

N.02 OUTUBRO | NOVEMBRO 2007

realização



Ministério
da Cultura



co-realização



RNP
REDE NACIONAL DE ENSINO E PESQUISA

Ministério
da Educação





CULTURA
E PENSAMENTO

The image features a minimalist graphic design on a white background. It consists of three overlapping, horizontally-oriented rectangles with black outlines. The top rectangle is the largest and is positioned at the top. The middle rectangle is smaller and overlaps the bottom edge of the top rectangle. The bottom rectangle is the smallest and overlaps the bottom edge of the middle rectangle. The text "CULTURA" is printed in a bold, black, sans-serif font on the middle rectangle. The text "E PENSAMENTO" is printed in the same bold, black, sans-serif font on the bottom rectangle, with the letter "E" positioned to the left of "PENSAMENTO".

Para o Ministério da Cultura, é de suma importância estimular e difundir o debate público de todo e qualquer tema relevante que corresponda à sua área de atuação. Tanto assim, que desenvolveu uma série de ações destinadas a ampliar ao máximo não apenas o incentivo a esses debates, como o acesso ao seu conteúdo. A publicação dos debates é uma das ferramentas utilizadas para democratizar seu conteúdo. Por isso mesmo integra uma das linhas de política cultural levadas a cabo pelo Ministério.

A Petrobras, maior empresa brasileira e maior patrocinadora das artes e da cultura em nosso país, apóia o Programa Cultura e Pensamento 2007, dando continuidade ao projeto iniciado em 2006. Também desta maneira reforçamos e confirmamos nossa parceria com o Ministério da Cultura.

A missão primordial da nossa empresa, desde que ela foi criada, há pouco mais de meio século, é contribuir para o desenvolvimento do Brasil. Fizemos e fazemos isso aprimorando cada vez mais nossos produtos, expandindo nossas atividades para além das fronteiras brasileiras, dedicando especial atenção à pesquisa de tecnologia de ponta. E também apoiando iniciativas como esta, porque, afinal, um país que não se enriquece por meio do debate e da difusão de idéias jamais será um país desenvolvido.

APRESENTAÇÃO

CULTURA E PENSAMENTO É UM PROGRAMA NACIONAL DE INCENTIVO AO DEBATE CRÍTICO. O SEU PROPÓSITO É AMPLIAR OS FÓRUMS DE REFLEXÃO E DIÁLOGO EM TORNO DE TEMAS RELEVANTES DA AGENDA CONTEMPORÂNEA. BUSCA-SE PROMOVER A CIRCULAÇÃO DE IDÉIAS PRODUZIDAS POR INTELLECTUAIS, ARTISTAS E PENSADORES DA CULTURA COM O INTENTO NÃO APENAS DE CONSOLIDAR UMA PLATAFORMA PARA A DIFUSÃO DESSAS IDÉIAS COMO PROPICIAR A APROXIMAÇÃO DOS SEUS ATORES

Trata-se de fortalecer a esfera pública nacional e pôr em discussão alternativas para o desenvolvimento cultural do país. Em 2006, o programa apoiou a realização de quatro debates presenciais, cinco debates em periódicos impressos e dois projetos em periódicos eletrônicos, escolhidos por meio de seleções públicas. As linhas temáticas previamente escolhidas e em torno das quais se candidataram os seminários presenciais foram “Biopolítica e Tecnologias”, “Populações

e Territórios”, “Estado-Nação” e “Lógicas e Alternativas para as Dinâmicas Culturais”. Assim, foram realizados os ciclos de debates “A Cultura Além do Digital”, em Recife e no Rio de Janeiro, “Diálogos Interculturais”, em Caratinga (MG) e Rio Branco (AC), “Do Estado que Temos ao Estado que Queremos”, em São Bernardo do Campo (SP), Rio Branco (AC) e Olinda (PE), e “Reverberações – Seminário Ritmos da Urgência”, em São Paulo e Londrina. Pelo segundo e terceiro edital foram selecionadas, respectivamente, cinco revistas impressas (“Azougue”, “Global/Brasil”, “Número”, “MídiaComDemocracia”, “Revista de Ciências Agroveterinárias”/UDESC), e duas revistas eletrônicas (“Portal Raiz” e “Eptic online”).

