
A transferência como invenção nos trabalhos de Malu Fatorelli

Luiz Cláudio da Costa*

O artigo analisa o trabalho da artista carioca Malu Fatorelli sob o ponto de vista da ideia de transferência como procedimento processual que desloca material afetivo passado de um suporte a outro, implicando transformações que permitem torná-lo partilhável no presente. Duas intervenções da artista feitas a partir de locais específicos de exposição de arte são privilegiadas pela análise do autor: a do Paço Imperial (1994) e a do MAM (2001).

Arte contemporânea, Site-specific, Transferência

Objeto: paisagem é o título de um trabalho que deu início à nova série de Malu Fatorelli, apresentada no Largo das Artes em 2008, no Rio de Janeiro. A paisagem cartão-postal dos edifícios da Lagoa Rodrigo de Freitas com o Corcovado e a Pedra da Gávea ao fundo delinea o traçado das chaves-objetos que norteiam a série. Desdobrada em um painel-panorama de doze chaves, gravuras produzidas com os objetos-paisagem prensados sobre papel e fotografias plotadas, a nova série da artista carioca retoma problemas antigos de sua obra assentada sob a noção prática da transferência – a ação de fazer passar afetos temporais pelo contato.

Admitindo a impossibilidade da tradução de textos criativos, Haroldo de Campos intitula de “criação paralela” o transporte literário para outra língua (CAMPOS, 1992: 35). A noção de transferência utilizada neste ensaio implica o deslocamento entre meios – tradução intersemiótica – através do qual o material afetivo é transportado para outro suporte, implicando transformações que permitem torná-lo partilhável. O termo transferência, entendido como ação de deslocamento, aparece em diversas áreas. Na teoria psicanalítica, sobretudo, é “o processo pelo qual desejos inconscientes se atualizam sobre determinados objetos” (LAPLANCHE e

*Luiz Cláudio da Costa é doutor em Comunicação com tese sobre cinema (UFRJ). É professor da graduação e da Pós-graduação do Instituto de Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Publicou os livros *Cinema brasileiro, anos 60/70: dissimetria, oscilação e simulacro* (2000) e *Dispositivos de registros na arte contemporânea* (2009).

PONTALIS, 2001). No processo clínico, a transferência ocorre justamente como um movimento na mente do paciente que permite a um acontecimento afetivo passado repetir-se e presentificar-se. A noção sofreu diversas modificações no interior mesmo da própria teoria freudiana, desde os *Estudos sobre a histeria* onde aparece pela primeira vez (ZIMERMAN, 2001). De qualquer modo, a transferência é “um caso particular de deslocamento do afeto de uma representação para outra” (LAPLANCHE e PONTALIS, 2001), o que permite que um passado aparentemente morto seja reavivado e imantado. Tal processo ocorre também na arte. Malu Fatorelli alcança esse movimento de repetição do passado, imantando-o de presença e possibilitando sua partilha.

A diversidade de procedimentos técnicos utilizados pela artista unifica-se na prática da transferência que fomenta passagens entre espaços físicos, meios materiais, tempos históricos. A frotagem – técnica de apropriação por atrito direto entre corpos – merece consideração especial, uma vez que foi intensamente utilizada pela artista desde a década de 90. Os trabalhos produzidos em prédios históricos – Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1994; Instituto Cultural da Villa Maurina, Rio de Janeiro, 1998; Headlands House for the Arts, São Francisco, EUA, 1999, entre outros – levantavam o problema específico dos elementos decorativos na história da arte e da arquitetura. Nesses trabalhos, o papel, superfície da frotagem, era posteriormente acolhido por uma tela, revelando a dimensão de abrigo presente na produção da artista como um dos sentidos do espaço, como dobra do externo. Assim, os suportes são os corpos que amparam as dobras – o tempo e o afeto recolhidos.

