliavam constantemente sua coleção, com o objetivo exclusivo de doá-la ao museu. O volume de coleções nos museus, organizadas segundo uma lógica cronológica, contribuiu para a formulação de uma visão histórica, enciclopedista, universalista da arte. Condição que norteou cada vez mais o interesse dos colecionadores em formar um patrimônio artístico representativo de uma história geral da arte. Embora não houvesse inicialmente a



intenção de adquirir obras, segundo os parâmetros estabelecidos por um *connoisseur*, já havia, de certo modo, um tipo de seleção e predileção por determinados artistas e obras que, inseridas em um determinado conhecimento, estariam eleitas sob um determinado saber.

É recursivo o exercício de categorização das obras a fim de que se identifiquem quais representantes de determinado estilo ou movimento estão contemplados na coleção e quais 'categorias' precisam ser ainda preenchidas. Muitos curadores argumentam sobre a aquisição de obras estar associada, sobretudo ao preenchimento de lacunas históricas em um acervo. Desse modo, o exercício de preencher lacunas foi uma necessidade cada vez mais recorrente dos museus, que passariam a organizar seu acervo segundo uma lógica de enquadramento baseada em um modelo tradicional de história da arte. É possível imaginar que antes mesmo da instituição da disciplina, já havia uma espécie de 'história da arte' antes da história da arte nos museus. A diferença estaria nos seus propósitos, que inicialmente, não teriam o compromisso em representar um determinado período da história da arte, embora estivesse ali, implícito nos seus acervos. Segundo CHANTAL (2015, p.278) o museu tinha como propósito afirmar a "supremacia da nação, propagar o amor à arte, refinar o gosto, fornecer modelos aos artistas." Posteriormente, com a institucionalização da disciplina na França no final do século XIX e a criação da *École du Louvre*, os acervos estariam cada vez mais submetidos a exploração de seu conteúdo para fins educacionais, gerando os primeiros cursos de história da arte.

Segundo o relato de Irma Arestizabal,<sup>4</sup> responsável pelo acervo do MAM no período da gestão de Paulo Herkenhoff, o objetivo prioritário era oferecer ao público visitante uma dimensão historiográfica da arte através de um núcleo dominante, "um grupo restrito de obras, mais representativas do acervo, que ficará em exposição permanente, se convertendo em um símbolo do museu [...]" (ARESTIZABAL, 1987). Para a curadora, o Museu organizaria seu acervo a partir de um 'centro' inspirado pelo utópico projeto Museu de Crescimento Ilimitado (1930) de Le Corbusier onde o acervo se desenvolveria a partir de um núcleo podendo crescer infinitamente.

A escultura *Mademoiselle Pogany II*, 1920, de Constantin Brancusi foi uma das obras que sobreviveu ao incêndio e compõe o grupo de obras representativo mencionado pela curadora. É frequentemente exibida na condição de *highlight* junto a outras obras que também resistiram ao incêndio. De acordo com as informações técnicas relativas à procedência da obra, consta no inventário da Coleção MAM que o casal Stella e Roberto Marinho adquiriu a escultura do artista e a doou em 1952, ano de reabertura do Museu no térreo do Palácio Gustavo Capanema, antigo Ministério da Educação e Saúde.



**Constantin Brancusi**

*Mlle. Pogany II*, 1920, Bronze. Coleção MAM

Um pequeno catálogo da Coleção, editado em 1953, apresenta a imagem da escultura em preto e branco ao lado de um breve biografia do artista e alguns comentários sobre a forma síntese do “ovóide” como matriz de seu pensamento plástico junto ao “polido da matéria” que revela uma obsessão e um apego do artista às exigências de determinados materiais. Por fim, cita uma frase de Brancusi em que afirma ser sua obra uma aproximação “do sentido real das coisas” (MAM, 1953 p. 17). Somente em 1999, a imagem da escultura volta a ser exibida em um catálogo do acervo, dessa vez sob um outro ângulo, em cores, junto a uma breve análise da obra do artista em que constata “consistência e uma alta dose de originalidade a lição cubista,” além de considerar sua influência para a escultura moderna como uma “espécie de equivalente escultural” de Picasso (MAM, 1999, p. 276).

Ao buscarmos em outras fontes um breve histórico da escultura Mlle. Pogany, descobrimos que esta escultura ocupou Brancusi por quase vinte anos. Criada a partir do encontro do artista com a jovem estudante de arte húngara Margit Pogany recém chegada a cidade de Paris. A primeira versão foi esculpida em mármore em 1912 e consta atualmente no acervo do *Philadelphia Museum of Art* junto a um desenho em grafite e carvão com efeito de esboço para a escultura. Outras obras do artista constam no acervo como a terceira versão de Mlle. Pogany III, 1931; *The Kiss*, 1916; *Bird in Space*, 1924; *Danaïde*, 1913 entre outras. Exposta pela primeira vez na *Armory Show* (1913) causou polêmica entre os visitantes e a imprensa ao associar a escultura ao retrato de uma mulher.<sup>5</sup>

Segundo relatos, Margit posou para Brancusi diversas vezes em seu ateliê, no entanto foi na sua ausência que a escultura foi, enfim, criada. É possível constatar algumas semelhanças ao observar seu autorretrato, que também compõe o acervo do Museu, e perceber algumas características da modelo, principalmente no detalhe dos grandes olhos e no gesto das mãos impressos na escultura.<sup>6</sup>

Ao longo dos anos, a Mlle. Pogany sofreu simplificações até às últimas versões, incluindo a do MAM, com maior abstração das referências iniciais. Outras versões da escultura estão no *Musée National d'Art Moderne - Centre Georges Pompidou* e no *Museum of Modern Art de Nova York*. Em ambos os museus, a obra é apresentada de forma semelhante, em que a biografia do artista, a relação com Margit e a polêmica na exposição *Armory Show* são assuntos recorrentes.

Para Didi-Huberman (2015), o historiador da arte ao reproduzir um discurso em que a obra é interpretada segundo os registros, os documentos, as fontes “historicamente pertinentes”; estaria realizando uma interpretação “eucrônica”; ideal, portanto idealizada do passado. Nesse sentido, podemos afirmar que a constituição de um “acervo ideal”, provém da ideia de um museu que reitera e apenas reproduz a legitimidade dos discursos sobre as obras, sem, no entanto, suscitar novas questões sobre as mesmas já que pertencem a um acervo, portanto a um contexto específico. Consideramos que a própria materialidade da obra de arte, contribuiria com evidências que nos conduziram a novas possibilidades discursivas, para além daquelas comumente utilizadas para contextualizar uma obra em uma coleção de arte.

É possível encontrar a imagem da escultura Mlle. Pogany em diversas situações e materiais: em exposição, no ateliê do artista, representada em gesso, bronze, mármore. Mas a imagem que talvez, tenha nos chamado mais a atenção, é a que está reproduzida na capa da revista Arte Hoje,<sup>7</sup> edição de agosto de 1978, um mês após o incêndio, onde apareceu junto a seguinte frase: “O MAM renascerá” com grande parte da sua superfície decomposta em virtude do incêndio. Na imagem, a estrutura da escultura aparenta íntegra, rígida, tornando-se, portanto, segundo a própria revista, o símbolo da reconstrução do Museu pós-incêndio.

O leque de possibilidades discursivas que a imagem da escultura nos oferece, mobiliza nosso olhar sobre a imagem, sobre o tempo e sobre as possibilidades teóricas que o seu conteúdo nos oferta. Podemos afirmar que esta imagem não pertence a um só tempo, mas é fruto de uma confrontação de tempos distintos. Estar diante desta imagem não é simplesmente estar diante de esquematismos estilísticos, arranjos formais e estetizantes, mas perceber a rede complexa de relações que a constitui. Ao contrário de outras imagens que retratam o incêndio, onde as obras são identificadas em meio as fuligens e destroços, esta obra aparece na capa da revista tal qual a página de um livro de história da arte: em destaque sobre um fundo branco. O que fazer diante dessa imagem? Como interpretá-la?

Ao interrogar a imagem, interrogamos o nosso próprio conhecimento. E no momento em que percebemos que o que sabemos não é suficiente para avançarmos em novas interpretações, percebemos a necessidade de deslocarmos nosso olhar a fim de iniciar uma investigação que resultará em um novo modo de se relacionar com a história da arte.

# ARTE

hoje

ANO 2 Nº 14 AGOSTO DE 1978 Cr\$ 50,00



O MAM  
RENASCERÁ

Mlle. Pogany II é a obra que sobreviveu ao incêndio. Ela 'fala' desse lugar. Como contar essa história? A estreita ligação da história da arte com o museu, nos oferece possibilidades de uma investigação que por meio das obras sobreviventes, podemos repensar as categorias que as emolduraram como arte e as localizaram no MAM segundo um modelo canônico de uma história da arte, formalista, progressiva e linear. Porém, com o incêndio, a linha se rompe, as obras se transformam e disparam um modo de análise do conjunto das obras sobreviventes em sua dimensão fenomenológica, conceitual, material, temporal a partir da consideração de que "tudo muda no acontecimento, e nós mudamos no acontecimento" (DELEUZE; GUATARRI, 1992, p. 134) e, sobretudo mudamos diante de um acontecimento. As impressões do incêndio constam nas obras. Elas, de algum modo, mesmo restauradas, exibem essa experiência, pois há na sua própria materialidade a memória desse episódio.<sup>8</sup>

Não podemos, então, num caso como esse, nos contentarmos em fazer a história de uma arte sob o ângulo da "eucronia"; isto é, sob o ângulo conveniente do "artista e seu tempo". O que tal visualidade exige é que seja vista sob o ângulo de sua memória, de suas manipulações do tempo, [...] (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 26).

O escritor francês Marcel Proust no livro *Em busca do tempo perdido* [1913], após narrar a experiência com a *madeleine*, intrigado, questiona a origem da sensação, o caminho percorrido pelas lembranças que não estão mais presentes nos estímulos externos, no chá ou no biscoito, mas nele mesmo. Interroga seu espírito sobre a verdade, mas contata a "região obscura" que deverá ultrapassar, já que todo o conhecimento que tem acumulado de nada adiantaria: "Procurar? Não apenas: criar. Estar diante de algo que ainda não existe e que só ele pode tornar real, e depois fazer entrar na sua luz." (PROUST, 2014, p. 72).

Para Sigmund Freud, o material que de fato constitui a memória, "estaria sujeito, de tempos em tempos, a um rearranjo segundo novas circunstâncias — a uma retranscrição, [...] a memória não se faz presente de uma só vez, mas se desdobra em vários tempos; [...] (FREUD, 1996). Desse modo, há um jogo entre esquecimento e lembrança, próprio do trabalho da reminiscência, em que o que se revela mais importante é o tecido da rememoração onde todo o "acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois." (BENJAMIN, 1986, p. 37).

Mesmo com o trauma do incêndio aparentemente superado, o MAM reconstruído e o acervo renovado, a descoberta da imagem da Mlle. Pogany desloca as narrativas esgotadas sobre a obra, sobre a história da obra no Museu, portanto sobre as experiências que compõe sua memória. Assim como expõe Benjamin, “antes que a imagem ameace desaparecer”<sup>9</sup> este estado de agitação refere-se à demanda do pesquisador em abandonar a tranquila atitude contemplativa à constatação crítica que a emergência do fragmento do passado coincide com o momento preciso encontrado no presente. É preciso, nesse sentido, se desvencilhar dos regimes temporais estabelecidos pela historiografia da arte reforçada invariavelmente, para investigar a memória da obra, não como um arquivo de fatos, datas e nomes, mas os acidentes, as fissuras, as excessões, os intervalos que possam habitar o conteúdo da sua imagem.