Em 2007, CULTURA E PENSAMENTO segue patrocinando a realização de debates abertos em âmbito nacional. Mais uma vez, pensadores de todo o Brasil foram convidados a propor projetos, e estes, após uma avaliação, concorreram ao patrocínio por meio de seleções públicas. Como resultado dos editais em 2007, o Programa apóia ao longo do ano a realização de quatro projetos de debates presenciais: “Carnaval do Brasil”, no Rio de Janeiro e Salvador; “Conhecimento e Cultura Livres: Disputas, Práticas e Idéias”, em Porto Alegre e Fortaleza; “Além das Redes de Colaboração: Diversidade Cultural e as Tecnologias do Poder”, em São Paulo e Natal; quatro projetos de debate em publicações impressas (“Azougue”, “Global/Brasil”, “Revista Grumo” e “Revista Coquetel Molotov”) e quatro projetos

em publicações eletrônicas (“Estéticas da Biopolítica: Audiovisual, Política e Novas Tecnologias”, no site Cinética; “Fluxos Musicais: Trajetórias Sonoras do Nomadismo”, no site Fluxos Musicais; “Jornalismo Cultural e Pauta”, no site Cultura e Mercado, e “Representação Imagética das Africanidades no Brasil”, no site Studium).

Como se busca aqui dar prioridade à difusão de conteúdos e à interação entre os seus participantes, incentiva-se o compartilhamento contínuo das reflexões articuladas em seu contexto, põe-se à disposição um ambiente virtual de discussão, e parcerias são promovidas com o fim de favorecer o acesso e o intercâmbio de idéias. Ampliar e qualificar as formas de difusão de conteúdos é uma meta a ser concretizada por meio da Rede Cultura e Pensamento, de parcerias com a Rede Nacional de Ensino e Pesquisa e com a Rede Pública de Televisão, e da publicação desta revista “Cultura e Pensamento”.

Detalhes sobre as ações de 2007, assim como os projetos realizados em 2006 e 2007 e os conteúdos que deles resultaram (textos, áudios e vídeos), estão disponíveis no Portal Cultura e Pensamento (www.cultura.gov.br/culturaepensamento), com acesso gratuito e irrestrito.

EDITORIAL

Uma arte contemporânea, um pensamento contemporâneo, uma série de estratégias que envolvem uma ação política, o confronto ou o diálogo com a sociedade. Parte dessa trajetória das artes visuais ocorrida no mundo nos últimos 15 anos tem acontecido no Brasil e a partir de diferentes gerações de artistas, críticos e curadores que se colocam no debate internacional mostrando não ser a produção brasileira periférica, anedótica, exótica ou lateral, mas decisiva para o modo como se pensa e se produz arte hoje.

Nesta edição da revista “Cultura e Pensamento”, o leitor encontra um apanhado do que foi e tem sido esse debate em torno da arte contemporânea e suas aspirações políticas a partir de uma mesma plataforma: a participação brasileira na 12^a Documenta, ocorrida na cidade de Kassel, na Alemanha. Considerada a mais importante mostra para a produção realizada neste momento, a Documenta 12 (com curadoria de Roger Buegel e Ruth Noack) deste ano – o evento acontece a cada cinco – contou com a participação dos artistas brasileiros Ricardo Basbaum, a dupla Maurício Dias e Walter Riedweg e Iole de Freitas, ao lado do arquiteto Jorge Mario Jáuregui. No núcleo retrospectivo, Luiz Sacilotto (1924-2003) e Mira Schendel (1919-1988).