No processo de urbanização e ocupação das cidades do século XIX ao início do XX, restava ao artista a função decorativa de ornamentação (esculturas, nichos, relevos) de monumentos arquitetônicos comemorativos. Interessada em compreender o lugar do ornamento e, consequentemente, o lugar do artista nessa produção histórica, Malu Fatorelli assimilava, com o trabalho feito no Paço Imperial em 1994, o tempo abrigado na peças decorativas daquele edifício. A proposta era recolher tempos cristalizados nos ornamentos coloniais e evocar os períodos em que o Paço Imperial fora Armazém Real, Casa da Moeda, Casa dos Governadores, sede do Vice-Reinado, Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios e futura Academia Imperial das Belas Artes. O trabalho consistiu na frotagem dos elementos decorativos desse monumento histórico – pedras de lióz do chão do pátio interno, marcas de decoração de grades, arcos, janelas, ramos de café da República Velha. O resultado foi uma série de desenhos, papéis frotados e



**Panorama da Lagoa Rodrigo de
Freitas (detalhe), 2008, chaves
de cobre**

Malu Fatorelli

telas cuja produção envolvia sobreposições desses papéis e o uso de pigmentos. As muitas folhas de papel restantes formaram cinco conjuntos que foram pendurados em fileira, constituindo o que a artista nomeou de *As anáguas de Dona Maria*.

A intervenção de Malu Fatorelli feita para o Paço Imperial poderia ser comparada a dois trabalhos de 1992 de artistas americanos que investigaram o museu como instituição de arte. Em *Mining the Museum* (1992), de Fred Wilson e, *Aren't they lovely?* (1992), de Andrea Fraser, as investigações arqueológicas de fundo etnográfico revelavam, respectivamente, as comunidades afroamericanas perdidas e objetos domésticos de um grupo familiar esquecido. Como anota Hal Foster: "Aqui Fraser abordava a *sublimação* institucional, enquanto Wilson focava na *repressão* institucional" (FOSTER, 2001:201). Em ambos os trabalhos, a vontade era antes analítica que expressiva, envolvendo uma reflexividade voltada para as práticas institucionais, "metarreflexões sobre os limites das práticas artísticas em si mesmas" (HOLMES, 2008:11). Para além de uma reflexão sobre a própria instituição da arte, interessa a Malu Fatorelli fazer reaparecer espaços de visibilidade na dessemelhança de seus momentos históricos. Se historicamente a arte esteve relacionada à produção de ornamentos, para a artista ela se vincula à experiência dos estratos temporais nos espaços da cultura. Tratava-se, no trabalho do Paço Imperial, de valorizar o deslocamento e a variação. As diversas camadas de papel nos desenhos e a heterogeneidade dos suportes e práticas pressupunham a invenção de uma experiência arqueológica através do deslocamento de estratos históricos de um monumento arquitetônico.

Para o trabalho sobre a coluna do MAM (*Projeto Novas Direções* 2001) sob a curadoria de Agnaldo Farias, o interesse da artista já não estava mais vinculado aos elementos decorativos, mas às marcas e aos vestígios da própria construção do prédio. Destituída de elementos ornamentais externos, a coluna do MAM comunica sua visualidade funcional na clareza mesma de sua forma. O elemento arquitetônico da coluna já havia surgido em pelo menos dois outros trabalhos da artista. *Coluna para Carvão*, intervenção feita em uma das colunas existentes no mezanino do Palácio Gustavo Capanema (Rio de Janeiro, 2000), aludia às superfícies farfalhantes – pequenas placas ótico-cromáticas de metal sobre madeira – de Aluísio Carvão. Na *Coluna para Carvão*, Malu Fatorelli redimensiona a pesquisa do artista concretista para uma ação no ambiente do Palácio com papéis coloridos colados sobre a coluna que se agitavam em reação aos menores deslocamentos do ar. *Nona*, com altura de 5 metros, foi uma coluna

extra, somada às oito locais, produzida em 2001 diretamente sobre a parede do atelier da artista no prédio do Headlands Center for the Arts, em São Francisco (Califórnia, EUA). Ainda guiada pelos interesses da artista dirigidos aos elementos decorativos, *Nona* seria o último trabalho voltado para a problemática do ornamento.

