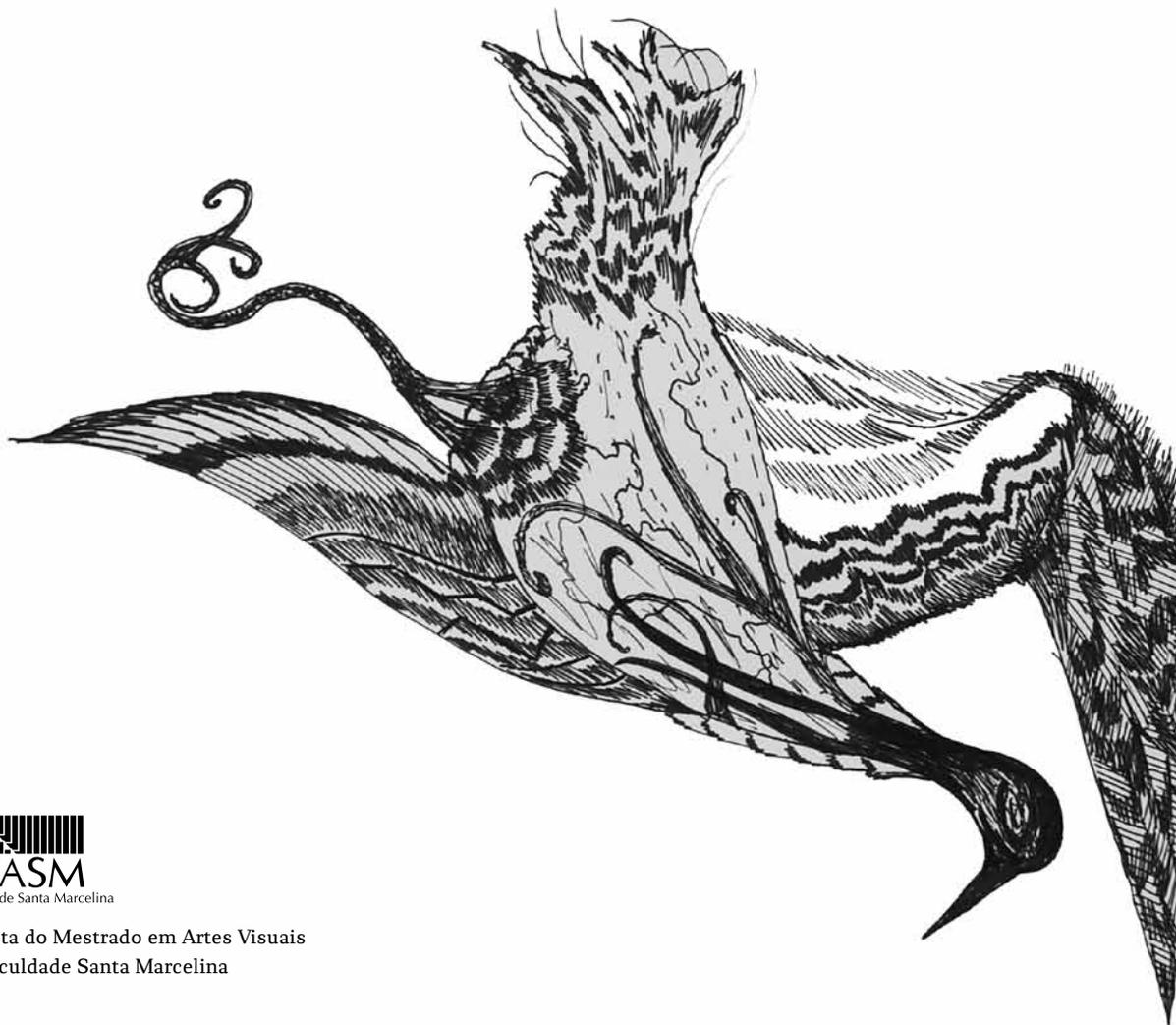


marcelina | ficções

ano2 . n°2 . 2009



Faculdade Santa Marcelina

Revista do Mestrado em Artes Visuais
da Faculdade Santa Marcelina



marcelina | ficções

ano2 . nº2 . 2009



Faculdade Santa Marcelina

Revista do Mestrado em Artes Visuais
da Faculdade Santa Marcelina

© 2009 Faculdade Santa Marcelina – Unidade Perdizes

Coordenação do projeto e edição

Lisette Lagnado
Maria Aparecida Bento
Mirtes Marins de Oliveira

Conselho editorial

Christine Mello (Fasm-SP)
Dawn Ades (University of Essex-UK)
Esther Hamburger (ECA-USP)
Luiz Camillo Osório (Unirio/Puc-RJ)
Ricardo Basbaum (Fasm-SP e UERJ)
Sandra Rey (Instituto de Arte/ UFRGS)
Shirley Paes Leme (Fasm-SP)

Produção editorial e revisão

Júlia Ayerbe

Projeto gráfico

Laura Daviña

Produção gráfica

Azeite De Leos

Impressão e acabamento

Expressão e Arte Editora
Fonte utilizada: PMN Caecilia

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(FASM–Perdizes. Biblioteca ‘Ir. Sophia Marchetti’)

MARCELINA. Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. - Ano 2, v.2 (1. sem. 2009). – São Paulo: FASM, 2009.

Semestral
ISSN: 1983-2842

1. Artes Visuais - Periódicos. I. Faculdade Santa Marcelina.

CDU-7(05)

Marcelina é uma publicação da Fasm. As opiniões expressas nos artigos são de inteira responsabilidade de seus autores. Nenhuma parte desta publicação pode ser reproduzida por qualquer meio, sem a prévia autorização dos autores. Para os critérios de publicação acesse: <http://www.fasm.edu.br>

sumário

- 5 Editorial
- 7 O esvaziamento: Mira Schendel e a poesia da destruição
VERONICA STIGGER
- 17 Um pensar criativo: Mario Schenberg – Arte, Comunicação e Ciência | **ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA**
- 24 Breve recorte sobre o espaço-tempo nas artes visuais: do cronofotográfico ao audiovisual | **NEIDE JALLAGEAS**
- 38 *A Streetcar Named Desire* em *Os Simpsons* | **OLÍVIA RIBAS DE FARIAS**
- 47 Nietzsche e re-ação do “dado” no jogo da vida
JOSÉ ROBERTO DE OLIVEIRA
- 57 What is an art work? (On Marcellvs L.)
O que é uma obra de arte? | **MARCUS STEINWEG**
- 74 Do conceito do desenho ao desenho com a poesia
CARLA HERMANN
- 78 Formação intermitente | **STELA BARBIERI**
- 85 *Mestrado em revista:*
A trajetória do artista-pesquisador
BEATRIZ BASILE DA SILVA RAUSCHER
- 95 Dossiê | ficções
II Seminário Semestral de Curadoria
ADRIANO PEDROSA E LISETTE LAGNADO
- 120 *Caderno do artista* | **LAURA LIMA**

Sua arte
começa aqui.



Ilustração 3D Flavio Bassani

BLOX

pintar !
arte e artesanato

Materiais artísticos, cursos, livraria, molduraria e cybercafé.

Rua Cotoxó, 110 - Pompéia - São Paulo - SP - Tel.: (11) 3873.0099

Rua Groenlândia, 77 - Jd. Paulista - Unid. Panamericana - SP - Tel.: (11) 3885.5143

Av. Angélica, 1.900 - Higienópolis - Unid. Panamericana - SP - Tel.: (11) 3661.9685

www.pintar.com.br

editorial

As políticas educacionais em nível superior no Brasil indicam uma importante tarefa a ser cumprida pela pós-graduação: o estímulo ao diálogo entre a produção de conhecimento no âmbito acadêmico e as demandas da sociedade por reflexões qualificadas.

Nesse sentido, reafirma-se o objetivo do Seminário Semestral de Curadoria, ao promover encontros e debates onde profissionais de fora são convidados à participação acadêmica, ambas as esferas agregando valor para toda a comunidade. Na primeira edição, o crítico e curador Paulo Herkenhoff deu uma aula sobre sua experiência curatorial à frente da 24ª Bienal de São Paulo e resgatamos os 10 anos da Bienal da Antropofagia.

O II Seminário aconteceu com uma comunicação pública de Adriano Pedrosa, sob a coordenação de Lisette Lagnado, onde se adotou um modelo dialógico de conversa, fugindo de um modelo de seminário tradicional expositivo. O evento ocorreu em setembro de 2008, no auge do choque provocado pela derrocada do mercado imobiliário e de várias instituições financeiras norte-americanas. A palestra, aqui reproduzida, é anterior à consagração de Barack Obama na presidência dos Estados Unidos. Antecede também o anúncio da curadoria de Adriano Pedrosa para o 31º Panorama da Arte Brasileira, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que consiste em expor exclusivamente exemplos de “arte brasileira feita por estrangeiros”, para mostrar como a cultura do país se tornou uma referência internacional. Portanto, o presente *dossiê de marcelina [ficções]* configura um documento para uma compreensão da plataforma de um curador brasileiro que levantou uma reação violenta no meio artístico nacional (acompanhe no Canal Contemporâneo: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/002119.html>). O III Seminário, previsto para junho, abordará o pensamento curatorial sob a perspectiva de um curador-artista, Ricardo Basbaum, professor da Universidade Estadual do Rio de Janeiro e agora participante do corpo docente da Faculdade Santa Marcelina.

É com grande satisfação que verificamos que a primeira chamada de artigos já possibilitou uma surpreendente resposta de professores e alunos de diferentes programas de

pós-graduação por vários estados do Brasil. É o caso de Olívia Ribas de Farias, mestranda do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia – UFBA, com um diálogo entre o episódio *A Streetcar Named Marge* da série de animação *Os Simpsons* e o drama *A Streetcar Named Desire* do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams, que amplia as reflexões sobre adaptação e intertextualidade e busca, também, observar como a televisão pode dar acesso a obras canônicas de um modo engraçado e até mesmo polêmico.

Neide Jallageas, professora e pesquisadora do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, se debruça sobre *Quarto para São João da Cruz*, de Bill Viola, para estabelecer um fio condutor das experimentações radicais das vanguardas à complexidade espaço-temporal do audiovisual. Pensar e escrever sobre arte é um assunto comum ao campo da filosofia. A leitura do “jogo da vida” em Nietzsche, por José Roberto de Oliveira, permite uma complementação transversal do método criativo do físico e crítico de arte Mario Schenberg, por Alecsandra Matias de Oliveira.

A formação é um tema que a Faculdade Santa Marcelina escolheu como meta prioritária. Um artigo de Stela Barbieri, diretora da Ação Educativa do Instituto Tomie Ohtake, relata experiências realizadas naquela instituição no âmbito da educação não formal de artistas e professores de artes visuais. Como forma de divulgar investigações desenvolvidas no mestrado e discutir como melhorar as pesquisas em Artes Visuais, *marcelina* criou a seção *Mestrado em revista*, na qual uma dissertação defendida é apresentada a partir da argüição do professor convidado externo. Agradecemos Beatriz Basile da Silva Rauscher por sua inestimável contribuição.

Artistas de peso histórico e contemporâneo são os destaques desta edição: Mira Schendel por Veronica Stigger e Nelson Felix por Carla Hermann. Mas não somente. O *Caderno do artista* traz um projeto inédito de Laura Lima. O trabalho de Marcellvs L., atualmente residindo em Berlim, merece um ensaio do filósofo Marcus Steiweg. E fica aqui o convite para enviar uma versão para o português, para publicarmos numa próxima edição com autorização do autor e do artista.

O esvaziamento: Mira Schendel e a poesia da destruição

VERONICA STIGGER*

Palavras-chave:

Mira Schendel,
Desenho 72-3,
esvaziamento.

Key words:

Mira Schendel,
Desenho 72-3,
emptying.

Resumo: O presente artigo propõe que se compreenda a obra de Mira Schendel a partir do conceito de *esvaziamento*. Sua obra talvez apresente menos a forma de uma ausência ideal de sentido do que a figuração de uma impossibilidade de comunicar experiências traumáticas, como a II Guerra Mundial ou a ditadura militar brasileira. A partir do exame do *Desenho 72-3* (1972), no qual o choque e a dialética entre código textual e código visual são estrutural e semanticamente fundamentais, buscaremos interpretar a arte de Mira Schendel como exercício de recuperação do irrecuperável e de apresentação do irrepresentável.

Abstract: *The proposal of the present paper is to use the category of emptying to understand the work of Mira Schendel. Her work perhaps presents less the form of an ideal absence of meaning than the figuration of an impossibility to communicate traumatic experiences, like the Second World War or the Brazilian military dictatorship. From the examination of Desenho 72-3 (1972), in which the shock and the dialectics between textual and visual codes are structurally and semantically fundamentals, we will try to interpret the art of Mira Schendel as an exercise of recovering what is irrecoverable and of representing what is irrepresentable.*

* Veronica Stigger é pesquisadora, crítica de arte e escritora. É doutora em Teoria e Crítica da Arte pela ECA-USP e professora junto à Pós-Graduação em História da Arte da Faap. Atualmente, dedica-se à pesquisa de pós-doutorado junto ao MAC-USP. O presente texto é resultado parcial de suas pesquisas de pós-doutoramento, realizadas com bolsa concedida pela Fapesp.

Même les mots vous lâchent, c'est tout dire. C'est le moment peut-être
où les vases cessent de communiquer, vous savez, les vases.
Samuel Beckett, *La fin*

Em Berlim, impressionado com a profusão de árvores verdes que vê diante de sua janela, Luiz Costa Lima telefona a um amigo, no Brasil, para contar-lhe da “extraordinária paz” que sente. O amigo, depois de alguns segundos de silêncio, responde-lhe: “Na Alemanha, a paz engana”. E aconselha: “Vá à estação de trem (*S-Bahn*) de Nikolassee e desça na seguinte. Chama-se Grunewald. Procure a gare 17 (*Gleis 17*)”. Costa Lima segue seu conselho:

A gare está desativada. O cascalho cinza substitui o chão liso e cimentado. Ao lado dos trilhos, árvores semelhantes às próximas a meu apartamento e casas (já estariam lá nos anos de 1940?). Na parede da escada que lhe dá acesso, há uma placa discreta. Nela se lê: Em memória dos deportados aos campos de extermínio, que, de 1941 a 1945, foram transportados pelos trens da Ferrovia do Império Alemão.

Também Costa Lima, agora, silencia:

Ao suspender o rosto do papel em que escrevo, procuro reencontrar o verde. Fez-se noite, já não o vejo. Como quem já sofreu a decepção de um primeiro amor, amanhã o verde já não será extático. Misturar-se-á a experiências passadas. Em nenhuma porém minha estrangeirice terá sido tão veemente. Aquele verde fora ímpar. Dele, guardarei a recordação do júbilo com que o vivera. (Costa Lima, 2002, p. 28)

§

No *Desenho 72-3*, de Mira Schendel, restou o verde. Nanquim sobre papel japonês, colado sobre cartolina branca: nele, há apenas um quadrado, pequeno, verde, exatamente no centro do espaço alongado (49,5 centímetros de altura por 25,5 centímetros de largura). À sua esquerda, em sua parte superior, vê-se um M (de *Mira*?). Dentro do quadrado, na parte inferior esquerda, um A (de *mirA*?). Outras sessenta e quatro letras, todas em letraset, se precipitam a partir do quadrado. De todo o alfabeto, só não estão presentes o J, o Q e o X. Todas as outras letras estão lá. Testemunhamos a queda de sete delas – V, U, L, S, N, W, O. As cinquenta e sete restantes se acham amontoadas na base do desenho, umas caídas sobre as outras. Quase ao centro desta base, uma das letras que se destaca das demais – ao lado de um M e de um H – é um S. Se alguém quisesse brincar de ligar os pontos com as letras distribuídas logo à sua volta, poderia formar SCHENDEL.

§

Silêncio e vazio: estas são duas marcas dos trabalhos de Mira Schendel. A própria Mira escreveu a Guy Brett, em 1965: “O que importa na minha obra é o vazio, ativamente o vazio” (Brett, 1996, p. 50). Haroldo de Campos talvez tenha sido o primeiro, depois da própria artista, a qualificar a arte de Mira como “uma arte de vazios” – num texto-poema, de 1966, em que fala também do silêncio:

entrar no planetarium onde suas composições
se suspendem desenhos estelares
e ouvir o silêncio como um pássaro de avessos
sobre um ramo de apenas
gongear seus haicais absolutos. (Bense, 2003, p. 224)

Ronaldo Brito, em pequeno texto de 1988, também retorna à ideia de um vazio, ao escrever que a experiência, em Mira, “consiste na atividade muito mais complexa e transformadora de reinterpretar o todo no sentido do nada” (Brito, 2005, p. 292). Para Sônia Salzstein (1996, p. 19-20), o trabalho da artista “se assemelharia a uma superfície vazia e infinita”.

Mas – alguém poderia perguntar – qual o caráter deste silêncio, deste vazio?

§

Há dois aspectos que podem nos ajudar a esclarecer a questão: as condições de vida de Mira Schendel na Europa antes de sua chegada ao Brasil, em 1949, e o próprio contexto político e social desta época.

O pai de Mira era tchecoslovaco, de família judaica; e a mãe, filha de um alemão e de uma italiana, de origem judaica, mas convertida ao catolicismo. Os pais se separaram quando Mira era ainda bebê, e a mãe se casou novamente com um conde italiano. Durante a Segunda Guerra Mundial, Mira partiu de Milão para Sofia, na Bulgária, fugindo da perseguição nazista. Acabou em Sarajevo, na ex-Iugoslávia, onde se casou com Josip Hargesheimer,¹ com o intuito de conseguir permissão para emigrar. Em Roma, onde permaneceu entre 1946 e 1949, foi tachada pelo governo de “pessoa deslocada”². Não

1 Ela assina suas obras com o sobrenome do marido até 1953. Depois que se casa com Knut Schendel, adota o nome com o qual ficou conhecida.

2 Sobre este termo, Mira escreveu uma carta ao jornal *Correio do Povo*, em 7 de janeiro de 1950, alguns meses depois de aportar em Porto Alegre: “Diremos então que hoje – sem limites, confins ou distâncias de continentes – o D.P. [*displaced person*] é agora mais que um simples refugiado, mais que simples imigrante; muitas coisas é, hoje, o deslocado de guerra... Pessoa sem pátria, pessoa

Desenho 72-3, pertencente ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).
Cortesia: Galeria André Millan, São Paulo.

se tem muito mais notícia sobre o passado de Mira, antes de sua chegada ao Brasil, em 1949. Ela não falava sobre o assunto. Mas se desconfia que ela nunca tenha se sentido em casa em lugar algum. Haroldo de Campos, que era próximo a ela, disse que Mira “sentia aquilo que o Julio Cortázar chamava de ‘dificuldade de estar de todo’: ela se sentia meio exilada”. (Salzstein, 1996, p. 231)³

§

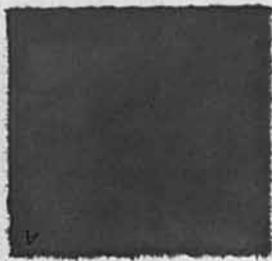
Em 1933, alguns anos antes de eclodir a Segunda Guerra Mundial, Walter Benjamin observou que “os combatentes tinham voltado silenciosos do campo de batalha: Mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (Benjamin, 1994, p. 115). Fazia referência à Primeira Guerra Mundial, mas, visionário, antecipava, de uma certa forma, o silêncio, ainda maior, que nos impuseram os horrores inomináveis praticados nos campos de extermínio na segunda grande guerra. Em 1949, alguns anos apenas do fim da guerra, Theodor W. Adorno afirmou: “Escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (Adorno, 1998, p. 26).⁴ Em suas recordações sobre o tempo em que passou em campos de concentração, Ruth Klüger enfatizou: “Justamente sobre tais vivências extremas pode-se falar impressionantemente pouco. A fala humana foi criada e pensada para outra coisa”. Quiçá a melhor – ou a única – resposta à barbárie fosse o silêncio. Talvez por isso observe Guy Brett, a partir de Mira Schendel: “O silêncio, o vazio, o nada, a negação, podem ser vistos – tanto no sentido filosófico como sócio-político – como um recurso extremamente importante na obra de artistas do pós-guerra, talvez particularmente no Brasil”. (Salzstein, 1996, p. 50)

posta fora do equilíbrio normal da família e da sociedade, pessoa extenuada pela luta atroz de ideologias em antagonismo. D.P. é o homem que renunciou, por amor à verdade, aos mais elementares direitos civis que a própria terra lhe deve, para depois se lhe ver negada, nos Campos IRO (International Refugee Organization) da Áustria, Alemanha e Itália, muitas vezes até a liberdade física. Este homem, D.P., foi quem, escolhendo a liberdade caiu inevitavelmente na escravidão... D.P., afinal, foi o homem que sabidamente ou instintivamente enfileirou-se ao lado da civilização cristã, e, implicitamente, aquele que suportou perseguições até em nome da doutrina e moral evangélica”.

3 Maria Eduarda Marques também conta que Mira viveu isolada em Porto Alegre, primeira cidade brasileira em que morou, antes de se mudar para São Paulo em 1953, e fala do “sentimento de exclusão” que ela sentia. (Marques, 2001, p. 14)

4 Vale lembrar que, na contracorrente desta observação de Adorno, para Giorgio Agamben, dizer que o fenômeno de Auschwitz é indizível é “conferir ao extermínio o prestígio da mística”: “Dizer que Auschwitz é ‘indizível’ ou ‘incompreensível’ equivale a euphemism, a adorá-lo em silêncio, como se faz com um deus; significa (...) contribuir para a sua glória.” (Agamben, 1998, p. 30)

M



Δ

U

L

S

N

M

O

U
Z
M
S
H
C
L
P
G
H
M
K
D
P
M
N
L
C
D
K
R
K
G
M
I
T
S
L
R
L
N
T
R
R
N
H

§

Na pequena novela *O Calmante*, de Samuel Beckett, o narrador quer dirigir a palavra a um menino que segura uma cabra, mas as palavras não saem: “Eu preparei então minha frase e abri minha boca, acreditando que iria ouvir, mas não ouvi senão que uma sorte de estertor, ininteligível mesmo para mim que sabia de minhas intenções. Mas não era nada, nada além da afonia devida ao longo silêncio, como no bosque onde se abrem os infernos.” (Beckett, 2003, p. 49-50)

Desenho 72-3 é uma tentativa de fala nesse sentido: de uma fala que não se completa. Talvez porque as experiências pessoais de Mira não fossem comunicáveis – e a própria artista reconhecia que eram as suas vivências que ela pretendia transpor para os quadros:

O que me preocupa é captar a passagem da vivência imediata, com toda a sua força empírica, para o símbolo, com sua memorabilidade e relativa eternidade. Sei que se trata, no fundo, do seguinte problema: a vida imediata, aquela que sofro, e dentro da qual ajo, é minha, incomunicável, e portanto sem sentido e sem finalidade. O reino dos símbolos, que procuram captar essa vida (e que é o reino das linguagens), é, pelo contrário, *anti-vida*, no sentido de ser inter-subjetivo, comum, esvaziado de emoções e sofrimentos. Se eu pudesse fazer coincidir estes dois reinos, teria articulado a riqueza da vivência na relativa imortalidade do símbolo. (Salzstein, 1996, p. 256)

Se pode haver um elemento que decisivamente se cala em *Desenho 72-3* este é o quadrado. Quadrado verde centralizado sobre fundo branco: há algo de malevitchiano nele. Foi com o quadrado (preto, vermelho, branco) que Maliévitch chegou mais próximo do que proclamava como o “zero das formas” – e Haroldo de Campos vai fazer relação justamente entre os trabalhos de Mira Schendel e a estética oriental do zero significante, o *sunyata*, e deste com o *ein sof* da cabala (Salzstein, 1996, p. 233). E quanto a isto não posso deixar de lembrar o que diz Rosalind Krauss sobre a *grade [grid]*, a figura, segundo ela, emblemática do século XX, que engloba obras como as de Maliévitch: “A estase absoluta da grade, sua falta de hierarquia, de centro, de inflexão, enfatiza não somente seu caráter anti-referencial mas – mais importante – sua hostilidade à narrativa. Esta estrutura, inacessível tanto ao tempo quanto ao incidente, não permitirá a projeção da linguagem no domínio do visual, e o resultado é o silêncio.” (Krauss, 1994, p. 158)

Há algo de tumular – de pedra, de lápide – na superfície silenciosa do quadrado de *Desenho 72-3* (o próprio jazigo de Maliévitch era quadrado). Nele, só o verde é vivo, como se a relva tivesse coberto a tumba, tal qual ocorre tantas vezes nos mausoléus entregues

ao descaso – como se o verde da natureza voltasse a imperar sobre o cinza tumular da cultura. Para Georg Simmel, quando a arquitetura – “a mais sublime vitória do espírito sobre a natureza” – rui e a natureza volta a dominar sobre a cultura, tem-se a ruína⁵.

§

Embora inspire o silêncio, um túmulo, por si só, não pode pressupor um vazio – pode supor, antes, uma falta ou, ainda, um *esvaziamento*: “Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim” (Didi-Huberman, 1998, p. 37). E um túmulo arruinado pressupõe ainda menos o vazio.

O túmulo sugere a presença, dentro de si, de um corpo – mesmo que este não esteja mais (ou nunca esteve), de fato, ali. Um túmulo, portanto, está sempre cheio, nem que este cheio não se traduza mais em algo necessariamente palpável ou simplesmente visível, mas numa imagem, ou, mais precisamente, numa evocação. Ele, em última instância, *lembra* algo – e remete a algo – exterior a si, para além de sua sólida massa monolítica.

O túmulo arruinado soma à lembrança de algo exterior a si a recordação de si próprio – enquanto túmulo, enquanto pedra, enquanto objeto da memória – antes de ter-se tornado ruína. Ele é, assim, duplamente evocativo, duplamente memorialístico. É testemunho, simultâneo, de uma perda e de uma destruição.

§

Didi-Huberman:

As cinzas de Auschwitz ou de Hiroshima formam este resto imenso, este mundo cinza – transmitido fotograficamente nos livros de história – diante do qual não podemos mais dizer que “não há nada”. A sobrevivência das cinzas e aquela das imagens: tal é o húmus, o solo de nossas obsessões presentes. (Idem, p. 55)

§

⁵ Georg Simmel diz que, quando se cria a ruína, “a equação entre natureza e espírito desloca-se em favor da natureza”. E acrescenta: “Este deslocamento torna-se uma tragicidade cósmica que na nossa percepção leva qualquer ruína para a sombra da melancolia, pois o desabamento aparece agora como a vingança da natureza pela violação que o espírito lhe impingiu por meio da formação segundo sua imagem.” (Öelze e Souza, 2005, p. 135-136)

Se o quadrado é o túmulo, as letras são os corpos. Elas se empilham na base do desenho como os corpos esqueléticos dos judeus mortos se empilhavam nas fotografias em preto e branco dos campos de extermínio.

Mas as letras são – também – mais que isso. Elas atestam aquela tentativa de fala a que me referi anteriormente. E, antes disso, elas atestam uma tentativa de registro de uma fala. Geraldo Souza Dias recorda que Mira Schendel, a partir da década de 1960, adota Jean Gebser como seu autor de cabeceira. Para Gebser, o aparecimento da escrita determina a emergência da História (Dias, 2003, p. 124)⁶. Não por acaso, escreveu Max Bense a respeito das obras de Mira: “aquilo que se passa, passa-se sobre a mais extrema pele da substância do mundo, ali onde o mundo poderia começar a infiltrar-se na consciência, na linguagem” (Bense, 2003, p. 225). Para a própria Mira, trata-se de uma questão de fixação do tempo:

A sequência das letras no papel imita o tempo, sem poder realmente representá-lo. São simulações do tempo vivido, e não captam a vivência do irrecuperável, que caracteriza esse tempo. Os textos que desenhei no papel podem ser lidos e relidos, coisa que o tempo não pode. Fixam, sem imortalizar, a fluidez do tempo. (Salzstein, 1996, p. 256)

Talvez precisamente por serem incapazes de representar o irrepresentável, de recuperar o irrecuperável, as letras soltas em *Desenho 72-3* se apresentam, à primeira vista, como, segundo a própria Mira, uma “escrita pré-literal e pré-discursiva” (idem) – Agamben, falando das tentativas de testemunho dos horrores presenciados nos campos de extermínio toca numa questão afim: “a língua, para testemunhar”, afirma ele, “deve ceder lugar a uma não-língua, mostrar a impossibilidade de testemunhar”; é por isso que “a língua do testemunho é uma língua que não significa mais” (Agamben, 1998, p. 36). Vilém Flusser já notou: “Os escritos de Mira não são textos. Não falam sobre. Por isto não podem ser lidos como representando algo. São pré-textos. São como um texto é, antes de ser texto. Falam-se. Ainda não representam algo, embora o façam quase.” E arremata: “São aquilo que a língua é antes que fale” (Salzstein, 1996, p. 265). Essa observação faz lembrar Haroldo de Campos quando afirma que a poesia sonora de Kurt Schwitters “se dirige à raquis da textura fonética: à pré-sílaba, aos sons primordiais, às unidades sonoras prévias ao idioma-signo, vale dizer, anteriores (se isto é possível imaginar) ao idioma investido de

⁶ Para Ronaldo Brito, a história é justamente o que é evocado nos trabalhos de Mira: em seus desenhos “com todo o seu frescor e instabilidade, o acontecimento traz aqui a consistência da história. Não o passado virtual da memória, nem a carga opaca da sucessão empírica, mas a sua espessura e resistência problemática enquanto fato de natureza cultural.” (Brito, 2005, p. 292)

simbologia conteudística” (Campos, 1977, p. 44). É com Schwitters que Haroldo compara Mira ao dizer que “a construção e a desconstrução são dialeticamente irmãs, e a Mira construía desconstruindo”. (Idem, p. 233)

As letras do desenho estão caindo. Elas despencam. Elas parecem se precipitar todas de uma mesma posição, onde, talvez, elas estivessem, num momento anterior, em ordem, onde elas, enfileiradas, compunham alguma palavra, alguma frase ou algum balbucio. Mais do que *formar* alguma escrita – mesmo que pré –, elas dão a impressão de serem o resultado da *deformação* de uma escrita (ou de uma tentativa de escrita) prévia. Ou melhor, parecem ser resultado da *destruição* de uma escrita. Menos pré-textos que pós-textos. As letras também são ruínas – ruínas da palavra ou da frase que elas talvez formassem instantes antes, como *Mira* ou *Schendel*. Assim, elas também são testemunhos de um passado. São memórias. Mas memórias em frangalhos. A fala que estas letras articulavam se desfez, talvez antes mesmo de se completar. Se silencioso, *Desenho 72-3* não é mudo. Ele emudeceu – ou foi calado.

§

Mira Schendel era de família judaica. Durante a Segunda Guerra Mundial, morou em várias cidades da Europa, fugindo da perseguição nazista. Cinco anos depois de findada a guerra, migrou para o Brasil. Seu passado – e também, talvez principalmente, o passado de seu povo e de sua geração – se impregna em *Desenho 72-3*.

Porém – não esqueçamos – *Desenho 72-3* foi realizado em São Paulo, em 1972 – ano em que mais se mataram opositores ao governo militar: foram 58 mortes, 18 desaparecimentos, 5 suicídios e 3 enforcamentos nas celas, sem contar os 1 081 torturados contabilizados em relatório divulgado, em agosto daquele ano, pela Anistia Internacional. (Gaspari, 2002, p. 472)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1997.

AGAMBEN, Giorgio. *Quel che resta di Auschwitz*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998.

BECKETT, Samuel. “Le Calmant”. In: *Nouvelles et Textes pour rien*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.

BENJAMIN, Walter. “Experiência e pobreza”. In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENSE, Max. “Sobre Mira Schendel”. In: *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

- BRITO, Ronaldo. “Singular no plural”. In: *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- CAMPOS, Haroldo de. “Kurt Schwitters ou o júbilo do objeto”. In *A Arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- _____. “Uma arte de vazios”. In: BENSE, Max. *Pequena estética*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- COSTA LIMA, Luiz. “Enganos de estrangeiro”. In: *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002.
- DIAS, Geraldo de Souza. *Contundência e delicadeza na obra de Mira Schendel*. Ars ano I, v. I: São Paulo, 2003.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise*. Paris: Minuit, 2001.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: 34, 1998.
- GASPARI, Elio. *A ditadura escancarada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- KRAUSS, Rosalind E. *The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass., London: The MIT Press, 1994.
- MALIÉVITCH, Kasimir. “Du cubisme et du futurisme au suprématisme: le nouveau réalisme pictural”. In: *Écrits*. Paris: Ivrea, 1996.
- MARQUES, Maria Eduarda. *Mira Schendel*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- ÖELZE, Berthold e SOUZA, Jesse. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 2005, pp. 135-136
- SALZSTEIN, Sônia (org.). *No vazio do mundo: Mira Schendel*, São Paulo: Fiesp, Marca D'Água, 1996.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Escrituras da história e da memória”. In: *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.