Assim como alguns importantes artefatos descobertos por meio de escavações em ruínas transformam-se em relíquias, a escultura de Brancusi estaria, de certo modo, relacionada também a essa condição. Afinal representa o MAM. A escultura incorpora a história desse lugar. Mlle. Pogany é a obra que sobreviveu ao incêndio. É testemunha ocular. Como contar essa história? Como narrar a simultaneidade temporal impressa nesta obra? Afinal a escultura representa o MAM e um renascimento duplo: do Museu e da obra.

A imagem pode nos oferecer uma crônica do que está perdido ou prestes a perder-se na história: “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu deve ser considerado como perdido para a história.”<sup>10</sup> Ao invés de tratá-la como um simples documento histórico, por que não considerá-la um objeto de estudo potencial à disciplina? Apropriar-se desta imagem é como revolver um arquivo até o momento mantido em perfeita ordem, assim como nos alerta Didi-Huberman: “[...] é preciso atrever-se, é preciso acercar o rosto à cinza. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo.” Portanto, é preciso aproximar-se da obra e perceber sua voz que se eleva e que clama: “Não vês que ardo?” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.216).

Se o aspecto da escultura de Brancusi pós-incêndio fosse preservado, sua condição se assemelharia às estátuas mutiladas encontradas em descobertas arqueológicas, que incorporadas ao museu, passam a ser celebradas com profunda admiração: “[...] muitas vezes preferimos as estátuas de Lagash sem cabeça, os budas kmeres sem pernas, as feras assírias isoladas. O acaso quebra e o tempo metamorfoseia.” (MALRAUX, 2015, p. 182).

Podemos considerar que parte do acervo, sobretudo as obras sobreviventes restauradas ou não 'sofrem de reminiscências', desafiam o *continuum* da história<sup>11</sup> e, portanto, a finalidade do museu em conservar o conteúdo da obra de arte claramente orientado por uma concepção positivista da história da arte dos estilos, dos enquadramentos. Concepção que reitera a abordagem secular de Winckelmann que ao reunir, organizar, analisar e decompor o material disperso da Antiguidade, prescreveu uma história da arte segundo uma perspectiva biológica, evolucionista, obedecendo às leis naturais da vida e da morte, do declínio e decadência. A exemplo dessa perspectiva, Didi-Huberman [2002] o cita: "o objeto de uma história ponderada da arte é remontar a sua origem [Ursprung], acompanhar seus progressos [Wachstum] e variações [Veränderung] até sua perfeição, e marcar sua decadência [Untergang] e queda [Fall] até sua extinção" (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.19).

A afirmação das transformações pelas quais passam algumas obras de arte estão condicionadas a um regime de gosto e estilo segundo uma concepção de arte definida por cada época. O enquadramento dado a obra de Brancusi nos aproxima da imagem como vestígio, na medida em que amplia ou altera o próprio conteúdo da obra de arte e conseqüentemente o saber histórico sobre a mesma. Descaracterizada dos atributos dos quais a consagrou, a imagem da escultura carrega uma história própria, um feixe de significados que embora subjetivos, a nosso ver, apresenta uma importância tal qual os princípios estéticos que a certificaram. A sobrevivência da escultura e, sobretudo de sua aparência tal como foi encontrada reforça, a nosso ver, a sua própria existência, a manutenção de sua vivacidade diante de contemplações estéreis recorrentes no interior do museu.

Após o incêndio, algumas obras de arte ganharam uma 'sobrevida', um acréscimo de tempo que altera a história cristalizada que a constituía. É como se o incêndio e toda a fabulação em torno do renascer das cinzas, despertasse a condição da obra para o que de fato interessava ao artista, revelar o estado real das coisas. O aspecto do bronze expõe sua concretude, sua fisicalidade, um retorno à corporalidade da matéria às lembranças de seu estado original. E isto, não pressupõe uma fetichização do objeto, pelo contrário, nos alerta para a mortalidade da obra e de um tipo de discurso postulado por verdades estabelecidas pela história da arte. Desse modo, não seria esta imagem um sintoma? Uma imagem crítica, reveladora de uma intensidade plástica, onde o grau de deformação inquieta promove uma abertura dos campos discursivos aplicados à obra. Não seria o momento de considerarmos a possibilidade de



escovarmos a história a “contrapelo” como propõe Benjamin [1940], assumindo um modelo dialético de história da arte, cuja excepcionalidade esteja presente justamente no rastro do que restou do incêndio?

*Artigo recebido em julho de 2016 e aprovado em agosto de 2016.*

## Notas

1 “Nos casos em que a tela foi parcialmente destruída pelo fogo, não há restauração possível e só recuperamos a parte não atingida, que fica como documento. Até um terço de uma obra deve ser salvo e mantido.” (Motta apud Noronha, 2014, p. 6).

2 Como ocorreu com a obra “Composição”, 1952 de Lygia Clark. Danificada pelo fogo e pela água, com várias perdas pictóricas e estruturais, foi restaurada trinta e quatro anos após o incêndio entre outras obras através do projeto “Restauração de parte da Coleção do MAM anterior a 1978” contemplado pelo Programa Pró-Artes Visuais da Prefeitura do Rio de Janeiro em 2012.

3 Trecho da fala de Antonio Biá, personagem do filme *Narradores de Javé* de Eliane Caffé (2004).

4 Irma Arestizabal (1940-2009) foi crítica de arte e professora da Universidade de Buenos Aires, curadora das Coleções do Museu de Arte Moderna Rio de Janeiro no período de 1986-1990 e diretora do Centro Cultural da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em 1980-1992.

5 <http://armory.nyhistory.org/mle-pogany-i/> Acesso 10 fev 2016.

6 “The clay studies that he made in her presence were destroyed every time, though several drawings survive (see Philadelphia Museum of Art, 1947-88-10). After she returned to Hungary, he carved this marble portrait head from memory.” Disponível em <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/44648.html> Acesso 12 fev 2016.

7 *Arte Hoje* foi uma revista voltada para as artes plásticas, arquitetura e outros temas. Lançada em julho de 1977 pela Editora Globo, permaneceu nas bancas até o ano de 1979 com aproximadamente trinta títulos lançados. Editada pelo jornalista Milton Coelho da Graça e pelo crítico de arte Wilson Coutinho que ocuparia na década de 1990 a função de curador do MAM RJ.

8 “Mademoiselle Pogany de Brancusi já está exposta no segundo andar, exibindo na cabeça uma pequena ‘cicatriz’”. O MAM está de volta com a promessa de vida nova. O Globo: Rio de Janeiro, 15 mar 1981. Acervo Pesquisa e Documentação MAM Rio.

9 BENJAMIN, Walter. *Eduard Fuchs: Collector and Historian*. Disponível em <http://documents.mx/documents/benjamin-w-eduard-fuchs-collector-and-historian.html> Acesso 25 fev 2016.

10 *Idem*, p. 223.

11 “É precisamente esta vontade de oscilar entre o presente e o futuro — sempre olhando para frente — que fez do MAM uma instituição tão dinâmica, inspiradora e necessária ao longo de sua história de 65 anos.” CHATEAUBRIAND, Carlos Alberto Gouvêia. *Coleção MAM Internacional*. Rio de Janeiro: Barléu, 2014, p. 5. (grifo nosso).

## Referências

- A GAZETA. Rio de Janeiro: 24 jul. 1978. Acervo Pesquisa e Documentação MAM Rio.
- ARESTIZABAL, Irma. *As Coleções do MAM/RJ. Segmentum Artis*, ano I, nº 1, 1987. Acervo Pesquisa e Documentação MAM-Rio.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre a literatura e a história. Obras escolhidas. Volume I*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- CHANTAL, Georgel. O colecionador e o museu, ou como mudar a história da arte? *Museologia e Interdisciplinaridade*. Volume III, n. 6, março/abril, 2015. Disponível em <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/anacanti/pdf/georgel.pdf>
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Geofilosofia. In: *O que é a filosofia?* São Paulo: Editora 34, 1992..
- DIDI-HUBERMANN, Georges. Quando as imagens tocam o real. *Pós*. Belo Horizonte:, EBA/UFMG, v.2, n.4, p. 204-219, nov. 2012. Disponível em <http://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/viewFile/60/62>
- \_\_\_\_\_.A arte morre, a arte renasce: a história recomeça (de Vasari a Winckelmann). In: *A imagem sobrevivente: histórias da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- \_\_\_\_\_.*Diante do tempo: história da arte e anacronismos das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- FREUD, Sigmund. *Carta 52*. Edições Estandart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, Vol. 1. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- LOWENTHAL, David. *Como conhecemos o passado*. Projeto História. São Paulo. nº 17, nov. 1998. p. 63-201.
- MALRAUX, André. Capítulo IV. In: *O museu imaginário*. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2015, p. 175-263.
- MUSEU de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Exposição Permanente, 1953 (Catálogo) Acervo Pesquisa e Documentação MAM-Rio.
- MUSEU de Arte Moderna do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Banco Safra, 1999.
- NORONHA, Fátima. *Obras restauradas*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2014.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. São Paulo: Nova Fronteira , 2014.

---

# Do estruturalismo ao pós-estruturalismo: as fragilidades do modelo de documentação museológica aplicado à arte contemporânea

Mariana Estellita\*

---

RESUMO: O objetivo deste artigo é localizar o trabalho de Paul Otlet (1868-1944) – teórico responsável pelo desenvolvimento do sistema de catalogação considerado pai da ciência da informação – como pertencente à corrente de pensamento estruturalista. No segundo momento, buscaremos evidenciar as inconsistências da aplicação de uma teoria documental e museológica estruturalista a acervos de arte contemporânea, a partir de teorias pós-estruturalistas que fundamentam a transição do meio específico em arte, para sua condição pós meio<sup>1</sup>.

PALAVRAS CHAVE: Pós Estruturalismo, Museu, Arte Contemporânea.

ABSTRACT: This paper intent to track Paul Otlet's work – theoretical responsible by the development of cataloging system known as the godfather of information science – as belonging to the structuralist school of thought. In a second moment, we seek to evidence the inconsistencies of applying a structuralist documental theory to museums contemporary art collections, from the post structuralism that ground the transition from specific medium art to this post medium format.

KEY WORDS: Post Structuralism, Museum, Contemporary Art.

---

\*Mariana Estellita é museóloga, mestre e doutoranda em História e Crítica de Arte pelo Programa de Pós Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes (PPGAV/EBA/UFRJ).

## O Estruturalismo

O estruturalismo é uma corrente de pensamento que se desenvolve na Europa no final do século XIX e cujas características incluem o emprego de terminologias e conceitos oriundos das ciências exatas aplicados às ciências humanas. Esse mecanismo possibilitou uma legitimação do discurso das ciências sociais, que estavam em construção, e buscavam se afirmar como campo do conhecimento, através de uma cientificização de seus métodos. O pensamento estruturalista postula que é possível utilizar uma estrutura padronizada a diferentes contextos, e quando aplicado à história, sociologia, antropologia, etc; busca fundamentalmente reconhecer padrões.

O antropólogo Lévi-Strauss (1908-2009), por exemplo, desenvolveu teorias a partir da observação de grupos sociais distintos, buscando perceber padrões que se repetiam. Na teoria de Lévi-Strauss, seria possível reconhecer determinados papéis sociais – a figura do ‘líder’, por exemplo – como modelos de relação de poder que sempre seriam reproduzidos, mesmo levando-se em conta as características individuais ou a diversidade de valores culturais.