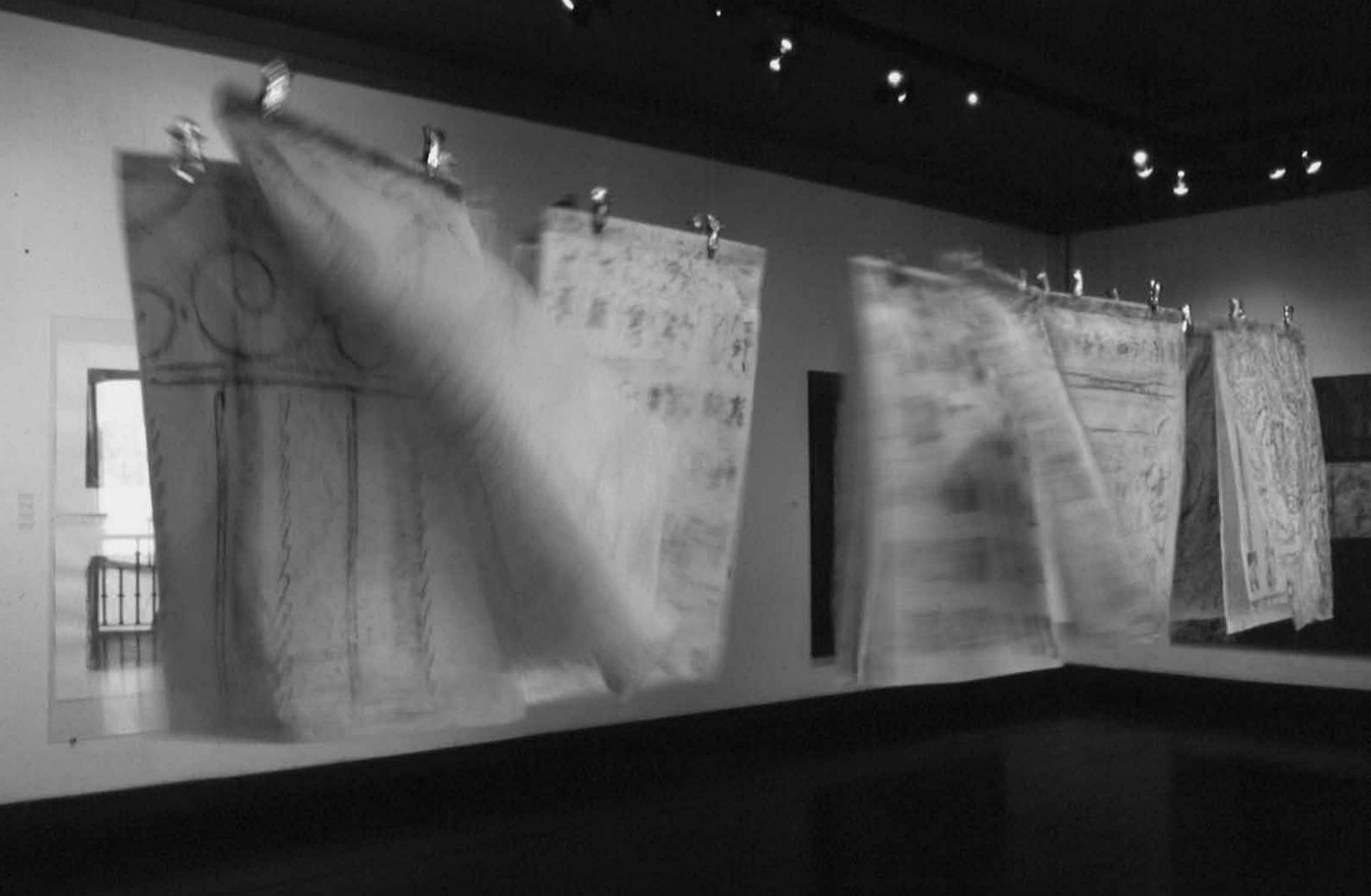
Dialogando com a história da arte, a intervenção do MAM existia sob o signo da ausência de ornamentos externos. Afinal, uma das principais bandeiras modernas foi a rejeição dos estilos históricos por sua devoção ao *ornamento* visto como supérfluo. A série dos trabalhos resultantes da intervenção sobre a coluna do MAM envolveu diversas técnicas, sendo privilegiada novamente a tela no sentido de subverter seu uso esperado como lugar para pintura. Mais uma vez, Malu Fatorelli colava sobre telas o papel *frotado* com o material recolhido, porém, ao contrário do trabalho desenvolvido em 1994, as telas não receberiam tratamento com pigmentos. O papel recolhia as marcas da construção da coluna – sua memória material – de modo a aproximar outra vez o passado do presente. Neste trabalho sobre o edifício modernista, Malu Fatorelli operou um procedimento de distanciamento – a encáustica recobria com cera o grafite da frotagem –, talvez por se tratar de um monumento construído num passado recente e cujos interesses estéticos ainda reverberam na atualidade. Acima de tudo, é um trabalho arqueológico esse que empreende a artista Malu Fatorelli, produzindo deslocamentos complexos, aproximações e distanciamentos que permitam não uma visão do que está por trás da realidade, mas as visibilidades, isto é, os conteúdos esquecidos de um local específico.