Mario Schenberg – arte, comunicação e ciência

ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA*

Palavras-chave:

Mario Schenberg;
Arte; Comunicação;
Ciência.

Key words:

Mario Schenberg;
Art; Communication;
Science.

Resumo: Como um físico teórico penetrou no circuito das Artes Plásticas nacionais? Como aconteceu a emergência do projeto crítico de Mario Schenberg? Qual foi o meio de divulgação dessa proposta crítica? Nesse sentido, qual é o papel atribuído ao artista na criação estética? Essas são as preocupações que orientam esta pesquisa elaborada, em nível de mestrado, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Ao longo da investigação, o objetivo esteve centrado na análise da atividade crítica desenvolvida por Mario Schenberg, tentando visualizar, principalmente, o papel do crítico de arte como mediador e comunicador na relação artista-obra-público.

Abstract: *How do a theoretical physicist enter into the field of national plastic art? How did the emersion of the critic project of Mario Schenberg happen? Which was the way used in order to make public the critic proposal? In this proposal, which was the role attributed to the artist in the aesthetic creation? Those were concerns that guided this research, elaborated, in a master ship level, at Escola de Comunicações e Artes of Universidade de São Paulo (ECA-USP). During the investigation the purpose was focused in the analysis of the critic activity developed by Mario Schenberg, trying to visualize, mainly, the role of the art critic as a mediator and communicator of the relationship among the artist, the work of art and true audience.*

*Mestre e doutora em Artes Visuais na Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP). Pesquisadora do Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes da ECA-USP.

A relação do físico Mario Schenberg (1914-1990) com a arte iniciou-se muito cedo, mais precisamente aos oito anos de idade, quando da primeira visita à Europa na companhia de seus pais. Schenberg atestou esse acontecimento nas muitas entrevistas que cedeu ao longo da vida. Sempre fazia questão de sublinhar que o primeiro interesse artístico se deu ao observar catedrais góticas em Paris. Na volta ao Brasil, a visão binocular dos edifícios parisienses atrairia suas atenções por muito tempo. A arquitetura da cidade luz o tinha fascinado e marcado para sempre sua infância.

Em muitos momentos, admitia que era atingido por emoções fortes em determinados lugares como, por exemplo, a intensa energia telúrica que sentia ao estar na parte medieval de Paris (região que, na verdade, era de origem celta). Por esses testemunhos, é possível afirmar que seu primeiro interesse artístico esteve voltado à arquitetura e principalmente aos aspectos monumentais ligados à história. O que realmente impressionava o jovem Schenberg era a obra arquitetônica aliada ao conhecimento histórico, prova disso foi que sua primeira ação ao receber o impacto ocasionado pela visão do gótico parisiense foi pedir ao pai um livro de História Universal. Sempre salientou que a análise da arte através da história foi fundamental para a manutenção de seu interesse de cunho artístico, pelo menos até 1938, quando recebeu novas influências que serão examinadas no decorrer deste texto.

Sobre seus primeiros contatos com a instituição escolar não há muitas informações, a não ser o fato de que completou seus estudos primários no Colégio Americano Batista, em Recife, sua terra natal. O colégio era caracterizado por ser um ambiente puritano, onde Schenberg aprendeu sobre a Bíblia. As lições religiosas deixaram reflexos na formação de seu caráter e na composição de seu pensamento filosófico.

Ainda de acordo com seus depoimentos, Mario Schenberg dizia que o interesse pela matemática somente aconteceu aos 13 anos – iniciado com longas e solitárias caminhadas à beira da praia e com a observação da geometria ligada a elementos da natureza pernambucana. Para ele, o entendimento da geometria estava associado ao uso do instrumental da razão, objetivo para a compreensão das impressões visuais.

O mesmo sentimento de descoberta da natureza foi reproduzido quando narrou seus estudos em física, história natural e química. O jovem Schenberg ficara impressionado com a compreensão de que as leis naturais e de que todos os fenômenos físicos e químicos obedeciam às leis matemáticas e podiam ser expressos por elas. O caso da descoberta da química pode ser destacado nesse universo de novos conhecimentos, pois ele chegou a comprar, por sua própria conta, uma série de reagentes químicos e com eles realizar, em casa, suas experiências iniciais.

O interesse pela arte precedeu ao interesse pela ciência. Quando o jovem abriu seus horizontes para a geometria era para auxiliá-lo em suas percepções visuais. Quando realizou as experiências químicas, ainda não o fez como um estudo científico, pois ele mesmo admitiu que nem sabia o que era ciência e que suas experiências eram apenas de principiante; segundo ele, “uma espécie de alquimia”. Então, as primeiras investidas no campo científico eram apenas “curiosidades” de um adolescente; realizava estudos para os preparatórios, fascinado pelos fenômenos naturais.

O interesse pela ciência teve como ponto de destaque a geometria, mas realmente foi concretizado por intermédio da tecnologia. Aos 10 anos, Schenberg era colecionador de “livrinhos” franceses que ensinavam como aviões, navios e motores funcionavam. É bom lembrar que, entre 1924-29, as transformações tecnológicas do século XX e os primeiros traços da modernidade eram sentidos por toda a burguesia e pela classe média – como era a família de origem judeu-russa de Mario Schenberg. Inovações tecnológicas, como o fonógrafo, provocaram forte impacto no menino. Ele mesmo dizia que o voo de travessia do Atlântico por Sacadura Cabral o entusiasmou imensamente.

A atração pela tecnologia direcionou-o ao curso de Engenharia Elétrica. Nunca é demais lembrar que, na ocasião, o Brasil ainda possuía poucas instituições de ensino superior, e essas eram restritas aos cursos universitários mais tradicionais, como Medicina, Direito e Engenharia. Por essa razão, jovens com aptidões ligadas à matemática e física eram encaminhados para os cursos de Engenharia, assim como os jovens mais interessados em estudos biológicos ou com aptidões literárias eram dirigidos para o curso de Medicina ou de Direito, respectivamente.

No mesmo período em que surgiu a atração pela tecnologia, Schenberg também voltou suas atenções para outros assuntos, como recortes de jornais e revistas sobre a China e as primeiras leituras sobre o pensamento de Karl Marx. Em suas entrevistas, nunca soube justificar o motivo pela fascinação – aparentemente sem explicação – sobre a China. No início, a coleção de recortes foi considerada como interesse juvenil e, de certa forma, exótico, mas ao longo do tempo seria transformada em estudos mais aprofundados, referentes à filosofia e à arte oriental.

INFLUÊNCIAS DO ORIENTE

Schenberg desenvolveu um projeto crítico com subsídios que não eram de uso recorrente das outras propostas críticas. Foi nessa utilização de conceitos distintos que sua crítica estabeleceu diferenciações em relação aos paradigmas que fixaram a crítica de arte brasileira.

O primeiro subsídio era a análise artística sustentada pela filosofia e pela arte oriental. Elementos do Zen, do hindu e do budismo foram tomados para a explicação de suas proposições teóricas. A filosofia oriental era muito valorizada, pois significava uma forma diversa de refletir o mundo, a espiritualidade e a realidade:

Esse sermão de Buda é uma das coisas mais impressionantes porque inverte todo pensamento religioso ocidental que conceitua os deuses acima dos homens. Buda mostra que, ao contrário, os homens é que estão acima dos deuses, quer dizer, apesar de serem deuses, no homem há uma certa clarividência que só ele pode ter (...) o homem é um ser axial. (Schenberg, 1983)

O crítico estabeleceu um paralelo comparativo entre a arte ocidental, que valoriza a racionalidade e que se aperfeiçoa pela profunda elaboração teórica, fixando nas obras artísticas a beleza natural – sua aplicação objetiva, as representações claras, realísticas e lógicas – e a arte oriental que, ao contrário, procura a essência da vida nos valores apreendidos intuitivamente e em insinuações espirituais. Na arte oriental é salientado o espírito, suas glórias se alcançam nos domínios da mística contemplativa. Outra característica da pintura oriental é a aversão pela reprodução da natureza e dos objetos. A sua procura é concentrada na essência do natural e não na sua reprodutibilidade.

Nesse sentido, a utilização de valores orientais ou baseados nas filosofias do oriente significava um novo conceito – diferente dos ocidentais contemporâneos – possibilitando alternativas para o progresso científico, artístico e humano. Vivendo em uma sociedade cada vez mais influenciada por valores regidos pelo capitalismo e pelas raízes ocidentais, Schenberg encontrava na arte oriental (ou não europeia) o auxílio na formação de uma crítica mais imparcial, colocando a arte como uma linguagem universal e não carregada por localismos ocidentais ou orientais, pois ele pregou a instituição da arte cósmica.

Schenberg analisou a expressão verdadeira do artista, seus sentimentos em relação à realidade vivida, ou seja, sua postura perante a vida e o mundo. Baseou-se, em parte, nas especificidades da arte oriental para descobrir a fonte onde o artista encontrava sua inspiração e produzia a obra.

Em alguns movimentos recentes encontramos influências combinadas de filosofia e artes orientais hinduístas e budistas com as do surrealismo. Há outras convergências muito interessantes de surrealismo e orientalismo. (Schenberg, s/d)

Muitos textos críticos assinalam elementos da cultura oriental como, por exemplo, o dedicado ao artista Carlos Takaoka, “o avanço da arte de Carlos Takaoka corresponde ao aprofundamento da sua cosmovisão panteísta de tipo oriental” (Ajzenberg, 2000).

Ou o texto dedicado a Mira Schendel “numa segunda série de monotípias, conseguiu se aproximar do espírito das paisagens Song”. (Schenberg, 1964)

Ou, ainda, o texto que diz sobre a arte de Ismênia Coaracy:

Ser um expressionista é um estado artístico-existencial, de que a própria artista pode não ter conhecimento racional, como talvez acontecesse com Ismênia durante muitos anos. O Expressionismo não é essencialmente um movimento da arte do século XX e nem mesmo exclusivo da cultura do ocidente. Há uns mil anos, já havia Expressionismo na arte do extremo oriente. (Schenberg, 1981)

ARTE E CIÊNCIA

Um segundo aspecto na crítica elaborada por Schenberg, talvez o mais evidente ponto característico, é o uso de termos científicos para explicar as proposições artísticas. Por ser físico teórico, era recorrente a utilização de termos como: ciência, cósmico, cosmo-visão, inconsciente cósmico, física quântica, física clássica, lógica, raciocínio, matemática, entropia, geometria, esferas concêntricas, universo, reversibilidade, tecnologia, entre outros. A principal linha de distinção usa a conexão entre criação artística e científica.

Para Schenberg, as inter-relações existentes entre esses dois campos do saber eram um modo de transpassar os limites corriqueiros de uma arte de senso comum. Entender a criação é lidar com as obras artísticas sem privá-las dos conceitos científicos. Em muitos textos, o crítico mostra aos artistas os princípios científicos que existem em seus trabalhos, mesmo que estes não tenham se dado conta da produção de tais efeitos científicos. É o crítico que descobre essa característica científica nos trabalhos. Talvez fosse uma contribuição ao sentido da arte de vanguarda. Dessa forma, estabeleceu o elo entre criação artística e científica, compondo metodologia fenomenológica que avança sobre pesquisas vinculadas às ciências humanas.

Dentro do mesmo elemento que une arte e ciência, Schenberg enfatizou o uso das tecnologias para o fazer artístico e a melhoria da comunicação entre os homens. Nesse sentido, vai ao encontro das ideias de Mário Pedrosa e Waldemar Cordeiro; porém, é importante lembrar que, para cada um dos três teóricos da arte, a ideia de unir arte e ciência guarda sentidos específicos.

Para Mário Pedrosa, por sua formação em estética e, principalmente, por basear suas críticas de arte na *gestalt*, os traços de relação entre arte e ciência calcaram-se na problemática da forma do objeto artístico. Ao ponderar as argumentações e a práxis de Cordeiro, é possível afirmar que este utilizou recursos tecnológicos e científicos como suporte para

o alcance de novos efeitos visuais, ou seja, a dupla ciência/técnica fornece subsídios para a inovação artística. As orientações de Schenberg não atribuem esse sentido “utilitarista” à ciência. Não é a ciência que serve à arte e nem vice-versa. Na visão schenberguiana, há uma dinâmica entre os dois campos, ou seja, uma relação dialética.

Os dois primeiros aspectos diferenciadores da crítica de Schenberg com relação aos outros teóricos estão imersos num terceiro elemento característico da crítica de arte schenberguiana: o uso da intuição como metodologia da criação e da interpretação artística. Mario Schenberg pregou que a intuição deve ser a diretriz para a criação de obras estéticas; não desprezou, de modo algum, o pensamento lógico e racional, mas advertiu que a utilização das capacidades racionais deve ser ponderada pela sensibilidade intuitiva. Em suas análises artísticas, o crítico tendeu a valorizar artistas que utilizavam a intuição em detrimento das normas racionais na ação pictórica ou escultórica.

O crítico também usou a intuição para examinar as propostas artísticas que lhe são apresentadas. Muitos amigos seus dizem que ele observava por horas as telas ou esculturas; logo após, fechava seus olhos e, minutos depois, iniciava sua apreciação (Goldfarb, 1994). Essa discussão encontra-se aprofundada nessa dissertação, onde se estuda o papel da intuição na criação artística e científica.

Assim, foi visto que o cenário da crítica de arte brasileira em formação na década de 1930 muito influenciou Mario Schenberg. Seu círculo de amizades constituiu-se no circuito paulista de artistas, críticos e intelectuais ligados à arte – e esta ligada à problemática social. Schenberg estabeleceu fortes contatos nesse ambiente em formação entre 1930 e 1940. Quando efetua sua produção crítica, no período de 1940 a 1980, é possível observar que o panorama artístico do país apresentava grandes nomes da crítica que, nesse período, empreendiam seus estudos em artes plásticas, conjuntamente às experiências de Schenberg.

Neste exercício de reflexão sobre a proposta crítica de Schenberg, pondera-se que este projeto constitui importante embasamento para as vanguardas dos anos de 1960 e anos posteriores. Na década de 1940, quando ainda a crítica schenberguiana dava seus primeiros passos, Mario Schenberg já dissertava sobre a arte de Alfredo Volpi e iniciava seu relacionamento com os críticos paulistanos. Quando as correntes vanguardistas adentraram a arte brasileira, com a chegada do Concretismo e, depois, com outras vertentes artísticas, Schenberg tornou-se um significativo alicerce para os novos artistas e suas renovadoras propostas.

O impulso oferecido aos novos artistas é uma das mais relevantes características da crítica schenberguiana. Pode ser considerado como sua maior contribuição ao cenário

das artes plásticas no país. O projeto vanguardista paulista muito dependeu das argumentações de Mario Schenberg e de seus companheiros. Era um momento em que a arte brasileira necessitava comunicar-se com o público – a obra e o artista precisavam alcançar seus espectadores. O crítico era o intermediário, mas não era o único; os artistas também refletiam e escreviam sobre suas propostas artísticas, porém o crítico enxergava coisas que os outros não viam. A cumplicidade era a ponta dessa comunicação entre crítico-artista-obra-crítico-público, relação que existe em toda crítica de arte, mas que na obra de Schenberg se realiza de modo especial, pois o crítico necessita também do olhar do jovem para renovar suas opiniões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUILAR, José Roberto. *O mundo de Mario Schenberg*. São Paulo: Casa das Rosas, 1997.
- AJZENBERG, Elza (coord.). *Pensar Criativo*. São Paulo: ECA-USP, 2000.
- ARANTES, Otília Beatriz Fiori (org). *Política das Artes: Mário Pedrosa – Textos Escolhidos I*. São Paulo: Edusp, 1995
- GOLDFARB, José Luiz e GUINSBURG, Gita K. (org.). *Mario Schenberg: Entre-vistas*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- GOLDFARB, José Luiz. *Diálogos com Mario Schenberg*. São Paulo: Nova Stella, 1988.
- _____. *Voar também é com os homens: O pensamento de Mario Schenberg*. São Paulo: Edusp, 1994.
- SCHENBERG, Mario. *Realismo Fantástico, Arte Mágica e Surrealismo*. Arq. Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes, s/d.
- _____. *Monotípias de Mira Schendel*. Arq. Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes, Texto nº 6, ECA-USP, out. 1964.
- _____. *A Arte de Ismênia Coaracy*. Arq. do Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes, ECA-USP, 11 jun.1981.
- _____. *A pintura de flores de Ira Kajimoto*, Arq. do Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes, ECA-USP, 12 jun.1983.
- ZANINI, Walter. *A Arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena*, São Paulo: Nobel/Edusp, 1990.

Sobre o espaço-tempo nas artes visuais: do cronofotográfico ao audiovisual*

NEIDE JALLAGEAS**

Palavras-chave: espaço-tempo, arte contemporânea, vanguardas, audiovisual.

Key words: space-time, contemporary art, vanguards, audiovisual.

Resumo: O espaço e o tempo são pensados nesta pesquisa a partir da transformação e ampliação da visualidade ocorridas através das experimentações mais radicais das vanguardas que buscaram romper com os limites do espaço, através da inclusão do tempo em suas obras. A integração do som às imagens redimensiona essas experimentações iniciais. A complexidade espaço-temporal aberta pela audiovisualidade é observada no trabalho de Bill Viola: *Quarto para São João da Cruz*.

Abstract: *In this research space and time are thought from the transformation and expansion of visuality that arouse with the most radical experiments of the Vanguards. These experiments have tried to break the limits of space through the inclusion of time in their works. The integration of sound to images extends these initial experiments. The space-time complexity open by audiovisuality can be observed in the work of Bill Viola: Room for St. John of the Cross.*

*De setembro de 2007 a agosto de 2008 a autora realizou o projeto de iniciação científica Investigaçã o sobre as imagens sonoras no audiovisual, orientando os alunos do Bacharelado em Artes Visuais, Jaime Lauriano e Breno Morita, do Centro Universitá rio Belas Artes de São Paulo. O presente texto resulta das investigaçõ es empreendidas neste período. A linha de pesquisa contempla a espacialidade na arte contemporânea sob os paradigmas gerados pela audiovisualidade. A autora agradece ao Centro Universitá rio Belas Artes de São Paulo pelo apoio e aos alunos pesquisadores por compartilharem do processo investigató rio.

**Doutora em Comunicaçã o e Semió tica (2007 – PUC-SP) com tese sobre o cinema de Andriê i Tarkó vski. Mestre em Esté tica e Comunicaçã o do Audiovisual (2002 – ECA-USP). Pesquisa arte e cinema russo e investiga diá logos e reverberaçõ es entre arte russa e brasileira, principalmente conexõ es entre a produçã o de Hélio Oiticica e as vanguardas russas, junto ao Grupo de Pesquisa HO e o Programa Ambiental na Faculdade Santa Marcelina, em São Paulo. Leciona e orienta pesquisas no Centro Universitá rio Belas Artes de São Paulo (<http://lattes.cnpq.br/2229325495986361>).

...não é o sonoro que inventa o extracampo, mas é ele que o povoa e preenche o não visto visual com uma presença específica.

Gilles Deleuze (1990, p. 278)

Kino é uma palavra de origem grega, associada a movimento. A partir dela temos: cine. *Khronos* também vem do grego, sua acepção é tempo. Em português: crono. O amplo campo das imagens vem transitando etimológica e epistemologicamente entre esses dois prefixos no campo da ciência e da arte. Ambas as palavras e suas acepções traduzem na contemporaneidade o campo das imagens cuja percepção espaço-temporal se redimensionou, à medida em que, integradas ao som, passaram a demandar uma outra atenção: a atenção audiovisual.

O presente estudo objetiva problematizar a transformação e ampliação da visualidade a partir das pesquisas com imagens fotográficas sequenciais, da cronofotografia e das experimentações mais radicais das vanguardas¹ que buscaram romper com os limites do espaço, através da inclusão do tempo em suas obras² e o redimensionamento da percepção espacial com a integração do sonoro. Recorre-se, como estratégia de investigação teórica, a alguns vetores da História da Arte articulados às esferas de pensamento de Bakhtin³ e Deleuze⁴.

Serão observados prioritariamente três grandes blocos. Primeiro, as experiências cronofotográficas no século XIX, levadas a cabo por Marey⁵ e Muybridge⁶, a partir da fotografia⁷, que se abrem para o cinema e para as experimentações das vanguardas que buscaram trabalhar a percepção espaço-temporal. No segundo bloco, dentre as vanguardas, observa-se por um lado, o fotodinamismo futurista italiano como meio de alcançar, na arte, espaços até então não percebidos pela visão (e neste sentido, invisíveis) em trajetórias temporais e por outro lado, na pintura *Traição das imagens* de

1 Vanguardas aqui referem-se exclusivamente aos movimentos artísticos ocidentais do início do século XX.

2 Sendo a investigação ora apresentada um desdobramento de meus estudos de doutoramento, remeto o leitor aos dois primeiros capítulos de minha tese onde são tratadas as questões da perspectiva do olhar e as propostas das vanguardas para desestabilizar as representações canônicas na arte. In Jallageas, 2007.

3 Mikhail Bakhtin (1895 – 1975).

4 Gilles Deleuze (1925 – 1995).

5 Étienne-Jules Marey (1830 – 1904).

6 Eadweard Muybridge (1830 – 1904).

7 Embora a cronofotografia constitua-se, historicamente, em conceito elaborado por Marey: imagens geradas por aparelhos cronofotográficos que ele criou com auxílio da engenharia óptica, no presente estudo foram agrupadas tanto suas experimentações quanto as de Muybridge sob o cronofotográfico em um sentido alargado, entendendo que ambas se efetivaram buscando apreender a trajetória dos corpos no tempo.

René Magritte⁸, realizada em 1929, o uso da perspectiva linear na pintura, acrescida de elementos gráficos, como forma de transgressão aos cânones da arte impostos pela mesma perspectiva, abrindo outras esferas espaciais e temporais para o espectador. Por último, a introdução do som como elemento redimensionador de espaço e tempo nas artes, quando será analisada a instalação *Room for St. John of the Cross (Quarto para São João da Cruz)* de 1983, de autoria de Bill Viola.

OS CORPOS SE DESLOCAM: AS EXPERIÊNCIAS CRONOFOTOGRAFICAS NO SÉCULO XIX

Estabelecamos, primeiramente, um ponto de contato entre a Renascença e as vanguardas, trabalhando com a ideia de cultura como unidade aberta, vivendo um grande tempo, esse conceito formulado por Bakhtin (1997), para quem as transformações culturais resultam de encontros dialógicos entre culturas, através da alteridade.

Assim sendo, a cultura visual pautada pela perspectiva linear – que se prolongou do Renascimento ao século XIX – seria questionada pela cultura pós-Revolução Industrial através de um caráter dialógico, exotópico⁹, em relação ao *Quattrocento*¹⁰.

Nesse contato, as vanguardas do início do século passam a perceber e a relacionar a fragilidade e a fugacidade da matéria em trânsito. A conformação do meio urbano agregara às questões da arte um ritmo de vida cuja velocidade frenética fora até então desconhecida, implicando, conforme aponta o teórico de cinema Jacques Aumont, na constituição “de um novo espaço-tempo, fundado na destruição física do espaço-tempo tradicional, mas também na substituição da moral antiga ligada à natureza por valores novos, o desejo de aceleração, a perda das raízes”. (Aumont, 2004, p. 53)

A arte traduziria esse mundo em transformação em uma visão de mundo em transformação e para isso também foi necessário o exercício de novas apropriações ambientais, novas relações entre arte e vida. Ao pensar a constante interação do artista com o mundo, Bakhtin buscou relacionar a arte à vida, onde o “autor” se constitui no processo colaborativo, em diálogo constante com o “outro”, onde o texto artístico não é uma

8 René Magritte (1898 –1967).

9 Exotopia é um dispositivo pensado por Bakhtin para o exercício da alteridade. Diz ele: “[...] Um sentido revela-se em sua profundidade ao encontrar e tocar outro sentido, um sentido alheio; estabelece-se entre eles como que um diálogo que supera o caráter fechado e unívoco, inerente ao sentido e à cultura considerada isoladamente. Formulamos a uma cultura alheia novas perguntas que ela mesma não se formulava. Buscamos nela uma resposta a perguntas nossas, e a cultura alheia nos responde, revelando-nos seus aspectos novos, suas profundidades novas de sentido. Se não formulamos nossas próprias perguntas, não participamos de uma compreensão ativa de tudo quanto é outro e alheio (trata-se, claro, de perguntas sérias, autênticas).”

10 Sobre tais relações ver Jallageas, 2007, 1.3 *A perspectivização do olhar*, p. 34-47.

representação mimética do ambiente, mas resultado de interações dinâmicas em um contínuo processo de vir a ser.

Novos meios haviam sucedido às inquietantes máquinas perspécticas do Renascimento¹¹. Esses meios de observação estavam disponíveis na abundância industrial do início do século XIX. Apenas para lembrar alguns: câmara lúcida, telescópio gráfico, espelho gráfico, câmara periscópica, megascópio solar e tantos outros instrumentos que foram eclipsados pela invenção da fotografia enquanto procedimento de fixação e reprodução de imagens (Scharf, 1994, p. 26) e, finalmente, pela invenção da câmara fotográfica propriamente dita.

Além da câmara fotográfica, é fundamental convocar para o fluxo de reprodutibilidade técnica, os equipamentos desenvolvidos por cientistas que se ocupavam do estudo dos movimentos dos seres vivos e que iriam colocar em marcha toda a complexidade tecnológica do cinema. É o caso, principalmente, das imagens sequenciais de Eadweard Muybridge e da cronofotografia de Étienne-Jules Marey.

As imagens de Muybridge eram obtidas com a utilização de uma série de até vinte e quatro câmeras e sensores que disparavam cada uma conforme o corpo em movimento se aproximava. Um extenso trabalho foi realizado pelo fotógrafo para registrar o movimento de trote do cavalo *Occident*, do governador da Califórnia, Leland Stanford¹², a partir de 1872¹³.

Já a pesquisa de Marey, desenvolveu-se através da construção de diversos aparelhos em função das necessidades crescentes de sua investigação sobre o deslocamento dos corpos no espaço. Dentre eles destaca-se o fuzil fotográfico que possibilitava gravar uma sequência de imagens de um mesmo corpo em movimento em uma mesma chapa¹⁴. Marey dedicaria toda sua vida ao estudo dos corpos em movimento, sendo, ao lado de Muybridge, o cientista que mais contribuiria para as experiências com a análise e a síntese do movimento de animais e seres humanos, através de máquinas desenvolvidas com o auxílio da engenharia. Ao lado de outros cientistas, Marey realizou inclusive alguns

11 Sobre o conceito de máquina perspéctica consultar Kemp, Martin. *The Science of Art: Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. London: Yale University, 1990.

12 Leland Stanford (1824 – 1893).

13 Uma pequena mostra dos estudos sobre o movimento de animais e seres humanos realizados por Muybridge encontra-se nos arquivos online da University of Pennsylvania. Disponível em: <http://www.archives.upenn.edu/primdocs/upt/upt50/upt50m993/upt50m993.html>. Acesso em: 13 mar. 2009.

14 Tanto os aparelhos desenvolvidos por Marey quanto os trabalhos resultantes de seus experimentos podem ser vistos na midiateca online da exposição “Étienne-Jules Marey: le mouvement en lumière”, que ocorreu entre 13 de janeiro a 19 de março de 2000 em Paris, organizada pela Cinémathèque Française e La Maison du Cinéma. Disponível em: <http://www.expo-marey.com/mediasup.html>. Acesso em: 13 mar. 2009.

experimentos com imagens em movimento, filmes fragmentários de poucos segundos, até hoje preservados em coleções públicas e privadas como a Cinémathèque Française. (Mannoni, 2003, p. 319–358)

Essas experimentações são fundamentais para a história do audiovisual, tanto que quando da “invenção do cinema” os irmãos Lumière¹⁵, em 1895, patentearam o aparelho como sendo capaz de “captar e exibir imagens cronofotográficas” e não cinematográficas, como poderíamos imaginar. (Mannoni, 2003, p. 412)

VANGUARDAS: A INCLUSÃO DO TEMPO E O ESPAÇO REDIMENSIONADO

As experiências cronofotográficas do século XIX abriram instâncias até então inesperadas para a arte fundada na perspectiva linear. As cronofotografias de Marey, embora apenas possíveis através de máquinas perspécticas instigaram novas construções estéticas e chamaram à fatura da obra competências artísticas. Não apenas a tecnologia foi convocada. Voltou-se a atenção para o deslocamento dos corpos e a exploração dos espaços até então invisíveis.

Para a arte, essas pesquisas científicas trariam um novo conjunto de códigos visuais, um sistema que se lançou em ponte entre os velhos modelos artísticos e a necessidade de tornar visível novos fenômenos concretos, para os quais os velhos modelos artísticos, por si só, demonstravam-se insuficientes. Marey é o arquiteto dessa ponte, como bem assinala o pesquisador italiano Giovanni Lista: “A poética do dinamismo conduzia naturalmente Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini¹⁶ a considerar a fotografia científica como uma possível matriz, instrumento formal da arte futurista.” (Lista, 2001, p. 133)

A trajetória do gesto e do corpo em movimento pode ser observada nas experiências com as fotodinâmicas¹⁷ de autoria do artista futurista italiano Anton Giulio Bragaglia¹⁸. Nelas as linhas tensionam o movimento do gesto e o deslocamento dos corpos¹⁹.

As experimentações de Marey e Bragaglia partiam de campos de observação e dispositivos distintos: Marey da ciência e Bragaglia da arte; Marey com equipamentos es-

15 Auguste Marie Louis Nicolas (1862 – 1954,) e Louis Jean (1864 – 1948).

16 Todos pintores futuristas, sendo inclusive um deles, Luigi Russolo (1885 –1947), um dos precursores da música concreta.

17 Fotodinâmica é o termo utilizado pelos fotodinamistas às imagens obtidas em suas experimentações.

18 Anton Giulio Bragaglia (1890 – 1960) com seus irmãos, Arturo e Carlo Ludovico, integrou o futurismo italiano por breve período. Os irmãos Bragaglia autodenominavam-se fotodinamistas e ao seu trabalho fotodinamismo, cujas bases foram lançadas como manifesto, em 1911. (1980)

19 Um bom exemplo dessas fotodinâmicas encontra-se na Fine Arts Library Image Collection da University of Pennsylvania. Disponível em: <http://dla.library.upenn.edu/dla/fisher/search.html?q=Bragaglia>. Acesso em: 13 mar. de 2009

pecialmente fabricados para conseguir o seu intento e Bragaglia intervindo no aparelho, incorporando os potenciais ruídos das informações visuais – os borrões – radicalizando-os ao máximo, utilizando longos tempos de exposição, maiores do que o programado para que o retrato saísse como “cópia fiel da realidade” (a realidade em seu ponto de vista era “movimentada” e não “estática”); Marey, em seu método científico, colhendo a trajetória de movimentos lineares e Bragaglia, ávido por inscrever o movimento da impetuosidade, da velocidade voraz que consumia o tempo como nunca antes vivenciado, através dos carros e das locomotivas.

Quando surgem no território eletrizado da primeira década do século XX, as fotodinâmicas incorporam o potencial tecnológico de romper com o estatismo, a rigidez da pose e passam a ser fruto de performances: o corpo em ação. As informações recodificadas instauram um novo gênero em trânsito dentro da fotografia: subvertem o estatuto renascentista, fundante do próprio equipamento fotográfico, cujo modelo regido pela perspectiva linear determinava corpos estáticos, jamais performáticos.

Foi renegando a validade da instantaneidade, ou seu estatismo, que Bragaglia investigava a possibilidade de processar novas informações fotográficas e de rearticular construções artísticas, tornando visíveis na imagem fotográfica as linhas que se formam com os deslocamentos dos corpos²⁰.

O eixo do vocabulário fotodinâmico encontra-se na relação de possibilidades técnicas para devassar espaços inexplorados, traduzindo em imagens dinâmicas a vida caótica e movimentada do mundo, em seu tempo, captando-lhe a “atmosfera”. Em outras palavras: o que orientou as pesquisas dos fotodinamistas foi a possibilidade de capturar, com o uso de uma câmera fotográfica, imagens formadas em intervalos de tempo que a mente não consegue registrar, mas a câmera sim. Ou seja, inscrever o tempo em um único fotograma. Tal “inscrição do tempo” pode também ser compreendida como a “duração” do gesto encenado ou performatizado – em determinado espaço ou, como queriam os fotodinamistas: o espaço ocupado pelo tempo.

No *Manifesto do Fotodinamismo Futurista*, de 1911, Anton Giulio Bragaglia busca demonstrar que seja a imagem obtida através da fotografia, da cronofotografia ou do cinema, o fato é que ela não dá conta do que seria o objetivo fundamental do fotodinamismo: tornar visível a trajetória contínua do movimento em um mesmo fotograma: gravar não a instantaneidade, mas sim o movimento, a trajetória do gesto no tempo em um único quadro.