Esse procedimento de proferir leis, cálculos, etc; que pretendem dar conta de uma situação universal, é muito característico do pensamento estruturalista. Nas ciências exatas as regras são postuladas, aplicadas e verificáveis. Um experimento científico obtém os mesmos resultados sempre que se consiga manter as mesmas condições ambientais. A aplicação destes parâmetros para as ciências humanas faz com os fenômenos sociais sejam concebidos como consequência imediata de regras pré-estabelecidas, como se elas determinassem seu funcionamento ou suas características fundamentais.

O estruturalismo é, portanto, uma postura metodológica cuja premissa é de que qualquer atividade pode ser compreendida como uma estrutura, guiada por leis que operam dentro de certos princípios regulares. Para as ciências humanas, significa pensar os grupos sociais como mecanismos delimitados para os quais podem ser aplicadas regras externas.

Tornar científicas áreas do conhecimento que até então eram consideradas mais próximas da literatura, por exemplo, traz legitimidade metodológica no momento em que elas buscavam se constituir enquanto campo<sup>2</sup>. Neste contexto de delimitação das áreas de atuação da história, antropologia e etc; há também a construção do domínio teórico específico da história da

arte. Para Rosalind Krauss, uma das autoras do livro “Art Since 1900” o surgimento da história da arte enquanto disciplina só é possível no momento em que se pode aplicar uma estrutura para compreender o todo. Ou no texto original:

“The role played by art history and avant-garde art practice in the formation of a structuralist mode of thinking is little known today but it is important for our purpose, specially with regard to the accusation of a historicism often thrown at structuralism. In fact one could even say that the birth of art history as a discipline date from the moment it was able to structure the vast amount of material it had neglected for purely ideological and aesthetic reasons.” (KRAUSS, 2004. p. 34)

Assim, podemos entender a história da arte – enquanto narrativa linear e cronológica de uma sequência de estilos, determinando o que pode ou não ser considerado arte – como uma estrutura. Mais do que isso, compreendemos com Hans Belting que o museu é a instituição símbolo desta estrutura, quando ele diz que o museu funciona como enquadramento para a história da arte, ao mesmo tempo em que a constrói, determina, e legitima suas narrativas. Não por acaso a era da história da arte coincide com a era do museu.<sup>3</sup>

Na acepção tradicional do termo, museu é um prédio que abriga uma coleção, e que preserva pesquisa e expõe vestígios materiais produzidos pelo homem. Dominique Poulot – importante teórico francês pesquisador de museus e museologia – sintetiza seu conceito de museu a partir de algumas definições, entre elas, destaca-se a seguinte<sup>4</sup>:

“O museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e seu desenvolvimento, aberta ao público, e que faz pesquisas relacionadas com os testemunhos materiais do ser humano e de seu ambiente, tendo em vista a aquisição, conservação, transmissão e, principalmente, exposição desse acervo com a finalidade de estudo, educação e deleite.” (POULOT, Dominique, 2013. p. 18)

Perceber o museu<sup>5</sup> como instituição fundamentalmente estruturalista é basilar para compreendermos as inadequações dos sistemas museológicos tradicionais em sua aplicação à arte contemporânea.

## **Sobre Paul Otlet**

Considerando o contexto histórico, que compreende o século XIX até metade do século XX, podemos perceber que as teorias de Paul Otlet estão em consonância com as transformações da época, e que o autor teve uma importância central na construção do pensamento ocidental.

Nesse período havia um crescimento exponencial de conhecimento e de documentos que estavam sendo produzidos. Esse fenômeno, em grande parte explicado pelos desdobramentos da Revolução Industrial, também provocava inquietação quanto à recuperação deste volume de informações, que se tornava um processo cada vez mais complexo.

Otlet elaborou um sistema de classificação biblioteconômico que possibilitava não apenas localizar um livro ligando-o a suas informações básicas - título, autor, data, etc - , mas que permitiu a indexação dos assuntos abordados. O artigo "A tese Otletiana para a gestão, organização e disseminação do conhecimento" (RIBEIRO et al, 2014), detalha a importância de Otlet para a sistematização do conhecimento:

"Segundo Fontoura (2012), Paul Otlet, um humanista aficionado pela transmissão do conhecimento científico quase em tempo real, vislumbrou um sistema de organização do conhecimento específico, na área das ciências sociais [...]. O Veículo que utilizaria para alcançar seus objetivos seria a Bibliografia especializada através do Repertório Bibliográfico Universal (RBU), sistema de fichas onde o conhecimento científico seria organizado de forma particionada, ou seja, o conteúdo de uma obra seria desmembrado de acordo com os interesses da comunidade científica." (RIBEIRO et al., 2014, p. 2)

Esse sistema, baseado em classificação matemática decimal, foi revolucionário, não apenas pela organização do conteúdo temático dos livros, mas também por sua forma física que viabilizava as buscas. Os assuntos eram resumidos em fichas de papel que eram agrupadas em arquivos com pequenas gavetas. Neste mobiliário arquivístico elas eram ordenadas (no *stricto* sentido da palavra: dispostos em determinada ordem pré-estabelecida). Esse sistema de fichas perdura como modelo para organização de acervos, e as teorias otletianas são referenciais para os sistemas de documentação (tanto de museus, como arquivos e bibliotecas) até hoje.

Otlet foi o responsável por outra grande contribuição intelectual. Originalmente o conceito de documento abrangia apenas os suportes produzidos intencionalmente como tal, ou seja, certidões, registros, e contratos burocráticos que eram criados com a função específica de documentar um fato (SMIT, 2008). Otlet traz um novo conceito de documento que inclui os objetos, que não foram elaborados com essa intencionalidade, mas que são investidos de valor documental por terem feito parte de uma época, um período histórico, e por carregarem em sua materialidade um testemunho. Esse aspecto altera profundamente a maneira como lidamos com a documentação até hoje.

É possível observar algumas prerrogativas estruturalistas no pensamento de Paul Otlet. Em primeiro lugar, como vimos, a aplicação de normas e leis oriundas das ciências exatas às ciências humanas é uma característica que acompanha a evolução do pensamento estruturalista. Essa questão fica clara no referido trabalho, quando é posto que:

“Na verdade, Otlet pretendia organizar a documentação da área das ciências sociais a partir da mesma sistemática da organização das ciências naturais, onde os elementos obedeciam a uma metodologia científica que destacava a padronização e síntese” (RIBEIRO et al., 2014, p. 3)

Outra característica consoante de Otlet ao estruturalismo é o pensamento generalista, que fica claro neste outro trecho:

“Em 1895, Paul Otlet e Henry La Fontaine iniciaram uma ambiciosa empreitada com o fito de desenvolver uma bibliografia-mestre do conhecimento mundial acumulado que foi chamada de Repertório Bibliográfico Universal (RBU)” (RIBEIRO et al., 2014, p. 5)

Quando se fala em “bibliografia-mestre do conhecimento universal” há um sentimento de universalidade, principalmente em relação à racionalidade científica, que é acompanhada de uma pretensa neutralidade, em detrimento de qualquer pensamento relativista.

É possível estabelecer uma relação entre o *Mundaneum* com o conceito de arquivo trabalhado por Derrida: esse lugar repleto de fichas, salvaguardadas em locais específicos, é aquele ao qual o autor se refere como sendo espaço investido de poder e valor, templo da memória e da verdade, onde seus guardiões são os responsáveis pela manutenção da ordem dominante. Nas palavras de Derrida:

“[...] o sentido de “arquivo”, seu único sentido, vem para ele do *arkheion* grego: inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os *arcontes*, aqueles que comandavam. [...] Os arcontes foram seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos. Depositados sobre a guarda desses arcontes, esses documentos diziam, de fato, a lei: eles evocavam a lei e convocavam a lei. [...] Mesmo em sua guarda ou em sua tradição hermenêutica, os arquivos não podiam prescindir nem de suporte nem de residência.” (DERRIDA, Jacques, 2013, p. 12-13)

## Pós Estruturalismo

Nos anos 60, a reação à guerra do Vietnã, os movimentos estudantis, os hippies e outros fatores transformaram o comportamento e o pensamento dos jovens em todo o mundo. Em Paris, esses movimentos resultaram no que conhecemos hoje como maio de 1968. Regras cotidianas que eram respeitadas sem grandes reflexões, começaram a ser questionadas, até que o próprio padrão de produção discursiva é problematizado. Nesse contexto, a universidade – instância formal de produção do conhecimento – passou a ser vista como parte dessa máquina social, que atua ao lado do governo e da indústria dentro de uma conformidade da sociedade<sup>6</sup>.

Segundo Krauss em “*Art since 1900*”, podemos definir o pós-estruturalismo como a primeira atitude de recusa a uma postura subordinada, que considera que uma pessoa ou um grupo social tem uma posição mais legítima do que os demais para proferir regras. Em segundo lugar, é uma reavaliação das premissas e suposições que embasam um conjunto de disciplinas acadêmicas reunidas no bojo das ciências sociais. Esse argumento se desdobra em uma negação da aplicação de metodologias e conceitos das ciências exatas para as ciências humanas. O pós estruturalismo quer portanto explicar o funcionamento do *sistema*, muito mais do que a *estrutura*. (KRAUSS, 2004)

Se a constituição dos campos e das disciplinas acadêmicas seguiram uma lógica estruturalista, tanto na composição de regras que delinham seu modo de operação como o seu campo de atuação (definindo, portanto também valores, crenças, etc.), isso se dá através da estruturação de *padrões* de percepção.

## Nota sobre padrões de percepção

Se poderia citar que existem padrões observáveis tanto na constituição das disciplinas, quanto na estruturação dos idiomas, dos grupos sociais, etc; para contribuir com essa discussão, é oportuno trazer o argumento de Tyler Volk, autor do livro “*Metapatterns: across space, time and mind*” (1995). O objetivo geral do livro é defender a existência de padrões formais observáveis na natureza (o círculo/esfera; os tubos/cilindros; etc.). Logo no primeiro capítulo do livro, o autor traz um exemplo de observação de padrões que ele coloca em forma de uma brincadeira (que poderíamos traduzir como “brincadeira da uva-lua”<sup>7</sup>). Consiste em segurar



uma uva na frente de um dos olhos, posicionando-a na frente da lua de modo que as duas formas se sobreponham. Com esse jogo, o autor conclui que existem padrões na natureza (e a forma circular / esférica seria um deles). Em outras palavras: Embora sejam consequência de processos físico-químicos completamente distintos, a lua e a uva adquirem o mesmo formato esférico, assim como o sol, a laranja, a pupila dos olhos, etc.

Em réplica a Volk, nós defenderíamos que a observação de padrões é a seleção de elementos a serem observados. Se ao invés de círculos, quiséssemos restringir nosso foco de visão às cores, ou às texturas, ou ainda às possibilidades de curvaturas elípticas; perceberíamos que a lua e a uva nada têm em comum e, deste modo não constituiriam um padrão.

Para perceber que a lua e a uva são redondas e estabelecer uma relação de semelhança entre elas, é necessário que se exclua um grande conjunto de possibilidades de características (a cor, os detalhes da forma, a textura, o tamanho, a origem biológica, as massas que as constituem, etc.), olhando apenas para a esfericidade.

Defendemos, portanto, que o estabelecimento de um padrão é apenas uma escolha de que características serão observadas em detrimento de muitas outras que serão necessariamente ignoradas. Não são, portanto evidentes, ou verdadeiros como podem parecer. A eleição de um padrão é unicamente um desejo de olhar para algo, e por isso é subjetiva, política e socialmente conduzida. Padrões são apenas anseio por uma percepção, excluindo-se assim qualquer suposta neutralidade no discurso.