No que tange à decoração na arquitetura do século XX, do racionalismo de Le Corbusier ao funcionalismo da Bauhaus, a tendência seria resolver o edifício na clareza da forma como projeto de comunicação visual, sem acréscimos ornamentais, ainda que a paisagem em torno do local pudesse ser pensada em consonância com o prédio elevado. A decoração, sem função, aplicada externamente ao edifício deixava de fazer sentido, como resume a máxima cunhada pelo arquiteto Mies Van der Rohe, “menos é mais.” A partir desse momento, os espaços de um edifício se comunicariam funcionalmente e sua forma interagiria visualmente com o tecido urbano. Até os anos 50, as cidades construiriam cada vez mais vias de comunicação meramente instrumentais, eliminando os espaços da convivência e da interação social. Segundo Giulio Argan, a concepção da cidade como sistema de comunicação, base de qualquer estudo urbanístico atual, “já se encontra presente, ainda que apenas como intuição, na teoria didática da Bauhaus” (ARGAN, 1992: 271).

A postura de refuncionalização proposta pelas Vanguardas do início do século XX (construtivismo russo, dadaísmo e surrealismo) rejeitava a noção de autonomia da arte, e esse empenho crítico separava ainda mais a arte da arquitetura e do urbanismo, excessivamente próximos aos interesses econômicos. A partir dos anos 60, alguns artistas plásticos interessados no tema da arquitetura, levantaram problemas críticos para o campo. Anselm Kiefer, na Alemanha, problematizaria os monumentos arquitetônicos alemães na relação com a história do fascismo. Nos Estados Unidos, Gordon Matta-Clark cunharia o termo crítico “anarquitectura,” que não remetia à noção de antiarquitetura, mas à tentativa de esclarecer algumas ideias a respeito da instabilidade mesma do espaço. Para o arquiteto-artista que se recusou a construir, era preferível intervir nos edifícios para abrir neles fendas e círculos contra qualquer vontade estética funcionalista ou mesmo instrumental. Não era mais a forma visual que interessava, mas a ação crítica em relação à arquitetura. Desestabilizando nossa experiência do espaço com a intervenção *Splitting*, de 1974, Matta-Clark singulariza “um prédio em estado de abandono” (O’NEILL, 2008, 98).

Com o mundo contemporâneo, especialmente, nas grandes metrópoles como o Rio de Janeiro e São Paulo, a ideia de casa-abrigo gradualmente se transformou em casa-prisão e os deslocamentos se reduziram à ordem instrumentalizada das vias digitais da telecomunicação. Antoni Muntadas, em 1998, levantou alguns desses problemas em seu trabalho *Comemorações urbanas*, intervenção feita na cidade de São Paulo para a quarta edição do evento *Artecidade*. O projeto criou placas comemorativas para obras em lugares da Zona Leste de São Paulo que levaram à precariedade social e ao absoluto abandono. O texto de apresentação do trabalho, escrito pelo artista e por Paula Santoro, afirma: “Estes são monumentos em sentido negativo, ou os “contramonumentos” do capitalismo selvagem da época contemporânea” (Muntadas, Catálogo). Além das placas, dez cartazes foram colocados nos locais pesquisados pelo artista com informação sobre o “desastre urbano”. Outros dois dispositivos foram criados, um para a apresentação na Galeria do Sesc em Belenzinho e, o outro, uma página na internet para compor o site do *Artecidade*.

As referências da artista plástica carioca Malu Fatorelli, no plano dos problemas na relação entre a arte e a arquitetura, estão antes voltadas para o princípio da arte ambiental produzida no Brasil. Uma dentre essas referências importantes está vinculada ao MAM – *A casa é o corpo*, de Lygia Clark – apresentada naquele museu em 1968. Para Fatorelli aqueles