20 Um bom exemplo dessas fotodinâmicas encontra-se na Fine Arts Library Image Collection da University of Pennsylvania. Disponível em: <http://dla.library.upenn.edu/dla/fisher/search.html?q=Bragaglia>. Acesso em: 13 mar. 2009.

Os esforços das experiências fotodinâmicas demonstram querer alcançar uma linguagem que possa modelar o que Bragaglia chama de “realidade movimentada”, pois a fotografia e “todos os meios de representação” seriam modelos de “realidade estática”, por isso ele recorre a um vocabulário que vincula a anatomia à representação estática (corpos imóveis, mortos, sem vida) e a *anatomia do gesto* que se constitui, essa sim, no que ele denomina “representação movimentista”. (Bragaglia, 1980, p. 64-67)

Para a representação da “realidade movimentada” os meios até então utilizados para representar uma “realidade estática” demonstram-se, aos olhos das vanguardas, ineptos. A inclusão de elementos cronofotográficos, objetivando a inclusão do tempo, no campo das imagens passa, a partir de então, a ser um dos principais elementos construtivos dos trabalhos artísticos vanguardistas, sejam eles bi ou tridimensionais.

A ação dialogante das vanguardas com seu tempo, ou seja, as forças que delas emergiram como resposta estética ao mundo visível que lhe foi contemporâneo, são múltiplas e dinâmicas. Dessa íntima relação com a paisagem de uma indústria emergente que implicava novas organizações sociais (a urbanização crescente e o esvaziamento cada vez maior dos campos) e movimentos físicos e políticos internos (com ou sem revolução) como externos (imigração) e ainda a eclosão da primeira grande guerra, observe-se as forças tradutoras exotópicas que dialogam com a cultura visual até então instalada (regida pela perspectiva linear), questionando-a, ou colocando-a em cheque e remetendo-as ao futuro.

Assim, a câmera cronofotográfica de Marey se conectaria com toda uma geração de artistas de seu tempo e posteriores; apenas para citar alguns: Marcel Duchamp²¹, os irmãos Bragaglia e Francis Bacon²² e, junto às experimentações de outros pesquisadores, contribuiria para o surgimento do cinema, propriamente dito.

A transgressão das vanguardas, neste sentido, não foi gratuita. Os fotodinamistas, por exemplo, detinham o conhecimento dos códigos perspécticos. No entanto, a transgressão, muitas vezes, a um primeiro olhar ingênuo, aparenta realimentar a velha ordem estabelecida.

A obra do pintor belga, surrealista, René Magritte, é um bom exemplo desse paradoxo introduzido através das vanguardas. Em 1929, Magritte pintou um cachimbo sobre uma superfície plana, seguindo as regras da perspectiva linear; abaixo da figura pintada escreveu *Ceci n'est pas une pipe* (Isto não é um cachimbo). À pintura deu um nome ainda mais sugestivo: *La Trahison des images* (A traição das imagens). Tanto o título quanto a inscrição caligráfica

21 Marcel Duchamp (1889 –1968).

22 Francis Bacon (1909 –1992).

integrando a pintura, formam um conjunto metalinguístico que provoca ironicamente o espectador a estabelecer conexões entre a pintura “cópia fiel da realidade” e a realidade.

Mais do que nunca é exigida uma postura ativa do espectador. Não basta a contemplação. Com sua afirmação, ou melhor, negação, Magritte estimula diferentes instâncias cognitivas do espectador. A “visualidade” parece não se bastar mais por si mesma, ainda que ela seja “cópia fiel do real”. Pode-se observar nessa obra uma certa ambiguidade espaço-temporal. Retire-se a frase da pintura e teremos uma “cópia fiel do real”; acrescente-se a frase e teremos um convite ao mergulho na realidade, múltipla, instável, errática. A negação de Magritte aponta para um outro espaço, onde estaria um cachimbo tornado outro, que seguramente não é esse, o da tela pintada, mas que poderia ser o “cachimbo real”, ou seja, o referente a partir do qual se constituiu a imagem pintada por Magritte. Apesar da figura ser meticulosamente realizada pelas leis da perspectiva linear, essa tela de Magritte devolve a visão para o espectador e, invertendo o sentido da informação, coloca-a em dúvida²³.

O SOM COMO COMPONENTE DA IMAGEM: O EXTRA CAMPO E A VOZ OFF

Tomando como exemplo o redimensionamento do espaço em *A Traição das imagens* de Magritte, provocado por um componente extra-pictórico, neste caso caligráfico, cujo enunciado contradiz o que a imagem pictórica enuncia, pensemos agora na introdução do som como um elemento acrescido à obra visual, e ao mesmo tempo constitutivo do sentido dessa obra.

A dimensão sonora aqui estudada compreende o som enquanto fenômeno físico e perceptivo, organizado, produzido e reproduzido com a imagem (ainda que não tenha sido produzido sincronizadamente com a imagem) e, como ela, sua produção e reprodução é artificial e eletrônica, fenômeno apenas possibilitado com o aperfeiçoamento tecnológico que deu origem ao que se nomeia historicamente “cinema falado”²⁴ (1928).

A caligrafia sobreposta à pintura de Magritte, em um certo sentido dialoga com o cinema mudo que, por não ser sonorizado, buscava no grafismo – onde destacam-se as legendas e os intertítulos – recursos para expandir o campo visual e perceptivo do espectador, circunscrito em um primeiro momento à moldura do quadro na tela, onde

23 Michel Foucault (1926 – 1984) dedicou a essa pintura de Magritte um estudo no qual explora as múltiplas possibilidades de interpretação. Em português, *Isso não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

24 Para um aprofundamento das questões entre o mudo e o falado, sugere-se a leitura dos estudos do pesquisador francês Michel Chion, em especial *La voix au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 1982.

as imagens projetadas seguiam seu curso, em movimento. Legendas e intertítulos, via de regra, seguiam a tradição inaugurada há muitos séculos pela Igreja que as utilizava junto às imagens que contavam a trajetória de algum santo ou a Paixão de Cristo. Tais legendas e intertítulos, no entanto, reiteravam ou complementavam o que já era dado a ver através da imagem. A caligrafia de Magritte, se a pensarmos enquanto legenda, por sua vez, opõe-se ao enunciado pictórico. E é justamente essa oposição que o aproxima das estratégias construtivas do cinema sonoro.

Se pensarmos que uma das possíveis funções das legendas (tanto as cristãs quanto as do cinema mudo) era enfatizar o que já estava sendo visto, ressaltando suas qualidades e dirimindo possíveis ambiguidades, a pintura de Magritte vai em direção oposta: abre um campo de ambiguidades. Chamemos a essa legenda de Magritte de *mensagem infirmadora* no sentido que contradiz a imagem tentando anular o seu sentido, para distingui-la das legendas litúrgicas, que seriam mensagens reafirmadoras das imagens às quais acompanham.

Transfiramos agora essa possível distinção para o campo do audiovisual e pensemos em dois estatutos para o som: um é o som que reafirma a imagem em movimento; o outro é o som que infirma, contradiz a imagem. O primeiro, o som reafirmador, simplifica a percepção da imagem, oferecendo ao espectador uma leitura transparente, acabada. O som infirmador, por outro lado, enfraquecendo o sentido da imagem apresentada ao espectador, complexifica a percepção do que é visto, abrindo um campo que não é visto no quadro que se tem à frente que por esse motivo assume a qualidade de opacidade, de inacabamento.

O som que reafirma a imagem funcionaria como uma legenda descritiva do quadro pictórico, como se Magritte tivesse escrito “isto é um cachimbo” e o som que infirma o sentido da obra aproxima-se da legenda que o pintor de fato escreveu, “isto não é um cachimbo”, ou seja, esse som é aquele que abre dimensões espaciais e temporais que não são percebidas pela simples visão da obra, via de regra indicando a presença de estímulos em áreas que normalmente não são cobertas pela visão. (Rodriguez, 2006, p. 274-275)

Essas competências sonoras no sistema audiovisual foram alvo das investigações dos cineastas russos quando do surgimento do primeiro filme sonoro. Diante da crescente difusão deste tipo de realização que reproduzia o visual junto ao sonoro, Eisenstein, Pudovkin e Alexandrov²⁵ defenderam o uso polifônico do som (Eisenstein, 1990, p. 217-219) para

25 Sierguei Mikhailovich Eisenstein (1898 – 1948), Vsevolod Illarionovich Pudovkin (1893 – 1953) e Grígori Vasiliévitch Aleksandrov (1903 – 1983), todos cineastas russos do período soviético.

que esse se constituísse em contraponto e não em mera redundância das imagens²⁶.

Ao pensar os componentes da imagem no cinema, Deleuze busca nos cineastas russos e ainda em René Clair e Bresson²⁷ exemplos de não redundância e, conseqüentemente, de ampliação do campo visual do espectador (Deleuze, 1990, p. 279). De Clair, em *Sob os tetos de Paris*, o filósofo cita a sequência em que “o rapaz e a moça continuam a conversar, deitados no escuro, sem qualquer luz”. E sobre Bresson, recorre à firmeza do mestre em se contrapor ao princípio da não redundância na seguinte afirmação: “Quando um som pode suprimir uma imagem, suprimir a imagem ou neutralizá-la” (Bresson apud Deleuze, 1990, p. 279), tamanha era a crença de Bresson na efetividade do som como construtor de espaços sonoros e visuais através do sonoro pois neste caso, inclusive, o som prepondera sobre a imagem.

Na taxonomia cinematográfica, o que na presente investigação equivale dizer audiovisual, há dois conceitos que encaminham o epílogo dessa etapa de nossos estudos. Trata-se do conceito de extracampo e da voz *off*.

A voz *off* é aquela cuja fonte não é vista. Do extracampo, nesta pesquisa, observemos com Deleuze que ele “prolonga naturalmente o espaço visto na imagem: então a voz *off* prefigura aquilo de onde ele provém, algo que logo será visto, ou que poderia ser visto na imagem seguinte” e exemplifica como sendo “o ruído de um caminhão que ainda não se vê, ou os sons de uma conversa da qual só vemos um dos participantes”. Tudo para chegar à compreensão de que “o sonoro sob todas as suas formas vem povoar o extracampo com a imagem visual, e realiza-se ainda melhor nesse sentido como componente dessa imagem.” (Deleuze, 1990, p. 279)

Voltemos ao quadro de Magritte. Poderíamos relacionar o conceito de extracampo com o do “cachimbo real” que não vemos e ao qual a frase *Isto não é um cachimbo* pode remeter: se aquilo que vemos não é um cachimbo, haverá no extracampo, ou seja, além do campo oferecido pelo quadro ali pintado o que seria de fato o cachimbo? E que espaço extracampo é esse ao qual nos referimos? O extracampo, como bem o diz Jacques Aumont, pertence inteiramente ao imaginário (Aumont, 2003 p. 133). Se falamos de som e remetemos à tela de Magritte é tão simplesmente porque também nela a frase “Isto não é um cachimbo” nos remete ao não representado na tela, ao que está extracampo e é nesse espaço que se encontra fora do espaço visto que é alcançado o significado da mensagem escrita que, através dessa mesma imagem, se forma em imagem visual.

26 A Declaração sobre o futuro do cinema sonoro aqui referida data de 1928.

27 René Clair (1898 – 1981) e Robert Bresson (1901 – 1999).

A questão do extracampo pode ser relacionada, ainda, ao conceito de acusmatização, que é aquilo que se ouve sem que se veja a fonte física de onde esse som provém. Tal procedimento teria se originado com Pitágoras que o concebeu como prática pedagógica. Ao perceber que seus alunos prestavam mais atenção à sua aparência do que aos ensinamentos, optou por dar suas aulas atrás de uma cortina impedindo com essa atitude, que seus alunos o vissem, embora continuassem ouvindo-o. Tais discípulos foram denominados acusmáticos, sendo que a palavra acusmática passou a ser utilizada para o som ouvido sem que se veja a fonte que o emite. (Rodríguez, 2006 p, 39) A fonte sonora, no caso o próprio Pitágoras, encontrava-se extracampo. Os alunos não o viam, mas o espaço visual era preenchido com o que imaginavam ou lembravam ser o mestre grego.

O extracampo não é prerrogativa do cinema. O que enfatizamos é o fato da reprodutibilidade sonora através de meios eletrônicos junto a imagens visuais projetadas – o que se convencionou chamar audiovisual – trazer para a arte contemporânea (a partir das vanguardas) a ampliação de espaços de percepção da obra. Não se restringindo ao cinema propriamente dito, o campo do audiovisual encontra território fértil ao desdobramento espaço-temporal quando ultrapassa a tela de projeção e alcança a tridimensionalidade através de uma categoria da arte denominada instalação.

Tributário de Tarkóvski e de Godard, o artista Bill Viola que soma em sua biografia estudos de música e design acústico, realiza elaboradas instalações onde o sonoro exerce forte papel espacializador. A instalação *Room for St. John of the Cross* (Quarto para São João da Cruz) continua sendo um de seus trabalhos mais impressionantes por chamar para si não apenas espaços múltiplos, mas também temporalidades diversas. Viola recriou, com poucos elementos, a atmosfera do quarto na qual o místico carmelita espanhol São João da Cruz²⁸ ficou durante nove meses preso pela Inquisição, em 1577. Sua prisão foi intercalada por sessões de tortura quando o santo declamava poemas. São João era um poeta e os poemas que nos chegam, em sua maior parte, são do período durante o qual esteve prisioneiro. Sua poesia fala de amor, êxtase e da passagem da noite escura, contando-nos suas visões de voos sobre montanhas.

A instalação é realizada em uma grande sala²⁹, escura, onde imagens de montanhas cobertas por neve, em preto e branco, são projetadas na parede do fundo. As imagens das montanhas com as nuvens sobre elas são instáveis, pois foram capturadas com a câmera

28 São João da Cruz (1542 – 1591).

29 Na exposição realizada por Viola no Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro), em 1994, a sala grande media 7,9 m de comprimento por 6,0 m de largura. As dimensões variam um pouco em outros locais onde o trabalho já foi apresentado. (Viola, 1994, p. 30)

na mão. Viola recria o quarto de São João em dimensões reduzidas, montando no centro dessa sala escura, uma caixa de 1,80 x 1,60 x 1,70 m de altura, com uma abertura (espécie de janela) em uma das laterais da caixa. A parte externa é revestida pela cor preta e a parte interna é clara. No interior dessa caixa são colocados poucos objetos: um monitor colorido de quatro polegadas, um jarro de metal e um copo com água sobre uma mesa pequena de madeira em um dos cantos.

A partir do interior da caixa, ouve-se uma voz tranquila e doce recitando os poemas do santo em espanhol³⁰, que contam de voos da alma em êxtase na noite escura e sobre montanhas cobertas de neve. O espectador não entra nesta caixa, mas vê seu conteúdo a partir da abertura lateral (a janela). Na sala maior, escura, em determinado momento, a imagem projetada de uma montanha se move violentamente, acompanhada por um estrondo, como em uma tempestade.

Viola restitui ao espectador não apenas o espaço, mas o tempo. O espaço não é apenas aquele que poderíamos alcançar com o auxílio de nossa memória, mas aquele para o qual necessitamos fazer um esforço por construir em nosso imaginário.

O artista não se fixa aos fatos terrenos, embora parta deles. O sofrimento do místico revela-se entre os sobrevoos de sua voz que se eleva (não pela altura do som, mas pela tonalidade envolvente e doce) e nos convida a “subir” para um espaço “no alto” onde estaria o céu, em êxtase. O possível enlevo espiritual, no entanto, é cortado pelo estrondo da montanha, onde nos vemos cara a cara com a imagem eletrônica de uma enorme massa de pixels oscilando à nossa frente. O que seria o estrondo? De onde viria? O espaço narrativo se abre para nossas interpretações.

Ao falar dos espaços que realiza através da audiovisualidade, Viola parece retomar o discurso do início do século XX, quando então o maior objetivo das vanguardas era incluir o tempo em seus trabalhos. Diz ele:

Para mim, um dos mais importantes acontecimentos dos últimos 150 anos foi a animação da imagem, a descoberta da imagem em movimento. Essa introdução de tempo dentro das artes visuais pode provar ser tão importante quanto a teoria de Brunelleschi sobre a perspectiva e a demonstração do espaço tridimensional da imagem. Imagens agora têm uma forma da quarta dimensão. (Viola, 1994, p. 21)

30 Na *home-page* do San Francisco Museum of Modern Art é possível ouvir parte da sonoridade integrante da instalação *Room for St. John of the Cross* e consultar documentos disponíveis tais como plantas e projetos referentes à obra. Disponível em: <http://www.sfmoma.org/media/features/viola/BV05.html>, acesso em 13 mar. 2009.

Na instalação em análise, em nenhum espaço encontramos São João figurado. A visualidade de São João não nos é oferecida. O que vemos é um espaço dentro do outro, objetos que teriam sido íntimos do prisioneiro e a amplidão das montanhas e seu estrondo terreno, selvagem. A presença do santo se dá exatamente na ausência de sua visualidade materialmente figurada, nos vestígios que podemos observar e a voz que ouvimos como sua. A voz, se lançarmos mão do conceito de *off*, é ao mesmo tempo presença e ausência. Ela nos remete a um campo fora não mais da tela, mas do espaço quadridimensionalizado pela instalação. A voz marca a presença de São João no interior da caixa, que seria sua cela, mas não o vemos. A complexidade antes analisada na tela de Magritte agora nos lança a um outro patamar: o fora estaria dentro (da caixa, pois o som vem do interior dela), mas ao olharmos dentro não vemos senão a mesinha, o monitor com as imagens coloridas de montanhas, o jarro e o copo com água. Cabe a nós, espectadores, fazer associações para desvendarmos presenças, ausências e movimentos não mais no interior de um quadro, mas agora no interior de um ambiente fechado, de três dimensões reais e mais o tempo, através do qual nossos corpos expectantes encaminham e vacilam entre observar o interior da caixa-quarto e o interior da sala escura onde as imagens de montanhas são projetadas, atentos aos sons, ao vento, à voz.

É Viola ainda quem aponta para a mudança de paradigmas cognitivos com o advento do audiovisual: “Ao nos distanciarmos da palavra impressa e dos modos literários e nos aproximarmos do mundo das imagens, nós caminhamos de um raciocínio dedutivo para um modelo associativo”. A audiovisualidade, ainda segundo Viola, é sustentada por uma linguagem fisiológica, um evento e não mais um objeto, desde que em constante mutação. Esse pensamento do artista parece ir ao encontro das investigações de Gilles Deleuze quando este pensa que “o que constitui a imagem audiovisual é uma disjunção, uma dissociação do visual e do sonoro mas ao mesmo tempo uma relação incomensurável ou um “irracional” que liga um ao outro, sem formarem um todo, sem se proporem o menor todo” (Deleuze, 1990, p. 303), dissociação essa que demanda, por parte do espectador, um contínuo esforço para associar (o que está dissociado) e para tanto não há apenas um caminho nem uma fórmula pronta e acabada.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das vanguardas, os quinhentos anos de cultura visual estilhaçam-se. Não morta, mas transtornada, é nas duas primeiras décadas do século XX que essa ordem

canônica é fortemente abalada, a partir dos experimentos cronofotográficos. A inclusão do tempo, como discussão dos problemas da percepção da realidade, na arte, que até então privilegiara o espaço, teve seu marco nas vanguardas. Ao experimentar incluir o tempo acabou-se por redimensionar o próprio espaço. Provenientes da virada do século XIX para o XX, as pesquisas em torno das imagens técnicas geradas tanto por cientistas quanto pelos artistas, através da fotografia e do cinema, demonstram ser ainda possível repensar, rever e renovar no campo da arte contemporânea as inter-relações do tempo e espaço enquanto tradução do mundo perceptível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2004.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas: Papyrus, 2003.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BRAGAGLIA, Anton Giulio. “Fotodinamismo Futurista”. In BERNARDINI, Aurora Fornoni (org.). *O Futurismo Italiano: Manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo, Cinema 2*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- JALLAGEAS, Neide. *Estratégias de construção no cinema de Andriêi Tarkóvski: a perspectiva inversa como procedimento*. São Paulo, 2007, Tese, Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível em: http://www.sapientia.pucsp.br//tde_busca/arquivo.php?codArquivo=4369, acesso em: 30 set. 2008.
- LISTA, Giovanni. *Cinema e fotografia futurista*. Ginevra-Milano: Skira, 2001.
- MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra: arqueologia do cinema*. São Paulo: Unesp, Senac, 2003.
- RODRIGUEZ, Ángel. *A dimensão sonora da linguagem audiovisual*. São Paulo: Senac, 2006.
- SCHARF, Aaron. *Arte y fotografia*. Madrid: Alianza Forma, 1994.
- VIOLA, Bill. *Território do invisível – Site of the unseen*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. Catálogo de exposição.

A Streetcar Named Desire em Os Simpsons

OLÍVIA RIBAS DE FARIAS*

Palavras-chave:

Tradução
Intersemiótica, Os
Simpsons, Tennessee
Williams.

Key words:

Intersemiotic
Translation, The
Simpsons, Tennessee
Williams.

Resumo: Pretende-se com este trabalho propor um diálogo entre o episódio *A Streetcar Named Marge* (1992) da série de animação *Os Simpsons* e o drama *A Streetcar Named Desire* (1951) do dramaturgo norte-americano Tennessee Williams (1911-1983) para ampliar as reflexões sobre adaptação e intertextualidade. O trabalho desenvolve estudos sobre tradução intersemiótica, buscando também observar como a televisão pode dar acesso a mitos clássicos e a obras canônicas de um modo engraçado e até mesmo polêmico.

Abstract: *This paper proposes a dialogue between the episode A Streetcar Named Marge (1992), from The Simpsons Series and the drama A Streetcar Named Desire (1951) by the American playwright Tennessee Williams (1911-1983). The idea is to suggest reflections about adaptation and intertextuality. This work deals with intersemiotic translation and searches to observe how television can give access to classical myths and to canonical works in a funny and even controversial way.*

*Estudante do curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia - UFBA, Salvador-Ba, Brasil.

INTRODUÇÃO

As adaptações de obras literárias e teatrais tanto para o cinema como para outros canais midiáticos tornam-se cada vez mais comuns. Porém, ainda hoje, ouvem-se críticas preconceituosas a respeito dessas adaptações, havendo estudiosos que lhes atribuem os estigmas de *infidelidade*, *traição*, *deformação*, *violação* e *profanação*. Cada uma dessas palavras evoca uma carga semântica negativa e tende a valorizar a ideia que durante muito tempo foi e é propagada, ou seja, da superioridade da literatura sobre as artes performáticas. Além disso, a afirmação de que uma determinada adaptação fílmica é “infel” em relação ao texto fonte só vem a demonstrar o desapontamento do leitor, da audiência e dos críticos ao assistirem o texto literário revisitado, considerando que o público muitas vezes vê tal recriação como um desvio profano da obra que lhe deu origem.

O processo de adaptação fílmica representa uma tradução para meios diferentes, ou seja, trata-se de uma tradução intersemiótica¹, termo criado por Roman Jakobson (Plaza, 1987), cujos estudos proporcionaram a ampliação das pesquisas na área da tradução e da análise fílmica. Mesmo se tratando de uma tradução entre sistemas de signos diferentes, na atualidade, muitas críticas ainda são feitas comparando o trabalho de uma obra literária à sua adaptação fílmica. Contudo, uma adaptação ou uma releitura não representa uma cópia da obra literária, já que cada meio possui suas especificidades, considerando que o autor de um romance vale-se, predominantemente, do signo verbal para expressar suas ideias, enquanto que o diretor de um filme trabalha não só com palavras, mas com vários outros elementos e recursos para ilustrar as suas ideias – a atuação dos atores, as trilhas musicais, os efeitos sonoros, de fotografia e os efeitos visuais, dentre outros. Cada meio tem as próprias particularidades derivando de seus respectivos materiais de expressão próprios a cada suporte e, assim, a linguagem cinematográfica apresenta uma ampla complexidade de recursos. Mas se deve sempre levar em conta que o processo de adaptação fílmica é um projeto coletivo, mobilizando o roteirista, o diretor e os colaboradores, ao contrário do que ocorre com o processo de criação literária.

Assim, o episódio da animação *A Streetcar Named Marge*, escolhido para este estudo, estabelece um diálogo com o conhecido clássico teatral norte-americano, que, ao ser transposto para animação, apresenta questões de tradução intersemiótica que merecem ser ponderadas. Portanto, pretende-se com este trabalho realizar uma análise, sem juízo de valor, das

1 “Interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais, como, da arte verbal para a música, a dança, o cinema ou a pintura.” (PLAZA, Júlio, 1987)

escolhas e interpretações utilizadas pelos produtores da série para a realização da referida transposição. O mesmo episódio não será visto, aqui, como uma distorção ou algo que muda o texto criado inicialmente, mas como uma nova releitura do texto adaptado.

AS OBRAS: *A STREETCAR NAMED DESIRE* E *A STREETCAR NAMED MARGE*

A obra do dramaturgo Tennessee Williams *A Streetcar Named Desire* (1949) tem como cenário a cidade de Nova Orleans, no sul dos Estados Unidos, e acontece durante o agitado período pós-Segunda Guerra Mundial, no qual a sociedade aristocrática do sul daquele país entra em decadência, visto que o sistema agrário perdia espaço para o industrial. A peça aborda este momento histórico, especialmente através de seus personagens.

Blanche DuBois, após a falência de sua família, busca apoio da irmã Stella, casada com um filho de imigrantes poloneses, chamado Stanley, que vive em um sobrado muito pobre no subúrbio da cidade de Nova Orleans. Blanche, ao conhecer a casa aonde iria se hospedar, se surpreende com a miséria do lugar e diz, logo na segunda cena da peça que “Only Poe! Only Mr. Edgar Allan Poe! Could do it justice.”² (Williams, 1949, p. 121). Trata-se de um recurso poético econômico, que dialoga com o escritor norte-americano Edgar Allan Poe, conhecido por seus contos e poesias de horror. Percebe, contudo, que Stella não chega a se ofender com a comparação feita pela irmã pelo fato de, provavelmente, ter um *background knowledge* bem diferente do de Blanche, que era professora de literatura. Contudo, seu cunhado Stanley não aprecia a sua estadia em sua casa e a convivência entre eles torna-se insuportável, especialmente pela falta de afinidade entre ambos, vindos de mundos, educação, cultura, ideologia e valores morais bem distintos.

Blanche DuBois representa, na dramaturgia de Tennessee Williams, a aristocracia decadente norte-americana, sendo caracterizada como uma dama sulista, delicada, confusa, insegura e neurótica. A personagem é toda construída e representada através da farsa e do mentir, que vive em um mundo de fantasia criado por ela mesma para fugir da situação constrangedora na qual se encontrava. Fingia não gostar de bebida alcoólica, não assumia sua idade e negava as aventuras amorosas que até tivera com um aluno menor de idade, na escola em que trabalhava. Sua maneira de vestir, utilizando cores claras, como o rosa, o violeta, o azul, os vestidos floridos, transparentes, com muitas rendas e babados, ou ainda o tom de voz baixo e delicado, os gestos suaves, tudo isso caracterizava esta personagem romântica e fantasiosa que se alimentava de sonhos e ilusões. Ao passo que

² “Somente Poe! Somente Allan Poe faria justiça a esta casa.” (Tradução da autora)

Stanley encarna valores de uma sociedade contemporânea capitalista, onde o passado aristocrático da família de Blanche não teria voz nem vez. Ele é visto como um anti-herói, um sujeito rude, com atitudes e comportamentos deselegantes, que fala sempre alto e com tom arrogante, além de ser um verdadeiro amante do sexo. Bastante grosseiro, agressivo, violento e impaciente, logo tenta desmascarar a cunhada ao perceber que ela era uma farsante e o faz perante Mitch, um pretendente apaixonado de Blanche.

Retomando o enredo de Tennessee Williams, visto agora sob a perspectiva do segundo episódio da quarta temporada de *Os Simpsons*, Marge, a matriarca da família, insatisfeita com o seu cotidiano, decide fazer um teste para um musical inspirado na peça de Tennessee Williams promovido pelo Centro Comunitário de Springfield, cidade onde reside a família Simpsons. Neste musical, Marge atua como Blanche DuBois, e Ned, seu vizinho, como Stanley. Homer, o marido de Marge, não incentiva a participação da esposa na peça, como fica claro na cena em que ela pede sua ajuda para ensaiar as falas do musical e ele prefere ficar jogando vídeo game.

Apesar de não atuar na peça adaptada, durante todo o episódio há uma constante associação do comportamento de Homer com o personagem Stanley, como observado na última cena do episódio, onde após o espetáculo, Homer afirma para sua esposa que se identifica com certas atitudes do personagem.

Essa transposição da narrativa teatral para a versão do desenho animado inclui também histórias paralelas, como a permanência do bebê Maggie na creche da cidade enquanto Marge ensaia as cenas da peça ou quando a família está reunida ao redor da mesa comentando sobre o musical. Há cenas deste musical, especialmente nos últimos cinco minutos do episódio, que transportam a audiência para o palco de Tennessee Williams, ora despertando semelhanças ora apenas indiciando o texto dramático no qual o diretor do episódio da animação se teria inspirado. Seria, portanto, uma releitura sem pretensão alguma de apresentar uma grande semelhança com o texto fonte, enfim, um simulacro sob o prisma da visão do filósofo francês Gilles Deleuze.

A ADAPTAÇÃO COMO SIMULACRO

De acordo com a Teoria das Ideias de Platão (Deleuze, 1982), o simulacro é uma cópia inferior ao mundo das essências e é motivado pela distinção entre o mundo das essências e da aparência, do original e da cópia. Para o filósofo contemporâneo Gilles Deleuze em seu texto *Platão e o Simulacro* (idem), a motivação de Platão para esta Teoria das Ideias foi construída a partir do desejo de selecionar e de filtrar. Ou seja, “trata-se de fazer a

diferença e de distinguir a coisa mesma e suas imagens, o original e a cópia, o modelo e o simulacro” (Deleuze, 1982, p. 259). O filósofo cita ainda em seu texto a distinção criada por Platão entre cópia e simulacro, onde “as cópias são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidas pela semelhança; os simulacros são como os falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, uns desvios essenciais” (Idem, p. 262). Logo, na visão de Platão, a cópia é semelhante e tenta imitar as imagens que lhe deu origem, enquanto que o simulacro pode ser visto como uma deformação das imagens por não tentar se assemelhar a elas. Porém, o pensador francês assevera que “o simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução” (Idem, p. 267). Logo, segundo a visão de Deleuze, o simulacro possui voz, além de ser autônomo.

Assim, essa visão tem implicações para a reflexão sobre o processo de recriação fílmica, pois muitas adaptações fílmicas não tentam se assemelhar com o texto que lhe deu origem, ou seja, não são adaptações icônicas, mas apenas apresentam índices que fazem a audiência remeter ao texto fonte. Muitas traduções intersemióticas, portanto, são como o simulacro definido por Deleuze, que não pretende ser cópias e nem aparece regido por um juízo de valor, já que se está tratando de signos e linguagens diferentes, que apresentam suas próprias especificidades. Do mesmo modo acontece com as recriações realizadas pela série de animação *Os Simpsons*, já que não pretendem se assemelhar ao texto de partida, mas sim buscam produzir uma versão nova e atual para os textos transpostos.

A TRADUÇÃO INTERSEMIÓTICA DA OBRA TEATRAL *A STREETCAR NAMED DESIRE* PARA A ANIMAÇÃO *OS SIMPSONS*

A narrativa fílmica mostra para narrar, mas não pode prescindir dos signos linguísticos mesmo quando a eles recorre secundariamente, pois o processo cognitivo de apreensão do relato se realiza pela decodificação da imagem em palavras; a narrativa literária narra para mostrar e, ainda que não tenha como suporte a imagem visual, constrói, através do registro de apelos sensoriais, representações icônicas que o leitor vê com os olhos da mente. Se a primeira não é muda, a segunda, tampouco, é cega. (Saraiva, 2003, p.26)

A adaptação implica um processo de tradução complexo, que inclui a escolha dos procedimentos técnico-narrativos que serão utilizados, visto que cada meio possui suas especificidades. O tempo de duração das adaptações fílmicas costuma ser bem mais condensado que o das narrativas literárias e teatrais, fator relevante para a seleção do

que será aproveitado nas releituras. No caso da série *Os Simpsons*, cada episódio dura, em média, vinte e três minutos; assim, seria quase impraticável adaptar todas as cenas de uma obra teatral com mais de duas horas de duração para as telas. Dessa maneira, essa releitura precisa respeitar um limite temporal e concentrar as cenas selecionadas da obra fonte em torno de um fulcro temático específico para que não haja uma perda de foco.