Voltando à estruturação dos campos disciplinares, Michel Foucault coloca que a questão disciplinar não é a existência de uma suposta verdade comprovável, mas sim se há pertinência ao lexo da disciplina. Segundo o autor:

“visto que uma disciplina se define por um domínio de objetos, um conjunto de métodos, um corpus de proposições consideradas verdadeiras, um jogo de regras e definições, de técnicas e de instrumentos [...] No interior de seus limites, cada disciplina reconhece proposições verdadeiras e falsas; mas repele, para fora de suas margens, toda uma teratologia do saber.” (FOUCAULT, 1970, p. 28-31)

E ainda nesse sentido, o autor coloca que uma disciplina consiste em:

“um princípio de controle da produção do discurso. [...] Geralmente se vê, [...] no desenvolvimento de uma disciplina, como que recursos infinitos para a criação de discursos. Pode ser,

mas não deixam de ser princípios de coerção; e é provável que não se possa explicar seu papel positivo e multiplicador, se não se levar em consideração sua função restritiva e coercitiva.” (FOUCAULT, 1970, p. 34)

O pós-estruturalismo nega a teoria de que os sistemas são autônomos, com regras e operações exteriores a essas estruturas. Para os estudos da linguagem – que será campo fértil para as teorias pós-estruturalistas – essa premissa desarticula os estudos linguísticos cunhados por teóricos como Saussure (1857-1913) e Pierce (1839-1914) que propunham uma estrutura geral da comunicação baseada em signo, significante e significado.

A linguagem passa então a ser vista não apenas como transmissão de significados, mas como disputa de poder, que coloca o interlocutor em obrigação de resposta, impondo uma regra, uma atitude e todo um sistema discursivo para o receptor do ato linguístico. É nesse momento que são definidos os locais de fala e as possibilidades de discursos. Já a noção performativa da linguagem localiza a estrutura no interior do ato linguístico. Um discurso é sempre muito mais do que uma transmissão de mensagens, simples e neutras. É uma relação de forças, com movimento de modificação ou de interferência no direito de resposta do receptor. (KRAUSS, 2004)

Nesse contexto o conhecimento deixa de ser o conteúdo de uma disciplina autônoma e se torna disciplinador, marcado por operação de poder. Corroborando este argumento, o pensamento de Derrida é de grande relevância. Ele coloca que a lógica estruturalista do signo é construída pela dualidade entre significante e significado, onde o significado é superior em relação à mera constituição física do significante. Isso se dá porque a relação entre os dois é arbitrária. Não existe nenhuma razão pela qual as letras de uma palavra nos remetem ao significado da mesma. No texto original:

“According to structuralist logic, while the sign is made up of the pairing of signifier and signified, it is the signified (the referent or concept, such as a cat or the idea of cat) that has the privilege over the mere material form of the signifier (the spoken or written letters c, a, t). This is because the relationship between signifier and signified is arbitrary: there is no reason why c, a, t should signify “catness”; any other combination of letters could do the job just as well.” (KRAUSS, 2004, p. 45)

## “Mal de arquivo” e “Lugares de memória”

Compreendemos o arquivo, o museu e as coleções em geral, como instituições legitimadas a construir discursos. Derrida (2001) trabalha essa questão de um modo importante para este trabalho quando afirma que não há arquivo sem um espaço instituído de um desejo de impressão. Assim, o autor coloca o arquivo como uma narrativa construída a partir de um pensamento dominante que pretende instituir a verdade, as regras e a lei, mas que necessariamente é apenas uma possibilidade de construção discursiva.

Derrida defende que não apenas os documentos existentes no arquivo (que já foram necessariamente selecionados, e já são frutos de uma exclusão), mas também a sua estrutura normativa, exerce um poder informacional e político na medida em que conduz uma suposta busca por conhecimento e pela verdade, enquanto paralelamente estabelece a lei e a ordem.

O mal de arquivo – conceito que dá nome ao livro de Derrida – parece ser uma aproximação do conceito de Lugares de Memória de Pierre Nora e nesse sentido merece algumas breves considerações:

A categoria *lugar de memória*, trabalhada por Pierre Nora, na qual os museus estão inseridos, têm função específica e central nas sociedades em que a memória não está sendo constantemente recriada ou revivida. Para ele, as sociedades rituais (as orientais por exemplo) que vivem reconstruindo sua memória permanentemente, não precisam de lugares específicos para este fim. Ao contrário, nós, sociedade ocidental, pós-moderna, cada vez designamos mais lugares à função memorialística, como se assim pudéssemos escapar do esquecimento constante ao qual estamos submetidos. Nas palavras do autor:

“Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais. [...] Se vivéssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. [...] São lugares, com efeito nos três sentidos da palavra, material, simbólico e funcional, simultaneamente, somente em graus diversos. (NORA, 1993 p.21-22)”

Lugares de memória são, portanto não apenas lugares físicos, como arquivos e museus, mas também efemérides, feriados, e outras estratégias criadas para se lembrar de algo que não o

seria naturalmente, cotidianamente, e nesse sentido não estão mais vivo pulsante, mas que ainda assim 'precisa' ser lembrado.

Tanto o desejo de memória de Nora quanto o Mal de Arquivo de Derrida se constituem como construção de uma narrativa artificial, legitimadora de um discurso hegemônico de um grupo específico. Ao falarmos em impressões causadas por arquivo ou mesmo em desejo de memória, é necessário que se pense como e por quem são construídos esses discursos.

Ainda sobre esta semelhança entre o Mal de Arquivo e o Lugares de Memória, vale lembrar esta citação de Derrida:

“Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar da falta originária e estrutural da chamada memória” (DERRIDA, Jacques, 2001, p. 22)

E ele define arquivo como:

“impressão, escritura, prótese ou técnica hipomnésica em geral, não é somente estocagem e conservação de um conteúdo arquivável passado [...] Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante, determina também a estrutura do conteúdo arquivável, em seu próprio surgimento e sua relação com o futuro. É também a nossa experiência política do meios chamados informação.”(DERRIDA, Jacques, 2001. p. 28-29)

## **Arte moderna e arte contemporânea**

Quando Arthur Danto coloca que o fim da história da arte significa fundamentalmente uma ruptura com uma determinada narrativa legitimada como arte, e em consonância com Belting entende que a instituição museu (ou o arquivo de Derrida) e a história da arte são elementos que produzem sentido em conjunto, fica evidente que a arte produzida como ruptura ao pensamento estruturalista conseqüentemente rompe com a lógica museológica.

O fim da arte (ou da história da arte) é para ambos, Belting e Danto, o fim de uma construção específica de narrativa, com uma lógica própria e um fio condutor capaz de permear diversos estilos ao longo do tempo, e essa narrativa é também a estrutura.

Para Danto, esse sentimento de não pertencimento ao fio cronológico da história, é o que diferencia a arte moderna da contemporânea. Sobre essa questão da ruptura entre moderno e

contemporâneo, é relevante trazer novamente o "*Art since 1900*" que coloca que o estruturalismo empodera a arte moderna através da convicção da possibilidade de autonomia da arte e de seus meios, como se a obra de arte se auto referenciasse. Concordamos com este argumento na medida em que percebemos a lógica do meio específico atuando como uma fôrma condutora, que por sua vez determina a estrutura muselógica. Em outras palavras: as obras de arte concebidas dentro da lógica do meio específico são elaboradas e posteriormente catalogadas de modo a combinar técnicas e suportes que possibilitam resultados pré-determinados. Uma pintura (técnica) pode ser elaborada com algumas possibilidades de material (óleo, acrílica, têmpera, gouache, etc.) que serão combinados com um suporte (tela, madeira, papel, etc.). Trata-se de um universo claramente delimitado de possibilidades que se combinam gerando o que será catalogado como "pintura a óleo sobre tela," "gouache sobre papel" etc.

Determinar um lexo disciplinar, ou um vocabulário técnico, que permite o trânsito em seu meio específico, é a aplicação do mecanismo estruturalista na arte. Há nesse contexto uma exacerbação da dimensão estilística, estética, do resultado formal e visual, que conseqüentemente se afasta de uma perspectiva crítica do trabalho artístico.

Para a arte, essa ideia de uma estrutura autorregulada significa que a forma é um resultado do material fornecido pelo próprio sistema, e isso se adequa perfeitamente à concepção modernista das divisões entre os meios específicos.

Segundo Derrida, essa constituição técnica do meio específico – que pode ser interpretada como a arte sendo objeto de si mesma, voltada para seus próprios meios, suas técnicas, e, portanto para si própria – pode se interpretada como uma espécie de desculpa da arte para não se instrumentalizar politicamente.

Essa era a questão dos anos 70: a tentativa de escapar da estrutura estética do objeto artístico, que representa as estruturas de poder, e conseqüentemente problematizar esses lugares. No livro "*Art Since 1900*" o que se defende é que após 1968 os artistas passam a questionar esse arcabouço que constitui todo campo da arte, ou seja: o museu como instância legitimadora, o mercado, o crítico como a figura do homem culto que determina o que é bom e belo<sup>8</sup>, e por fim o próprio suporte específico da obra de arte que pode ser visto como o possibilitador de todas essas esferas.

Diante de uma obra de arte tradicional, em que são respeitados os pressupostos de seu meio específico – digamos uma pintura a óleo sobre tela, por exemplo – há todo um campo de legitimação e perpetuação de um discurso hegemônico: o museu irá definir e classificar por técnica e tipologia de objeto, o crítico poderá inferir o estilo através do tratamento pictórico, o mercado comercializará a um colecionador desejoso de um objeto estético. Nesse sentido, quando os artistas rompem com a lógica do meio específico, toda uma cadeia de produção comercial e simbólica da arte é – senão desestruturada – pelo menos deslocada.

“A arte contemporânea é por demais pluralista em intenção e realização para se permitir ser apreendida em uma única dimensão, e pode-se mesmo argumentar que boa parte dela é incompatível com as restrições de um museu, e que exige uma outra geração de curadores, completamente diferente, uma que contorne as estruturas do museu como um todo, com o intuito de comprometer a arte diretamente com a vida das pessoas que não vêem razão em usar o museu nem como arca do tesouro da beleza nem como santuário da forma espiritual. Para um museu se comprometer com esse tipo de arte, ele tem de renunciar boa parte da estrutura e da teoria que definem o museu segundo suas outras duas modalidades” (DANTO, Arthur C. 2006, p. 21)

## Conclusão

Os museus, ou mais especificamente os sistemas de informação das coleções museológicas, buscam soluções para o impasse colocado pela arte no momento de negação do meio específico. Frequentemente são criadas novas categorias para atender às diferentes demandas da produção artística. Então, nas listagens de coleções, além de encontrarmos os termos “pintura”, “escultura”, “desenho”, “gravura”, é possível encontrar, por exemplo, “caixa de charuto”<sup>9</sup>, “objeto relacional”<sup>10</sup>, “*time based works*”<sup>11</sup>, “*time based media*”<sup>12</sup>, etc. Essa tentativa acarreta alguns problemas, pois essas novas nomenclaturas não se pretendem universais como aquelas oriundas do estruturalismo – e nem poderiam, pois correspondem a poéticas, linguagens e algumas vezes a trabalhos de artistas específicos. Em consequência, acabam não servindo ao propósito de definição e delimitação de um universo de obras de arte. Para que servem então essas categorias?

Deste modo, nos parece que criar nomenclaturas é apenas uma tentativa estruturalista de inventário – exatamente como fez Paul Otlet – segundo regras fixas, oriundas das ciências exatas, e que pretendem dar conta de uma gama infinita de possibilidades artísticas. Pensamos que, paradigmaticamente, essa aproximação deixa de ser possível.

Se os artistas pós-maio de 1968 pretendem fragmentar as estruturas institucionais, elaborando objetos artísticos para os quais não será mais possível aplicar a lógica do meio específico, não se trata mais de ampliar ou criar novas categorias. Esse mecanismo seria ainda uma tentativa fatalmente frustrada de enquadrar aquilo que busca justamente a quebra de enquadramento.