As anáguas de D. Maria, 1994, grafite s/ papel de seda
Malu Fatorelli

ambientes pós-neoconcretistas de Lygia Clark e Hélio Oiticica “constituem arquiteturas que operam no campo da arte experimental completamente distanciada de uma relação decorativa” (FATORELLI, 2007, 1533). O que vincula, entretanto, o trabalho de Malu Fatorelli à arte ambiente de Lygia Clark e de Hélio Oiticica do final dos anos 60 é a compreensão do espaço como hospitalidade e abrigo. Enquanto para Lygia Clark a obra-ambiente era o corpo que abrigava subjetividades constituídas criticamente em seu espaço, para Malu Fatorelli a obra é a superfície-tela que acolhe temas históricos da arte na relação com a arquitetura para problematizá-los. A experiência artística de crítica à instituição da arte no Brasil, manifesta desde o início dos anos 1960 no contexto da Ditadura Militar, intensifica-se ao longo dos anos 70, com os movimentos contraculturais, como o Tropicalismo, o Cinema Marginal e as propostas conceituais nas artes plásticas. Em 1969, Lygia Clark teria afirmado que o artista digerido pela sociedade se tornaria “o engenheiro dos lazers do futuro”. Mas suas proposições críticas dos anos 70 e 80 só encontrariam ressonância, segundo Suely Rolnik, na década de 90 com a “deriva extradisciplinar” de Brian Holmes (ROLNIK, 2008).

Para Brian Holmes, a ambição extradisciplinar de certos artistas atuais consiste em levar a cabo investigações rigorosas em áreas tão distantes quanto finanças, biotecnologia, urbanismo, etc (HOLMES, 2008: 13). Os problemas sobre os quais investe Malu Fatorelli, considerados sob a perspectiva da crítica institucional, uma vez que analisam espaços de arte, estariam antes ligados a essa dimensão extradisciplinar. Em primeiro lugar, porque o trabalho de Malu Fatorelli não é somente analítico, ainda que arqueológico. Sua força está na vontade de síntese que busca inventar novos espaços de atuação da arte no campo do conhecimento, uma especificidade da política de artista que surgiu com a arte de tendência conceitual no Brasil após os anos 90. O que Malu Fatorelli busca é antes o atrito entre disciplinas consideradas pela história da cultura como arte, investigando as distâncias temporais e conceituais pela aproximação física e afetiva.

Ao funcionalismo da forma do edifício modernista de Affonso Eduardo Reidy, Malu Fatorelli responde com o interesse conceitual e arqueológico, aproximando e diferenciando a arte e a arquitetura, agora mais claramente, sob a perspectiva do Neoconcretismo. A intervenção do MAM trazia, além das telas já descritas, uma imensa folha com a forma recolhida da coluna, não com a frotagem, mas com um manuscrito reproduzindo o texto de Mário Pedrosa, escrito para apresentação da segunda exposição do Grupo Frente realizada no museu carioca em

1957. Se no Paço a artista investigava o momento histórico que permitiu a criação da instituição arte no Brasil, a questão aqui era investigar outro momento histórico fundamental para cultura artística no país, essa que representou o ápice e a ruptura com o modernismo nas artes. Nas intervenções do Paço Imperial e do MAM-Rio, o interesse de Malu Fatorelli não era analisar o museu como instituição artística, nem tampouco valorizar os momentos históricos que permitiram a existência de tal instituição. Tratava-se antes de recolher o passado para inventar outro presente. As telas do MAM-Rio mostram que esse outro presente está nas dobras do passado. Dobrando as pontas do papel colado às telas, Malu deixava ver aquele suporte que havia sido exaustivamente problematizado pelos artistas neoconcretistas. A dobra cria os abrigos que guardam o passado, mas também revela uma memória potencializadora. Tal intervenção revelava a distância entre a ação prática da política artística na atualidade e a forma funcional da operação modernista na relação entre arte e vida, tendo o Neoconcretismo como mediação.

Com as duas intervenções citadas, tratava-se de entrar em contato com aquele tempo da construção funcionalista do Brasil de modo a criar, a partir de um interesse prático pelo mundo, uma visibilidade capaz de revelar mudanças importantes ocorridas na história da relação entre arte e arquitetura. Ocupando museus de arte, Malu Fatorelli investiga problemas específicos do discurso visual do espaço arquitetônico, revelando o deslocamento da função decorativa da arte na arquitetura, a refuncionalização da arte, a política do artista como inventor de visibilidades e discursos, a aceitação acrítica da arquitetura como sistema de comunicação funcional da forma, o desaparecimento dos espaços da experiência do tempo e da memória. Fazer uma imagem bimimensional a partir daquele monumento moderno, não mais remetendo aos ornamentos, era ainda inventar o espaço poético do contato com o tempo a partir de um lugar específico e revelar as distâncias entre campos próximos na história da cultura.