Considerando que os produtores da série *Os Simpsons* não obtiveram a permissão do detentor dos direitos autorais da peça para adaptá-la para animação, a alternativa encontrada foi criar o episódio *A Streetcar Named Marge*, uma versão paródica musical da obra de Williams. Como se pode constatar pela própria seleção de cenas, a releitura da animação assumiu um tom engraçado, especialmente em momentos dramáticos da peça, em que a função do riso em *Os Simpsons* foi diminuir o nível de tensão emocional da história.

Logo na abertura do episódio, Marge aparece na sala onde a família está assistindo televisão e anuncia para todos que pretende fazer um teste para a versão musical adaptada da peça *A Streetcar Named Desire*, colocando o espectador em contato com o conteúdo da história. Em uma cena posterior, o diretor do musical, Llewelyn Sinclair, aparece para fazer os testes e escolher os personagens da sua produção. Sinclair pede para os candidatos tirarem a camisa, selecionando Ned Flanders para o papel de Stanley devido a sua forma física robusta e, portanto, semelhante à do personagem de Tennessee Williams. Já para a escolha da personagem Blanche, o diretor solicita que as candidatas cantem, mas nenhuma o agrada. No entanto, ao ver Marge falando no telefone com Homer, um pouco triste e deprimida, Llewelyn a escolhe para o papel de Blanche, visto que aquela maneira de Marge se comportar parecia assemelhar-se à melancólica da personagem.

Durante todo o episódio, Marge e Ned ensaiam para a estreia do musical sempre a mesma cena em que Blanche tenta se defender do assédio sexual de Stanley com uma garrafa de vidro. Marge sente dificuldade de interpretar a cena, com o vigor e intensidade que a ela exige, pois não consegue entender por que Blanche deve sentir tanta raiva de Stanley. Na verdade, para incorporar o papel, Marge acaba ficando brava ao ver o modo mal educado e grosseiro como Homer se comportara no estúdio: primeiro dando pontapés em uma máquina de chocolates, e depois, ao ouvi-lo buzinar insistentemente para ela descer. Imagina então, Stanley, representado por Ned, como seu marido Homer e só assim consegue agredi-lo. A cena que, na peça de Tennessee Williams, teria um tom trágico e violento acabou assumindo uma comicidade, própria de *Os Simpsons*. Logo, trata-se de uma releitura que tem índices da obra fonte sem, contudo, guardar uma semelhança icônica com aquela. O que se observa é uma apropriação de traços do texto que lhe deu origem, com o objetivo de parodiá-lo e entreter a audiência.

Em meio à comicidade do musical, percebem-se sérias críticas sociais, geradas pela canção de abertura da adaptação da peça de Tennessee Williams e ocasionando problemas para os produtores da animação, pois a letra da música é um tanto ofensiva à cidade e aos habitantes de Nova Orleans. Segue sua transcrição para que se possa conferir:

Antes do surgir do estágio, onde o futebol começou, havia uma cidade do interior, a cidade temerária de Nova Orleans! Lar de piratas, bêbados e prostitutas, Nova Orleans! Lojas cafonas e caras. Se quiser pagar os olhos da cara vá passear no rio “Mississipe”, Nova Orleans. Mal cheirosa, podre, vil, Nova Orleans! Fétida, repulsiva, terrível Nova Orleans! Miserável, nojenta e horrorosa Nova Orleans³.

Ao receberem críticas da mídia por causa dessa representação que agride a cidade, os produtores tiveram que se retratar publicamente. Em vista disso, na vinheta do episódio seguinte denominado *Homer o herege*, também datado de 1992, Bart aparece escrevendo no quadro negro “I will not defame New Orleans”, ou seja, “eu não difamarei Nova Orleans”, como uma forma encontrada pelos produtores para pedir desculpas aos habitantes.

A estreia do musical ensaiado durante todo o episódio só acontece no final, quando é possível rever cenas, falas e lugares semelhantes aos da peça *A Streetcar Named Desire*. O sobrado e o bonde foram bem caracterizados no cenário da série, no qual se movimentavam em um palco giratório. Este musical, que faz uma releitura da obra de Williams, inicia-se com uma cena onde Marge pergunta para duas mulheres, sentadas do lado de fora de um sobrado que domina o palco da animação, se elas conhecem sua irmã Stella, tal como acontecera no enredo da peça do dramaturgo norte-americano. Aliás, a cena em que Blanche tenta seduzir o cobrador do jornal *Estrelas da Noite* na peça de Williams aparece também no musical de *Os Simpsons*, como se pode ver nas falas que seguem:

Steve: [spoken] I’m collecting for the Evening Star.

Blanche: [sexily] Come here... I want to kiss you, just once. Softly, and sweetly... on your mouth...

Steve: [sings] I am just a simple paperboy, no romance do I seek. I just wanted forty cents, for my deliveries last week. Will this bewitching floozy. Seduce this humble newsie? Oh, what’s a paperboy to... doooooo? ^{4 5}

3 Tradução do DVD da 4ª temporada da série *Os Simpsons*, 1992.

4 Tradução do DVD da 4ª temporada da série *Os Simpsons*, 1992.

5 Steve: Cobrança do jornal *Estrelas da Noite*.

Blanche: Venha cá. Quero beijá-lo, só uma vez. Com gentileza e doçura, na boca.

Steve: Eu só entrego jornais. Não quero namorada. Só 40 centavos pelas entregas da semana passada. Será que esta dama encantadora conseguirá seduzir o entregador? O que um jornaleiro deve fazer? (Tradução da autora)

Apesar de se identificar motivos semelhantes nas duas obras, em Tennessee Williams, ou em *Os Simpsons*, os efeitos são diversos. Na peça do dramaturgo norte-americano, o cobrador do jornal *Estrelas da Noite* é transportado para a animação como um personagem negro, propondo sutilmente questões étnicas e políticas, pois uma das características da série, além de entreter o público, é apresentar uma visão irônica e satírica da sociedade contemporânea.

Portanto, a escolha de Apu para o papel do cobrador não foi aleatória. Trata-se de uma estratégia fílmica econômica, com implicações ou associações diversas que o espectador pode fazer a partir de sua imagem. Considere-se que a cidade de Nova Orleans é conhecida pelo seu legado multicultural, especialmente, pela grande quantidade de imigrantes africanos e indianos, possuindo um papel primário no comércio de escravos por ser um centro portuário de grande porte desde 1880. Este personagem da série de animação em estudo, Apu Nahasapeemapetilon, aparece no desenho como o proprietário de uma loja de conveniências em Springfield. O imigrante indiano é como uma caricatura ou como o estereótipo do comerciante sul-asiático, uma denominação que seria ofensiva na Inglaterra, conhecido como *Paki shop*. Assim, há toda uma teia de associações gerada a partir dos novos efeitos promovidos pela releitura de *Os Simpsons*.

Posteriormente, aparece no desenho uma cena da peça de Williams em que a incursão da loucura de Blanche é marcada por efeitos visuais singulares em *Os Simpsons*. Dentre eles, destacam-se o jogo de luzes coloridas e a fumaça que seriam contrapontos icônicos no cinema de todo um mundo de ilusão, sonho, irrealidade e alienação, próprios do espaço interior de Blanche. Também os efeitos sonoros da série, como os gemidos de Marge flutuando sobre o palco, com um fundo musical funesto, em tom grave, remetem o espectador ao tom melancólico e depressivo da peça, em que Blanche repete, aqui e na obra-fonte: “whoever you are - I always depend on the kindness of strangers.”⁶ (Williams, 1949, p. 225)

No entanto, em *Os Simpsons*, tem-se uma característica positiva e esperançosa, quando a própria Marge no papel de Blanche traz uma canção, que afirma: “A stranger’s just a friend you haven’t met (Um estranho é somente um amigo que você não conheceu)”. O modalizador *just* ou *somente* resignifica toda a cena que lhe dera origem, ao propor que o estranho de hoje pode ser o amigo de amanhã, com toda uma conotação de solidariedade e doçura implícita na palavra ‘amigo’.

6 Seja quem você for eu sempre dependi da bondade de estranhos. (Tradução da autora)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da tradução intersemiótica apresentada mostra que a adaptação deve ser compreendida como um trabalho que reconfigura a narrativa fonte, a obra revisitada, permitindo novos olhares, novas interpretações e releituras. O fato é que as obras transpostas para as telas são normalmente comparadas com aquelas que lhes deram origem, porém não há nenhum compromisso estético de que as adaptações sejam cópias do texto fonte, principalmente porque as transposições são feitas para suportes ou mídias diferentes, possuindo cada uma as suas particularidades, que devem ser levadas em consideração. A adaptação da série *Os Simpsons* não tem, portanto, qualquer pretensão de mimetizar o texto que lhe deu origem, pois não vale como um documento da obra adaptada, mas sim como um produto estético, que tem valor e luz própria. Assim, o episódio *A Streetcar Named Marge* da série *Os Simpsons* deve ser considerado como uma nova experiência de leitura e interpretação, que guarda um vínculo temático com o texto de partida, mas que é uma construção independente enquanto obra fílmica. Afinal, se o local de enunciação é outro e se existe uma disjunção histórica entre as obras, os efeitos certamente terão que ser distintos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DELEUZE, Gilles. “Platão e o simulacro”. In: *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *Olhares Roubados – Cinema, Literatura e Nacionalidade*. Salvador: Quarteto, 2004.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- SARAIVA, Juracy Assmann (Org.). “Literatura e cinema: encontro de linguagens”. In: *Narrativas Verbais e Visuais – Leituras Refletidas*. Rio Grande do Sul: Editora Unisinos, 2003.
- WILLIAMS, Tennessee. *A Streetcar named Desire*. New York: Penguin Plays, 1949.

FILMOGRAFIA

- Um Bonde Chamado Desejo*. Direção: Glenn Jordan. EUA: Paramount Pictures, 1995. Título original: *A Streetcar Named Desire*.
- Um bonde chamado Marge*. Direção: Jeff Martin. EUA: Fox 1992. Título original: *A Streetcar Named Marge*.

Nietzsche e a re-ação do “dado” no jogo da vida

JOSÉ ROBERTO DE OLIVEIRA*

Palavras-chave:

Nietzsche, vontade
de poder, vida e arte.

Key words:

Nietzsche, will to
power, life and art.

Resumo: Marcado pelo perspectivismo, o pensamento nietzscheano oferece duas importantes lentes para interpretar a realidade: a vida como a artista por excelência, que garante o jogo da ilusão, da aparência e do devir no plano da existência; e a vontade de poder, que determina a única regra desse jogo e possibilita às configurações tornar a existência suportável. No entanto, o homem – uma das configurações da vontade de poder – recusa sua condição e prefere o ideal ascético à realidade, a conservação à luta, o ser ao vir-a-ser. Este artigo tentará explicitar como Nietzsche reafirma a vida como a primeira forma de *poièsis* e denuncia que o homem reage à essência de sua produção: o vir-a-ser e a ilusão.

Abstract: *Highlighted by the perspectivism, Nietzsche's thoughts offer two important lenses to interpret reality: life as artist for granted, which guarantees the game of illusion, appearance and transformation in the sphere of existence, and the will to power, which determines the unique rule in this game and enables the configuration to turn the existence tolerable. Nevertheless, the man – one of the configurations of the will to power – refuses his conditions and prefers the ascetic ideal to reality, the conservation to fight, the being to becoming. This paper proposes the explanation of Nietzsche's overview on life as the first form of *poièsis* and Nietzsche denounces that man reacts to the essence of his production: the transformation and the illusion.*

*Mestre em filosofia pela PUC-SP. Professor de Estética e Metodologia da Pesquisa em Artes, no Bacharelado em Artes Plásticas; de Aspectos Antropológicos da Pós-graduação em Moda da Faculdade Santa Marcelina – Fasm; de Produção do Discurso Crítico, no Bacharelado em Artes Plásticas e de Estética na Pós-graduação em História da Arte, na Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP.

Esto significa que tenemos necesidad de la historia para vivir y obrar, y no para desviarnos negligentemente de la vida y de la acción, o acaso para adornar una vida egoísta y una conducta cobarde y perversa. Queremos servir a la historia solamente en cuanto ella sirve a la vida. Pero hay una manera de considerar la historia, en virtud de la cual la vida se depaupera y degenera. Es un fenómeno cuyo conocimiento actualmente es tan necesario como doloroso. Y es preciso conocerlo según los síntomas que reviste en nuestro tiempo.

(NIETZSCHE, 1949, p. 87)

Desde o seu primeiro escrito – *O Nascimento da Tragédia* – o pensamento de Nietzsche gira em torno de uma dualidade que o fundamenta: por um lado, busca demonstrar que a vida é o único valor humano incondicional; por outro, assume a incansável tarefa de denunciar sua desvalorização em detrimento do *conhecimento* e revelar que ela vem perdendo espaço para o seu duplo – uma forma ideal de vida, onde a unidade, o ser incorruptível, a Virtude e o Bem representam seus principais valores. Esta é a forma condensada que gera o eixo problemático de sua filosofia: *a questão dos valores*. Ou seja, a investigação da origem e da transformação dos valores morais, que lhe aparecem como responsáveis pelo deslocamento da vida do primeiro plano da existência humana, para um outro onde ela é hostilizada e “tratada como um erro a refutar” (Marton, 1990 : 51). No entanto, esse tipo de re-ação do homem contra a efetivação da vida, transforma-o em um ser que prefere a conservação à luta, o ideal ascético à realidade, o ser ao vir-a-ser; e o apresenta como sendo a configuração da vontade de poder mais perigosa para a vida, posto que reage contra sua própria condição, não como uma forma de superá-la, mas como uma profunda necessidade de conservação.

Essa postura humana vai de encontro à principal característica da vontade de poder: ser o fundamento de toda condição do ente.¹ A vontade que sempre quer mais e que se manifesta através da luta de forças em um contínuo vir-a-ser, ver-se, por carência de linguagem, impedida de efetivar sua própria natureza. Daí a escolha do título: *Nietzsche e a re-ação do “dado” no jogo da vida*. A intenção é evidenciar como o homem recusou sua condição mutável e passou a idealizar a eternidade; como ele se opôs ao próprio jogo do acaso, ao buscar a conservação de sua realidade. Essa oposição teve lugar na dimensão do intelecto: a mesma dimensão que a vida forjou na configuração humana como possibilidade asseguradora de sua existência. Assim, aquilo que no limiar da aurora da humanidade representava a forma de fazê-la atingir o sol do meio dia e também o seu ocaso,



1 Segundo Müller-Lauter, a afirmação de Nietzsche de que “o mundo seria vontade de poder e nada além disso” representa a chave para a compreensão de seu pensamento. Com isso o ente tem o seu fundamento nomeado e determinado, pois ele se encontra reduzido àquilo que o sustenta isto é, a condição de todo ente é ser sustentado pela vontade de poder.

quis transformar-se no único agente capaz de atribuir valor e, porque valora, no único ser que traça possibilidades para *além da vida*. Esta é a denúncia que pode ser encontrada em todos os escritos de Nietzsche e que, de forma especial, tem Zaratustra como porta-voz.

O MUNDO COMO VONTADE DE PODER

Querer é o que nos emancipa da dor; o que nos alivia a vida.

Assim falou Zaratustra

Com bastante cuidado, alguns intérpretes nietzscheanos encarregaram-se de revelar não somente o significado do conceito de *vontade de poder* em seu pensamento, mas também a sua relação com a vida. Scarlett Marton (1990), por exemplo, em seu livro *Nietzsche: das forças cósmicas aos valores humanos*, analisa esse conceito pela perspectiva orgânica e revela que não apenas o homem, mas todo ser vivo é resultante dessa vontade. Para a autora, o filósofo deixa entrever que o conceito de vontade de poder “se exerce nos órgãos, tecidos e células.” e que também “está presente nos numerosos seres vivos microscópicos que formam o corpo, na medida em que cada um deles quer prevalecer na relação com os demais. Encontra-se, pois, em todo ser vivo, espalhada no organismo, atuando nos diminutos elementos que o constituem” (Marton, 1990, p. 30). Isso indica a estreita relação existente entre a vida e a vontade de poder. Contudo, alerta-nos Marton, para Nietzsche “a vida é apenas um caso particular da vontade de poder”; esta não se encontra necessariamente restrita àquela: há vontade de poder presente até mesmo na matéria inorgânica. (Cf. p. 50)

Nessa mesma perspectiva, Müller-Lauter (1997), em seu artigo *A Doutrina da Vontade de Poder em Nietzsche*, investiga a complexidade da seguinte afirmação: “O mundo seria vontade de poder e nada além disso”. Para compreender tal complexidade, ele questiona o significado de “vontade de poder” para Nietzsche. Sua resposta segue duas vertentes. Primeiramente, sua constituição: a vontade de poder não existe senão como abstração, isto é, não existe um querer de fato “em si” ou “como tal”. Sua manifestação está sempre condicionada a algo – o poder. Este, por sua vez, revela-se através de processos de dominação. Neste sentido, a vontade de poder não está reduzida ao querer, pois a este também estão ligados o “comando e a execução”, os quais “pertencem ao *um* da vontade de poder” (Müller-Lauter, 1997, p. 56); depois, sua amplitude: como Scarlett Marton, Müller-Lauter também reconhece que Nietzsche não reduz a vontade de poder unicamente à vida e fundamenta sua convicção no seguinte fragmento póstumo: “A vida é um mero caso particular da vontade de poder – é totalmente arbitrário afirmar que tudo anseia por passar

para essa forma de vontade de poder” (Cf. p. 55). Assim, permeando tanto as formas mais ínfimas de vida quanto o mundo inorgânico, a vontade de poder domina e resiste a tudo; manifesta-se não somente no que comanda, mas também no que se encontra subjugado, posto que tudo se reduz a afetos. A partir dessa perspectiva, pode-se compreender a tentativa nietzscheana de aproximar os afetos humanos da noção de causalidade sustentada pelos mecanicistas. No aforismo 36 de *Além do Bem e do Mal*, ele afirma o seguinte:

(...) se reconhecemos a vontade realmente como atuante, se acreditamos na causalidade da vontade: assim ocorrendo – e no fundo a crença nisso é justamente a nossa crença na causalidade mesma –, temos então que fazer a tentativa de hipoteticamente ver a causalidade da vontade como a única. ‘Vontade’, é claro, só pode atuar sobre ‘vontade’ – e não sobre ‘matéria’ (sobre nervos, por exemplo): em suma, é preciso arriscar a hipótese de que em toda parte onde se reconhecem ‘efeitos’, vontade atua sobre vontade – e de que todo acontecer mecânico, na medida em que nele age uma força, é justamente força de vontade, efeito da vontade. Supondo, finalmente, que se conseguisse explicar toda a nossa vida instintiva como elaboração e ramificação de uma forma básica de vontade – a vontade de poder, como é minha tese –; supondo que se pudesse reconduzir todas as funções orgânicas a essa vontade de poder, e nela se encontrasse também a solução para o problema da geração e nutrição – é um só problema –, então obter-se-ia o direito de definir toda força atuante, inequivocamente, como vontade de poder. O mundo visto de dentro, o mundo definido e designado conforme o seu ‘caráter inteligível’ – seria justamente ‘vontade de poder’, e nada mais. (Nietzsche, 2001, p. 43)

O HOMEM COMO UMA CONFIGURAÇÃO DA VONTADE DE PODER

A existência do mundo só se justifica como fenômeno estético.
Nietzsche

Contudo, como o homem insere-se nessa dimensão e em que sentido ele recusa sua condição? Se a vida, em relação à vontade de poder, representa apenas uma de suas formas constitutivas, o homem não goza de nenhum privilégio; isto é, a invenção do conhecimento – soberba da humanidade – não lhe permite traço singular nem lhe assegura imutabilidade. Tentar anular o caráter transitório presente em todas as configurações da vontade de poder significa remover a multiplicidade das forças em combate, a mesma que possibilita o eterno vir-a-ser. Significa, tal como falou Zarathustra, tirar-lhe sua grandeza e aquilo que o faz ser amado. Pois, “... o que é grande no homem é que ele é uma ponte e não um fim: o que pode ser amado no homem é que ele é um passar e um sucumbir” (idem,

1978, p. 158). Insatisfeito com sua condição, o homem lança mão dos próprios artifícios que a vida lhe possibilitou para conseguir suportar sua existência e constrói para si uma segunda natureza. Assim, aquilo que foi forjado como uma garantia para a existência, transforma-se em um vício capaz de degenerar e repudiar a própria vida. Como exemplo, podemos citar o conhecimento e suas experiências vividas ao longo da história, cujo estatuto passou a ser reconhecido como *a cultura histórica da humanidade*.

No prefácio às *Considerações Extemporâneas*, Nietzsche faz uma distinção entre história e cultura histórica: esta lhe aparecerá como “um mal, uma enfermidade e um vício”. Aí também ele nos indica que tanto uma virtude quanto um vício, quando cultivados exageradamente, podem causar danos irreparáveis ao ser humano. Ora, se a cultura histórica é um vício, este, por sua vez, nasceu da hipertrofia de uma virtude – o sentido histórico. Eis, portanto, a distinção estabelecida pelo filósofo entre *história* e *cultura histórica*: a primeira é necessária para a efetivação da vida; a segunda gera “uma conduta covarde e perversa”, uma espécie de antenatureza humana.

Porém, em que sentido a história é necessária para a efetivação da vida? A resposta a esta questão remete-nos a algumas passagens da obra de Nietzsche, onde é possível reconhecer que a própria vida se encarrega de fazer com que o homem *esqueça* a sua condição para poder agir e existir plenamente. Se a todo instante o homem se encontrasse diante do absurdo que o rodeia, ele não seria capaz de agir, pois sua realidade, uma vez tão evidente e ameaçadora, o colocaria em um estágio de abulia. Assim, auxiliado pela vida, o homem cria o seu mundo e nele se instala, como forma de auto-afirmação e de segurança.

Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche afirma que o homem desvia seu olhar da superfície das coisas para sua profundidade, onde é possível compreender o absurdo do ser. O conhecimento desse absurdo impede o homem de agir e o faz mergulhar no mais profundo desespero, assumindo uma espécie de nojo pela existência. Dois exemplos dessa experiência são revelados pelo autor – o homem dionisíaco grego e o personagem Hamlet – ao afirmar: “ambos lançaram uma vez o olhar verdadeiro na essência das coisas, conheceram, e repugna-lhes agir; pois sua ação não pode alterar nada na essência eterna das coisas, eles sentem como ridículo ou humilhante esperarem deles que recomponham o mundo que saiu dos gonzo”. E conclui: “O conhecimento mata o agir, para agir é preciso estar velado pela ilusão” (idem, 1992, p. 56).² Permanecer no profundo conhecimento do

²Também sobre essa questão: “Pensem o extremo, um homem que não possuísse a força de esquecer, que estivesse condenado a ver por toda parte um vir-a-ser: tal homem não acredita mais em seu próprio ser, não acredita mais em si, vê tudo se desmanchar em pontos móveis e se perde nesse rio do vir-a-ser: finalmente, como um bom discípulo de Heráclito, mal ousará levantar o dedo. Todo agir requer esquecimento: assim como a vida de tudo o que é orgânico requer não somente luz, mas também escuro.” (Nietzsche, 1978, p. 58)

absurdo seria uma condição fatal para a espécie humana. Por isso a vida conduz o homem a produzir ilusões, fazendo-o esquecer do que o rodeia e o impulsionando à existência. “O grego conheceu e sentiu os temores do existir”, afirma Nietzsche, “... para que lhe fosse possível de algum modo viver, teve de colocar ali, entre ele e a vida, a resplandecente criação onírica dos deuses olímpicos”. E ele continua:

De que outra maneira poderia aquele povo tão suscetível ao sensitivo, tão impetuoso no desejo, tão singularmente apto ao sofrimento, suportar a existência, se esta, banhada de uma glória mais alta, não lhe fosse mostrada em suas divindades? O mesmo impulso que chama a arte à vida, como a complementação e o perfeito remate da existência que seduz a continuar vivendo, permite também que se constitua o mundo olímpico, no qual a ‘vontade’ helênica colocou diante de si um espelho transfigurador. Assim, os deuses legitimaram a vida humana, pelo fato de eles próprios a viverem – a teodicéia que sozinho se basta! (Idem, p. 36-7)

Tal como o Olimpo e seus habitantes, também a arte, o conhecimento, a religião, a política, e outros artifícios humanos foram impulsionados pela mesma necessidade: fazer o homem suportar o absurdo da existência:

(...) a vontade ávida sempre encontra um meio, graças a uma ilusão espalhada sobre as coisas, para manter suas criaturas na vida e forçá-las a continuar a viver. Este é acorrentado pelo prazer socrático do conhecimento e pela ilusão de poder curar, com ele, a eterna ferida da existência, aquele é enredado pelo véu de beleza da arte que paira, sedutor, diante dos olhos, aquele outro, por sua vez, pela consolação metafísica de que sob o torvelinho dos fenômenos a vida eterna continua a fluir indestrutível... Aqueles três níveis de ilusão destinam-se apenas às naturezas mais nobremente dotadas, que sentem, em geral, a carga e o peso da existência com um desgosto. Desses estimulantes é constituído tudo aquilo que denominamos civilização. (Idem, p. 108)

Mas isso vale também para a crença no livre arbítrio³, na verdade⁴ e até mesmo na própria realidade humana. Todas essas construções representam um mundo artificial

3 “Avec ce sentiment foncier que l’homme est le seul être libre dans le monde de la dépendance, l’éternel thaumaturge, qu’il agisse bien ou mal, la prodigieuse exception, le suranimal, le Presque-Dieu, le sens de la création, l’indispensable présence, la solution de l’énigme cosmique, le grand souverain et le grand contempteur de la nature, l’être qui nomme sa propre histoire Universelle!” (Nietzsche, 1991, af., 12)

4 “O que é a verdade, portanto? Um batalhão móvel de metáforas, metonímias, antropomorfismos, enfim, uma soma de relações humanas, que foram enfatizadas poética e retoricamente, transpostas, enfeitadas, e que, após longo uso, parecem a um povo sólidas, canônicas e obrigatórias: as verdades são ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível, moedas que perderam sua effigie e agora só entram em consideração com metal, não mais como moedas” (Nietzsche, 1978, p. 48)

que vai garantir ao homem o desejo de viver e continuar agindo. Nietzsche reconhece a importância da ilusão para a vida e chega até mesmo a afirmar que “é a vida mesma que nos coage a instituir valores; a vida mesma valoriza através de nós, quando instituímos valores”. Aliás, Osvaldo Giacóia, refletindo sobre essa ideia, afirma o seguinte:

Se ilusão, cegueira, velamento, delírio, engano, transfiguração, falsidade, erro, integram as condições da vida em geral, então a crença no valor incondicional e exclusivo da verdade e a vontade de verdade a qualquer custo não encontram justificativa num cálculo utilitário, cujo resultado determinasse a absoluta e exclusiva necessidade e utilidade da verdade para a vida. Se for admissível suspeitar que tanto a falsidade quanto a verdade fazem parte das condições gerais de vida (ou, como afirma Nietzsche, ‘se houvesse a aparência – e há essa aparência – de que a vida depende da aparência, quero dizer, do erro, da impostura, disfarce, cegamento, autocegamento e, se a grande forma da vida sempre se tivesse mostrado, de fato do lado do mais inescrupuloso polytropi”) de onde poderia, então, a ciência e a cultura que nela repousa extrair sua crença incondicionada de que a verdade é mais que toda outra coisa, do que qualquer valor? (Giacóia, 1989, p. 99)

Essa análise reitera a ideia de que a própria vida se encarrega de forçar o homem a construir um mundo de ilusão, além de conduzir-nos a uma questão, referente não mais ao sentido histórico, mas à cultura histórica, que poderia assim ser evidenciada: quando a história – e por que não dizer o conhecimento? – deixa de ser uma utilidade e passa a ser uma desvantagem para a vida? A resposta a essa questão nos reporta ao tema do segundo fragmento das *Considerações extemporâneas*, onde Nietzsche afirma que “há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, no qual o vivente chega a sofrer dano e, por fim, se arruína seja ele um homem ou um povo ou uma civilização” (CE : 58). A palavra *grau* aparece aí como sendo a chave de interpretação dessa afirmação. É o próprio filósofo quem se encarrega de demonstrar sua importância, quando afirma: “Mas a questão: até que grau a vida precisa em geral do serviço da história, é uma das questões e cuidados mais altos no tocante à saúde de um homem, de um povo e de uma civilização. Pois, no caso de uma desmedida de história, a vida desmorona e degenera, e por fim, com essa degeneração, degenera também a própria história.” (idem, p. 60)

No entanto, vale ressaltar que Nietzsche não se opõe ingenuamente à história, recusando qualquer forma de lembrança ou de reconhecimento de um passado; ele a rejeita como uma ciência capaz de abarcar todos os acontecimentos passados e de encerrá-los, com todas as suas diversidades, em um fenômeno chamado de consciência histórica, cuja utilidade é exatamente a de poder possibilitar ao homem moderno o desvelamento tanto

do presente quanto do futuro⁵. A questão aqui não é condenar a história ou a capacidade humana de guardar na memória acontecimentos passados que sejam capazes de auxiliar os homens em seu presente; trata-se, antes, de repudiar o demasiado valor atribuído à ciência histórica, cujo efeito mais sensível foi uma desvalorização da vida e um enfraquecimento do próprio homem. O sentido histórico torna-se um problema quando ele deixa de ser o auxílio para que o homem aja em benefício da vida e passa a representar uma espécie de força superior capaz de querer dominar e conduzir o próprio fluxo vital.

A história, seja como “monumento”, como “antiguidade” ou como “crítica”, pode ser útil para o presente, pois, em quaisquer dessas formas de aparecimento, ela ainda é capaz de impulsionar o homem à ação. O problema encontra-se num outro plano: quando a vida deixa de ser uma busca e passa a ser apenas uma forma de contemplação; quando o saber é a única satisfação do homem e o “único fim de todos os seus esforços”. Neste caso, a vida cede lugar para a verdade, o homem cede sua existência para uma interioridade – a consciência –, e o presente cede seu lugar para o passado.

Se há a denúncia que o espaço ocupado pela vida foi usurpado pela verdade é porque, para o homem moderno que luta pelo conhecimento a todo custo, o saber tem mais valor do que a própria vida. Para ele, há mais satisfação em despender todos os seus esforços em detrimento da verdade, que viver plenamente sua existência. E por uma razão muito simples: lutar pelo conhecimento é um fim mais nobre, mais pleno e muito mais sublime.

Isso se evidencia na própria forma como o ser humano se relaciona com o saber histórico. Este penetra tão profundamente no seu ser, até transformar-se em sua segunda natureza. E tal é o procedimento dessa conquista: o homem moderno começa a acumular acontecimentos passados, vidas que tiveram seus dias e que se recolheram no fundo do tempo, lutas que fizeram história e que não se encontram mais presentes, senão como narrativas; conquistas que deixaram seus vestígios em forma de monumentos. Todo esse aglomerado do passado é resgatado em um outro momento – o presente – e transformado em saber histórico. Para tanto, essa massa heterogênea e desconexa precisa ser dominada; ter suas arestas violentamente aparadas, até tornar-se um conteúdo possível de ser colocado na forma da memória. Ao fim de todo esse ato violento contra o passado e de toda a disciplina criada para hospedar tamanha quantidade de elementos estrangeiros,

5 Sobre essa ideia, Nietzsche escreve: “La vida tiene necesidad de los servicios de la historia: de esto es tan preciso convencerse como de esta otra proposición que habrá que demostrar más tarde, a saber: que el exceso de estudios históricos es nocivo a los que viven”. (Nietzsche, 1948)

“o homem moderno acaba por arrastar consigo”, afirma Nietzsche, “por toda parte, uma quantidade descomunal de indigestas pedras de saber, que ainda, ocasionalmente, roncavam na barriga, como se diz no conto”. E ele continua:

Com esses roncamentos, denuncia-se a propriedade mais própria desse homem moderno: a notável oposição entre um interior, ao qual não corresponde nenhum exterior, e um exterior, a que não corresponde nenhum interior, oposição que os povos antigos não conhecem. O saber, que é absorvido em desmedida sem fome, e mesmo contra a necessidade, já não atua mais como motivo transformador, que impele para fora, e permanece escondido em um mundo interior caótico, que esse homem moderno, com curioso orgulho, designa como a “interioridade” que lhe é própria.” (CE : 62)

Essa notável oposição entre interioridade e exterioridade, revelada como a principal propriedade do homem moderno, demonstra que essa forma de homem se caracteriza por uma estranha ambiguidade: ele se apropriou da história de todas as culturas e de todas as épocas, para transformá-la em sua história; esta, no entanto, não se assemelha à vida nem ao presente vivido por ele. Não existe correspondência entre sua interioridade construída e sua exterioridade; entre sua existência e sua natureza postiça. Há, aí, duas naturezas opostas, impossíveis de serem unidas. De modo que tal é a situação do homem moderno: ser muito culto, mas não ter nenhuma cultura histórica, ou seja, viver diferente daquilo que pensa, conhece e sente. Por isso Nietzsche afirma: “Pensa-se, imprime-se, fala-se, ensina-se filosoficamente – até aí tudo é permitido; somente no agir, na assim chamada vida, é diferente: ali o permitido é sempre um só e todo o resto é simplesmente impossível...”. E ele conclui que “(...) de nós mesmos, nós modernos não temos nada, é somente por nos enchermos e abarrotarmos-nos com tempos, costumes, artes, filosofias e religiões alheios que nos tornamos algo digno de atenção, ou seja, enciclopédias ambulantes.” (CE : 62)

Assim, o homem moderno vive em um cenário que ele não construiu, onde desempenha vários papéis no teatro da vida, mas nunca com naturalidade ou sem imitação, pois nem o homem, nem o ambiente onde ele encena condizem com as cenas representadas. Diante de tudo isso, faz-se necessário refazer a pergunta de Nietzsche: “São homens ainda... ou talvez apenas máquinas de pensar, de escrever e de falar?” (Idem)

De fato, tamanha estranheza põe em dúvida a natureza humana, pois, na ambiguidade em que se encontra, o que o homem moderno tem de si é muito pouco. Seu presente é recheado por um passado e deve ainda guardar espaço para o devir histórico, o qual, em sua previsível condição, vem garantir-lhe a concretização de uma historicidade que lhe é essencial. Não sem razão, o filósofo afirma que o homem histórico deixou-se reduzir a



um espelho objetivo (CE, p. 68). Nele tudo se condensa, todas as perspectivas encontram o seu telos, todas as diferenças podem ser subsumidas, até ganharem o brilho da unidade. Mas nesta renúncia ascética de sua própria existência para poder garantir a conquista da verdade, o homem moderno neutraliza-se, objetiva-se, até atingir uma personalização conforme os moldes da história⁶.