*Artigo recebido em julho de 2016 e aprovado em agosto de 2016.*

## Notas

1 Que pode ser substituída pela expressão sinônima “pós-medium”. Rosalind Krauss traz essa discussão em “A escultura no campo ampliado” de 1984 que foi republicado na revista *Arte Ensaios*, 2005.

2 No sentido de Bourdieu

3 BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006

4 Internacional Concil of Museums

5 Utilizamos aqui o conceito de museu tendo como referência apenas a tipologia tradicional. Reconhecemos, entretanto, que a partir do século XX surgem novos conceitos, tipologias e formatos de museus.

6 FOSTER, Hal ; KRAUSS, Rosalind ; BOIS, Ive-Alain ; BUCHLOH, Benjamin. *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*. Londres: Thames & Hudson, 2004.

7 No texto original “grape-moon koan”

8 Belting constrói uma imagem muito elucidativa sobre isso: “O olhar do amante da arte para uma pintura emoldurada era a metáfora da postura do homem culto diante da cultura que ele descobria e queria compreender, na medida em que a examinava, se assim se quisesse, em seus pensamentos, ou seja, quando a contemplava como um ideal” (BELTING, 1994, P. 26)

9 Categoria utilizada no sistema de documentação do Instituto Rubens Gerchman - IRG

10 Categoria utilizada pelo Projeto Helio Oiticica – Projeto HO

11 Categoria Utilizada pelo Getty Foudation

12 Categoria Utilizada pelo Museum of Modern Art MoMA New York

## Referências

- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora/Edusp, 2006
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- FOSTER, Hal ; KRAUSS, Rosalind ; BOIS, Ive-Alain ; BUCHLOH, Benjamin. *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*. Londres: Thames & Hudson, 2014.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France pronunciada em 02 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.
- KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Rio de Janeiro: *Arte Ensaios n°17*, p.128 – 137. 2005
- NORA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Revista do Programa de Estudos Pós-graduados em História do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, n.10, p. 7-28, 1993.
- POULOT, Dominique. *Museu e Museologia*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013
- RIBEIRO, Maria Cristina ; MESQUITA, Walma ; MIRANDA, Marcos Luiz Cavalcanti. *A tese otletiana para gestão, organização e disseminação do conhecimento*. Revista RACIn, João Pessoa, v.3, n.2, p. 2-22, jul-dez, 2014.
- SMIT, J. W. *A documentação e suas diversas abordagens* In: Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST Documentação em Museus /Museu de Astronomia e Ciências Afins- Organização de: Marcus Granato, Claudia Penha dos Santos e Maria Lucia N. M. Loureiro . — Rio de Janeiro : MAST, 2008. (MAST Colloquia; 10)
- SOUZA, Francisco Saraiva. *Claude Lévi-Strauss e o estruturalismo*. Revista Desenredos. Ano IV – número 15. Piauí, 2012 [ISSN 2175-3903]
- VOLK, Tyler. *Metapatterns: across space, time, and mind*. Columbia. Columbia University Press, 1995.

## Internet

[www.institutorubensgerchman.org.br/sophiacervos](http://www.institutorubensgerchman.org.br/sophiacervos). visitado em 10 de novembro de 2015

[www.moma.org/database](http://www.moma.org/database). visitado em 10 de novembro de 2015

[www.getty.edu/foudation.research](http://www.getty.edu/foudation.research). visitado em 10 de novembro de 2015







**Página do Artista**



# **Luciano Vinhosa\***

Lunares

---

\*Luciano Vinhosa é artista visual. Professor do Departamento de Arte e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense. Doutor em *Études et pratiques des arts* pela *Université du Québec à Montréal* (UQÀM), Canadá; mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; graduado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense. Entre 2012 e 2013 seguiu um pós-doutorado com Jean-Pierre Cometti, França.











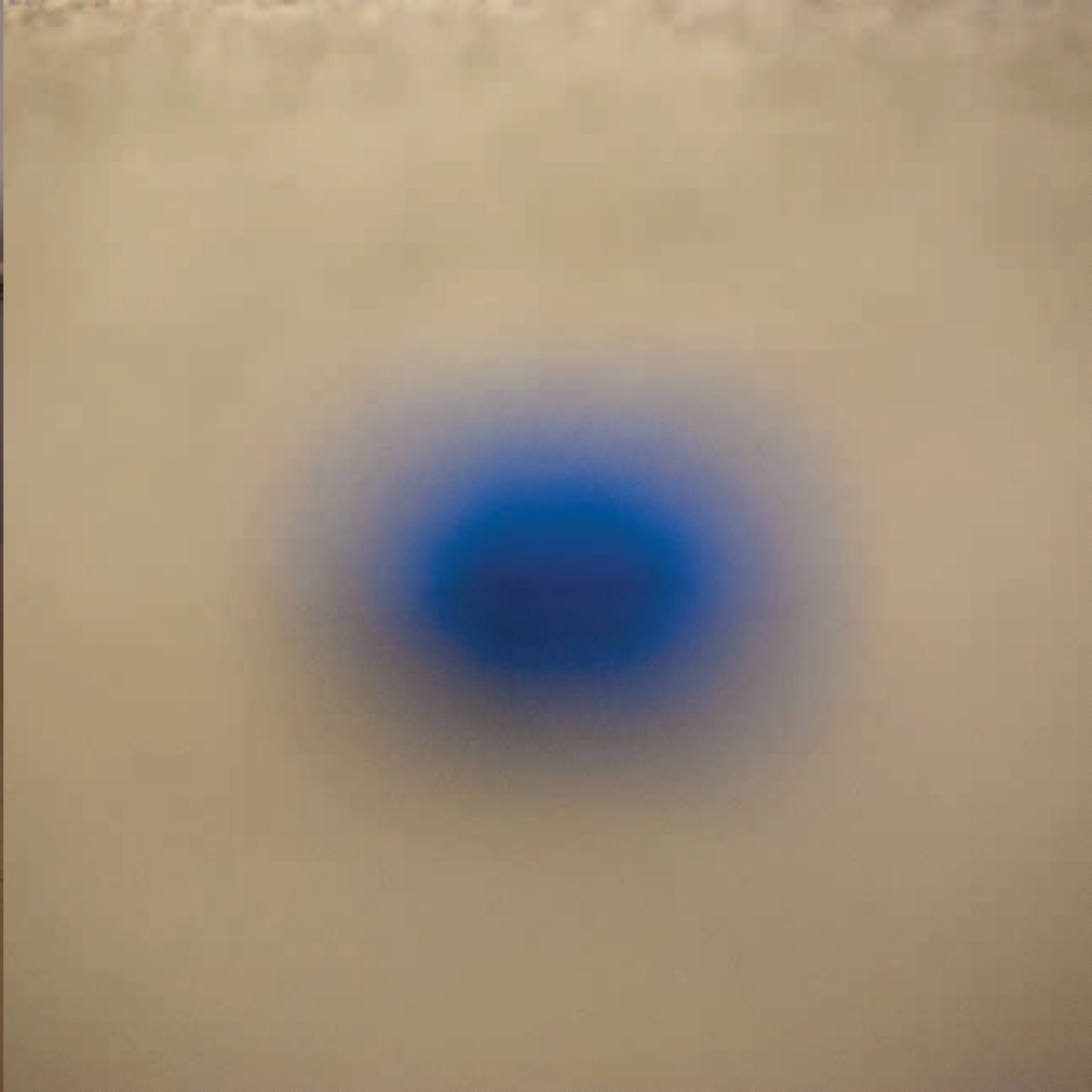
















CADERNOS DE PESQUISA



---

## **Cadernos de Pesquisa**

*Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos  
das Artes da UFF – 2015*

---

No ano de 2015 concluíram os estudos do curso de mestrado do Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da UFF, trazendo suas contribuições para a atualização e para o aprofundamento dos debates acerca das artes na contemporaneidade, além de garantir, após a conclusão, apresentação e aprovação de suas respectivas dissertações, o título de Mestre em Artes pela Universidade Federal Fluminense. São eles:

Anderson P. Arêas  
Bárbara Boaventura Friaça  
Gabriela da Silva Dezidério  
Geraldo Britto Lopes  
José Tomaz de Aquino Júnior  
Juliana de Almeida Bragança  
Letícia Carvalho da Silva de Oliveira  
Lia Crempe  
Luiz Marcelo da Silveira Resende  
Marcia Franco dos Santos Silva  
Mariana Gomes Ribeiro  
Marrytsa Mendonça Vieira de Melo  
Patrícia Magalhães Bevilaqua  
Renata Cristina Alves  
Roberta Condeixa  
Tatiana de Almeida Nunes da Costa  
Thiago Grisolia Fernandes



---

# Artaud fragmentado: sonho e crueldade na cena do corpo

*Anderson P. Arêas*

---

RESUMO: Esta pesquisa é uma investigação crítica da força poética nos escritos sobre teatro e nos desenhos de Antonin Artaud. O trabalho segue a hipótese de que há na obra deste homem-teatro a presença convulsa de operadores de desconstrução de formas e representações que extrapolam o palco do teatro e se projetam em outros suportes como o desenho e a escrita, tornando-se um campo mais complexo e instigante. Cruel e inumado, o poeta apresenta em cada letra e em cada traço uma apaixonada força de reconstrução dos espaços do corpo por meio de uma linguagem plástica e concreta que busca o movimento originário em cada gesto de criação. Neste sentido, estarão sempre em jogo no gesto artaudiano: o visual, o concreto e o sonoro. O esforço deste trabalho é realizar um olhar contemporâneo sobre Artaud – sobretudo degluti-lo – enfatizando alguns pontos que podem ser mais explorados na sua obra como: a linguagem e a visualidade, o Artaud surrealista, a influência da linguagem dos sonhos na sua poética e o borramento das fronteiras entre teatro, escrita e desenho. Nestes outros teatros e(m) outros espaços, o terreno de investigação aqui se desdobra entre a cena do corpo, o corpo do gesto, a vibração da imagem, o traço da crueldade.

PALAVRAS-CHAVE: Antonin Artaud, sonho, crueldade, cena do corpo, teatro revirado

## FICHA TÉCNICA

Orientação: Profa. Dr.<sup>a</sup> Tania Rivera

Linha de Pesquisa: Estudos Críticos das Artes

Número de páginas: 77

Data de apresentação: 04/09/2015

Banca examinadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Tania Rivera, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andrea Copeliovitch e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Kiffer

Biblioteca depositária: Biblioteca Central do Gragoatá, Campus Gragoatá, Niterói

Link para o texto integral: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-anderson-areas.pdf>

---

# Veste: Um Processo Artístico-Investigativo sobre as Potências da Veste e a Necessidade do Vestir

*Bárbara Boaventura Friaça*

---

RESUMO: Este trabalho é fruto de uma investigação que partiu de uma obsessão: a veste. Não se trata de um estudo sobre as roupas ao longo dos séculos ou a presença da vestimenta nas artes ou, ainda, a roupa como Arte. Trata-se de uma investigação poética sobre a necessidade do vestir ou mais, sobre qual é a potência da veste. Por isso, o objeto se apresenta no singular, por não se tratar de um estudo sobre formas e pluralidades no imenso mundo das vestimentas, mas por buscar o que é pungente na relação humana com esse objeto quase sujeito, a veste. O trabalho é um processo artístico, dessa forma, as tentativas de responder a questão aqui apresentada são caminhos poéticos tecidos em uma investigação intuitiva e em “conversas” com pensadores, de modo que, por se tratar de uma tessitura poético-investigativa, ela não se conclui. O processo se inicia despindo o pensamento segundo o qual o objeto veste é um tema fútil e afirmando a sua grande importância na construção do sujeito. Em seguida, o devaneio se adensa buscando imagens poéticas para a relação do sujeito com o objeto-sujeito veste – essas imagens uma a uma recebem investigações mais esmiuçadas ocasionando suas metamorfoses. São elas: a imagem da veste como habitáculo; a imagem do tegumento que se transforma em teia corpo-mundo; a imagem da veste como ferida do sujeito. O caminho é atravessado por uma Residência Artística em uma maternidade de alto risco, onde começo por investigar a primeira veste de um recém-nascido. A culminância da minha estada se dá com a exposição de uma obra que, de certa maneira, evidencia as três imagens poéticas, ao mesmo tempo em que se revela para mim a primeira veste: o corpo feminino. Assim como o texto desenha imagens, algumas imagens - desenhos, capturas de processos e fotografias - também constroem a escritura desse processo investigativo e artístico.