Outros procedimentos de transferência surgiriam no trabalho da artista com a chegada do novo milênio e se juntariam aos muitos já em uso – a projeção, o rebatimento. A escrita reaparece no trabalho que a artista apresenta no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, em 2004. Descrito por Guilherme Bueno no catálogo como uma “arquitetura de palavras”, o trabalho tramava as folhas de papel A4 da tese de doutorado da artista num imenso tecido que rebatia, em projeção e sobre a parede oposta, a curvatura da área de janelas da galeria-corredor do Museu. No MAC, a artista parecia problematizar a invenção moderna da separação entre a

palavra (conceito, narração) e a percepção (experiência puramente ótica). Tecer a experiência da visualidade com a palavra do texto reflexivo era permitir o contato, a troca entre dois modos ou as duas ações de conhecer, visando à invenção de um espaço de acolhimento para o pensamento como superfície limite. *Superfície limite: entre a arte e arquitetura* foi o título dado pela artista para a exposição no MAC-Niterói. Tal problema foi pesquisado pela artista em sua tese de doutorado, trabalho tecido com os conceitos o qual Fatorelli inventou a divisa enquanto espaço de acolhimento.

A transferência por contato havia criado até o ano 2000 os espaços de acolhimento de tensões extradisciplinares entre arte e arquitetura. Com efeito, nada no trabalho de Malu Fatorelli indica um pensamento da negação. Não se trata tampouco apenas de analisar o passado apropriado. Ao contrário, o pensamento plástico de Malu Fatorelli está voltado para a aceitação, inerente ao abrigar, encontrando através do contato e da aproximação os pequenos atritos que revelam por vezes grandes distâncias, por vezes outras dobras, outras curvaturas. Importa entrar em contato com o tempo através das transferências; permitir avistar o que está refugiado na cristalização dos tempos e da história. A proposta artística de Malu Fatorelli está fundada na noção prática que a artista intitulou com o termo “dialética das distâncias” (FATORELLI, 2007: 1530). O contato da frotagem aproxima o tempo histórico, enquanto outros processos por vezes o distanciam. Através da fricção, a transferência se processa por aproximação. A encáustica afasta o próximo, deslocando-o para o fundo. A aproximação e o distanciamento têm idas e vindas, deslocamentos vários. A tática da artista não é, portanto, a negação, mas a abordagem do limite entre o próximo e o distante, fazendo aparecer os pequenos atritos que o trabalho abriga.

A partir do novo milênio, entretanto, o espaço da recusa surgiria, ainda que para potencializar o contato e abrigar novos modos de transferência. Em 2003, surge pela primeira vez, na exposição Nova Orlandia, no Rio de Janeiro, uma instalação feita com lápis fincados com a ponta voltada para fora, seguida por outras que utilizavam esse instrumento da arte do desenho. Na exposição das Cavalariças da Escola Artes Visuais do Parque Lage, em 2006, os lápis reaparecem, mas não se dispõem a desenhar. A projeção foi o procedimento utilizado para rebater o telhado da galeria, transferindo-o até o chão como desenho feito por cabos de aço vindos do telhado. Nessa exposição, a artista problematizava a máxima de Goethe: “Aquilo que eu não posso desenhar eu não posso ver”. Se os cabos de aço faziam, em projeção, o desenho do

telhado, nos obrigando a ver, pelo rebatimento, a forma do teto protetor, os lápis pontiagudos fincados na parede da galeria ao lado criavam um espaço de recusa para o desenho. Se, com a frotagem, ver ligava-se ao tátil, no trabalho com os lápis da Galeria lateral das Cavalariças, ver era não tocar.

Os lápis, introduzidos na parede e com a outra extremidade do grafite apontando para fora, ameaçavam atravessar o corpo do espectador que se atrevesse a tocá-los. Ali a frotagem insistia de maneira negativa, na medida em que a luz pensada para a intervenção produzia os traços e as hachuras com a projeção de sombras na superfície da parede. Assim, usando a projeção em ambos os trabalhos de modo a espacializar a intervenção, a artista não abandonava a bidimensionalidade que tanto lhe interessa. A impotência para o desenho indicada pela introdução do lápis na parede evocava a potência da luz como origem de toda visibilidade, de todo discurso visual. Tratava-se de recusar o desenho e a frotagem para potencializar ainda mais peremptoriamente outra modalidade de transferência a partir dos registros dos afetos do material. O interesse era inventar uma visibilidade operada pela transferência dos afetos da luz – a sombra produzida pelos objetos opacos. Nesse trabalho, a matéria mesma do tempo do visível era o objeto da transferência operada pela artista.