E já é demasiado pedir ao homem moderno que fale sobre sua felicidade de viver; ele vai sentir-se mais à vontade ao falar da felicidade de poder ser aquele que condensa a lógica do conhecimento histórico em sua plenitude, pois para isso foi preparado, quando abandonou seu presente para “(...)compreender a proposição ‘era uma vez’, esta proposição – senha com a qual o combate, o sofrimento e o nojo se arremessam sobre o homem para lhe lembrar o que sua existência, no fundo, é – um imperfeito que nunca pode ser completado” (CE : 90). A senha que o faz resistir à vida para que o “processo universal” seja plenamente compreendido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

NIETZSCHE, F. *Consideraciones Intempestivas*. Buenos Aires: Aguilar, 1949.

_____. *Além do Bem e do Mal: prelúdio de uma filosofia do Futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição, 2001.

_____. *Le Voyageur et son ombre*. Paris: Gallimard, 1991.

_____. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. “Obras Incompletas”. In: Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril cultural, 1978.

MARTON, Scarlett. *Nietzsche: das Forças Cóslicas aos Valores Humanos*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. *A Doutrina da Vontade de Poder em Nietzsche*. São Paulo: Annablume, 1997.

HÉBER-SUFFRIN, Pierre. *O Zaratustra de Nietzsche*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

GIACÓIA, Osvaldo. “O Grande experimento: sobre a oposição entre eticidade e autonomia em Nietzsche”. In: *Trans/Form/Ação – Revista de Filosofia*, vol. 12. São Paulo, 1989.

⁶ Sobre essa ideia, Nietzsche afirma: “Quem não ousa mais confiar em si, mas involuntariamente, para sentir, pede conselho junto à história: ‘como devo agir aqui?’, este se torna pouco a pouco, por pusilanimidade, espectador, e desempenha um papel, no mais das vezes até muitos papéis, e justamente por isso desempenha cada um deles tão mal e superficialmente.” (Nietzsche, 1978, p. 64)

What is an art work? (On Marcellvs L.)*

MARCUS STEINWEG**

Palavras-chave:
arte, obra de arte, filosofia, amizade, verdade, impossibilidade.

Key words:
art, art work, philosophy, friendship, truth, impossibility.

Resumo: Nesse ensaio, defende-se uma amizade entre arte e filosofia, a partir da constatação de que ambas se caracterizam por uma coragem de enfrentar a "inconsistência dos fatos". O filósofo propõe "seu" conceito de verdade, não sem revisitar o pensamento ocidental. Assim como cada filósofo remete a seu conceito de filosofia, o artista é aquele que aventa o seu próprio conceito de arte. A filosofia que tem um compromisso crítico com a história do pensamento não é uma filosofia sobre.

Abstract: This essay argues for a friendship between art and philosophy, since both share the courage to face the "inconsistency of the facts". The philosopher proposes his "own" concept of truth considering its long history in Western thinking. Any philosopher provides his or her concept of philosophy just as every artist provides their own concept of art. Philosophy with a critical engagement toward the history of thinking is not philosophy about.

*O texto "Was ist ein Kunstwerk?" foi publicado no catálogo VideoRhizome para GASAG-Kunstpreis Award 2008, Berlim. Marcellvs L. recebeu o grande prêmio da cidade de Oberhausen e participou da 27ª Bienal de São Paulo.

**Marcus Steinweg leciona filosofia na Art Academy Braunschweig, Alemanha. Publicou: Politik des Subjekts (Zürich/Berlin 2009) Maps (com Thomas Hirschhorn, Berlin 2009), entre outros.

I believe in the friendship between art and philosophy. What art and philosophy share is courage in the complete confrontation in the here-and-now to accelerate out of the texture of facts which is the universe of our shared evidence — our opinions, hopes, consistencies — to go through the experience of the inconsistency of this consistent universe that we call *reality*. In art and philosophy it is not a matter of basing oneself on hard facts; it is a matter of seeking out the inconsistency of these facts themselves in the experience of what I call *truth*, the truth of reality. There is a long history of the concept of truth in Western thinking — that is the history of philosophy. It is always the problem of locating the human subject in relation to truth which keeps philosophy alive and breathing. How does the subject conduct itself toward truth; what is the sense of this concept? The definition of truth I propose distinguishes itself from at least two powerful concepts of truth which here I can only briefly indicate: the Thomist and the Heideggerian concepts of truth. The Thomist formula that goes back to Aristotle is the following: *Veritas est adaequatio intellectus et rei/truth is the correspondence between the thing and thinking*.¹ The locus of truth would be accordingly the philosophical sentence, or the sentence in general, the propositional sentence and ultimately the logic of propositions. In the proposition something resembling a determination of truth is supposed to take place. Later on, in *Being and Time* (especially in Section 44), Heidegger dislocates the locus of truth in relation to the category of the proposition or propositional logic and thus puts the primacy of propositional logic over philosophy into question. For Heidegger, the locus of truth is not the proposition, but rather, the proposition itself belongs to a space of truth, i.e. to that which he calls “openness”. There must already be a “relationship to being”, as Heidegger says, between the subject of the proposition and its objects, the objects of knowledge (according to epistemological theory). A relation of being, an “understanding of being on the part of human existence” must have already taken place before one can speak of this relation of knowledge and its connection in the proposition. In Heidegger there is a kind of deepening of traditional metaphysics of knowledge in the opening of the relation of knowledge to this ontological a priori of a relationship to being prior to it. What is persuasive in his analyses is this tearing of philosophy out of the primacy of the metaphysics of knowledge or epistemology. Heidegger’s existential ontology is also the explicit attempt to oppose neo-Kantian thinking, contradicting

1 “Veritas intellectus est adaequatio intellectus et rei, secundum quod intellectus dicit esse quod est, vel non esse quod non est” (Contr. gent. I, 59. De verit. I, 2). Or according to Durand von St. Pourçain “conformitas intellectus ad rem intellectam” (In I. sent. I, 19, qu. 5). See: Rudolf Eisler Wörterbuch der philosophischen Begriffe. (1904)

the defusing of philosophy in its reduction to epistemology. One can think of the great tradition of German idealism, Kant, Fichte, Schelling, Hegel: a tradition in which the relationship between epistemology and general ontology is exemplified. It would be too little to simply ascribe this tradition to a philosophy of knowledge. The question concerning the limits of knowledge of the human subject is already a question concerning the subject's being as a *being* conscious of knowledge and a *being* conscious of self, a question which opens itself to the ontological tornness of the human subject as evoked already in the first sentence of the first edition of the *Critique of Pure Reason*.² One of Heidegger's important achievements was not to accept the reduction of philosophy to epistemology in order to situate epistemology or to dislocate it into that which he, in turn, calls truth or openness or *alŹtheia*, as the space of disclosedness in which the relationship of being between human existence and that which is, beings, has already taken place. Obviously it is a matter of this 'already', of a kind of a priori, of a certain 'earlier' that proceeds the relationship of knowledge as its transcendental condition. As everybody knows, in philosophy *transcendental* means something like *enabling*. When Kant speaks of the transcendental subject, of the being of the human being as transcendental subjectivity, then transcendental means that structures can be found in the subjectivity of the subject that enable its relationship to its self and to the world. That is the sense of the word *transcendental* in Kantian terminology.

As opposed to the Thomist concept of truth that reduces truth to propositional logic, and as opposed to Heidegger's concept of truth that determines human existence as an existence understanding being, as being-in-the-world, I want to propose a third concept of truth. In his critical engagement with Descartes (who, in a classical, almost Platonic separation of the subject's body from its status as ego cogito, as thinking ego, proceeds from a dualistic metaphysics), Heidegger answered the Cartesian dilemma, "How do I get the cogito out into the world?" in the following way: "I do not have to get it out at all because it is already out there". The human cogito is original ecstasy, originary transcendence to the dimension of the world, as Heidegger calls it, the world or also the openness of being-in-the-world. The only point where I have trouble with Heidegger here is that the determination of human being as being-in-the-world implies a privileging of this relationship insofar as the human subject, human existence as being-in-the-world, is almost seamlessly embedded in its world. According to Heide-

² Cf. M. Steinweg *Subjektsingularitäten* Berlin 2004.

gger, being-in-the-world is the *fundamental structure* of human existence. As originary being-in-the-world, human existence, or Dasein, is at home in the world, no matter how much Heidegger also speaks of *not being at home* and of *unhomeliness* (no matter how much he also concedes that being at home is derivative of being not at home³). Ultimately, the analysis of Dasein privileges the character of familiarity as opposed to the eery mode of unhomeliness in the world, since the world is Dasein's sphere of openness in which it moves as if in its element. Even though truth as disclosedness reaches back into hiddenness, even though being is thought as withdrawal, Heidegger insists on a vocabulary of *one's own* and of *one's own authenticity* that promises Dasein a kind of ontological home. Against this ontology of home, I want to define truth as the limit of the universe of facts, as the limit of that which Heidegger calls the *world*, the limit of this interconnection of usefulness in which Dasein articulates its self-evident relations to the world and to itself within the life-world. I call *truth* that which cannot be positivized any further, which does not allow any kind of positivity in the space of constituted realities, in the dimension of facts. One could also say, putting a point on it: *truth is that which does not exist*.

What does it mean for philosophy to relate itself to truth? For every philosopher it holds that he or she puts forth their own concept of philosophy, just as every artist provides their own concept of art. The artist provides his or her concept of art through his or her work which can include lectures and writings. The philosopher provides his or her concept of philosophy through the linguistic utterances which his or her lectures, books and other writings are. It is always a matter of not allowing oneself to be inscribed in an existing field, in an already existing concept of art and philosophy in order, in a critical engagement with the history of thinking, with the history of philosophy, to question this history so as to risk one's own concept of philosophy. It is obvious that philosophy is not philosophy *about*.⁴ There is an irreconcilable difference between the work of the historian of philosophy (whose necessity is incontestable) and that of the philosopher. The philosopher's pretension consists in transcending, transgressing, surpassing the work on the history of philosophy, which makes up a part of his work, toward the wager

3 Martin Heidegger *Sein und Zeit* Tübingen 1986 (16th ed.), p. 189 (italics in the original): "Being not at home must be understood existential-ontologically as the more originary phenomenon."

4 Just as philosophy is not philosophy about, it is not philosophy against. In philosophy it is always a matter of transcending the about and the against toward a for. It is always a matter of thinking for something, that is, for the indeterminacy of that which does not (yet) exist. Cf. Gilles Deleuze *Woran erkennt man den Strukturalismus?* (How Do We Recognize Structuralism. Berlin, 1992, p. 60): "No book against something, no matter what it is, is ever significant: only those books 'for' something new count, and those that know how to produce it."

of hazarding his own formulations, his own philosophical assertions. Philosophy as I understand it is not primarily an argumentative practice, an academic, theoretical, dialogical or historicizing procedure. It is never exhausted in commentary. It is never exhausted in transcribing the thinking of other thinkers. It is obvious that philosophy is something other than a critical engagement with the thinking of others, that the critical engagement with the positions of Western, and also non-Western traditions of thinking can only be a first step in philosophical work, and not the decisive step. The decisive step consists in articulating in this critical engagement one's own philosophical position, a position which is also a rupture, a cut, incision or a caesura because it enters into a necessarily polemical relationship to its history.

What is philosophy? *Philosophy is the courage not to evade the call of great concepts: What is the human being? What is justice? What is truth? What is freedom? What is love?* These, and other, oversized questions and concepts are the questions and concepts of philosophy. In philosophy it is always a matter of seeking out these hyperbolic categories. We know that philosophy of the twentieth century (which on the whole is critical of philosophy and metaphysics, metaphysics being another name for philosophy which has opened itself to the great concepts, starting with Nietzsche, from this turntable Nietzsche, as Habermas says⁵) articulates itself in a way critical of philosophy in the sense that it accuses philosophy of recurring to idealist entities with these oversized concepts whose sense and existence has to be doubted. The philosophy of the twentieth century established a kind of mistrustful thinking. What Wittgenstein, Heidegger, the Frankfurt School, structuralist and post-structuralist thinking share beyond their excessive difference is thus a hyperbolic mistrust of these hyperbolic concepts that begins to doubt the sense in addressing them. Against this universal mistrust I insist on reactivating these oversized concepts as appellative addresses of philosophical practice, to define philosophy as the reactivation of this relationship, of this opening toward these hyperbolic categories. My assertion is that the mode of being of these concepts which philosophy tries to touch is their specific non-existence. These concepts cannot be filled. Therefore, philosophy is humiliated by sound common sense because common sense always has right on its side, just as doxa always has right on its side as long as it accuses philosophy of dealing with non-existents, and therefore of being in the wrong. Thus, instead of resisting the accusation of factual illegitimacy,

⁵ Jürgen Habermas *Der philosophische Diskurs der Moderne* Frankfurt/M. 1998 (6th ed.), p. 104.





Overground, 2008
 HDV transferred to Hard Disk, one-channel
 video installation, two-channel sound system
 13 min 36 sec
 Exhibition View at Art Unlimited, Basel 2008

philosophy should affirm itself as an opening toward non-existence, for that is what makes it into such a breathless and necessarily blind practice: that it moves within the space of total illegitimacy.

The subject of philosophy shares with the subject of art the courage to accelerate itself toward these empty entities which mark nothing other than their non-existence within the universe of established realities. Here I see a connection between art and philosophy: art and philosophy share a not-being-in-agreement with reality as it exists as instituted reality, as a complex, self-contradictory system. Despite this complexity and heterodoxy it makes sense to unify this concept of reality, even though it remains a strategic unification. The concept of reality I propose (completely in the sense of that which is usually called *reality*, insofar as this homogenization is tenable) marks this consistent universe of shared familiarities, this zone of evidence in which communication is possible, in which we make ourselves understood without having to constantly additionally clarify the concepts we use, and which as this realm of familiarities is the space of functioning. We could not live at all if we had to constantly put into question the consistency and reliability of the concepts of which we make use in this zone. The philosophical subject, philosophical practice as this breathless self-acceleration, includes this massive resistance against the universe of consistencies or realities. This is where I see the friendship between art and philosophy: in the shared refusal to allow oneself to be neutralized in the space of facts of shared evidence by articulating an almost blind resistance.

Art and philosophy are forms of self-acceleration that accelerate out of the universe of facts toward the great concepts, toward the inconsistency which these concepts mark within the web of facts. For these concepts are holes in the sphere of facts; they do not belong to the space of facts, at least not without resistance. I think that one thing is absolutely clear when it is a matter of defining a work of art: *an art work is not a fact among facts*. That is the thesis which I want to link with a further thesis: *that it makes sense in art as in philosophy to fight for the impossible and to relate this struggle to the non-existent*. Of course I do not have any evidence in my hands. It is not a matter of proving something in philosophy, but rather it is a matter of hazarding an assertion which, as unprovable,

fights for its own clarity or evidence. Without doubt, in the struggle for the impossible it is not a matter of relating oneself to a second, dreamy reality. We have got used to denouncing philosophy as this movement of flight into a second world. In this denunciation all political Utopias are implied, and that to a certain degree also rightly. That is the notion that philosophy, instead of confronting, in the here-and-now of established realities, the harshness of these realities, relates itself to something beyond these realities. It is important to understand that this beyond of realities does not exist, and therefore I do not propose any Utopian model. *What I call truth is the factual non-existence of a second world.* There is only one world. This one, politically and culturally and economically over-codified world, this world overdetermined by the history of ideas, this zone of reality on whose immanent or implicit limitation philosophy unceasingly insists, is the lasting challenge for any thinking — a challenge which demands of philosophy that it emancipate itself from the heritage of an orthodox Platonism.

Plato marks the beginning of a thinking that institutionalizes and systematizes itself. With Plato, philosophy within the Western history of thinking gives itself for the first time a certain systematic consistency. As we know, Plato spoke of a heaven of ideas. Everyone knows the analogy of the cave. In Plato there is something resembling a two-world theory, people say. I think that this is not correct, that it is limited way of reading Plato, that with Plato there is already an instance, which he calls the *idea tou agathou/the idea of the good*, which marks this non-existence. The construction of the pyramid of ideas enables the deceptive phenomena to be distinguished from the general ideas, the universals of these phenomena. There is something in Platonic thinking that allows us, despite our differentiatedness and specificity, to nevertheless be addressed in common as human beings. That is what Plato calls the *idea* of the human being. At the same time in this pyramidal ontology of ideas there is an extreme vanishing point which is all too frequently forgotten when we make Plato responsible for this dualist ontology. That is the *idea tou agathou/idea of the good* of which he says in the *Politeia* that it is *epekeina t s ousias*: beyond being.⁶ *Beyond being* I would translate as beyond the universe of facts. The zone of facts constitutes itself not in marking itself off from the ideas, since the ideas are long since implied in our understanding of the world and ourselves. They work for the constitution of this universe of consistency which I call the space of facts. The implicit limits of the architecture of ideas thus does not run so much between the ideas

6 Plato *Politeia* 509b.

and appearances. Rather, ideas and appearances share the work of constructing this one world by opening toward this black sun of which Plato says that it does not have any phenomenal representation within the spectrum of visibility whose illuminating source it is. It is the illuminating source which itself cannot appear within this spectrum, which by definition is excluded from the sphere of the light of facts.

The art work includes an opening toward this dark sun. There is no art work that can be assimilated completely into the zone of factual realities. Rather, art and philosophy share an opening toward the inconsistency of the evidence of facts. To give an example: every one of us has gone through the experience of being confronted at an exhibition or an art fair with the work of an artist which he or she does not understand. My thesis is that we never understand art, without it being said that there were nothing to understand. There is a whole lot to be understood, but one has to know that knowing is not everything. I think that with this philosophy begins, with the knowledge of the factual limitedness of knowing: *oido ouk eidos/I know that I know nothing*, said Socrates. Philosophy is never concerned with denying knowledge, with fleeing into an obscurantism of not-knowing. *Philosophy is a well-aimed anti-obscurantist practice*. But this means that, in resisting the idealist illusion, it pits itself also against all forms of the obscurantism of facts. There is something like an obscurantism of evidence or knowledge whose function consists in masking the instability of so-called facts. Art and philosophy share this double strategy of, on the one hand, withdrawing from the supposed evidence, the comprehensibility of hard facts in order, on the other hand, to resist the temptation of fleeing into idealistic or Utopian fantasies. Philosophy is a figure of resistance insofar as it builds up an *affirmative resistance* to these two sides.

There is this dictum from Nietzsche which everyone understands: “One is still stuck in that which one opposes”. Everyone knows that it is not sufficient to be against something in order to articulate a philosophical or artistic assertion, but that what constitutes a philosophical or artistic assertion is resistance against the illusion of a simple transcending of recognized realities. This affirmative resistance makes of art something other than a simple practice of knowledge. If you are familiar with the art of the 1990s, then you know that, after the 1980s, after a phase which itself was a reaction to concept art and minimal art, the wild painting of the 1980s, there has been a tendency within art which has tried to reduce art to a questioning of art. What is the art work in this new sequence coming from the 1990s? It becomes an arena for questioning or reflecting upon its own conditions. It assimilates itself to journalism, to commentary, to design. It stages itself as critique and mistrust, as negativity turned against itself. I insist — against this conception

which defuses the art work as a negative document of itself, reducing it to its status as document — on the art work being more than a reflection on its own conditions. The art work includes also (and therefore I have spoken also of a blind practice) a transcending, surpassing and transgressing of this model of reflection, a certain conflict or opposition against its own conditions. The art work is not a fact among facts because it articulates the transcending and transgressing of its historical, political, institutional, art-historical and aesthetic conditions.

I think that this transgressing makes of the art work something essentially different from a document of its times. In the sense of this otherness and transcending transgression it is necessarily untimely.⁷ It is untimely because it assimilates itself neither to the *Zeitgeist*, nor to any sort of history along with its critical, and often pseudo-critical self-reflection. An art work cannot be reduced to its times. It cannot be reduced to its *Zeitgeist*. There is no (good) art that is simply an illustration of its times. The same holds for philosophy. In this shared irreducibility I see their alliance: the friendship between art and philosophy.

The art work's evidence consists in transcending its own status as document, transcending its own conditions in order to open this split or rift or gulf in relation to its times, to this universe of facts to which it never completely corresponds. Therefore, in art it is not primarily, not at first, and especially not exclusively, a matter of comprehensibility. I believe that this is not a philosophical experience, but an experience with which everyone is familiar: that we see the work of an artist whom we do not know and know (knowing, of course, is a provisional concept because it is an experience that transcends knowing) that this work *hangs together*. I would call this the evidence of the art work: this hanging-together which hands the subject of this experience over to a certain un-*asiness* because, when it starts to explain why it hangs together, it cannot find the right words. This holds also for the work of an artist whom we know very well, that there remains something which eludes and withdraws from understanding. This withdrawal, this remaining resistance is part of the art work. It can light up in its evidence without explaining itself, without being at all comprehensible. It can assert itself as absolute clarity without our being able to understand it. *In art as in philosophy it is not a matter of comprehensibility, but of clarity.* Clarity is a concept which I would connote with the concept of truth. *The experience of a truth is the experience of a clarity, and there is no clarity which is*

⁷ As we know, Gilles Deleuze has reactivated this Nietzschean category of the untimely in marking it off from the category of the historical.

Overground, 2008
 HDV transferred to Hard Disk,
 one-channel video installation,
 two-channel sound system
 13 min 36 sec

not disturbing. The experience of a clarity is the experience of the inconsistency of my habitual realities and practices, my previous opinions and conceptions, including those about art and philosophy.

When I read the *Critique of Pure Reason* for the first time, the reading caused me a lot of trouble. Much I did not understand (and in a certain way that is still the case). But nevertheless, over time, I have understood more and more; I have learnt to read. I have learnt, what now seems evident to me, that there are no unreadable texts, neither in literature nor in philosophy. Someone or other — I believe it is once again sound common sense — tries to convince you that the writings of philosophers are hermetic, incomprehensible and unnecessarily complicated. I do not know a single such text. The same holds for literature. Authors such as Joyce, *Finnegans Wake* — such writings which are an imposition on what? Perhaps not on understanding, but on understanding as it has understood itself up to now. The experience of a clarity is such an experience which forces me to understand my understanding, to go beyond my self-understanding to date. Ultimately it is a matter of gathering a certain persistence and endurance, a certain courage to enter this flying-blind which is a necessary part of reading. I have never read a book in such a way that I have only read page 5 after I have already understood the first four pages. If I would read in such a way I would never get beyond page 1. One has to have the courage not to understand, to grasp that blindness is a part of understanding. I understand because I do not understand. Or: it is to be understood because ultimately I do not understand as a whole and cannot grasp, cannot comprehend the totality of a matter. The totality is that which always eludes me. That is not exclusively an experience of art and philosophy; it is already the experience of life which each of us lives in its factual unliveability, in its infinite complexity.

What does it mean for the subject to live in the space of this intransparency which its life is? It means to live nevertheless, to make decisions nevertheless, to act nevertheless. Herein lies the sense of a further philosophical category: the *decision*. A decision is not the same thing as a choice. A choice would be tea or coffee. A choice remains completely within that which I call the reality spectrum, the optional texture that is this space of liveability, this zone of familiarity called the space of facts. When we are invited somewhere



then there is this option: tea or coffee. That is not a decision. That is a choice, and as a guest one should perhaps try not to be too complicated and to choose from among these options. But there are critical situations, situations in life that demand a decision. *Krisis* is the Greek word for such a situation; *krisis* means also 'decision'; *krineo*: 'I differentiate'. The Latin concept for decision is *decisio* which can be rendered as 'cut', 'incision'. The decision is a cut or also a tear. In the experience of the decision it is a matter of allowing this band of familiarity of this universe of familiarity which is my world to tear, to go through the experience of this tear in which the subject's lack of orientation becomes total. I think that every decision, to be a decision, must go through the darkroom of such an experience. If I completely controlled the situation in which I made a decision, this decision would be superfluous. Only because I do not understand, because I decide in intransparency or, following Derrida, only because I ultimately decide nevertheless in *undecidability* does something resembling a decision take place.

It is obvious that art and philosophy exist only as a surpassing, a transcending of the narcissistic disposition. What is the subject of narcissism? The subject of narcissism is the subject that does not have the courage to decide because it knows or intuits very well that a decision is not secure. There is no valid securing of a decision. There is no one who can take on the decision for me. The experience of decision is the experience of the ontological non-plausibility or the ontological inconsistency of reality. Suddenly I can no longer choose an alternative that goes back to a preceding decision of another; suddenly I find myself in what could be called the *desert of freedom* in going through the experience of a freedom which is the experience of a lack of valid orientation. At the same time, this freedom and desert is the space in which decision, in which a certain autonomy of the human subject become possible. Art and philosophy are a transcending and surpassing of the subject's narcissistic self-bracketing with its constituted reality.

In the art of the 1990s there is this kind of art in search of a self, terrible esotericism concerned with stabilizing one's own identity through grappling with what one calls one's own past, searching for one's self, where? In the odours of childhood, in one's grandparents porcelain, etc. It is obvious that that is nothing other than an obscurantism of identity which has nothing to do with any sort of persuasive art. By contrast, I define the art work as the arena of the subject's self-corruption with regard to its objective components, with regard to its having-become, with regard to its history, with regard to its esoteric identity, in short, as the transcending of the narcissistic arrangement. In this arrangement, the subject reduces itself to its status as object. I call object-status

everything which makes of the subject an object of others' decisions, object of this anonymous texture that structuralism has laid bare which is the space of intransparency, of reality or of blind laws which have decided about me before I can decide. In order to avoid the idealist temptation, it is indispensable to understand that the subject also has these uncontrollable objective components and that there is such a thing as having-become, a product-status of human subjectivity which can never be quite controlled. That has seduced philosophy into discarding autonomy as an idealist illusion, as the cardinal fantasy, in particular, of philosophy in the modern age. I think, to stop here with philosophy amounts to not having even begun to think. Of course it is important to confront this object-status, this status of having-become: to open myself, and not to close myself, to my objective being in this universe which I call the space of facts. This, too, requires courage. A second, intensified courage would consist in resisting the self-reduction to my own object-status which is always also my status as victim. "My father was an alcoholic, my mother is manic-depressive, therefore I am a bad artist." Of course that is hopeless! One must gather the courage to oppose self-victimization. Every subject has its history, is exposed to uncontrollable factors, contingencies and injustices which can tear it apart. Some are more privileged, some are less privileged in differing political and economic situations. I am not in favour of cynically passing over this, but I believe nevertheless in the necessity for art as this blind practice of self-elevation as which I try to define it, to *affirm oneself as the subject*, to articulate oneself in the confrontation with factual realities as a subject of resistance against this anonymous web about which I must not assume that it controls me completely. That is the concept of freedom, of philosophical freedom, of the autonomy of art that I defend. *The art work is the arena of the subject's alliance with incommensurability.*

Let us call chaos the incommensurable, the void or nothingness. There is no art work that did not border on chaos, that did not indicate the implicit incommensurability of social, political, cultural and historical commensurabilities. I distinguish between the evidence and measurabilities which mark the commensurable, and the incommensurable or chaos as the cut through all certainties and familiarities. Chaos is the implicit limit of this zone of evidence which I call the *space of facts* and which is usually addressed as *reality*. This zone includes the fantasy of its stability and order. And indeed, the space of facts is nothing other than the order of order which resists the order of disorder that is the order of chaos. Reality is already resistance against that which is called the unreal, which Lacan calls the *real*, the incommensurable valency of reality. Perhaps philosophy was never anything other than the movement between these two orders, hence the

experience of the impossibility of entrusting oneself to one of these orders exclusively, because they belong together nevertheless in a problematic complicity. Translated into an old model, into that of psychoanalysis, this complicity could be grasped as the communication between two zones that are the dimension of the unconscious and latent, and the dimension of the conscious, of the manifest and patent. To which of these two orders would this complicity or communication between them have to be attributed? Obviously not to either alone since language, which performs this communication, remains related to consciousness and also to the unconscious that speaks within consciousness. The inkling of this inner voice, that by speaking, something speaks in me, has seduced art into all kinds of esotericism and experiments. The art work as the manifestation of chaos should avoid this temptation and also another one. It should, with the rigour of its vocabulary, resist its defusing into a sounding-board for this inner voice by demonstrating a maximum of awareness and self-awareness. The art work includes this resistance against the metaphysics of interiority by demonstrating its illusory softening of the work into a body representing a deeper or higher power. Under no circumstances does the art work serve a truth which preceded it, dictating itself to the work. Art begins here, with the knowledge that there is no such pre-existing truth. This knowledge that transcends the register of what is knowable is contact with a void that indicates the structural locus of a still uncodified exterior, place or non-place, heterotopia perhaps, since real and unreal to the same extent, both in the one and the same here-and-now. As a manifestation of chaos, the art work manifests this void, this meaningless place, this nothingness of value and representation. A part of the ontological structure of the art work is to extend itself to this place, to have long since extended itself, to accommodate chaos within itself without becoming its master, without domesticating it. In the art work something is expressed which radically contests the logic of expression: the impossibility of an interior which is not already a touching of the exterior. That is the complicity of the incommunicability of these two orders of reality and the real (or chaos) whose communication remains an infinite task.

Art and philosophy are forms of self-acceleration toward the dimension of the impossible. Here at least, in art and philosophy, it makes sense to fight for the impossible. Once again, sound common sense will have, let us say, logical right on its side to contest that such a struggle is sensible. Against this I think that art and philosophy are, on the one hand, the confrontation with possibilities and, on the other, the refusal of possibilities in order at least not to exclude the opening of the optional texture: a *change*. The opening toward the impossible is part of the dynamics of a subject which affirms itself as

the subject of self-acceleration toward the dimension of universal contingency. Insofar, art and philosophy exist not only as figures of resistance, but also especially as figures of self-affirmation, of an affirmation which, instead of being fantastic or illusory, recognizes its impossibility as the condition of possibility of its self-assertion. It is these two categories which combine in the art work: 1) *resistance* against established certainties and truths, and 2) *opening* toward truth as the implicit limit of the dimension of facts. An experience of truth shows me that reality is not everything. Not everything — that means: not a closed, determined space. The same holds for literature: there is no literature which is not already an opening to the dimension of that which must remain excluded from the realm of instituted reality, of culture. Instead of reducing itself to the ideo-cultural texture of reality (this self-reduction is *narcissism*), it is a matter of risking a transcending, surpassing and transgression of this texture in the here-and-now, of defining the art work as the arena of this transcending transgression.

What is an art work? The art work is the arena of self-transcending, self-surpassing, self-transgressing of a subject that refuses to assimilate itself to established realities. This subject protects itself against a self-defusing in that which is held to be justified or possible, in order to articulate something resembling new forms, new concepts, new thinking, new perspectives, or at least not to exclude them. This is where I see the courage of art and philosophy and what they share: the wager of an affirmative resistance against that which is regarded as real and reasonable.

Translated from the German by Michael Eldred

Do conceito do desenho ao desenho com a poesia

CARLA HERMANN*

Palavras-chave:

Nelson Felix,
desenho, escultura.