PALAVRAS-CHAVE: Veste; Processo artístico; Sujeito-objeto

## **FICHA TÉCNICA**

Orientação: Dr<sup>a</sup> Tania Rivera

Linha de Pesquisa: Estudos Críticos das Artes

Número de páginas: 83

Data de apresentação: 29/05/2015

Banca examinadora: Profa. Dra. Tania Rivera, Profa. Dra. Viviane Matesco e Prof. Dr. Fernando Cocchiarale.

Biblioteca depositária: Biblioteca Central do Gragoatá, Campus Gragoatá, Niterói

Link para o texto integral: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-barbara-friaca.pdf>

---

# A construção de uma categoria arte afrobrasileira: um estudo da trajetória artística de Mestre Didi

*Gabriela da Silva Dezidério*

---

RESUMO: Este trabalho possui como objetivo central refletir sobre a construção da categoria arte afro-brasileira enquanto fenômeno social em paralelo à construção da trajetória artística de um artista específico, Deoscóredes Maximiliano dos Santos, o Mestre Didi. Pretende-se analisar a forma como se dá o processo de legitimação de artistas inseridos nesta categoria, e também como se configuram as relações destes artistas afro-brasileiros com o campo artístico brasileiro num sentido macro. Outro aspecto de interesse para este estudo é a particularidade da obra de Mestre Didi, que mescla arte e religião, tendo o próprio artista exercido plenamente os papéis de artista e sacerdote, o que o levou a fazer desta interseção de campos sua poética. Refletir sobre como o aspecto religioso que permeia toda a sua produção artística vai influenciar nestas relações então mencionadas é também um dos propósitos deste trabalho. Para isto será traçado um breve panorama histórico da arte afro-brasileira em paralelo à análise de dados biográficos do artista em questão, considerando sua trajetória artística e pessoal, assim como dados de sua genealogia que auxiliem na compreensão da constituição deste universo mítico representado em suas obras. Em última instância propõe-se uma análise sucinta de sua obra.

Palavras-chave: Mestre Didi; Arte Afro-Brasileira

## **FICHA TÉCNICA**

Orientação: Dr.<sup>a</sup> Lígia Dabul

Linha de Pesquisa: Estudos das Artes em Contextos Sociais

Número de páginas: 92

Data de apresentação: 11/09/2015

Banca examinadora: Dr.<sup>a</sup> Lígia Dabul, Prof. Luiz Sérgio e Prof. Roberto Conduru.

Biblioteca depositária: Biblioteca Central do Gragoatá, Campus Gragoatá, Niterói

Link para o texto integral: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-gabriela-deziderio.pdf>

---

# Teatro do oprimido: uma construção periférica-épica

*Geraldo Britto Lopes*

---

RESUMO: O presente trabalho é uma busca de entendimento do processo de construção da metodologia chamada Teatro do Oprimido, hoje uma das metodologias teatrais mais utilizadas no mundo. Para tanto, procura-se perfazer a sua genealogia estudando suas fontes e buscando entender o processo e os procedimentos teóricos e práticos que foram sendo criados, debatidos, descartados, aproveitados, transformados. Discute-se o percurso histórico de Augusto Boal, o sistematizador dessa metodologia (enquanto maneira de proceder), não de forma biográfica, mas sim, paralela-transversal, pontuando as histórias e as impregnações vivenciadas por ele e por seus parceiros diretos e indiretos desde sua introdução na arte teatral nos anos 50 no Brasil, principalmente via o Teatro Experimental do Negro. Este trabalho contextualiza esse momento, focando na etapa na qual Boal viveu nos Estados Unidos, em que teve não apenas sua “formação acadêmica” na Columbia University, como também vivências igualmente importantes para a sua formação, com Langston Hughes, no Harlem, nos Teatros Broadway e off-Broadway e Actors Studio. Este período termina com a direção de sua primeira peça. Na sequência do trabalho, enfoca-se o retorno de Boal ao Brasil e sua relação com todo o contexto do debate estético e político da época: Arena, divergências com PCB, outras correntes de esquerda, naturalismo, realismo, Teatro Político, Popular, Épico, guerrilha. Analisa-se, assim, a primeira proposta de uma técnica do Teatro do Oprimido, o Teatro-Jornal. Procura-se compreender o processo, discutindo influências teóricas de Boal: a estética marxista – Brecht, Lukács, Benjamin – e os latinos; o debate do nacional popular, Abdias Nascimento, Antonio Candido e Roberto Schwarz.

PALAVRAS-CHAVE: Augusto Boal; Teatro do Oprimido; Periférico-Brechtiano; Arte e Política

## **FICHA TÉCNICA**

Prof. Dr. Pedro Hussak

Linha de Pesquisa: Estudos Críticos das Artes

Número de páginas: 295

Data de apresentação: 04/04/2015

Banca examinadora: Prof. Dr. Pedro Hussak, Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara e Prof. Dr. Leonardo Munk

Biblioteca depositária: Biblioteca Central do Gragoatá, Campus Gragoatá, Niterói

Link para o texto integral: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-geo-brito.pdf>



---

# O ator estrangeiro e a flor do mandacaru

*José Tomaz de Aquino Júnior*

---

RESUMO: O teatro oriental de forma geral baseia-se em uma codificação de técnicas que são apreendidas pelo ator durante um longo e contínuo processo de treinamento com a finalidade de dinamizar suas energias potenciais. Na busca de princípios norteadores para a criação de um trabalho com atores dentro de uma perspectiva transcultural, que nos permite incorporar técnicas ocidentais às tradições cênicas orientais, o Teatro MiMO vem pesquisando as linguagens da Mímica, do Treinamento para o ator e do Butoh, como caminho facilitador na construção do espetáculo Sakura Matsuri - O Jardim das Cerejeiras. Pretende-se discutir o percurso que resultou no termo bio-flor, suas transformações e reverberações com base no trabalho do ator, como estrangeiro do próprio corpo, em seu treinamento pessoal revelando possibilidades de um ator que se descobre a cada dia em sala de trabalho na busca de uma dança pessoal que revele a sua flor da vida. E dessa maneira, analisar, por meio da construção poética do grupo Teatro MiMO, o processo de criação do referido espetáculo a partir do diálogo ético e estético entre essas três linguagens através de uma pesquisa participante a fim de confrontar discursos e práticas que envolvam o tema abordado.

PALAVRAS-CHAVE: Butoh; Mímica; Treinamento para o ator; Preparação Corporal

## FICHA TÉCNICA

Orientação: Profa. Dra. Andrea Copeliovitch

Linha de Pesquisa: Estudos dos Processos Artísticos

Número de páginas: 245

Data de apresentação: 15/05/2015

Banca examinadora: Dra. Andrea Copeliovitch, Profa. Lígia Dabul, Dra. Tania Alice Feix

Biblioteca depositária: Biblioteca Central do Gragoatá, Campus Gragoatá, Niterói

Link para o texto integral: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-tomaz-de-aquino.pdf>

---

# A fotografia percebida pelo olhar do sujeito olhante

*Juliana de Almeida Bragança*

---

RESUMO: Este trabalho propõe articular o olhar fotográfico de quem realiza a fotografia com o de quem a observa. A fotografia percebida pelo olhar do sujeito olhante inicia-se a partir de um relato de infância da autora, que narra a fonte primária de motivação do desdobramento fotográfico apresentado. Ao mesclar imaginação com lembranças e poesia, esta dissertação se desenvolve por meio da poética do fazer artístico, do pensamento técnico do ato fotográfico e de conceitos teóricos. Em uma mistura de discussão teórica, em que tratarei de ruínas, espaço, alegoria, perspectiva, semiótica e percepção com um discurso narrativo da prática fotográfica, em que se expõem sentimentos, dúvidas, erros e processos, revela-se o olhar que conduz a um ato fotográfico. Com isso, busca-se um resultado imagético que não direcione o sujeito olhante a um olhar apenas ao do artista, e sim algo em que o espectador possa ter suas próprias experiências de vagar pela imagem em busca do que o punge.

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Perspectiva; Olhar; Percepção; Ruína

## **FICHA TÉCNICA**

Orientação: Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão

Linha de Pesquisa: Linha de pesquisa: Estudos dos Processos Artísticos

Número de páginas: 99

Data de apresentação: 15/05/2015

Banca examinadora: Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão, Prof. Dr. Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara e Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Beatriz Pimenta.

Biblioteca depositária: Biblioteca Central do Gragoatá, Campus Gragoatá, Niterói

Link para o texto integral: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-juliana-braganca.pdf>

---

# Parir o Tempo: trabalho-processo no corpo feminino

Letícia Carvalho da Silva de Oliveira

---

RESUMO: O corpo feminino como lugar de investigação artística se torna morada do tempo, onde desdobram-se meus fazeres processuais de construção e investigação estética e poética. Desse modo, o adensamento do tempo vivido é conformado em processo artístico, ora como solicitação do próprio corpo, ora como instauração de um fazer específico, que configura um estado latente de criação a partir da própria vivência do artista, seus hábitos e cultura. *Parir o Tempo: trabalho-processo no corpo feminino* aborda questões relacionadas ao cuidado e ao compartilhamento, a partir da linguagem da performance, como fazeres que aglutinam um olhar etnográfico de mim.

PALAVRAS-CHAVE: corpo; performance; arte processual; feminino; tempo

## FICHA TÉCNICA

Orientação: Dra. Viviane Matesco

Linha de Pesquisa: Estudos dos Processos Artísticos

Número de páginas: 84

Data de apresentação: 17/12/2015

Banca examinadora: Dra. Viviane Matesco, Dr. Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara e Dra. Daniela Oliveira Matos.

Biblioteca depositária: Biblioteca Central do Gragoatá, Campus Gragoatá, Niterói

Link para o texto integral: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-leticia-carvalho.pdf>

---

# Falando de amor: um roteiro corporal

*Lia Crempe*

---

RESUMO: Esse trabalho propõe um processo experimental que articula a expressividade do corpo em movimento a partir das emoções provenientes do amor romântico, buscando as possíveis relações entre memória, práticas corporais e composição coreográfica. Esta abordagem foi adotada com base em observações cotidianas, trazendo a premissa que a temática é capaz de alterar a maneira com que bailarinos se expressam e como levam as emoções para a cena. Sob este enfoque, foi proposto um trabalho prático que analise e discuta os processos de criação de movimento a partir de significações individuais do amor, descrevendo um processo de composição coreográfica desenvolvido com bailarinos, instituindo laboratórios de práticas corporais. O registro do processo foi realizado através de captações videográficas com intuito de transformá-las em uma narrativa audiovisual onde possa abordar as poéticas das experimentações.