Na série desenvolvida mais recentemente no Largo das Artes em 2008, Malu Fatorelli retorna à relação entre luz e sombra, descoberta com a intervenção do Parque Lage. A operação atual parte da apropriação por transferência para realizar a invenção de uma paisagem clichê da cidade do Rio de Janeiro. A paisagem, apropriada pela fotografia, se torna objeto aproximado ao nível das mãos. Em seguida, os objetos-chave são novamente fotografados, ampliados, utilizados para gravar em papéis de alta gramatura bem como para formar o painel-panorama com 12 desses elementos, remetendo ao tempo pela imagem figurada de relógio.

Na dialética das distâncias proposta pela artista, a fotografia toma um lugar singular nos dispositivos de transferências que *inventou*. Ainda que a fotografia enquanto signo indicial mantenha um vínculo com o referente material, ela não é “fisicamente forçada”, como propôs Rosalind Krauss em seus artigos editados no livro *O fotográfico* (KRAUSS, 2002:83). A fotografia, ao contrário, aproxima o distante. Ela não opera por contato físico, mas como uma “impressão à distância” (SCHAEFFER, 1996:17).

No trabalho de Malu Fatorelli com a paisagem da Lagoa Rodrigo de Freitas, a luz transfere à distância as impressões e os afetos visuais do local, deixando sobre a superfície da película fotográfica as marcas e os traços que serão o material para a invenção que a artista irá operar.

Para impor a possibilidade de um contato físico com a paisagem, Fatorelli reduz a escala e imprime o desenho nas chaves-objetos. Mas o que há de especial nessa paisagem urbana de prédios e morros que ao circundar uma lagoa abriga uma comunidade que compartilha senão diversidades? Certamente não é a representação do visível dessa paisagem o que interessa a Malu Fatorelli, mas a potência da transferência do material afetivo da paisagem que insiste em se identificar com a imagem cultural da cidade.

No atual contexto da proliferação da imagem e da virtualização do mundo físico por um sistema de simulação que não passa de uma ordem representacional e de controle do indivíduo onde a paisagem nos olha através de câmeras localizadas na terra e no espaço, Malu Fatorelli insiste em olhar a paisagem, primeiramente visitando-a para habitá-la, como faziam os dadaístas e os surrealistas, e em seguida buscando obter dela algum conhecimento prático relativo à cidade. Para os dadaístas, a paisagem urbana que interessa é a dos lugares banais e amorfos, sem interesse histórico, simbólico ou estético. Como afirma Àlex Nogué: “Habitar um lugar a partir da inatividade é uma atuação puramente dadaísta” (NOGUÉ, 2008:159). Não é o caso da paisagem escolhida por Malu Fatorelli, símbolo-clichê para o turismo da cidade do Rio de Janeiro. Por outro lado, a artista carioca também se encontra longe dos interesses surrealistas com a paisagem. Não há nesse trabalho com a paisagem nenhum interesse psicanalítico que visaria interpretar o lugar escolhido a partir do inconsciente. Malu Fatorelli busca vivenciar o interior mesmo da paisagem-clichê, aproximando-se antes do conceito de psicogeografia dos situacionistas. Segundo o historiador espanhol, os situacionistas vivenciavam a paisagem “como uma forma alternativa de entender os efeitos do meio geográfico sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (NOGUÉ, 2008: 161). Os situacionistas se interessavam em descrever a dimensão emocional do lugar, apropriando-se de seu tempo não produtivo. Longe de ocupar o lugar para apropriar-se dele fisicamente como suporte para a arte, como fizeram os artistas da *Land Art*, Malu Fatorelli deseja a descoberta interior da paisagem, suas emoções, suas percepções e afetos. Algo como uma subjetividade pré-individual que insiste em marcar a cultura da cidade e a subjetividade do carioca da Zona Sul onde mora a artista. De que modo essa paisagem clichê pode constituir uma temporalidade para os indivíduos que habitam essa cidade veloz, pouco interessada em seus habitantes, agredida pela urbanização das especulações do capital imobiliário, coagida pela guerra cotidiana do tráfego? De que modo pode-se ainda retirar uma imagem dessa paisagem clichê, parece ser a pergunta que a nova série da artista se coloca.