Key words:

Nelson Felix, drawing,
sculpture.

Resumo: Resenha da exposição do artista Nelson Felix, “4 Cantos”, realizada em novembro de 2008 na H.A.P. Galeria de Arte Contemporânea no Rio de Janeiro. Para a autora, a compreensão da escultura passa pela exploração do desenho no espaço.

Abstract: Review of the exhibition of Nelson Felix, “4 Cantos”, held in November 2008 in H.A.P. Galeria de Arte Contemporânea in Rio de Janeiro. For the author, the understanding of sculpture can be a matter of drawing in space.

* Mestrado em Artes em História e Crítica de Arte do ART/UERJ.

Nelson Felix traz novamente para o espaço de uma galeria os registros gráficos que faz pelo mundo. Trata-se de uma exposição de *desenhos*, embora ao percorrer a exposição estejamos diante de objetos tridimensionais. Munido de dois embates que se entrecruzam – (entre) o desenho e a escultura e (entre) o conceito e a poesia – o artista explora as múltiplas possibilidades de significação que esta última traz, frente ao conceito atribuído por ele mesmo. Afinal, não seria a atividade escultórica, antes de tudo, desenho no espaço? Não seria também o desenho a resposta primeira do escultor à sua vontade criativa? Para distende-lo em seu próprio conceito, Nelson Felix recorre à poesia e delinea os versos da poetisa portuguesa Sophia de Mello Breyner Andersen em ponteiras de bronze, tradicionalmente instrumentos de trabalho do escultor, e as torna pequenas esculturas em si. Ao explorar os significados da palavra “cantos” na língua portuguesa, une a semântica do canto enquanto *quina*, localização e apropriação do espaço ao canto sonoro da poesia, transformando o próprio conceito em poesia.

Ao despojar-se de seus desenhos no mundo, Nelson Felix devolve à natureza aquilo que dela retirou: partes de rochas e outros materiais inorgânicos, agora moldados pelas mãos do homem-artista-escultor, marcando um movimento de ida e volta para o ambiente natural, onde são deixados para sempre. Devolver à geografia aquilo que lhe foi retirado reitera uma questão processual e fundamental no conjunto de realizações deste artista: o traço de uma temporalidade cíclica e contínua, onde o tempo da criação tenta compassar com o tempo da natureza (dentro de óbvias limitações de escala), desde a lenta escultura realizada pelas mãos diretamente na pedra até o abandono da rocha talhada ao mundo, legando a ela novamente o direito de perdurar na natureza. São marcas de mais uma intervenção deste porte que acompanhamos na exposição *4 Cantos*, realizada na galeria carioca H.A.P. em novembro de 2008. Convidado a participar de um projeto de intervenção na região do Algarve no verão português deste mesmo ano, o artista percorreu aquele país com um caminhão e pedras retiradas de uma pedreira em Fátima, na região central. Criou situações escultóricas com esses blocos rochosos em quatro lugares – ou seriam cantos? – diferentes do país, de onde seguia viagem após fazer exaustivos registros dessas situações temporárias. Ao alcançar o quarto lugar a ser percorrido, a cidade de Faro, posicionou suas pedras no interior de um galpão localizado no centro histórico, e as apoiou com ponteiras de bronze com versos da poetisa Sophia de Mello Breyner gravados. O que trouxe para o Brasil são suas notações – aquarelas, fotografias e grafites – e que são, em última instância, desenhos.

Para a exposição na H.A.P. Galeria, Nelson Felix criou objetos perfeitamente capazes de transmitir as situações formais momentâneas criadas nas terras lusas, associando seus registros fotográficos a múltiplos de ponteiras desenvolvidos em terras brasileiras.

O conceito do desenho como forma apreendida no tempo e no espaço transparece aí, e é confrontado com uma série de aquarelas e grafites dispostos em uma das paredes, papéis sobre os quais o artista também inscreveu aquilo que deixou impresso em Portugal. Para completar o ciclo, através de duas esculturas, o artista desenha no espaço expositivo. Primeiramente com a instalação *Revolução*, feita diretamente no ambiente expositivo, onde cravou numa parede de pedras e tijolos múltiplos das ponteiras usadas em Portugal, e que reproduzem o poema homônimo. Seguindo o mesmo pensamento, criou no segundo andar da galeria uma escultura instalada na parede com mais ponteiras, desta vez sem versos gravados, mas amparada por um par de elos quadrados de mármore Carrara e coroada por outro perfeitamente talhado no vazio. Assim, configura com a poesia e a escultura das ponteiras, evocando a memória do escultor que é e dos desenhos que fez em Portugal – e que deixou por lá.

Detalhe de *Revolução*, escultura em metal, 2008, dimensões variáveis.
FOTOGRAFIA: Carla Hermann

Sua habitação

Formação intermitente

STELA BARBIERI*

Palavras-chave:

Instituto Tomie Ohtake, ensino da arte, prática artística.

Key words:

Instituto Tomie Ohtake, art teaching, artistic practice.

Resumo: O artigo trata de experiências realizadas no Instituto Tomie Ohtake no âmbito da educação não formal de artistas e professores de artes visuais.

Abstract: *This article is about Instituto Tomie Ohtake teaching experiences, focused on artists and art teaching education.*

*Diretora da Ação Educativa do Instituto Tomie Ohtake.

Há uma idade em que se ensina o que se sabe, mas vem em seguida outra idade em que se ensina o que não se sabe, isso se chama pesquisar. E aí vem um terceiro momento, a idade de uma outra experiência, a de desaprender, de deixar trabalhar o remanejamento imprevisível que o esquecimento impõe à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças que atravessamos.

Peter Pál Pelbart (referindo-se a Roland Barthes)

Entre as diversas linhas de atuação da Ação Educativa do Instituto Tomie Ohtake, destaca-se o Espaço do Olhar – um programa permanente dedicado à formação de profissionais dos mais diversos campos, comprometidos com a reflexão e a prática artísticas. Criado há seis anos, o Espaço do Olhar constitui-se no núcleo de cursos da Ação Educativa, cujo principal objetivo é ser um centro ativo da instituição, um ponto de encontro e intercâmbio entre estudantes e profissionais das mais diversas áreas e de diferentes faixas etárias, todos eles com interesse comum na arte contemporânea e nos aspectos correlatos da cultura. O Espaço do Olhar funciona de modo intermitente, combinando subprogramas especiais, de periodicidade variada, com outros oferecidos de modo contínuo, e que em ambos os casos podem ser cursados de acordo com o interesse e a disponibilidade dos alunos.

Orientados por profissionais, artistas e especialistas atuantes, os cursos, oferecidos semestralmente, contemplam pintura, escultura, aquarela, fotografia, desenho, filosofia, história da arte contemporânea, instalação, gravura, cenografia, história da música, literatura dentre outros. Cada um dos professores tem autonomia para desenvolver seu próprio curso, de modo que, enquanto alguns estruturam suas aulas a partir de ementas e conteúdos devidamente formalizados, outros, pautados numa dinâmica fundada no acompanhamento, levam seus cursos de tal modo que certos alunos terminam por segui-los durante anos. De acordo com o escopo do Espaço do Olhar, interessa mais o desenvolvimento pessoal do aluno que a simples aquisição de técnicas específicas. Nas aulas-ateliês, os professores compartilham conhecimentos construídos ao longo de suas vidas, dividindo percepções, tecnologias entre outros recursos provenientes de suas trajetórias. No final de cada semestre, a Ação Educativa do Instituto Tomie Ohtake organiza uma exposição de seus cursos e ações a fim de que todos possam compartilhar os trabalhos desenvolvidos no semestre.

No primeiro semestre de 2008, acompanhando a exposição, foi organizado um seminário com três mesas redondas compostas pelos diferentes professores do Espaço do Olhar, todas elas com a finalidade de debater, potencializar e ativar o espaço de formação e refletir sobre o trabalho realizado, num diálogo entre professores e alunos e artistas. Os assuntos tratados foram: a formação, o papel do professor, a produção de arte e os

curso do Instituto Tomie Ohtake. A primeira mesa foi composta por Agnaldo Farias, Laura Vinci, Dudi Maia Rosa, Inaê Coutinho, Márcia Xavier e Pablo Vilar; a segunda contou com a participação de Paulo Pasta, Deborah Paiva, Odilon Moraes, Marina Saleme e Fernando Vilela; e a terceira mesa com Adrianne Gallinari, Flávia Ribeiro, Edith Derdyk e Peter Pál Pelbart. A intenção deste artigo é trazer alguns pontos de vista sobre a formação em artes num espaço não formal, a partir desse seminário.

O ENSINO DA ARTE

O encontro foi uma oportunidade para que cada professor pudesse refletir sobre seu curso e seu modo de ensinar e pensar o ensino da arte. Vários deles, ao comentar seu curso, retomavam sua própria formação e o que foi importante nela. Dentro do grupo de professores, as posições sobre o ensino da arte são às vezes antagônicas: enquanto alguns acreditam que o fundamental é tratar das questões técnicas, ensinar procedimentos, fazer o passo a passo, outros acreditam no desenvolvimento de um pensamento dentro da linguagem, focando mais o processo. Outros, ainda, estabelecem suas estratégias de aula permeadas por referências de trabalhos de artistas; e, por fim, há aqueles que misturam um pouco de tudo isso. Cada um não se exime de externar seu ponto de vista particular e abre-se para a troca de ideias. A preocupação da equipe da Ação Educativa é que haja justamente esta diversidade e que, tão logo os alunos tenham a possibilidade de perceber suas empatias com os diversos modos de ensinar, passem a responsabilizar-se por sua própria formação, fazendo conexões, escolhas e sínteses em seu processo de aprendizagem. Como afirmou Agnaldo Farias, na qualidade de um espaço focado na formação, o Espaço do Olhar, com sua obrigação de propiciar o florescimento de matizes variados sobre a prática e a reflexão artísticas, tem um amplo arcabouço, inclusivo, tanto quanto possível aberto aos variados matizes que compõem a cultura contemporânea.

Em seu curso sobre instalações, um dos que ofereceu no Espaço do Olhar, Laura Vinci discute com seus alunos o que é fazer e pensar arte hoje e acompanha a produção individual, abrindo espaço para a pesquisa de novas ferramentas para fazer arte. Laura estabelece relações entre o trabalho dos alunos e de outros artistas, trazendo para tanto referências de imagens e textos. Abre espaço para que, no final do período, cada aluno monte uma instalação em um dos ateliês do Instituto Tomie Ohtake, para assim concretizar seu projeto, apresentando um registro dele na exposição.

Inaê Coutinho, professora de fotografia, aponta para outra visão sobre as questões técnicas: “Na sala de aula, num primeiro momento, a minha atitude é mais diretiva. Aos

poucos, as pessoas vão trilhando seus caminhos, vão descobrindo possibilidades até o ponto em que seus trabalhos vão chegando a níveis que permitem discussões mais substantivas sobre o que está sendo desenvolvido como, por exemplo, com qual linguagem está operando, o que está por trás dela, quais as questões que afloram a partir de seu uso, e daí por diante.”

Para Adrienne Gallinari, a reflexão e a ação estão juntas: “Quando você desenha, se coloca muito, vai muito profundo na emoção, na realidade do momento. Acho importante esse momento, esse momento presente no fazer.”

A discussão sobre processo e produto e sobre técnica e linguagem esteve presente em vários momentos do seminário, nas diferentes mesas redondas. Marina Saleme, por exemplo, fez a seguinte colocação: “Eu acho que a pintura, as tintas, os pincéis, são ferramentas. Eu tenho alunos que têm um controle técnico da pintura tão grande que, às vezes, eles ficam um pouco escravos dessa técnica em detrimento da poética, da alma do trabalho.”

Nos diálogos, os alunos também contribuíram adensando a discussão: “ Parece-me que esse embate entre técnica e processo não é exclusividade do âmbito artístico, acho que este dilema está em qualquer lugar que tem uma atividade humana acontecendo, principalmente no campo profissional. Não há dúvida que ele reverbera no campo da arte. Eu tive a oportunidade de ter aula com a Laura e com o Dudi e o que eu vivenciei foi exatamente isso: com estilos completamente diferentes, ambos trazem a questão entre técnica e processo com uma densidade singular, e isto transborda, contagia e você começa a fazer um trabalho”.

Dudi Maia Rosa comenta que, em seu curso de aquarelas, não há foco específico na questão formal: “Eu me lembro de que uma vez, num curso de aquarela, uma aluna escreveu uma avaliação dizendo que eu não era um professor qualificado porque eu não ensinei devidamente o modo de ela representar a sombra de uma pedra. Realmente eu não sou esse professor que ensinaria a forma da aquarela, mas não porque não me cabe, e sim porque penso mais como artista desenvolvendo um trabalho com suas próprias questões, dividindo com a pessoa, convivendo, trabalhando suas questões”. Enquanto falava, Dudi retomou sua formação na Escola Brasil, lembrando: “A arte não se ensina, aprende-se”.

Esta é uma questão antiga no ensino da arte – arte se ensina? Paradoxalmente, as pessoas que levantam essa questão são professores de arte. Assim, cabe pensar o que realmente acontece dentro das aulas, o que é realmente ensinado.

Para Paulo Pasta, a pergunta fundamental é: “Qual o sentido da arte hoje? Qual a

situação dela, o estatuto dela hoje em dia? Eu vejo que, cada vez mais, escolas e faculdades estão formando e colocando artistas no mercado. E fico imaginando: será que isso também não é contraditório ao que seria arte? Quer dizer, a arte não é o desregramento? Se arte é ir contra a regra, será que estas escolas não estão só normatizando as coisas? Quando você ensina arte, você ensina a partir do quê? Será que não é puxar do aluno ou para o aluno justamente aquilo que seria o lado dele, o contrário de tudo? Outro dia, eu ouvi uma professora de artes, muito distante daqui, pedindo para os alunos copiarem um trabalho da Tarsila do Amaral. Isso não é nenhuma novidade. O que ela estava fazendo com aquilo era óbvio, transformando a arte num exercício simplesmente acadêmico, e tudo aquilo que, na Tarsila foi dúvida, opacidade, confronto, estranhamento, está transformado numa coisa pacificada. Será que é assim que se faz, assim que se ensina, assim é que é? É justamente ensinar, não a copiar a Tarsila, mas sim ensinar a inquietação que gerou aquilo na Tarsila.”

Márcia Xavier, por sua vez, comenta que o núcleo mais importante de sua poética vem de sua biografia, pelo fato de, na infância, assistir a seções de projeções de slides e super 8 das imagens que seu pai, piloto de avião, fazia durante seu trabalho na aviação. E comenta como aprendeu, com a prática, mais do que em qualquer outro curso.

Odilon Moraes, refletindo sobre sua formação relembra: “A gente sempre tenta descobrir quando começou a fazer aquilo a que se dedica, ou pintura ou ilustração. Nessas tentativas, é lógico que se vão descobrindo várias origens, mas talvez a principal que passe pela minha cabeça é que o meu pai pintava e eu, quando era moleque, com uns seis anos, pintava junto com ele. Cada um com seu cavalete. Na verdade tinha muito silêncio na nossa relação e, nesses momentos, a gente conversava pintando e, depois, voltava para casa, cada um punha seu quadro e era como se tudo que a gente tivesse conversado em silêncio ficasse, permanecesse conversando.”

Um ponto de certa forma levantado por todos os professores foi o deslocamento, necessário para a aprendizagem, que os professores podem proporcionar aos alunos quando fazem propostas provocadoras ou quando leem obras de arte com eles e para eles. Fernando Vilela comenta: “No ensino da arte trabalhamos muito, por um lado, com a subjetividade, com a nossa experiência estética. Por outro, trabalhamos com a objetividade da linguagem. Então, quando comentamos um trabalho de arte de um aluno, tratamos da questões da linguagem como o uso da cor, os elementos compositivos do trabalho, a orientação técnica de como se usa a tinta etc. Mas também existe um encontro que, de certa forma, é um bastante íntimo, porque a experiência poética de cada um é uma experiência muito subjetiva e interna. Nesse sentido todo cuidado é pouco.”

A formação de um artista se dá por um conjunto de experiências articuladas. Tudo o que atravessa e marca esse artista com relevância pode contribuir para sua formação: os filmes que viu, as viagens realizadas, os livros lidos, seus encontros e desencontros, os cursos que fez, os mestres com os quais aprendeu e os percursos que inventou ou as experiências com os materiais e aquelas que a vida traz. Mas o que parece realmente mais relevante é o espaço para troca, que permite pôr a matéria em movimento, como disse Peter Pál Pelbart em sua fala, ao colocar que o papel do professor é reconciliar cada aluno com sua solidão, solidão solidária onde há escuta e troca.

Foram levantados outros aspectos referentes ao papel do artista como professor, de como, muitas vezes, esse papel é visto com preconceito pelo meio das artes, percebido apenas como uma estratégia de sobrevivência enquanto, ao contrário, existem muitos artistas professores que não enxergam assim o ensino da arte. Dudi traz este aspecto lembrando de Joseph Beuys (1921-1986) que via o trabalho de educação na mesma dimensão de importância de seu trabalho de arte, como uma escultura viva. A cada semestre, os professores têm a oportunidade de mudar o curso oferecido, de maneira a manter ativada uma constante renovação em sua ação, procurando outros sentidos para sua própria prática, evitando o risco de deixar que o curso fique mecânico e excessivamente transmissivo, mas que consiga atualizar o vigor de sua ação a cada semestre, a cada aula.

Isto faz com que os professores possam experimentar novos formatos como comenta Edith Derdyk: “A cada semestre eu penso em novas proposições com o desejo de poder experimentar outros formatos de curso, sempre a partir de alguma ideia que, no fundo, está me mobilizando no momento, como artista, mas também considerando as respostas e conversas que surgem com os alunos e que vão se somando como conjunto de experiências. Existe aí uma espécie de solidariedade. Uma observação que me deixa muito confortável é perceber que, apesar de os cursos estarem acontecendo dentro de um local chamado ‘Instituto’, o Espaço do Olhar permite uma mobilidade para experimentar e conjugar experiências de todos os lados.”

Flavia Ribeiro comenta o desafio de trabalhar com o que se convencionou chamar de leigo ou amador: “Eu adoro que nas minhas aulas, aqui no Instituto, tenham médicos, psicólogos, estudantes, isso torna o percurso muito rico. Eu gosto de trabalhar com gente que não tem experiência, que nunca pegou num lápis. Enfim, para mim, quanto mais diverso melhor, é uma coisa que me instiga muito. Acho que, quando eu estou num ambiente de aula, sinto-me mais uma provocadora do que uma transmissora de algum tipo de conhecimento, e me faz pensar no meu próprio trabalho.”

PRODUTO E PROCESSO POSTOS EM REFLEXÃO

Cabe lembrar que esse seminário ocorreu justamente no momento em que os alunos apresentavam os resultados obtidos ao final de um processo de curso com a duração de um semestre.

Considera-se que os exercícios propostos nas aulas são desafios que impulsionam os alunos para que possam transgredir seus próprios limites e se avaliar, num movimento pendular de ir e vir para dentro de seu próprio percurso. Para disparar o processo de montagem da exposição, o Instituto, a partir do curso sobre montagem dado pelo professor Pablo Vilar, pensou na ocupação do espaço dos ateliês a fim de dar dignidade aos trabalhos expostos para que eles pudessem ser vistos de uma maneira adequada. O ambiente da exposição foi concebido como um lugar onde os questionamentos e contaminações se evidenciam; como um ponto de encontro em que os alunos e os professores têm a possibilidade de avaliar seu trabalho por meio do exame dos resultados efetivamente apresentados.

Para alguns professores, é essencial que o processo seja arrematado com uma exposição, como comenta Déborah Paiva: “Eu acho fundamental ter um produto, tratar o trabalho do aluno como trabalho de arte no estágio em que ele estiver, pois isso é uma forma de respeito. Quem define o trabalho como um produto acabado é o próprio aluno no decorrer de suas experiências. Eu acho que, quando faço comentários sobre os trabalhos, eu sempre penso neles como um trabalho finalizado, como produto de arte mesmo, e os comentários são feitos de modo a não subestimá-los. Não é o produto final o mais importante, mas o fato de ele, aluno, perceber-se fazendo arte e comprometer-se com o que faz. Expor faz parte disto.”

Em suma, tomamos a exposição como fechamento de um processo, um percurso em que todos os momentos são tratados com a mesma relevância: da preparação dos ateliês para as aulas, o desenvolvimento dos cursos propriamente ditos até o ponto em que são levados a público. Uma sequência de ciclos que se iniciam e se encerram semestralmente, separados por um pequeno intervalo tão necessário quanto uma respiração, momento em que todos reveem suas ações, avaliam e redimensionam e, eventualmente, reorientam seus novos caminhos. Consideramos esta intermitência fundamental para uma ação contemporânea de ensino de arte, em que a transformação está na ordem do dia, um insumo fundamental para que saibamos o que conservar e o que transformar no nosso dia a dia dedicado à arte e educação.





Mestrado em revista



A trajetória do artista-pesquisador

BEATRIZ BASILE DA SILVA RAUSCHER*

Palavras-chave:

Artista-pesquisador;
arte contemporânea;
metodologia
de pesquisa.

Key words:

Artist researcher;
contemporary art; *arts*
research methodology.

Resumo: Este artigo traz considerações sobre a pesquisa desenvolvida por Lúcia Taques Bittencourt, no programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina, intitulada “Autorretrato: o desenvolvimento de uma poética em Artes Visuais”. Originalmente apresentado junto à arguição da mestranda, o artigo (ou, este ensaio) objetivou refletir especificamente sobre esse processo de pesquisa, em particular, e também sobre a pesquisa em Artes Plásticas na academia, de um modo geral. Para falar da investigação do artista-pesquisador, busquei a aproximação metafórica de um personagem ficcional, o Stalker, de Andriêi Tarkóvski.

Abstract: *This article brings some considerations concerning the research carried out by Lúcia Taques Bittencourt, for her mastership at Faculdade Santa Marcelina, entitled “Self-portrait: the development of the poetic of Visual Arts”. Originally presented during the debate about the work, this paper also aimed to reflect upon the referred project, and upon research in Visual Arts. In order to discuss about the investigation process, I used a metaphoric approach to a fictional character, the Stalker, by Andriêi Tarkóvski.*

*Atualmente é professora adjunta da Universidade Federal de Uberlândia. Coordena o Núcleo de Pesquisa em Artes Visuais da UFU. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Arte Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: poéticas visuais, fotografia, imagem numérica, imagem impressa.

Talvez um acidente cósmico – a queda de um meteorito – tenha dado origem à *Zona*. Trata-se um lugar perigoso onde ocorrem fenômenos misteriosos. Em seu centro, há uma *sala*; quem a penetra tem seus desejos realizados. O lugar está isolado e poucos ousam invadi-lo. Há apenas alguns que têm a capacidade de se orientar neste ambiente e arriscam a vida para conduzir clandestinamente pessoas que ali vão em busca de realizar de suas aspirações.

Esta é a sinopse do filme *Stalker*, de Andriêi Tarkóvski, filmado da União Soviética em 1979. Quero me apropriar desta poderosa imagem para metaforizar o caminho percorrido pela artista-pesquisadora Lúcia Taques Bittencourt.

Por ter participado da banca de exame de qualificação de Lúcia Bittencourt, em fevereiro de 2008, e de sua defesa de dissertação, em setembro do mesmo ano, pude observar como se deu a travessia de um projeto de pesquisa até o trabalho concluído. Quero também ressaltar que o momento do exame de qualificação é importante para que se pense em conjunto uma pesquisa em andamento e para que se possa contribuir e interferir no desenrolar do trabalho ainda em processo. Trata-se de um momento importante da interlocução que oferece ao orientando e ao orientador um olhar distanciado que pode contribuir para os caminhos da investigação.

Farei, então, algumas considerações que nos ajudarão a pensar sobre este processo de pesquisa, em particular, e também sobre a pesquisa em Artes Plásticas na universidade, de um modo geral.

Para falar desse caminho, o caminho percorrido por Lúcia, e podemos generalizar, o caminho percorrido pelo pesquisador-artista, quero me aproximar da figura do *Stalker*¹, personagem de Alexander Kaidanovski no filme de mesmo nome. Ele é uma espécie de guia que conduz um escritor e um cientista – motivados por questionamentos intelectuais – até a *sala*. Mas, como não sabem exatamente o que encontrarão, eles devem avançar com extrema cautela: “Aqui tudo se altera num minuto”, diz o *Stalker*.

A travessia é permeada por vários elementos enigmáticos frequentes na poética da filmografia de Tarkóvski, como o vento, a água, a névoa, a chuva e o fogo. Nesse caminhar empreendido pelos três personagens, gostaria de chamar atenção para os recursos utilizados por *Stalker*: ele atira pedras à frente, antes de avançar. De uma maneira quase cega e intuitiva, ele decide, ao ouvi-las cair, se deve avançar, recuar ou mudar de direção.

¹ Esta aproximação já havia sido sugerida dentro da disciplina Seminário de Metodologia de Pesquisa em Artes Visuais pela Dra. Elida Tessler do programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2002, e agora tenho a oportunidade de retomá-la.

Então eu vou fazer algumas considerações sobre como observo o caminhar de Lúcia Bittencourt como pesquisadora, tendo em vista esses dois momentos de apreciação: o exame de qualificação e a etapa conclusiva.

Vejo-a, nesse caminhar, como se estivesse invadindo um território desconhecido; titubeante, ou como um Stalker, lançando algumas pedras à frente. Este modo de orientação, a princípio, parece totalmente aleatório, mas, depois de concluído o caminho, revela sua lógica. Observando o trajeto que se completa (ou não) no trabalho conclusivo, percebe-se seus passos já mais largos e seguros. Contribuem, nesse sentido, não somente as sugestões feitas pela banca de qualificação, às quais a mestranda responde muito bem, mas também a bagagem da artista orientadora. Isto pode ser constatado nos resultados que apresenta, tanto no texto quanto na exposição dos trabalhos conclusivos.

Na primeira etapa da pesquisa, ou seja, até a qualificação, o trabalho prático já se encontrava começado. Lúcia já havia lançado, através de uma ainda pequena produção, as *pedras-guias* que definiriam seu trabalho acabado. A produção já lhe oferecia algumas certezas sobre o foco de sua pesquisa: ela se centraria no autorretrato. Mesmo tendo a autorepresentação como uma certeza, a pesquisadora ainda vagava nas possíveis abordagens que almejava alcançar com sua pesquisa plástica: seriam as ideias de existência, ideias de identidade e de autoconhecimento.

Digamos que o trabalho realizado até essa etapa tenha sido um *atirar de pedras*; um apontar de caminhos, em uma deriva que se mostrava muito produtiva naquele momento, pois, tal qual deve fazer o pesquisador-artista, Lúcia buscou as questões de pesquisa produzindo e indagando a sua própria produção.

Os pesquisadores-artistas, sabemos, trilham caminhos próprios. O método de investigação em arte é criado ao mesmo tempo em que se cria o objeto que se investiga; daí a necessidade de vincular fortemente o pensar e o fazer, principalmente se pretendemos fazer arte em uma instituição de ensino e pesquisa.

A clareza que talvez alguns consideram ser a principal característica do trabalho científico nem sempre está ao lado do artista-pesquisador. Sim, aqui, nesse campo – o campo da arte – a intuição é ferramenta preciosa, pois a imprecisão é uma constância no processo do artista.

Em seu estudo sobre criação artística, Cecília Almeida Sales (1998, p. 28) define o método do artista como “caminho impreciso” e também como uma “trajetória inquieta”. Para falar sobre isso, ela usa imagens como intuição amorfa; perseguição de uma miragem; movimento geral de natureza vaga; um mistério a penetrar. Não podemos deixar

de identificar estas imagens com os elementos enigmáticos usados por Tarkóvsky na construção do cenário da *Zona*.

Segundo Salles, essas imprecisões são as maneiras usadas pelos artistas para definir suas buscas no plano da criação. Qualquer artista poderá dizer, no entanto, que essas indefinições vêm acompanhadas da ideia de descoberta. O método do artista se constitui em um caminho que, como diz Paul Valéry, contém a promessa, “mas depende mais do inesperado do que do esperado”. (1991, p. 200)

Paul Valéry também nos fala, quando define *Poética*, dessa indeterminação, ou melhor, de uma atmosfera de indeterminação mais ou menos sensível que acompanha qualquer ato do próprio espírito². Na produção da obra, a ação vem sob a influência do “indefinível e a desordem é sua característica” (Valéry, 1991, p. 192). Daí a importância do trânsito que se dá entre teoria e prática em um processo de investigação em arte. Para Jean Lancri, “toda tese defendida na universidade deve perseguir o impreciso. Racionalizar o nebuloso” o que não implica que seja necessário racionalizar a arte. (Lancri, 2002, p. 29)

Assim, podemos dizer que, se o trabalho apresentado para o exame de qualificação é da ordem da inquietação, a produção conclusiva é da ordem da descoberta. Na dissertação e na análise do processo de pesquisa de Bittencourt, é possível perceber que a descoberta se deu. Em primeiro lugar, a descoberta de que o foco de suas inquietações em torno do autorretrato se dá na abordagem do tempo. É o fenômeno do tempo que a inquieta. É a abordagem do tempo posta em obra que alicerça as questões de identidade e alteridade, vida e morte, conhecimento e revelação. É a ideia de tempo que está expressa na abordagem da fotografia e na espacialização do trabalho. A própria desconstrução da imagem é a operação que desencadeia o trabalho e que subentende a ideia de temporalidade.

Outra questão importante que vemos que se torna clara na etapa conclusiva é a abordagem espacial do trabalho (ela determina até um novo foco teórico, que ainda não se anunciava no plano da qualificação). A imagem migra da bidimensionalidade da fotografia para ganhar corpo em objetos e instalações. Se, num primeiro momento, esta intenção já se esboçava – não só na primeira caixinha (figura 1), mas no objeto de vidro também (figura 2) – ela ganha o espaço na instalação. Isto é observado tanto nas simulações anexadas na dissertação quanto no trabalho intitulado *Fonte*, apresentado na exposição.

Vejo esta ida ao espaço não como uma simples adesão à instalação, mas como a expressão de um desejo de assumir o controle sobre o modo de oferecimento do trabalho.

2 Para Valéry, obras do espírito são aquelas que o espírito quer fazer para seu próprio uso; um gênero de obras que o *poïen*, o fazer, determina.



Figura 1- Autorretrato I, fotografia em acetato



Figura 2 – Autorretrato II, fotografia em vidro

Se, em um primeiro momento, o trabalho funcionava apenas como um espelho para a própria artista – e isso estava colocado de maneira muito verdadeira no texto da qualificação – nessas instalações, a artista passa a considerar o espectador.

Isso é determinante para que o processo de intersubjetividade, que se espera de um trabalho de arte, se instaure. Aqui a artista teve que deixar o representar-se em segundo plano para permitir que o espectador, transformado em participador, se reconhecesse na sua imagem. E não se trata do mero artifício da superfície reflexiva do vidro; o trabalho redimensionado adquire potência para que qualquer pessoa se reconheça naquela figura da fotografia.

Podemos dizer que, no programa estabelecido por Bittencourt, ao fundir seu retrato com o de outras pessoas, já havia insinuado um sair de si. Ora, mesmo que as indicações de alteridade estivessem postas nas suas intenções, ainda se tratava de uma alteridade relativa: aquela que constitui a própria identidade. Nesse sentido é que acredito que é no modo que o trabalho se oferece que está a chave para a comunicação com o outro.

Assim, é inegável que o trabalho avançou; avançou de modo considerável, para se constituir em uma produção que subentende um corpo de trabalhos que habilita o pesquisador como mestre, nesse caso, na linha de pesquisa da Produção em Arte.

Mas, sabemos que, se queremos que este trabalho seja reconhecido como pertencente a esse *lugar*, ou seja, o lugar da produção de conhecimento, o pensamento visual, mesmo que predominante, deve estar comprometido com a pesquisa, com a metodologia, com a sistematização e com a produção textual.

Assim, o método da pesquisa em arte, à semelhança do trabalho do Stalker – que guia o escritor (a poesia) e o cientista (a razão) em um trajeto acidentado e nebuloso – só chega ao êxito quando permite ao pesquisador “inventar sua própria forma de teorização”. (Lancri, 2002, p. 22)

Então, o que se espera de um pesquisador em arte na academia é que ele tenha a capacidade de produzir um conjunto de trabalhos plásticos com alguma relevância, ou seja, que produza significados para os outros. Espera-se também que o pesquisador domine a reflexão que ampara e fundamenta a sua produção.