PALAVRAS-CHAVE: expressão corporal; memória; composição coreográfica

## FICHA TÉCNICA

Orientação: Prof. Dra. Andrea Copeliovich

Linha de Pesquisa: Estudos dos Processos Artísticos

Número de páginas: 87

Data de apresentação: 14/12/2015

Banca examinadora: Prof.ª Dr.ª. Andrea Copeliovitch, Prof.ª Dr.ª Nina Tedesco e Prof.ª Dr.ª Solange Caldeira.

Biblioteca depositária: Biblioteca Central do Gragoatá, Campus Gragoatá, Niterói

Link para o texto integral: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-lia-crempe.pdf>

---

# Revista *A Estação* e as Transferências Culturais entre Brasil e Europa através da imprensa no século XIX

*Luiz Marcelo da Silveira Resende*

---

RESUMO: Essa pesquisa procura analisar o fenômeno da importação e da circulação de imagens estrangeiras no Brasil através da imprensa na segunda metade do século XIX. Esse fenômeno teve como consequência a inserção do leitor brasileiro numa escala de valores culturais de abrangência internacional voltada para o consumo de uma estética entendida como de bom gosto dentro dos padrões estabelecidos pelas belas artes. As imagens em xilogravuras estereotipadas veiculadas simultaneamente em 20 países pela revista alemã *Die Modenwelt*, em sua adaptação para o Brasil denominada *A Estação*, ajudaram a construir o imaginário coletivo sobre a civilização europeia e sua produção industrial na ex-colônia portuguesa. A junção da imagem com texto e a proliferação de cópias idênticas contribuíram para a construção da percepção visual pelas coletividades após a Revolução Industrial. O período oitocentista representou para o Ocidente a busca de elementos iconográficos regionais e internacionais que foram utilizados na construção de imaginários coletivos voltados para um desenvolvimento dos valores de nacionalidade.

PALAVRAS-CHAVE: Xilogravura; Imprensa; Século XIX; Cultura visual

## FICHA TÉCNICA

Orientação: Prof. Dr. Leandro Mendonça

Linha de Pesquisa: Estudos das Artes em Contextos Sociais

Número de páginas: 103

Data de apresentação: 06/04/2015

Banca examinadora: Prof. Dr. Leandro Mendonça, Dr. Paulo Knauss, Dra. Ana Beatriz Fernandes Cerbino e Dra. Marize Malta

Biblioteca depositária: Biblioteca Central do Gragoatá, Campus Gragoatá, Niterói

Link para o texto integral: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-luiz-resende.pdf>

---

# Cartografia e geopoética: Um olhar cartográfico sobre a 8ª Bienal do Mercosul

*Marcia Franco dos Santos Silva*

---

RESUMO: Esta dissertação investiga como a arte constrói e modifica os modos como pensamos e percebemos o mundo, tendo como norte as relações possíveis entre arte e cartografia. Para isso, a partir da 8ª Bienal do Mercosul: Ensaio de Geopoética, elaboro uma crítica de arte investigando três obras e a questão: “Pode haver cartografias que não estejam a serviço da dominação?” Busco respostas na cartografia crítica e na cartografia como estratégia de pesquisa, e a partir das obras – Bisuteria, 20,96km (Isla Bermeja), de Eduardo Abaroa, Onde nunca anoitece, de Lais Myrrha e El viaje REVOLUCIONARIO! Novela navegada, de Alicia Herrero –, exploro aspectos sociais da cartografia, a relação entre espaço e tempo nos mapas e seu uso como instrumento para experimentar e reinventar o espaço.

PALAVRAS-CHAVE: Arte e cartografia; crítica de arte; Bienal do Mercosul

## **FICHA TÉCNICA**

Orientação: Prof. Dr. Pedro Hussak van Velthen Ramos

Linha de Pesquisa: Estudos Críticos das Artes

Número de páginas: 103

Data de apresentação: 14/06/2015

Banca examinadora: Prof. Dr. Pedro Hussak van Velthen Ramos, Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão e Profa. Dra. Sheila Cabo Geraldo.

Biblioteca depositária: Biblioteca Central do Gragoatá, Campus Gragoatá, Niterói

Link para o texto integral: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-marcia-franco.pdf>

---

# Hélio Oiticica – criação de e para pensamento

*Mariana Gomes Ribeiro*

---

RESUMO: A presente dissertação pretende analisar o fazer artístico de Hélio Oiticica no Programa Ambiental adotando-o como exercício do pensamento. Para tanto, far-se-á uso de uma noção de estética que a entende não só como uma disciplina ou saber filosófico sobre as artes, como uma teoria geral do belo, ou uma teoria acerca do gosto sobre práticas artísticas em geral. Mas, isto sim, como um modo de pensamento acerca do fazer artístico que o toma como testemunha de certas questões, relacionando o sensível com o pensamento, para, assim, investigar a relação entre arte e vida nesse programa estético, enquanto prática ética e política. O ponto de inflexão usado será a noção de Emancipação Intelectual de Jacques Rancière na relação entre artista e espectador no supracitado programa. Essa noção entende que a emancipação intelectual não é um ponto a se chegar por meio de processo de conhecimento, mas um pressuposto que estabelece a igualdade das inteligências em todas as suas manifestações. Assim, a hipótese central da pesquisa defende que Hélio Oiticica não tem o intuito de produzir em seus espectadores a passagem de um estado de ignorância ao de um saber, mas uma torção no “status ontológico” dos seus espectadores, possibilitando, assim, a criação de formas, traduções e feitura de comparações próprias para comunicar os seus processos intelectuais e entender o que a outra inteligência está a lhe dizer.

PALAVRAS-CHAVE: Arte&vida; Arte&política; Programa Ambiental; Hélio Oiticica; Emancipação Intelectual

## **FICHA TÉCNICA**

Orientação: Prof. Dr. Jorge Vasconcellos

Linha de Pesquisa: Estudos Críticos das Artes

Número de páginas: 129

Data de apresentação: 14/05/2015

Banca examinadora: Prof. Dr. Jorge Vasconcellos, Prof. Dr. Pedro Hussak e Profa. Dra. Mariana Pimentel

Biblioteca depositária: Biblioteca Central do Gragoatá, Campus Gragoatá, Niterói

Link para o texto integral: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-mariana-ribeiro.pdf>

---

# **Estar entre o ir e o vir: Ocupações Temporárias no Catumbi**

*Marrytsa Mendonça Vieira de Melo*

---

RESUMO: Este trabalho propõe questões relacionadas aos espaços públicos e suas possibilidades de ocupação através da experiência. Muitas verdades foram construídas acerca do espaço público, escondendo as consequências da crescente ocupação deste espaço pelo privado e as medidas remodeladoras e pacificadoras envolvidas. Como resultado deste processo, vemos as cidades cada vez mais estéreis, onde há uma queda na experiência e na prática do espaço. Neste contexto, apresento o que denomino de Ocupações Temporárias, ações efêmeras situadas no bairro do Catumbi que trabalham com a afirmação da importância da experiência na reconfiguração do espaço não praticado. Contra o espaço urbano entendido como lugar de trânsito e circulação, sem identificação ou interação com os outros indivíduos ou com a própria cidade, as ocupações temporárias podem ser tanto ações reativas, que ocorrem espontaneamente pela cidade por iniciativas do usuário, como aquelas produzidas por mim com finalidades artísticas. Dessa forma, entendo que a experiência artística pode agir como contrapoder, importante forma de problematizar as ordens estabelecidas de cima para baixo e de romper com o fluxo cotidiano do espaço urbano, propondo assim investigar novas experiências sensíveis que questionem os usos institucionais e condicionados das cidades.

PALAVRAS-CHAVE: cidade; experiência; ocupações temporárias

## **FICHA TÉCNICA**

Orientação: Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão

Linha de Pesquisa: Estudos dos Processos Artísticos

Número de páginas:89

Data de apresentação: 26/06/2015

Banca examinadora: Prof. Dr. Luciano Vinhosa Simão, Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara e Prof. Dra. Livia Flores

Biblioteca depositária: Biblioteca Central do Gragoatá, Campus Gragoatá, Niterói

Link para o texto integral: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-marrytsa-melo.pdf>



---

# Escultura Varal sobre Vivências

*Patrícia Magalhães Bevilaqua*

---

RESUMO: A Escultura Varal Sobre Vivências pesquisa um processo artístico coletivo que se situa como obra entre um espaço relacional de partilha de conhecimentos, experiências e afetos e uma proposta de criação poética de um varal e suas peças, potencialmente narrativas e simbólicas. A ação coletiva se fundamenta em uma perspectiva de compartilhamento do processo criativo e da horizontalidade da troca de saberes, durante diálogos, vivências e outras conformações. A pesquisa registra o “fabulário” das microutopias e experiências colaborativas que encorpam o intangível da obra, relativo à natureza, ao corpo e à percepção humana, como também traça um panorama dos contornos e desafios que envolvem tais experiências em relação aos paradigmas e as convenções tanto sociais quanto próprias do universo da arte contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: ação coletiva; varal; microutopias; afetos

## **FICHA TÉCNICA**

Orientação: Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara

Linha de Pesquisa: Estudos dos Processos Artísticos

Número de páginas: 96

Data de apresentação: 03/09/2015

Banca examinadora: Dr. Luiz Guilherme Vergara, Dr. Tania Alice Caplain Feix e Dr. Luciano Vinhosa Simão.

Biblioteca depositária: Biblioteca Central do Gragoatá, Campus Gragoatá, Niterói

Link para o texto integral: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-patricia-bevilaqua.pdf>

---

# Os objetos cênicos e a repetição nos processos de criação corpóreo do artista contemporâneo

*Renata Cristina Alves*

---

RESUMO: A pesquisa usa como metodologia a Crítica Genética, como ferramenta para o estudo dos processos criativos, investigando a obra de arte a partir de seus processos de fabricação. Partiu-se da hipótese de que as relações entre o performer-criador e objetos e a repetição de movimentos são fontes muito ricas de impulsos para novas criações. O objeto e a repetição são aqui vistos como iscas catalizadoras de sentimentos, auxiliando no processo de autodescoberta para a escrita de novos textos corporais. O objeto, por participar do processo de criação, ganha o peso e a importância de um performer; a repetição, por sua vez, eleva o corpo a um estágio elevado de respostas às ações. Para o entendimento acerca do objeto-performer e da utilização da repetição, investigo os processos de Pina Bausch e a noção do objeto em Tadeusz Kantor. A prática pesquisada é dos Laboratórios de Criação, onde o performer-criador passa por um processo de autoconhecimento como fonte geradora de novos movimentos para sua criação. O processo aqui descrito é a construção do solo "Os pés da Bailarina," desenvolvido parte no Laboratório de Investigação da Cena Contemporânea da Universidade Federal Fluminense e parte em laboratórios feitos à parte do processo.

PALAVRAS-CHAVES: objetos cênicos; repetição; processos artísticos; training

## **FICHA TÉCNICA**

Orientação: Prof.ª Dra. Martha de Mello Ribeiro

Linha de Pesquisa: Estudos dos Processos Artísticos

Número de páginas: 143

Data de apresentação: 25/05/2015

Banca examinadora: Prof.ª Dra. Martha de Mello Ribeiro, Prof. Dra. Andrea Copeliovich e Solange Caldeira.