Nessa série que envolve a paisagem da lagoa carioca, uma diversidade de técnicas elabora o lugar escolhido. A paisagem, o dado visual, é apropriada, processada e transferida para a escala tátil da chave de metal que a contém. Juntando doze chaves-objetos, a artista toma o panorama à paisagem e reduz sua escala. A paisagem como que se curva, se dobra ao desenho no metal que conforma a chave, no papel que reproduz a forma do objeto, no panorama que produz os doze pontos do relógio de chaves. Novas imagens são feitas, fotografando as sombras que as chaves produzem no papel, voltam a criar escalas maiores desdobrando o palimpsesto que agora guarda diversos tempos e operações feitas naquela paisagem clichê da cidade. De um suporte a outro, de uma técnica a outra, Malu Fatorelli transfere os afetos daquela paisagem, inventando-a através dos vestígios que se traduzem e se transformam na passagem. São inúmeras traduções dos vestígios afetivos que nos devolvem aquela realidade visível, os momentos de suas transformações, apresentando os tempos de uma inaudita invenção do já dado. O visível não é somente um dado no olho, tampouco um aspecto da visão, mas um objeto que se pode ter à mão – a paisagem é algo que se pode sentir na pele, mas também algo que pode ser visto à distância como imagem. Como efeito, para criar de fato uma visibilidade do visível – da paisagem natural e urbana, bem como dos prédios históricos – são necessárias muitas operações distintas que traduzem o devir mesmo do lugar que se investiga: recolher e sobrepor, aumentar e reduzir escalas, invadir e atravessar camadas materiais. Assim, o visível pode tornar-se a chave que atravessa o pensamento para a invenção das visibilidades que são seus próprios devires.

Malu Fatorelli iniciou com a gravura, mas diversas linguagens e meios pareciam articular-se na prática da artista para aproximar-se do distante, seja no tempo ou no espaço. A pintura, a gravura, o desenho, a frotagem, a encáustica – cada técnica encontra uma atuação singular no pensamento plástico da artista que se propõe a inventar visibilidades a partir de material apropriado por técnicas diversas de transferência. Segundo a artista, o desenho atua por sua velocidade, permitindo que a mão acompanhe o pensamento; a gravura encerra uma “arquitetura interna que deixa as marcas dos tempos por onde passou” e constitui-se como “um arquivo temporalmente negativo”; a frotagem age na condição de “visão de cego”, privilegiando a sensação tátil e o espaço háptico e ironizando o privilégio do visual na arte moderna; a fotografia

aproxima o distante, mantendo-se à distância¹. Diferentes metodologias artísticas constituem a “dialética das distâncias” que tanto atrai a artista. Aproximando o distante e distanciando o próximo, Malu faz atravessar os tempos na imagem, deslocando as sensações da paisagem urbana para as imagens de arte que ela inventa. A singularidade do trabalho da artista remete à autonomia relativa que ele busca, na medida em que o trabalho é sempre uma apropriação do mundo como documento relativo a um lugar – a seus discursos históricos e a suas apresentações visíveis – sobre o qual ela decide agir para inventá-lo como arte.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

O’NEILL Elena. Idéias-em-forma: intervenções de Gordon Matta-Clark. In: *Arte e Ensaio – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA, UFRJ*, ano XV, número 17, 2008.

FATORELLI, Maria Luiza. Imagens e Laudas: indagações em torno de processos artísticos contemporâneos. In: *Anais do 17º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 2008. Disponível em <http://www.anpap.org.br/2008/artigos/176.pdf>. Último acesso em 26/12/2009.

FATORELLI, Maria Luiza. Visualidade e conceito na obra contemporânea. In: *Anais do 16º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*, 2007. Disponível em <http://www.anpap.org.br/2007/2007/artigos/155.pdf>. Último acesso em 26/12/2009.

FOSTER, HAL. *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.

HOLMES, Brian. Investigações extradisciplinares – Para uma nova crítica das instituições. In: *Concinnitas – Revista do Instituto de Arte da UERJ*, Ano 9, Vol. 1, N. 12, julho 2008.

KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LAPLANCHE e PONTALIS. *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MUNTADAS, Antoni. *On translation, Catálogo*. Barcelona: Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2002.

ROLNIK, Suely. Memória do corpo contamina museu. In: *Concinnitas – Revista do Instituto de Arte da UERJ*, Ano 9, Vol. 1, N. 12, julho 2008.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.

ZIMMERMAN, David E. *Vocabulário contemporâneo de Psicanálise*. Porto Alegre: ARTDMED, 2001.

¹ Palavras da artista em conversas com o autor deste artigo.