Em resumo, podemos dizer que o grau de mestre em Artes Visuais certifica certas habilidades que a dissertação deve comprovar: capacidade de refletir sobre o processo de produção desses trabalhos; capacidade de apresentar esse processo de modo claro e sistemático; capacidade perceber e discutir um conjunto de ideias, conceitos gerados pelo trabalho plástico; capacidade de investigar (e comunicar) como afetam o trabalho os temas transversais da pesquisa e, por fim, capacidade de tratar, através do método científico, as questões específicas do campo da arte, geradas pela produção.

No trabalho apresentado ao programa de Pós-graduação em Artes, Lúcia Bittencourt demonstrou como se dedicou a essas tarefas. O texto avançou da qualificação à dissertação: a leitura flui com facilidade; está claramente organizado e observa-se que conseguiu escolher e apontar as questões realmente relevantes do processo de criação. Sabemos, no entanto, que o mais importante é, sim, o trabalho prático, sem o qual não há pesquisa em arte, mas, não podemos esquecer que é o texto, que chamamos de dissertação ou tese (com pertinência ou não), que restará como registro desse processo e dessa experiência. Para Lancri, é no entrecruzar da produção plástica com a produção textual que reside a originalidade da tese em arte. Então, enquanto não houver uma forma melhor, ainda é importante valorizá-la, eu acredito.

Para concluir, quero voltar a Stalker. O drama que se revela ao final do filme é o de que o problema de se chegar à sala é não sabermos exatamente o que verdadeiramente desejamos. Na pesquisa em arte, percorremos um caminho, como já foi dito, vago e nebuloso, mas fundamental ao ato criador; produtivo e essencial em seu próprio caráter de trajetória.

O artista-pesquisador (assim como os personagens do filme) parte de um estado de insatisfação. Uma motivação íntima e contundente que resulta na total obsessão pela investigação, mesmo que não se saiba com clareza qual o objeto que se investiga; mesmo que este objeto escape o tempo todo. Seu trajeto envolve o tempo, a reflexão, as tentativas e os erros, um ou outro *insight*, muitos acasos, uma lista de perguntas, colo-

cação de problemas, respostas, tentativas de respostas, tentativas de sistematizações, distanciamentos, mergulhos...

Em um dos diálogos do filme, quando são surpreendidos por uma forte corredeira, o Stalker diz: “aqui temos o túnel seco”. O escritor, então, pergunta: “você chama isso de seco?”, ao que o guia responde, “sim, mas geralmente é preciso nadar”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BITTENCOURT, L. T. *Autorretrato: o desenvolvimento de uma poética em Artes Visuais*. 2008. 113f. Dissertação (Mestrado) programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – Faculdade Santa Marcelina – São Paulo, 2008.

LANCRI, J. “Colóquio sobre Metodologia da Pesquisa em Artes Visuais”. In: BRITES, B e TESSLER, E. (Orgs.) *O meio como ponto zero. Metodologia da pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRGS, 2002.

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

VALÉRY, P. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

FILMOGRAFIA

Stalker. Direção: Andriêi Tarkóvski, URSS: Mosfilm, 1979 (163 min).





Dossiê | ficções

II Seminário Semestral de Curadoria*

ADRIANO PEDROSA E LISETTE LAGNADO**



Palavras-chave:
curadoria; arte
latino-americana;
coleção; museu;
mercado de arte.

Key words:
curatorial practice;
Latin American
contemporary art;
art collection; art
museum; art market.

Resumo: Tradicionalmente, a formação do curador de arte, antes conhecido como o conservador responsável por uma coleção de museu, passava por uma rigorosa formação em História da Arte. Às disciplinas de Estética e Museologia foram se somando as Ciências Políticas e Econômicas. Será que a crise financeira que se abateu sobre o mundo desde setembro passado veio acrescentar um outro princípio de realidade à tarefa de historicizar e organizar de forma crítica as manifestações da arte? Como o noticiário financeiro afeta o campo de decisões de um curador que organiza bienais internacionais ou edita livros de artistas?

Abstract: *Traditionally, an art curator, previously known as the conservator in charge of a museum's collection, possessed a rigorous educational background in art history. The scope which had involved aesthetics and museology was expanded to also include political science and economics. Could it be that the financial crisis besetting the world since last September has added another reality principle to the task of historicizing and critically organizing manifestations of art? How does the financial news affect the decision-making of a curator who organizes international art biennials or edits artists' books?****

*Seminário aberto, realizado na Faculdade Santa Marcelina no dia 18 de setembro de 2008.

**Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e doutora em Filosofia pela USP. Crítica de arte e professora do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. Integra o Conselho Consultivo de Arte do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP). É editora da sessão "em obras" e coeditora da revista *Trópico*. Foi curadora da 27ª Bienal de São Paulo e coordenadora do arquivo Hélio Oiticica (Projeto HO e Instituto Itaú Cultural).

*** Tradução John Norman

LISETTE LAGNADO: *Dando sequência aos Encontros Semestrais de Curadoria, concebidos pela Faculdade Santa Marcelina, cujo objetivo é aproximar a reflexão acadêmica das práticas curatoriais, convidamos o curador Adriano Pedrosa, com quem teremos uma conversa que seguirá um outro formato, não tanto expositivo, mas uma dinâmica mais dialógica. Havíamos preparado um roteiro, quando me deparei com a influência exercida pelo banco de investimento Lehman Brothers sobre nosso seminário! Então, antes de dar início aos nossos planos, eu gostaria de saber se, e como, a derrocada financeira de um país que simboliza o bastião do capitalismo de livre mercado e as especulações de uma crise mundial te afetam na qualidade de curador? Os artistas deveriam se preocupar com as falências de bancos norte-americanos e com os recursos que o governo está colocando para salvar a seguradora AIG e outras empresas?*

ADRIANO PEDROSA: Obrigado. Essa crise afeta a todos. Não sei de que maneira e em que extensão isso vai acontecer. O circuito de arte é envolvido por um mercado que inclui compra e venda de obras e inclui também patrocínios para aquisições, exposições e diferentes programas. A maior parte da Bienal de São Paulo, por exemplo, é financiada pelo capital privado de empresas. No caso dos artistas, eles são afetados por uma eventual queda na venda ou encomenda de obras com financiamento tanto público quanto privado. O mercado financeiro e o sistema da arte se autorregulam de alguma maneira. No meu caso, sou curador independente e consigo atuar em várias frentes distintas – projetos com galerias, museus, bienais e trienais e colecionadores particulares.

LL: *O que há de espetacular é que isso não impediu que o leilão autopromovido por Damien Hirst fosse um sucesso de venda para a Sotheby's (15 e 16 de setembro). Qual o teu parecer técnico a respeito?*

AP: Hoje, na Folha de S. Paulo, Márcia Fortes, da Galeria Fortes Vilaça, uma das principais galerias brasileiras e latino-americanas no mercado internacional, utilizou uma expressão interessante: ela falou em “morte do galerista”. Depois da “morte do autor”, de Roland Barthes, de 1968, ela evoca agora outra morte. Damien Hirst, artista de 43 anos, é o mais celebrado e valorizado no mercado britânico. Hirst fez uma coisa muito audaciosa. Todo artista, em geral, trabalha com uma galeria, e, em geral também, esta galeria gerencia as vendas. Um artista como Damien Hirst, tem às vezes, três, quatro galerias pelo mundo. Damien Hirst é um escultor. Ele praticamente não executa suas obras, faz croquis que outras pessoas realizam; às vezes até suas famosas pinturas de “bolotas” são delegadas a um time de artesãos

que têm autonomia para definir a própria cor das bolas. Ele dá um padrão e simplesmente assina.

O escândalo – ele foi o primeiro a fazer isso – foi ignorar o trabalho das galerias, que levam uma comissão de 30 a 50%, dependendo se o artista é mais ou menos valorizado pelo mercado. Ele resolveu ir diretamente ao leilão sem passar pela intermediação da galeria. Em geral, o leilão só trabalha com mercado secundário; revendendo obras. Em geral também, são obras com mais de cinco anos. Estamos assistindo uma valorização da arte contemporânea e, recentemente, os leilões da Christie's e da Sotheby's têm superado os preços dos *old masters*. Damien Hirst aproveita esse momento e consegue vender 223 peças a 139 milhões de euros, ou seja, o dobro do estimado. O leilão coincidiu com a deflagração mais aguda da crise financeira e a quebra do banco Lehman Brothers. Naquele momento, até o Hirst deve ter ficado bastante nervoso com a situação. Ele contou à imprensa que teve um pesadelo que é assim: a sala da Sotheby's naquela segunda-feira está lotada, a primeira obra vai a leilão e ninguém levanta o *paddle*, ninguém dá qualquer lance para arrematar o lote. Bom, não foi isso o que aconteceu. Sucesso espetacular, escandaloso, apenas quatro ou cinco peças não foram vendidas. Estou falando, na verdade, de um artista que eu, pessoalmente, desprezo. Não tenho interesse nenhum em sua obra, em sua construção, na crítica dele, na sua pessoa. Mas acho ele interessante como fenômeno, o que ele representa no circuito, como um exemplo radical.

LL: *Há informações que as “estatizações” já custam US\$ 1 trilhão ao governo dos Estados Unidos, ou cerca de 10% de seu PIB. Ora, a máquina de guerra que vem destruindo as condições do Iraque deixar de ser um país ocupado por tropas militares estrangeiras pode custar entre US\$ 1 e 2 trilhões, “dependendo do nível de tropas e de quanto tempo a ocupação americana continuar”, segundo o Gabinete de Orçamento do Congresso norte-americano. Nesse mesmo artigo do New York Times (traduzido no site do globo.com em 19/03/2008), a estimativa é contestada por Joseph E. Stiglitz, economista ganhador do prêmio Nobel, para quem o custo do conflito a longo prazo pode chegar a US\$ 3 e 4 trilhões. O assunto já havia parcialmente acarretado a demissão de Lawrence B. Lindsey, primeiro conselheiro econômico de Bush, diz o artigo, “porque previu que a guerra custaria de US\$ 100 bilhões a US\$ 200 bilhões”. Por mais que haja controvérsia em torno dos números, que alguns julgam exagerados, em ano de campanha presidencial o custo do fracasso não tem custo.¹*

¹ O presente encontro ocorreu antes da eleição do atual presidente dos EUA, Barack Obama, em 05/11/2008.

Em suma, você não acha que o mundo da arte deveria ter uma outra agenda de preocupações – mais sociais, humanistas, para não dizer estéticas? A comparação que eu queria fazer era entre um trilhão para “salvar” (mas já sabemos que não vai salvar) um buraco financeiro e outro para custear a Guerra do Iraque. Em nenhum momento eu vi o mercado de arte preocupado porque 10% do PIB dos EUA estava indo para uma guerra, ao passo que agora a questão se coloca. Custear uma guerra não afeta o mercado de arte, agora, se as empresas financeiras estão sofrendo e caindo na bolsa, isso sim atrapalha....

AP: Eu não sei se o mercado de arte estava preocupado com a Guerra do Iraque, mas sem dúvida vários artistas se mobilizaram em torno da questão. Cito apenas um exemplo, uma recente edição especial da revista *October*, n. 123, de 2008, na qual mais de 40 artistas, críticos e curadores respondem à pergunta: “De que maneiras artistas, acadêmicos e instituições culturais responderam à invasão e à ocupação do Iraque liderada pelos Estados Unidos?”. Por outro lado, muitos investidores que trabalham lá em Wall Street são colecionadores recentes de arte contemporânea – me refiro aos colecionadores como agentes –, e suas atividades têm capacidade de propagar-se até um artista desconhecido que, por exemplo, ganha uma bolsa de uma fundação, cujo dinheiro provém da Wall Street. Então, tudo é afetado de uma maneira ou de outra. Os maiores economistas dão depoimentos de que não conseguem interpretar o momento atual e não sabem o que vai acontecer. Há três ou quatro anos que se diz que o mercado de arte é também uma bolha. A explosão da bolha é algo que vem se anunciando às vésperas de cada novo grande leilão.

LL- *Várias questões me chamaram a atenção quando li tua entrevista para Catherine Thomas². Achei curioso que tanto você como Paulo Herkenhoff são curadores com um início de trajetória parecido: formação em Direito e interesse pela arte conceitual. Seria interessante ouvir como as aulas de Direito podem ter ajudado na tua prática curatorial. Em determinado momento, você diz que teu interesse por arte começou pela arte conceitual, quando teve aulas de arte na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Gostaria que você esclarecesse um pouco este período para nós, porque ele não pertence ao que historicamente configura o período da arte conceitual (aproximadamente de 1965 a 1975, para Benjamin Buchloh). Então, seria bom te ouvir até para suavizar a ideia simplificadora de que a geração de artistas que surge nos anos 1980 fez tabula rasa da década anterior, tida como a “década conceitual”. Eu queria que você atentasse*

² Thomas, Catherine (ed.). *The Edge of Everything. Reflections on Curatorial Practice*. Alberta: Banff Center Press, 2002, p. 34-47.

para a questão do objeto que, na tua prática de curador, é bem presente, enquanto o conceitualismo histórico chegou a negar a visualidade e a materialização da obra de arte.

AP - Minha formação em arte começou no final dos anos 1980, como artista, e com um forte interesse em teoria e história. Meu interesse por arte conceitual não corresponde historicamente ao período no Brasil ou no Rio de Janeiro que, na época, era dominado pela Geração 80, ainda que já próximo do final. E a Geração 80, nós sabemos, foi mais ligada à pintura, ao Expressionismo, à subjetividade, ao “prazer de pintar”, o que por sua vez se opunha à arte mais conceitual dos anos 1970. Eu tinha me formado em Direito, na UERJ, cursava Economia, na PUC do Rio, e me preparava para o exame do Instituto Rio Branco. Houve um ano em que eu até comecei a fazer um mestrado em Relações Internacionais. Minha formação foi mais voltada para a pesquisa, para o universo acadêmico, com incursões pela história, literatura, ciências políticas, sociologia. Eu trouxe esses estudos para as artes plásticas, ainda que no campo da prática artística. Quando comecei a estudar no Parque Lage, logo descobri a arte conceitual, nem tanto pelos professores e colegas, mas por mim mesmo. Estudei com Beatriz Milhazes e Daniel Senise, por exemplo, artistas com os quais eu iria trabalhar como curador anos mais tarde, e sobre os quais eu escrevi e que hoje são amigos pessoais. Nesse contexto, eu devo mencionar Milton Machado, um artista que foi meu professor e que, ele sim, trabalhava nessa vertente conceitual. Com ele eu tive boas conversas naqueles anos. Abandonei a prática artística em detrimento da prática curatorial, por várias razões. Quanto à questão do objeto na arte conceitual, um objeto que às vezes é negado, questionado ou submetido a uma espécie de dissolução, eu não consigo imaginar como essa atitude possa sobreviver de forma produtiva ou afirmativa na prática curatorial, na construção de exposições. Exposições precisam de objetos, do contrário deixam de ser exposições para se tornarem outras coisas: projetos, eventos, performances, discussões, arquivos ou “não-exposições”.

LL: *Podemos dizer então que você encontra mais riqueza na desterritorialização porque a obra conquista novos significados quando migra de um contexto para outro?*

AP: Sim. Isso é precisamente a definição de “recontextualização”, que não é uma invenção minha. O que eu dizia na entrevista com Catherine Thomas é que minha principal referência curatorial vem da arte conceitual, do Joseph Kosuth, grande figura da arte conceitual, e de uma exposição dele em particular, chamada “The Play of the Unmentionable”. Trata-se de uma exposição que esteve no Brooklyn Museum

em 1990, que na realidade não vi, onde Kosuth constrói uma espécie de “texto” sobre a censura daquele período nas artes plásticas, a partir de obras no acervo do museu e de citações sobre arte de fontes diversas, como Oscar Wilde e Adolf Hitler. Ele escolheu um museu de tipo enciclopédico, onde há coleções de tudo: vasos, prataria, mobiliário... Kosuth fez um tipo de curadoria autoral. É interessante observar que ele se apresenta como “criador” da exposição e não curador. Através de justaposições e de recontextualizações, ele cria uma narrativa sobre o jogo do inominável ao tirar algo de seu contexto original e colocar em outro contexto. O deslocamento pode ser tão violento que às vezes questiona ou contradiz a “intenção do artista”. De todo modo, é evidente ali o papel primordial que o objeto desempenha.

LL- Não tenho muita convicção em afirmar que Cildo seja um artista que tenha uma preponderância do conceitual sobre a fisicalidade dos materiais, como é o caso de suas grandes instalações. Qualificar Cildo de artista conceitual me parece justificável para certos trabalhos, como as Inserções (papel moeda e garrafas de Coca-Cola). Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980) é visto como artista conceitual mesmo que tenha dito: “Detesto arte conceitual, não tenho nada a ver com arte conceitual. Pelo contrário, meu trabalho é algo concreto, como tal.”³ Aqui temos um artista que recusa um guarda-chuva - e era o guarda-chuva da moda! – que lhe foi atribuído principalmente por suas críticas veementes às exposições em galerias. Agora, talvez fosse necessário analisar quais as outras razões do Hélio sair deste recinto protegido. Suas motivações são bem diferentes das dos artistas norte-americanos. Para ele, o “fora”, em 1964, inicia-se com a descoberta de uma determinada manifestação artística e coletiva, a dança, o samba. E representa também uma tomada de posição intelectual contra um certo intelectualismo. Portanto não é apenas o mercado que está em jogo. Pensando em Antonio Dias, é mais fácil estabelecer uma linhagem com a arte internacional, por exemplo, na série A Ilustração da Arte (1968-73). Cada segmento do circuito, da cadeia entre o artista e o público, está representado dentro de uma grade, quase como a denúncia de um crime. Naquela época ainda havia uma enorme idealização do trabalho do artista, de um artista que não pode sujar as mãos com dinheiro. Mas hoje basta haver uma instrução, um texto qualquer, da parte do autor para que a palavra conceitual seja invocada quando todo o contexto mudou. Esta circulação nunca mais será a mesma em contexto globalizado. Não te parece que vivemos uma confusão entre o que foi a arte conceitual e manifestações que têm um teor crítico em relação à circulação da arte? Há uma tendência em chamar de arte conceitual todo objeto que contém uma discursividade crítica...

3 Cf. Carta para Aracy Amaral, Nova York, 13 de maio de 1972.

AP: Eu não sou nenhum *scholar* sobre o assunto, porém há sempre diferentes entendimentos em relação a termos como arte conceitual, minimalismo ou pop. De uma maneira geral, eu compreendo que existe os históricos, que são um grupo mais restrito, dos anos 1960, e os outros, que têm alguma relação com esses minimalistas, conceitualistas ou pops históricos e que podem vir muito depois deles ou aparecem em outras regiões além daquela onde esse grupo ou movimento se originou. Há também diferentes entendimentos sobre a questão. Mas confesso que não vejo muita relevância nesse debate neste momento –acho que isso é assunto para outra discussão, e não tanto para um debate em torno de questões sobre curadoria.

LL: *Ok...! Mas como curador, você não defende determinadas tomadas de posição em relação à crítica? Quando Paulo [Herkenhoff] e você, na 24ª Bienal, escolheram “a América Latina como campo prioritário”, isso não significa dizer algo especial em relação aos scholars que pensam o continente? A tua América Latina não deve ser a mesma de Aracy Amaral, Gerardo Mosquera, Carlos Basualdo, Octavio Zaya....*

AP: É claro que curadorias são sempre desenvolvidas a partir de posturas críticas ou históricas, mas para efeitos de nossa discussão, precisamos delimitar um pouco mais o debate. Toda questão relativa à história da arte pode encontrar uma contrapartida na curadoria, pois sempre é possível pensar numa exposição ou num *display* de uma coleção relativa ao objeto circunscrito por uma determinada história – a menos, é claro, que estejamos falando de objetos perdidos ou imaginários, mas poderíamos pensar mesmo aí em relatos, descrições, uma mostra “documental”. Não sei se minha América Latina é distinta das de outras pessoas, nem sei se há uma América Latina de fato minha, mas acho que o termo não é unívoco nem absoluto. Há, de fato, aproximações diferentes ao debate, ao meio, à região, ao conceito, ao território. Pode-se falar em América Latina ou Ibero América ou América Católica. Minha postura específica pode ter nuances um pouco distintas de acordo com o contexto específico em que estou trabalhando. Em 1995, quando comecei a escrever sobre arte, me dei conta que eu sempre fui resistente a desenhar ou registrar panoramas gerais, ou histórias gerais, definir uma geração ou uma região. Eu sempre me interessava mais em pesquisar e descrever trajetórias individuais, artistas individuais, podia até fazer uma justaposição ou agrupamento, uma comparação com outro, mas chegar e definir o panorama da arte brasileira hoje, nisso eu não acredito muito. Qual o panorama da América Latina hoje? Se existe minha América Latina, ela é definida pelas viagens que eu fiz, livros que eu li, pessoas que eu encontrei, exposições que eu vi. E isso é

algo mutante. É algo sobre o qual eu já falava numa conversa com Ivo Mesquita que publicamos no catálogo de F[r]icciones: a exposição “está determinada por nossas vivências, nossas experiências, nossas perspectivas, nossas visões, nossas leituras, nossas línguas, nossas viagens e nossas conversas”.⁴

LL: Em 1978, foi realizada a I Bienal Latino Americana de São Paulo (3/11 a 17/12), com o tema “Mitos e Magias”. Depois de muitas brigas internas, Carlos von Schmidt assumiu a curadoria. Participaram Liliana Porter, Claudia Andujar, Felipe Ehrenberg, entre outros. Ainda era o período de boicote contra a Bienal, por causa do regime militar. Hélio Oiticica está de volta de Nova York, onde morou de 1970 a 1978, e, em entrevista à Lygia Pape, o artista expressa um sentimento geral, naquela época, de não querer pertencer à categoria de “arte latino-americana”.⁵ É fato que Hélio nunca aceitou que seu trabalho fosse adjetivado: nem performance, nem arte conceitual, nem se alinhar às intervenções de land-art. Em suma, essas recusas sistemáticas faziam parte de seu programa de elaboração de uma vanguarda brasileira livre. O evento “Mitos vadios”, organizado por Ivald Granato, e que contou com a participação de Hélio, entre outros artistas, propunha justamente ser uma crítica. Vou ler as palavras do Hélio e gostaria que você ressaltasse as mudanças do teor daquela fala transposta agora, cerca de trinta anos depois:

“Eu nunca gostei de separar arte latino-americana como coisa isolada, por várias razões. Uma, é que eu não gostaria de estar incluído nisso. Outra, é que acho muito provincianismo na maneira como se coloca, além de que América Latina é formada por coisas heterogêneas e tudo isso torna tudo muito problemático. Por exemplo, o Brasil não tem nada a ver com o Peru e outras coisas assim. Acho que fica uma coisa artificial – uma maneira forçada – mesmo. Em Nova York, eu já era contra, porque achava que era uma minoria fabricada; essa arte latino-americana mantinha os artistas separados em uma minoria fabricada, num país que já está cheio de minorias. Então fica uma coisa reacionaríssima, ao meu ver. Mas tudo isso é em relação à situação de lá, em Nova York, que não tem nada ver com aqui, mas eu acho que o Brasil tem mais a ver com os Estados Unidos do que com outros países da América Latina. Ou com algumas tradições europeias. Por exemplo, a Alemanha está mais perto do Brasil do que o Peru, sob um certo aspecto. Em termos de linhagem artística, é verdade. Eu não sei o que as pessoas querem definir aqui quando falam em arte latino-americana. Fica uma coisa muito problemática. Seria a arte feita aqui? Em geral, os exemplos que dão é que são coisas importadas – se é que se pode dizer isso – coisas de segunda mão. Também estou ouvindo falar sobre esta Bienal em que o tema proposto seria ‘mitos e magias’, mas isso já são conceitos filosóficos. E mitos e magias não são um privilégio latino-americano, pelo contrário.”

4 Ivo Mesquita e Adriano Pedrosa, “Plática”, in F[r]icciones, Madri, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2000, p. 217.

5 Cf. Entrevista publicada na Revista de Cultura Vozes, ano 72, n° 5, Rio de Janeiro, 1978, p. 363-370

Quando Lygia Pape pontua que a invenção de uma “arte latino-americana” estaria vinculada à uma tentativa de redução a uma determinada imagem, Hélio responde: “O problema da imagem me parece muito importante pois acho que foi importado errado, uma coisa ruim, mas tudo é importado e tudo não é.” O debate segue discutindo a assimilação operada pela antropofagia...

AP: Em geral, eu prefiro evitar o rótulo “latino-americano”, ou pelo menos tento colocá-lo em xeque, questionando-o, pondo em curto-circuito. Vejamos alguns exemplos de como isso se reflete em minha prática. Quando o Museu Reina Sofia realizou um conjunto de exposições latino-americanas em 1999-2000, o grupo de curadores do qual eu fazia parte escolheu a denominação “Versiones del Sur” para o projeto, que englobava cinco exposições independentes, assim afastando-se do rótulo “latino-americano”. Ou seja, abandonamos o ibero-americano e o latino-americano e favorecemos esse conceito do sul que é mais impreciso, poético e aberto. O sul poderia incluir África, Oceania, sudeste asiático, mas então não incluiria o México localizado na América do Norte? Havia esse tipo de contradição inerente à nomenclatura, sintoma de uma resistência a uma denominação solidificada e autoritária que os termos latino-americano e ibero-americano trazem consigo. A exposição que Ivo Mesquita e eu curamos, eu a convite dele, denominava-se *F[r]icciones*. Para a capa de uma exposição “latino-americana”, escolhemos uma obra do grupo canadense General Idea, uma de um conjunto de dez pinturas, espécies de abstrações, que tinham como referência a cor da pele e a miscigenação, bem como a pintura de castas, gênero de pintura histórica típico da América espanhola colonial. Portanto havia uma forte referência ao subcontinente, mas feita por artistas canadenses. O projeto era resumido na orelha do livro mediante um texto impresso em português e em espanhol:

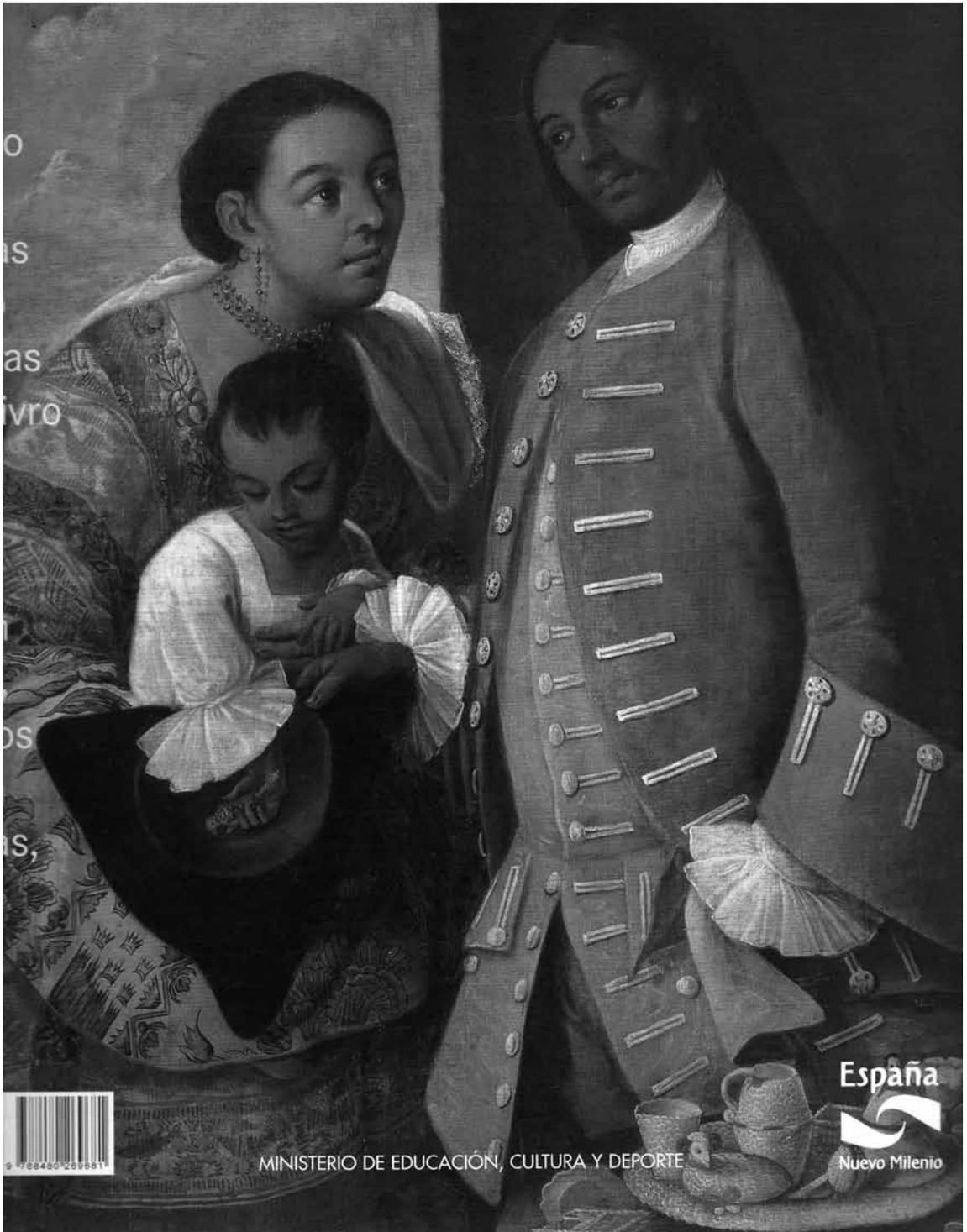
F[r]icciones articula a noção de ficção de Jorge Luis Borges com a ideia de fricção, com o intuito de construir um panorama complexo e incompleto de arte latino-americana. Em seu livro *Ficciones* (1935-44), Borges questionou as distinções claras entre os gêneros literários e textuais, compilando textos que individualmente nublam essas fronteiras e juntam ficção, crítica e história. *F[r]icciones*, o livro e a exposição que o acompanha, tenta chamar a atenção para fricções que existem entre a história e a ficção, entre a arte e o texto, entre obras históricas e contemporâneas, mas também entre seus múltiplos meios, linguagens, formatos, desenhos e conteúdos. Alguns *leitmotifs* temáticos e formais (sempre em fricção) se articulam neste narrativa: a rede e a trama, as cidades e os mapas, os fragmentos e os textos, a composição étnica e cultural. *F[r]icciones* apresenta-se como uma alegoria, uma procissão de imagens e textos, tecendo uma trama,

F[R]ICCIONES

F[ri]cciones
Luis
de c
del a
(193
entre
texto
y jun
el lib
llam
entre
obra
entre
dise
y for
narr
los f
y cul
aleg
tejie
tamb
histo

uma rede, um labirinto onde também vive algo da paisagem, da gente e das histórias da América Latina.

A partir dos anos 1990, com o advento do multiculturalismo, surge uma abertura para outras culturas fora do eixo da Otan, o eixo do Atlântico Norte que compreende os Estados Unidos, o Canadá e a Europa Ocidental. A primeira cultura que vai despertar um interesse maior da parte dos europeus e dos norte-americanos, será uma cultura outra, mas que também tem origens europeias, fala línguas europeias, é cristã: a América Latina, que é o outro mais próximo. Esta é a primeira aproximação em relação à alteridade. A partir daquele momento, surge um interesse muito grande pela arte contemporânea brasileira no contexto internacional. Nossos artistas começam a participar de importantes mostras internacionais (não apenas de mostras “latino-americanas” ou “brasileiras”). Curadores estrangeiros frequentam o Brasil mais assiduamente. A Bienal de São Paulo tem um papel fundamental nesse sentido. Por exemplo, há vinte anos atrás, você ia ao MoMA e não havia latino-americanos expostos na coleção. Hoje, dentro da narrativa histórica, inserem uma Lygia Clark, um Torres-Garcia ou um Soto – alguns latino-americanos passam a fazer parte dessa construção histórica, numa espécie de revisionismo. Eu vivi esse processo, dos anos 90 para cá, e testemunhei uma demanda crescente em relação aos artistas latino-americanos. Como brasileiro, os projetos que desenvolvo e as viagens de pesquisa que realizo são em geral focados em minha região imediata, que é a América Latina. Eu não posso ter a pretensão de ser um especialista da cena de Berlin, da cena de Londres ou da cena de Nova York, que são enormes; mas eu posso sim visitar regularmente cidades como Buenos Aires, Caracas, Lima ou a Cidade do México e tentar manter um contato mais próximo com essas cenas. Há um certo *network* de informações entre curadores e meus colegas estrangeiros acabam me contatando para obter informações daqui, e se eu for para Beirute, vou procurar um contato lá que possa me auxiliar em minha pesquisa. Foi assim que eu fui definindo meu perfil de trabalho e de pesquisa. Procuo também seguir a cena portuguesa porque eu trabalho com um colecionador de lá. Tento ainda visitar sempre as bienais de Istambul e de Berlin, que me parecem as mais interessantes no que se refere a artistas mais jovens ou emergentes, além de Veneza e Kassel, e algumas outras bienais, quando é possível. Mas eu não posso estar no Brasil querendo ser um especialista em arte japonesa ou arte chinesa. Acho que é preciso circunscrever uma área. É uma tendência, não diria natural, mas cultural, de tentar se voltar para sua própria região.