Biblioteca depositária: Biblioteca Central do Gragoatá, Campus Gragoatá, Niterói

Link para o texto integral: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-renata-cristina-alves.pdf>

---

# Arte como Zonas de Contato na América Latina: em Juan Manuel Echavarría (Colômbia), René Francisco Rodriguez (Cuba) e Joaquín Torres García (Uruguai)

---

*Roberta Condeixa*

---

RESUMO: Esta pesquisa nasceu da experiência com a obra do artista colombiano Juan Manuel Echavarría no ano de 2012. Neste momento, o artista foi convidado pela instituição na qual trabalha, Casa Daros, a participar de uma residência a partir de sua obra “A Guerra que não vimos um projeto de memória histórica”. Por dois anos Echavarría realizou oficinas de pintura com 80 autores da guerra do narcotráfico colombiano, homens e mulheres que geraram um grande acervo de imagens. Da observação próxima, entrevista e visita ao ateliê em Bogotá, e através da programação que desenvolvemos com o artista gerou o primeiro estudo de caso desta pesquisa. A Casa Daros, como projeto que foi criado com o princípio de que Arte é Educação, a partir de sua atuação no programa de Arte é Educação, teve como proposta pedagógica escutar aos artistas, propor encontros, exercícios, etc. Com o convite ao cubano René Francisco Rodriguez, no ano de 2014, para a realização de um workshop “Pintura sob Encomenda Grátis”, meu encontro com o pensamento deste artista sobre a visualização das arestas contaminadas e sem delimitações espaço temporais entre arte e pedagogia, gerou um novo caminho a pesquisa somando mais um estudo de caso, desde Cuba. As práticas de ambos artistas, Juan Manuel e René Francisco, são próximas no que tange a ruptura com uma prática de ateliê, e o desejo de serem servidores, de serem artistas atuantes para a sociedade em realidades pós-coloniais na América Latina, sendo as mazelas de suas histórias similares, mas os rumos de seus desdobramentos absolutamente distintos, em Colômbia uma guerrilha revolucionária se contaminou gerando a guerra mais longa do mundo, em Cuba, diferentemente, provocou a primeira sociedade socialista desde a América Latina. O artista Joaquín Torres García, nosso único objeto histórico, artista pertencente à modernidade, é nosso último estudo de caso, devido à particularidade e importância de sua atuação como artista e professor, seu retorno ao Uruguai em 1934 e a fundação da primeira escola de arte criada por um artista desde o sul. Sua operação na reversão do mapa, a partir da obra América Invertida (1943), foi uma escolha metafórica, para fazer uma arqueologia do ontem e do hoje, da prática artística como gerada de zonas de contato, atuante na cultura. Ao longo desta pesquisa, a personagem G.H, do livro de Clarice Lispector Paixão Segundo G.H, surgirá como textos de pausa, de abismo, presente em todos os capítulos. Foi através da literatura que encontramos uma linguagem para os momentos em que somente a arte pode encontrar o não dizer dela.

PALAVRAS-CHAVE: Zona. Contato; América Latina; Encontro; Escola; Prática artística

## **FICHA TÉCNICA**

Orientação: Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara

Linha de Pesquisa: Estudos das Artes em Contextos Sociais

Número de páginas: 127

Data de apresentação: 01/09/2015

Banca examinadora: Prof. Dr. Luiz Guilherme Vergara, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Tania Rivera e Prof. Dr. Marcelo Campos.

Biblioteca depositária: Biblioteca Central do Gragoatá, Campus Gragoatá, Niterói

Link para o texto integral: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-roberta-condeixa.pdf>

---

# Guarnieri Revisitado: possibilidades de leituras do contemporâneo “Gimba, presidente dos valentes”

*Tatiana de Almeida Nunes da Costa*

---

RESUMO: Elaborada originalmente em fins do ano de 1958, pelo autor e ator Gianfrancesco Guarnieri, “Gimba, presidente dos valentes” emergia como uma literatura dramática que procurava estar em consonância com o projeto de nacionalização das artes brasileiras a vigorar no período. Para tanto, Guarnieri procurou levar aos palcos o universo da favela, da malandragem, do samba, como sinônimo de brasilidade. Passados mais de 50 anos da montagem original, o espaço da favela agora é relido pelo diretor teatral e musical Caíque Botkay e pelo escritor Paulo Lins, com a finalidade de aproximar a obra de uma nova realidade tempo-espacial, marcada, sobretudo, pela expansão da criminalidade no espaço urbano. Procurando dialogar com o cenário contemporâneo cada vez mais aberto a práticas que não obedecem a demarcação de fronteiras rígidas, a presente dissertação tem por objetivo pensar possíveis desdobramentos, possíveis leituras desse novo “Gimba”, o adaptado por Botkay e Lins.

PALAVRAS-CHAVE: Rio de Janeiro; Literatura; Adaptação

## **FICHA TÉCNICA**

Orientação: Prof. Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos

Linha de Pesquisa: Estudo Críticos das Artes

Número de páginas: 125

Data de apresentação: 25/05/2015

Banca examinadora: Prof. Dr. Jorge Luiz Rocha de Vasconcellos, Profa. Rôssi Alves Gonçalves e Prof. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

Biblioteca depositária: Biblioteca Central do Gragoatá, Campus Gragoatá, Niterói

Link para o texto integral: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-tatiana-almeida.pdf>

---

# Desescrita: signos da ausência

Thiago Grisolia Fernandes

---

RESUMO: Este trabalho constrói, a partir da relação entre escrita e imagem, a ideia de desescrita, um avesso da escritura que pode ser deflagrado por sob as camadas do texto, em seus lugares de ausência, como o silêncio, o branco, a transparência. Para a construção dessa ideia, percorremos os trabalhos de dois artistas fundamentais para a história da arte brasileira do século XX, a artista visual Mira Schendel, com sua série *Objetos gráficos*, e o poeta Wladimir Dias-Pino, com seu livro-poema *A ave*, até chegar no momento da arte contemporânea brasileira, onde pensamos os trabalhos do poeta Guilherme Zarvos e da artista Leila Danziger.

PALAVRAS-CHAVE: desescrita; ausência; Mira Schendel; Wladimir Dias-Pino

## FICHA TÉCNICA

Orientação: Prof.ª Dr.ª Tânia Cristina Rivera

Linha de Pesquisa: Estudo Críticos das Artes

Número de páginas: 107

Data de apresentação: 18/06/2015

Banca examinadora: Prof.ª Dr.ª Tânia Cristina Rivera, Prof. Dr. Luiz Sergio de Oliveira, Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima.

Biblioteca depositária: Biblioteca Central do Gragoatá, Campus Gragoatá, Niterói

Link para o texto integral: <http://www.artes.uff.br/dissertacoes/2015/2015-thiago-fernandes.pdf>



---

## Normas para submissão

---

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

### **Estrutura da revista:**

- 1) Dossiê temático organizado por um coeditor convidado;
- 2) Artigos livres submetidos ao Conselho Editorial;
- 3) Conexão Internacional, seção dividida por um professor do Programa e um pesquisador de instituição estrangeira, em que tema ou questão em comum aos dois pesquisadores é colocado em debate;
- 4) Tradução de textos considerados relevantes pelo Conselho Editorial para as linhas de pesquisa do Programa e para o debate crítico em torno das artes;
- 5) Resenhas críticas de livros, obras, projetos ou atividades artísticas;
- 6) Página do Artista, para projetos com imagens fixas desenvolvidos para a revista; em suporte multimídia (DVD) para trabalhos artísticos com imagens em movimento;
- 7) Ditos + Escritos, seção dedicada à publicação de pesquisas de mestrandos do Programa, acompanhada de comentários críticos de pesquisadores participantes do processo de avaliação da pesquisa;
- 8) Cadernos de Pesquisa, publicação das pesquisas concluídas pelos mestrandos do PPGCA-UFF no ano em curso.

O material para submissão de artigos à *Poiésis* deve ser encaminhado exclusivamente através de correio eletrônico para o endereço: [poiesis@vm.uff.br](mailto:poiesis@vm.uff.br).

## **Normas para apresentação das propostas:**

Os artigos devem ser inéditos no Brasil, encaminhados em arquivos word 97-203 ou superior (fonte Times New Roman, corpo 12, espaço 1,5), seguindo as seguintes especificações:

- texto em português ou em espanhol de 4.000 a 5.000 palavras (incluindo Notas e Referências);
- um resumo de 100 a 120 palavras em português (ou espanhol) e em inglês;
- três palavras-chave acompanhando os idiomas do Resumo;
- sugerimos o envio de três a cinco imagens para ilustrar o artigo. Todas as imagens devem estar em extensão TIF ou JPG, com resolução de 300 dpi, devem ser enviadas separadamente do artigo, mas com a devida indicação onde serão inseridas mediante numeração das legendas colocadas no final do artigo;
- os parágrafos não devem estar tabulados, mas separados em blocos por interlinha dupla;
- os subtítulos não devem ser enumerados;
- as citações no corpo do texto devem seguir o sistema de chamada autor-data, deve aparecer em letras maiúsculas, seguido de vírgula e ano de publicação, outra vírgula e número da página do texto citado. Para as citações longas (com mais de três linhas), usar a mesma formatação do corpo do texto (fonte e entrelinhas), incluindo apenas um recuo diferente do resto do texto. Neste caso, usar recuo de 4 cm desde a borda esquerda da página. Não há necessidade do uso de *ibid.*, *op. cit.*, *loc. cit.*, e assim por diante;
- notas no final do texto numeradas em algarismos arábicos;
- referências bibliográficas, no final do texto, depois das notas, devem estar de acordo com as normas da ABNT;
- o artigo será submetido ao Conselho Editorial que decidirá sobre sua publicação;
- todos os trabalhos publicados são de responsabilidade dos autores, inclusive a revisão do português, não cabendo qualquer responsabilidade legal sobre o seu conteúdo à Revista Poiésis;
- Os autores devem enviar o artigo em Doc sem identificação. O nome do autor, os dados curriculares, informando sua vinculação acadêmica e titulação, com no máximo 50 palavras, como também o contato (endereço, e-mail e telefone) devem vir em arquivo .doc separado contendo o título do artigo.



## Universidade Federal Fluminense

### **Reitor**

Sidney Luiz de Matos Mello

### **Vice-Reitor**

Antonio Claudio Lucas da Nóbrega

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

Roberto Kant de Lima

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

Ana Paula Mendes Miranda

### **Coordenador de Pesquisa da PROPPi**

Saulo Cabral Bourguignon

### **Pró-Reitor de Graduação**

José Rodrigues de Farias Filho

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

Kleber Santos de Mendonça

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

Luciano Vinhosa

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

Ana Beatriz Fernandes Cerbino

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

### **Área de Concentração**

Estudos Contemporâneos das Artes

### **Linhas de Pesquisa**

Estudos Críticos das Artes

Estudos das Artes em Contextos Sociais

Estudos dos Processos Artísticos

### **Professores Colaboradores**

Mariana Pimentel

Pedro Hussak Van Velthen Ramos

### **Corpo Docente Permanente**

Andrea Copeliovitch

Ana Beatriz Fernandes Cerbino

Giuliano Obici

Jorge Vasconcellos

Leandro Mendonça

Ligia Dabul

Luciano Vinhosa

Luiz Guilherme Vergara

Luiz Sérgio de Oliveira

Marina Cavalcanti Tedesco

Martha Ribeiro

Tania Rivera

Tato Taborda

Viviane Matesco

Agradecimentos à Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação pelo apoio à publicação da *Poiésis*.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Poiésis. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes da Universidade Federal Fluminense – n.1 (2000). – Niterói: PPGCA, 2016. 21 cm; II;

Matesco, Viviane; (Editor) RAMOS, Pedro Hussak Van Velthen; (Coeditor).

Poiésis n. 27, v1, Niterói

Universidade Federal Fluminense; Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes; Pró-Reitoria de Pesquisa, Pós-Graduação e Inovação; Instituto de Arte e Comunicação Social. Julho de 2016, 250p.

ISSN 1517-5677 semestral (versão on-line – ISSN 2177-8566)

1. Artes ; 2. Práticas artísticas ; 3. Crítica de arte ; 4. Estética ; 5. Cultura