O grupo de artistas brasileiros (foi a maior participação nacional desde a primeira Documenta, em 1955) tem sua obra e pensamento inseridos na ruidosa discussão em torno do alcance e dos limites políticos da arte. Se essa é uma questão presente durante todo o século 20 a partir das vanguardas históricas, ela assume agora, como mostra o ensaio da crítica Kiki Mazzucchelli, um caráter de extrema urgência. Em “Arte Como Projeto”, Kiki faz um histórico da presença e força do conceito de “relacional” na arte contemporânea, uma espécie de idéia predominante na produção mundial, que aponta ser a obra de arte não apenas (ou mais) um objeto, mas as relações que o artista consegue criar com o espectador desse mesmo objeto. Um caso exemplar dessa situação para a Documenta 12 foi Ricardo Basbaum e seu “Você gostaria de participar de uma experiência artística?”, no qual uma obra criada por ele foi enviada a pessoas das mais variadas cidades no planeta para que estas fizessem o que desejassem com o inesperado presente. A arte se faz então a partir desse encontro, dessa experiência. Basbaum tem essa sua posição explicada por meio de uma entrevista e de um ensaio, o modelo imaginado para que o leitor pudesse se aproximar também do pensamento de Maurício Dias, Walter Riedweg e Jorge Mario Jáuregui. A exceção a essa regra é Iole de Freitas, uma artista que participa a um só tempo dessa produção contemporânea política/conceitual e da tradição da arte brasileira em seu aspecto formal. As intenções de Iole, e seu impressionante trabalho exibido na cidade alemã, são analisadas pelo crítico Fernando Oliva a partir de sua proximidade com a performance/instalação exibida pela coreógrafa norte-americana Trisha Brown. Nas relações que se estabelecem entre as duas há o Brasil, há o mundo, o fim de um limite facilmente identificável para as artes plásticas (que podem ser tudo, como o gesto de uma dança) e o desejo de fazer do público não apenas um participante, mas um real e presente colaborador. A ação política essencial.

A PRESENÇA BRASILEIRA NA DOCUMENTA 12

As imagens deste segundo número da revista “Cultura e Pensamento”, que acompanham os artigos e as entrevistas, mostram obras de artistas brasileiros contemporâneos presentes na mostra internacional alemã na cidade de Kassel: a dupla Maurício Dias e Walter Riedweg, Ricardo Basbaum, Iole de Freitas e o arquiteto Jorge Mario Jáuregui. O evento, que aconteceu de 16 de junho a 23 de setembro de 2007, reuniu a maior representação brasileira de sua história, desde seu surgimento em 1955. Considerada uma das maiores exposições para a produção artística atual, a Documenta é realizada a cada cinco anos.

DIAS & RIEDWEG

VORACIDADE

MÁXIMA 2003

Videoinstalação,
dimensões variáveis.

Cortesia da MACBA,
Museu de Arte
Contemporânea
de Barcelona; Galeria
Vermelho, São Paulo,
e Galeria Filomena
Soares, Lisboa.



SUMÁRIO



ARTE COMO PROJETO KIKI MAZZUCHELLI P.21

OS VALORES DOMINANTES DANIEL HORA P.29

EXPLICITAR A DIMENSÃO ESTÉTICA CONSUELO LINS P.41

O CORPO NO VAZIO FERNANDO OLIVA P.53

BUSCANDO NOVOS LIMITES FERNANDA LOPES P.59

FLUINDO DE DIFERENÇA PARA DIFERENÇA CECILIA COTRIM P.71

GEOMETRIA DO CONCEITO KÁTIA MACIEL P.81

MANUAL DE INSTRUÇÕES MARCELO REZENDE P.89

O SENTIDO ESSENCIAL JORGE MARIO JÁUREGUI P.103





IOLE DE FREITAS

SEM TÍTULO 2007

Polycarbonato e aço inox,
14 x 33 x 15m.

ARTE COMO PROJETO

KIKI MAZZUCHELLI

KIKI MAZZUCHELLI
É CRÍTICA DE ARTE
INDEPENDENTE E
PESQUISADORA NA
GOLDSMITHS COLLEGE,
EM LONDRES.