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, CULTURA Y DEPORTE

España



Nuevo Milenio

Mais recentemente, venho trabalhando como diretor artístico da 2da Trienal Poli/Gráfica de San Juan.⁶ Havia lá, desde os anos 70, uma Bienal de Gravura como aqui havia a Mostra da Gravura da Cidade de Curitiba. É um formato de bienal de baixo custo, uma exposição de obras de fácil envio; não são montagens custosas e gigantescas como as de Veneza ou São Paulo. Só que, com o passar dos anos, essa questão da gravura foi ficando restrita a meios tradicionais, não refletindo mais o pensamento da arte contemporânea, tanto é que a mostra de Curitiba acabou. Em San Juan, convidaram Mari Carmen Ramírez, portorriquenha de origem, a repensar e reinventar o modelo. Ela propôs então uma trienal poli/gráfica e realizou a primeira edição em 2004. A Trienal Poli/Gráfica de San Juan tem como subtítulo “América Latina y el Caribe” e é organizada pelo governo de Porto Rico. Eu propus ao Conselho da Trienal que incluíssemos artistas que não fossem da região, mas cujo trabalho estivesse de algum modo relacionado à América Latina e o Caribe, porém eles não aceitaram. Eu então fiz uma contraproposta de compromisso: o artista deveria ser latino-americano em origem (ou ascendência), nascimento ou base. Desse modo, pudemos incluir uma artista francesa como a Dominique Gonzalez-Foerster, pois ela tem uma casa no Rio de Janeiro, e em sua biografia menciona a cidade como sua residência. Outro exemplo: no âmbito da Trienal, estamos produzindo uma revista chamada *Número Cero*, onde cada um dos seis números é editado e desenhado por uma equipe diferente. A *Número Cero 1* é editada por Carla Zaccagnini, artista, crítica e curadora argentina que vive em São Paulo. Carla chamou 16 artistas da região a contribuírem com duas imagens; cada uma sempre em relação à sua cidade de origem ou residência. O resultado seria uma espécie de mapa da América Latina, construído a partir desse conjunto de imagens. Nesse grupo, é interessante notar a presença de Carl Trahan, de Montreal, um franco-canadense. O Canadá não é comumente associado à América Latina, mas a parte francesa fala, afinal, uma língua neolatina, como o português e o espanhol. Há vários tipos de jogos possíveis nessa discussão acerca do “latino-americano”: jogos poéticos, críticos, conceituais. O que me parece importante é evitar uma ossificação e sempre que possível questionar de forma crítica ou poética as nomenclaturas, os conceitos, as definições, as categorias.

6 A 2ª Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y El Caribe, com a direção artística de Adriano Pedrosa, e cocuradoria de Jens Hoffmann, Julieta González e Beatriz Santiago, inaugurou em abril de 2009 seu componente expositivo: <http://trienaldesanjuan.org>. Fundada em 2004, sua origem remonta à Bienal de Gravura de San Juan (1970-2001).

*LL – A estratégia que você defende me faz pensar que houve uma superação do problema do sentimento de menoridade da parte do artista não-europeu, que vigorava nas mostras internacionais dos anos 1980. As reivindicações identitárias davam a tônica em mostras como *Modernité: Art Brésilien du XXème siècle (Musée d’art moderne de la Ville de Paris, 1987)*, com curadoria de Roberto Pontual e Marie-Odile Briot. Podemos citar várias exposições, notando, inclusive, uma passagem do latino-americano para o brasileiro. A partir daí, há duas questões sobre as quais eu queria te ouvir. A primeira diz respeito à formação de grandes coleções públicas na América do Norte, em que o caso da venda de boa parte do acervo de Adolpho Leirner gerou opiniões controversas: você acha que esse tipo de “institucionalização”, com iniciativa de Mari Carmen Ramírez, corre o risco de devolver o artista latino-americano para uma situação de gueto? Depois, gostaria que você fizesse uma analogia entre tua prática curatorial na Trienal de San Juan e o significado de abolir as representações nacionais na Bienal de São Paulo. Configuram atitudes irmãs? Ou seja: tua contraproposta de compromisso com o conselho foi uma tentativa de andar nessa direção ou tem outro significado?*

AP: Em primeiro lugar, eu queria dizer que eu estou falando de minha postura, que não é necessariamente a de outros. E na verdade eu não tenho sempre a mesma postura em todos os contextos institucionais em que atuo. Procuro questionar os limites que são oferecidos. Mas ainda há gente trabalhando com esse tipo de territorialização, tanto latino-americana quanto brasileira, como outras também. Não postulo que minha atitude, que, repito, pode mudar de acordo com os diferentes contextos institucionais em que me encontro deva ser copiada ou replicada por outros. É importante compreender que pode haver diferentes aproximações para um mesmo objeto, e uma não necessariamente invalida a outra, uma não é melhor do que a outra. Mari Carmen, por exemplo, trabalha essas questões de uma maneira muito diferente do que eu, e ela faz um trabalho importantíssimo, que eu respeito e admiro. Eu trabalho de forma diferente, como você também. Cada um traz sua aproximação, seu foco, seu recorte, sua articulação. É claro que há algumas aproximações que são equivocadas, e outras que são geniais, mas até em relação a esses julgamentos – do que é genial e do que é equivocado – haverá discordâncias.

Quanto ao trabalho que Mari Carmen desenvolve no Museum of Fine Arts de Houston, o que é importante é que ela está ajudando a dar visibilidade e reconhecimento à arte latino-americana. Não compreendo como a venda da Coleção Leirner para Houston possa criar uma situação de gueto. Não se pode criticar o colecionador que vende e nem a instituição que compra, pois se a coleção não ficou no Brasil, foi por falta de

uma vontade ou de recursos locais que pudessem manter essa coleção aqui. Isso não é culpa do colecionador nem do museu norte-americano, mas do nosso meio. Inclusive, acho muito louvável da parte de Leirner não ter posto a coleção inteira num leilão, dispersando-a completamente, algo com o que ele certamente teria lucrado muito mais, e é o que justamente faz a maioria de colecionadores.

DEBATE COM O PÚBLICO

PERGUNTA: *Quando você faz a curadoria de uma exposição individual, o que procura contemplar?*

ADRIANO PEDROSA: Vou falar um pouco das exposições que organizei no Museu de Arte da Pampulha, em Belo Horizonte, onde trabalhei como curador responsável pelas aquisições e pelo programa de exposições entre 2001 e 2003, com Rodrigo Moura. O museu está abrigado no antigo cassino da Pampulha, desenhado por Oscar Niemeyer em 1942, trata-se de um complexo do qual fazem parte o cassino, o iate clube, a igreja e um outro edifício chamado de Casa de Baile. O cassino, visto como o mais importante edifício nesse conjunto considerado por alguns críticos a obra-prima de Niemeyer. É um complexo arquitetônico que pertence à Prefeitura, e foi comissionado por Juscelino Kubitschek quando era prefeito de Belo Horizonte. Como sabemos, Juscelino mais tarde veio a ser presidente e convidou Niemeyer para trabalhar na arquitetura de Brasília. Quando o jogo se tornou ilegal no Brasil, o cassino foi transformado em museu. Eu fui convidado pela diretora Priscila Freire para desenvolver um programa de exposições e ela me deu bastante liberdade para tanto. Como museu, é um edifício muito inóspito para a arte contemporânea. A primeira exposição foi do Edgard de Souza – vou passando os slides para que vocês vejam os interiores e percebam essa inadequação. Aqui temos a única parede do salão principal: é toda feita de painéis de espelhos em tons de rosa; nas rampas, o guarda-corpo é revestido em mármore Travertino, e as colunas revestidas em metal. É justamente o contrário do que se espera de um ambiente favorável a exposições, do chamado “cubo branco” – não sei se já se falou aqui nesses encontros sobre esse modelo de exposição. O “cubo branco” é basicamente a ideia de que você tem um pano de fundo isento, neutro, branco no qual você posiciona a obra de arte. Na Pampulha, justamente ao contrário, o espaço contamina de forma violenta a obra. Até então, o que se fazia era preencher todo esse salão com diversos painéis para fazer exposições de pintura. O que eu propus como a programação foi convidar os artistas a visitarem o museu e criar exposições em diálogo com a arqui-

tetura. Então passamos a trabalhar só com artistas contemporâneos que pudessem vir a Belo Horizonte e desenvolver algo específico para o local. Tínhamos exposições individuais no térreo e às vezes ocupando o térreo e o mezzanino e a chamada boate ou restaurante ou grill bar, como era o nome na época do cassino. Nós resgatávamos esses nomes para fazer um jogo com a memória do museu.

Esta é uma imagem da exposição panorâmica de Laura Lima. Talvez tenha sido a exposição mais difícil, mais desafiadora e mais forte que eu tenha feito. Não a mais cara, mas a mais complicada institucionalmente de produzir. Laura não gosta da palavra “performance”, mas enfim, era um conjunto de sete ou oito “trabalhos”. A exposição durou um período menor, o horário foi reduzido, para que pudéssemos contratar indivíduos que Laura Lima instruiu para desempenharem os trabalhos. Sempre que você ia ao museu, havia uma dessas obras lá funcionando. Em alguns momentos você ia lá e todas estavam funcionando. Não são propriamente atores, alguns são bailarinos, enfim, pessoas que Laura mesmo selecionava por meio de entrevistas. Os indivíduos realizavam os trabalhos despidos e houve um debate muito grande na cidade, a própria diretora ficou incomodada, mas ela deu todo o apoio, compreendeu a importância e radicalidade daquela mostra. Aqui (slide) era um sujeito que ficava com essas cordas nas costas, atadas nas colunas do museu e era como se ele tentasse puxar as colunas para fora e tentasse derrubar o museu. Ele está completamente nu logo na entrada. Foi uma exposição realmente forte e incomodou muita gente, mas eu acho que foi uma exposição muito importante, para Laura inclusive.

Depois houve o centenário do nascimento de Juscelino Kubitschek, e eu pensei: como é que nós vamos pegar esse tipo de celebração burocrática da prefeitura para aproveitar de alguma forma os recursos disponíveis? O que fizemos foi convidar três grandes artistas mineiras, Valeska Soares, Rivane Neuenschwander e Rosângela Rennó, para realizarem exposições no museu. Ainda, com essa celebração, fizemos a primeira aquisição de uma obra através de compra efetiva: uma fotografia de Vik Muniz, *Jolly Good Fellows* (1999), da série *Pictures of Chocolate*, que mostra um JK jubilante sendo carregado por uma multidão.

Os convites do museu eram sempre cartões postais com antigas imagens do cassino. Essa é uma fotografia antiga, ainda quando o edifício era um cassino. O texto propriamente dito do convite é carimbado (slide) em vermelho. A questão do carimbo,

conceitual e editorialmente, para mim é importante porque esse é um museu pequeno, como vocês veem, e a visitação é relativamente pequena, e, em contraposição ao modelo do cubo branco, eu propus um modelo alternativo, a caixa de joias, um modelo no qual a riqueza e opulência da arquitetura contamina fortemente a obra ali exposta. Por outro lado, nós tínhamos um museu sem hall de entrada, sem portaria, o visitante entrava direto na sala de exposição. A maneira com que você interagia com o museu era muito mais pessoal, familiar, doméstica do que institucional. Como traduzir esse contato mais próximo com o artista? Então veio a ideia do carimbo para recuperar um pouco da coisa feita a mão, até porque todo folheto ou convite tinha que ser manualmente carimbado.

Outra exposição individual que eu poderia mostrar é a da Beatriz Milhazes, “Mares do Sul” (Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 2002). Ali houve um outro tipo de recontextualização. Eu propus à artista que nós pintássemos as salas de cores vibrantes – amarelo, verde, azul e rosa. E naturalmente, dependendo de onde você instala a obra, ela vai ter um tipo de relação cromática. Não se tratava mais de cubo branco, mas de cubos amarelo, verde, azul, rosa.

PERGUNTA: *Além de organizar e montar exposições, a tarefa do curador também inclui seminários, publicações e acompanhamento de residências artísticas.*

AP: Algumas exposições estão tentando trabalhar de uma maneira mais ampliada, com diferentes componentes. Na Trienal de San Juan, estamos realizando diversos impressos – cartazes, revistas – que são postados numa série que inicia antes da abertura da exposição e termina bem após seu encerramento. No caso de uma residência, o artista pode tomar conhecimento do local de uma maneira diferente da de um mero turista. Do mesmo modo, o curador também precisa conhecer o local onde se realiza a exposição. Por outro lado, há um componente político também, que deve ser citado: uma tendência às vezes das bienais estarem associadas a um tipo de autopromoção pública, quase que mercadológica, da própria cidade. Aí surge uma relação problemática entre os políticos em determinadas regiões – a Bienal de Valencia é sempre citada como um exemplo complicado. Isso é bastante perigoso.

PERGUNTA: *Por que o catálogo da 27ª Bienal demorou tanto tempo para ser editado?*

AP: O que se diz é que a Fundação Bienal não tinha dinheiro para fazer o livro *Como Viver Junto*. O que precisa ser compreendido é que o curador responde pela Bienal

até um determinado momento. Ele também está sujeito a determinadas orientações da Bienal. Nós da 27ª, nos desligamos da Bienal há um ano e meio atrás. O catálogo ficou sem ser editado e não era mais nossa responsabilidade e nem tínhamos como, porque nós não administramos os recursos... Não sei se a pergunta sugere que os curadores foram um pouco responsáveis por isso, mas o que a Fundação diz é que ela não tinha dinheiro. Afinal, o livro conseguiu ser editado por causa de um patrocínio que houve, de uma colaboração da Cosac & Naify, e o terceiro volume, o *Seminários*, graças a uma parceria com a editora Cobogó.

PERGUNTA: *Uma curadoria de arte contemporânea começa a partir de uma ideia ou conceito, de um tema ou de artistas? O que tinha na exposição que já existia no projeto e o que não?*

AP: A pergunta é muito ampla. O que precisa ser dito é que não se pode inventar uma exposição a partir de um tema completamente desligado dos artistas. O curador vai vendo e pesquisando os artistas, e a partir de uma reflexão nesse processo é que pode surgir um tema ou um conjunto de temas. Mas não é que vou chegar aqui agora e dizer: “vou fazer uma exposição sobre geladeira” e passar a percorrer o mundo atrás de artistas que trabalham com geladeiras. Tem até gente que faz isso, mas eu não acho louvável. Como estou sempre fazendo pesquisas, cada projeto me proporciona novas viagens, esse conhecimento vai se acumulando. Este ano, para San Juan, estive em Montevideú, Buenos Aires, Santiago, Lima, Bogotá, Caracas, San Jose, San Juan, Panamá, Nova York e até Berlim. E naturalmente que essa pesquisa se soma a outras que eu fiz no passado para outros projetos. Assim, quanto eu começo um projeto, eu já tenho um conhecimento que me permite eleger um tema pertinente. O mesmo aconteceu com a 27ª Bienal, porque ela envolveu curadores experientes, com suas pesquisas prévias, que então sentaram-se à mesa para discutir possibilidades e fazerem um mapeamento de pesquisa. A Bienal de São Paulo é uma exposição muito grande, pode ter uma equipe curatorial grande, por isso conseguimos mesmo mapear não o mundo inteiro, mas uma grande parte dele. Qualquer curador da equipe pode ir para onde achar que seja importante ou necessário. Isto é um privilégio incrível. Claro que todos já têm uma pré-pesquisa, o que nos permite pensar em algumas “hipóteses curatoriais”, digamos assim. Durante esse período de viagens nós vamos nos reunindo em São Paulo para trocar ideias, apresentar as pesquisas, e seguir ajustando, construindo e formatando o recorte temático, o recorte conceitual da Bienal.

PERGUNTA: *Qual e como é feita a mensuração de valores de uma obra de arte?*

AP: A mensuração é dada sobretudo em relação à oferta e à demanda. Mas é claro que há o preço inicial. Na primeira exposição de um artista, não há oferta nem demanda. Eu diria que há um entendimento de que se a primeira exposição de um jovem artista se dá numa boa galeria de São Paulo, a obra pode custar entre 500 e 2 mil dólares, dependendo do tamanho da obra. É algo um pouco arbitrário. Mas depois disso, o galerista vê o que acontece em termos de oferta e demanda pela obra. Há galerias que conseguem colocar o preço mais alto. Na realidade, às vezes as galerias menos experientes, não sabendo fazer preço, colocam os preços muito alto e as galerias mais experientes, que já tem artistas mais caros, costumam colocar o preço mais baixo porque sabem qual a diferença entre um preço alto e um preço baixo, entre um preço baixo em uma cidade que é um grande centro de arte e outra que não é. Porque há uma diferença também no que seria esse preço inicial de um artista em Buenos Aires, de um artista em São Paulo, de um artista em Berlim, de um artista em Londres e de um artista em Nova York. Sabemos que, de uma maneira geral, os artistas jovens alemães costumam ser mais baratos do que os ingleses que costumam ser mais caros que os americanos. Já os brasileiros em geral são mais caros que os argentinos. No final, acontece outro fenômeno curioso, para fechar esse assunto e fazer um gancho com o tema dos leilões: é curioso observar que os dois maiores recordes de arte brasileira são femininos: Beatriz Milhazes, para um artista vivo, e Tarsila do Amaral. Às vezes acontecem discrepâncias, o preço de leilão da Milhazes chega a um milhão de dólares, mas suas galerias não podem subir o preço dela para equiparar o leilão. Por quê? Porque o leilão não reflete necessariamente o preço real. Ele pode ser inflacionado. Porque se você tem dois compradores naquele momento querendo muito aquela obra específica, ela atinge uma cifra extraordinária. Já no próximo leilão isso talvez não aconteça. Então a galeria não pode praticar esses preços de leilões. Ainda o leilão reflete uma especulação que a galeria não pode confirmar.

PERGUNTA: *O resultado de uma curadoria sempre nos chega enquanto processo finalizado. Como deixar transparecer o processo e registrá-lo na exposição?*

AP: Essa é uma questão interessante. Há alguns websites que procuram dar conta disso, como o Insite, um projeto binacional de residências e intervenções no espaço público em San Diego/Tijuana, na fronteira entre o México e os EUA. É um projeto bastante focado nessa questão processual. Os artistas fazem várias visitas à região, e por isso mesmo é preciso que o grupo seja reduzido. Há todo um registro do processo. Na verdade, o resultado final é bem menos concreto do que uma exposição

An aerial, black and white photograph of a winding road with multiple lanes. The road curves from the top left towards the bottom right. Several streetlights are visible along the road. The text 'Farsites' is written in a large, bold, sans-serif font, and 'Sitios distantes' is written below it in a similar font. The overall scene is a wide, open landscape.

Farsites
Sitios distantes

50

normal. E esse tipo de exposição que foca muito no processo acaba sacrificando, ou tem sacrificado, o resultado final, a visualidade da exposição. Às vezes você não vê a obra, porque ela ocorreu às três da tarde do dia tal e o que resta é um vídeo. Acho que isso de certa forma também vai acabar acontecendo com a Trienal de San Juan porque se você não é uma das 1 500 pessoas ou instituições que recebe o cartaz ou a revista pelo correio, se você não é uma das pessoas que viu o livro do artista, você vai perder boa parte, a parte mais significativa do projeto, e terá acesso só à exposição. Estarão expostos os cartazes e as revistas, mas aquela experiência de receber a revista em casa, ao longo do ano, e poder fazer aquela leitura de uma revista que tem seis números que chegam ao longo do tempo, só um número reduzido de pessoas terá.

PERGUNTA: *Qual o destino das coleções particulares de arte contemporânea? Há expectativas de que se tornem públicas, a exemplo do Guggenheim e Whitney? Ou estaríamos passando para uma era do mecenato corporativo (Cartier, Vuitton...)?*

AP: Há um grande colecionador alemão, que costuma dizer que jamais doaria sua coleção a um museu, por mais amor que ele tenha a ela. Ele quer que, após sua morte, sua coleção seja leiloadada e que seja criado um fundo para distribuir bolsas a artistas. Por quê? Porque sobretudo em cidades como Nova York, é impossível criar museus indefinidamente, como o Guggenheim ou como o Whitney. Aquilo corresponde a um determinado período. Essas famílias têm seu nome nos edifícios. A ideia do legado do colecionador também passa por aí. No Brasil, há uma tentativa nesse sentido em Inhotim, com a coleção do Bernardo Paz. Para aquele colecionador alemão, não vale a pena doar a coleção para o museu se boa parte do tempo ela passará guardada em um armazém, longe do público. Eu só estou chamando a atenção para o fato de que, hoje, é muito difícil um colecionador deixar sua coleção para que abram um museu com ela, pelo menos em uma grande cidade do primeiro mundo. Esse tempo passou.

LL: *O tempo do Ciccillo.*

AP: Ainda depende da cidade, do contexto. Qual é a coleção de São Paulo hoje que poderia ser deixada e virar um grande museu? É uma pergunta. Poderia se doar uma coleção para uma instituição já existente, mas o colecionador não tem a sedução de ter o seu nome no edifício, e isso faz uma grande diferença – os colecionadores muitas vezes são vaidosos. No MoMA, cada sala tem o nome de uma pessoa que doou algo ao museu.

PERGUNTA: *Considerando a diversidade de formação acadêmica do curador, como você vê a pós-graduação como o programa proposto pela PUC?*

AP: Não conheço. Já visitei dois programas de mestrado em curadoria, onde realizei seminários com os alunos, o do California College of the Arts, em San Francisco, e o do Royal College, em Londres. É um curso com nível de mestrado de dois anos. Bons curadores saíram desses cursos. Acho que eles dão um embasamento para começar outras pesquisas. Mas por si só, são insuficientes. É importante você encontrar sua formação pessoal, seu perfil individual. Diferentemente da área médica, em que você pode ter 10 ótimos médicos com a mesma formação e especialidade, eu acredito que cada curador deva imprimir sua visão e sua personalidade de alguma maneira em seu trabalho. E, nesse sentido, a curadoria é um trabalho autoral, de fato.

PERGUNTA: *Em alguns momentos de sua vida profissional você produziu trabalhos artísticos. De que modo você relaciona essa experiência com o que você denomina curadoria autoral? Como se deu a passagem de artista para curador?*

AP: Como eu disse, eu tinha muito interesse em teoria e crítica. Fui fazer um mestrado em artes plásticas no California Institute of Arts, em Los Angeles, conhecido exatamente por seu enfoque na arte conceitual. Lá, acabei fazendo um curso “interschool”, que mesclava duas formações: de artista com o que eles chamam de “critical writing”, que corresponde à “escrita crítica”. A partir daí, meu projeto foi desenvolver as duas carreiras. Mas, depois que eu fiz a 24ª Bienal de São Paulo, ficou evidente que era muito difícil circular entre meus colegas-curadores enquanto artista e entre meus colegas-artistas como curador. Fui parando aos poucos, mantendo a produção artística como uma atividade mais privada até que parei definitivamente. Lembro de Paulo Herkenhoff falar que certos curadores tinham medo da arte, que eles não tocavam nas obras, que tinham medo do processo, do diálogo em relação à produção. E isso é algo que eu não tenho de modo algum porque eu já tive esse tipo de atividade, então não tenho pudor em conversar com artistas sobre determinadas etapas da produção e de, às vezes, até mesmo fazer sugestões relativas à formalização de certas obras. Essa aproximação de artista deixou várias lições para minha prática de curador.

PERGUNTA: *Como você classificaria a 27ª Bienal? O conceito norteador não foi o da arte conceitual?*

AP: É uma confusão que as pessoas ainda fazem, pois essa Bienal tinha um componente discursivo forte. E é uma Bienal que iniciou com um seminário sobre Marcel Broodthaers.

Mas não foi uma Bienal conceitual. O conceitual trabalha contra a narrativa, contra o corpo, contra a subjetividade. É bem seco e analítico. Não teria a questão do “Como viver junto”, tão próxima da realidade, do dia-a-dia, da rua, do mundo. Esse rótulo “conceitual” vem de uma crítica formalista que confunde o político com o conceitual. Até mesmo considerando a liberalidade terminológica que falamos no início, essa Bienal não é conceitual. Se você não sabe o que é arte conceitual historicamente, você pode dizer que arte tendo conceito, é conceitual, mas isso é um grande equívoco.

PERGUNTA: *Como você pensa a utilização da internet como um dispositivo que possa ajudar uma exposição a ser algo além de mais uma exposição, especialmente levando em conta a volatilidade desse dispositivo?*

AP: A principal coisa que um site de uma bienal ou trienal pode fazer é mostrar um percurso da exposição por uma série de fotos, com os textos, para as pessoas que não podem viajar as mais de 200 bienais pelo mundo possam vê-la na internet. Claro que a referência direta é mais importante, é insubstituível, mas você navega pelo site. Nós tínhamos isso na 24ª Bienal, inclusive com panoramas 360° de determinados pontos da exposição. Há um site alemão que faz isso com várias mostras <http://universes-in-universe.de>

PERGUNTA: *O curador Jens Hoffmann, junto com Maurizio Cattelan, propôs uma Bienal no Caribe que nunca existiu. É verdade? Sendo verdade, é uma curadoria ou uma performance artística?*

AP: Hoffmann tem um interesse em mesclar criação e curadoria, e Cattelan é um artista extremamente irreverente. Essa Bienal foi uma crítica mordaz à multiplicação de bienais, muitas delas em lugares exóticos e com apelo ao turismo. A Bienal começava já em sua 6ª edição, e foi “realizada” na ilha de St. Kitts. Eram onze amigos, todos grandes artistas que eram figuras carimbadas nas bienais da época. Ficaram lá uma semana, dez dias, e depois foi feito um livro.

PERGUNTA: *Como você compara sua participação na 24ª Bienal e na 27ª?*

AP: A 24ª Bienal, em 1998, foi a terceira exposição em que eu trabalhei. Foi um período de aprendizado extraordinário, um verdadeiro privilégio trabalhar tão próximo de Paulo Herkenhoff. Eu tinha trinta e poucos anos, trabalhava com os designers Rodrigo Cerviño Lopez e Raul Loureiro nos catálogos, quatro volumes e mais de 1400 páginas no total, nós tínhamos um escritório no pavilhão e virávamos a noite trabalhando, uma coisa insana que, dez anos depois, eu assumi com mais calma e tranquilidade,

na 27ª Bienal. Na 24ª, eu tinha a obsessão de rever todas as cartas que saíam da Fundação em inglês porque sou bilíngue, e eu não queria que nenhuma carta saísse com erro. Hoje não tenho mais esse delírio *control-freak*, e olha que ainda sou muito controlador –na 27ª Bienal brincavam que a Lisette era a curadora geral e eu era o curador general.

PERGUNTA: *Como é curar juntos?*

AP: Dialogar, intermediar... Para o projeto de San Juan, os contratos estão seis meses atrasados e um dos curadores fica reclamando com cópia para todo mundo, uma confusão. É preciso sustentar um jogo institucional, equilibrar o diálogo. Foi o que fizemos também na 27ª Bienal. Administrar a tensão dos outros, a insatisfação ou a frustração com a instituição.

LL: *Eu considero que a curadoria é feita com cada artista. Minhas discussões com a Rivane [Neuenschwander] foram fundamentais para conceituar a arte emergente enquanto estava sendo proposta. Mesmo com Waltercio Caldas, nada amigável quando o assunto é curadoria, porém sempre respeitoso nas ocasiões em que trabalhamos juntos, aprendi muito sobre espaço na montagem. A despeito da má fama, o curador é basicamente um sujeito que ouve...*

AP: O curador é um negociador, um intermediador, entre os vários agentes envolvidos na exposição ou na instituição - o diretor, o patrocinador, o arquiteto, o designer, o artista. Mas eu acho que acima de tudo, o curador deve servir ao artista. O problema é que quem contrata o curador e paga seu salário é a instituição!

Caderno do artista | Laura Lima

Uma galeria de arte no centro histórico e comercial do Rio de Janeiro foi transformada em residência de pássaros por cerca de três meses. Desde o início de seu percurso, Laura Lima trabalha com seres e organismos vivos, como fez em seu conjunto de ideias *HOMEM=carne/MULHER=carne*, “instaurações”, isto é, uma situação efêmera que tem as características da performance e da instalação. Dessa vez, a artista ofereceu, às aves e ao público visitante, pinturas de paisagens simulando horizontes a partir de diferentes pontos de vista em voo, além de um conjunto de peças tridimensionais (*el niño, restaurante belvedere, desenhos-poleiros, janelas didáticas*).

A exposição contou com um processo anterior: em parceria com um criador, a artista fez nascer uma geração. Aves acostumadas a pequenos ambientes precisam ter contato com a sensação de um espaço amplo para reaprender a arte de voar. Esse viveiro se projetava sobre a rua, permitindo que os pequenos bichos pudessem ver o céu e olhar os transeuntes na rua – e vice-versa. A obra, que teve o acompanhamento técnico do Ibama, discutia as noções de representação na arte e os limites da institucionalização da vida. Os 50 pássaros nasceram dentro de um espaço dedicado à arte, e depois fugiram.

Laura Lima (Governador Valadares, MG, 1971) é graduada em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Já participou de exposições nacionais e internacionais, entre elas a 24ª e a 27ª Bienal de São Paulo. Foi a primeira artista a ter obras na categoria “performance” adquiridas por museus brasileiros – o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte). Para a presente edição da *marcelina*, a artista realizou uma série de desenhos inspirados em seu projeto *Fuga*, desenvolvido na Gentil Carioca (outubro 2008 a janeiro 2009) e inédito em São Paulo. Qualquer semelhança entre esses pássaros e os da vida real é mera coincidência.

SOBRE A ARTISTA:

BASBAUM, Ricardo. Nova York: *Revista Trans*, nº 8. 2005. p 238-243.

COCCHIARALE, Fernando. *To Age exhibition Folder*, Chapter Art Centre, Cardiff, Wales. 2004.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *O delírio da pele*. Prêmio Marcantonio Vilaça, Brasília: CNI/Sesi. 2008.

















O esvaziamento: Mira Schendel e a poesia da destruição

VERONICA STIGGER

Um pensar criativo: Mario Schenberg – Arte, Comunicação e Ciência | **ALECSANDRA MATIAS DE OLIVEIRA**

Breve recorte sobre o espaço-tempo nas artes visuais: do cronofotográfico ao audiovisual | **NEIDE JALLAGEAS**

A Streetcar Named Desire em Os Simpsons

OLÍVIA RIBAS DE FARIAS

Nietzsche e re-ação do “dado” no jogo da vida

JOSÉ ROBERTO DE OLIVEIRA

What is an art work? (On Marcellvs L.)

O que é uma obra de arte? | **MARCUS STEINWEG**

Do conceito do desenho ao desenho com a poesia

CARLA HERMANN

Formação intermitente | **STELA BARBIERI**

Mestrado em revista:

A trajetória do artista-pesquisador

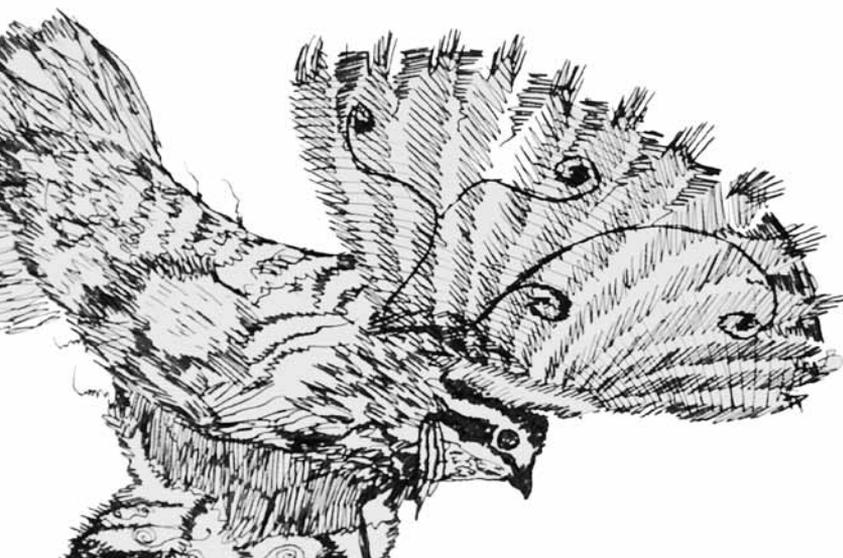
BEATRIZ BASILE DA SILVA RAUSCHER

Dossiê | ficções

II Seminário Semestral de Curadoria

ADRIANO PEDROSA E LISETTE LAGNADO

Caderno do artista | **LAURA LIMA**



ISSN 1983-2842



9 771983 1284916

02