SURGE A DISCUSSÃO EM TORNO DA IDÉIA
DE PARTICIPAÇÃO LEVANDO-SE EM CONSIDERAÇÃO
AS RESPOSTAS ARTÍSTICAS ÀS IMENSAS
TRANSFORMAÇÕES OCORRIDAS NAS ÚLTIMAS
DUAS DÉCADAS EM VIRTUDE DO ACELERAMENTO
DA ECONOMIA GLOBAL

O início da década de 1990 testemunhou a proliferação de práticas artísticas e culturais que privilegiam os aspectos imateriais do trabalho de arte, ao mesmo tempo em que emerge a figura do curador como aquele ou aquela que cumpre um papel central na economia da arte contemporânea. Hoje, no início do novo milênio, tais práticas já contam com a sanção de alguns dos mais importantes críticos e instituições culturais de vanguarda em todo o mundo. Algumas características comuns a esse tipo de prática são a ênfase na relação entre artista e público (arte orientada pelo social), o engajamento imediato do artista com uma audiência determinada (arte como evento), a formação de coletivos artísticos e o uso de métodos não tradicionalmente artísticos como um meio de resistência política. Outro fato curioso é o uso corrente do termo “projeto” para designar tanto práticas artísticas como curatoriais. “Projeto”,

no contexto da arte contemporânea, parece implicar que a prática a que se refere aproxima-se ao menos de uma das características mencionadas acima, ao mesmo tempo em que se distancia da noção do objeto de arte autônomo e acrescenta um dado temporal ao trabalho artístico.

É interessante notar que todas as características descritas acima envolvem, com mais ou menos intensidade, a questão da participação do espectador; tópico que tem atraído um interesse cada vez maior nos círculos teóricos da arte contemporânea internacional na última década. Entre muitos dos termos que emergiram no cenário da crítica de arte internacional em anos recentes para definir essa nova tendência estão “arte situada” (Clare Doherty), “arte relacional” (Nicolas Bourriaud), “readymades recíprocos” (Stephen Wright) e “paradigma do laboratório” (Hans Ulrich Obrist). Porém, grande parte das reivindicações feitas em nome de um novo modelo teórico para a sociedade em rede normalmente replicam idéias e conceitos que vêm circulando no contexto artístico pelo menos desde o início do século 20: desde as performances experimentais dos artistas dadaístas, passando pela crítica situacionista da sociedade do espetáculo e, claro, a arte ambiental de Oiticica e a obra de Lygia Clark, entre muitos outros.

Em um primeiro momento, parece evidente que hoje exista um interesse renovado pela questão da participação em função da recente “revolução tecnológica” e sua ênfase em idéias de conectividade, mobilidade e interação. Tanto Doherty quanto Bourriaud buscam atualizar a discussão em torno da idéia de participação na arte contemporânea levando em consideração as respostas artísticas às imensas transformações sociais e econômicas ocorridas nas últimas duas décadas em virtude do aceleração da economia global.

ARTE SITUADA: DO ATELIÊ AO CONTEXTO

Em 2004, Doherty editou o livro “From Studio to Situation”, cunhando o termo “arte situada” para descrever um modelo contemporâneo de práticas artísticas. A arte situada, de acordo com Doherty, inclui as práticas artísticas em que a situação ou o contexto em que o trabalho de arte é apresentado são geralmente o seu ponto de partida. O “contexto”, neste caso, é visto como um ímpeto, um obstáculo, uma inspiração ou um objeto de pesquisa no processo do fazer artístico, seja especificado pelo curador ou comissariado, seja proposto pelo artista.

Como nota a autora, quando, em 1971, Buren afirmou ser impossível, por definição, ver um trabalho de arte em seu lugar, a crítica do ateliê do artista como espaço primário de significação, isolado do mundo real, já era uma questão. Contudo, ela defende que a noção de “site-specific” de 30 anos atrás não é mais suficiente para dar conta das abordagens correntes da arte situada.

“Miwon Kwon sugere que hoje, assim como os artistas e os teóricos culturais são informados por uma maior diversidade de disciplinas (incluindo a antropologia, a sociologia, a crítica literária, a psicologia, a história natural e cultural, a arquitetura e o urbanismo, a teoria política e a filosofia), também o nosso entendimento de lugar (site) mudou do que seria uma localização física para um lugar ou uma coisa constituídos por meio de processos sociais, econômicos, culturais e políticos.” Em virtude dessa nova noção de “site” mutável, artistas, curadores e críticos passaram a ficar insatisfeitos com a expressão “site-specific”, criando uma gama de novos termos para descrever trabalhos de arte e projetos que lidam com a complexidade do contexto, entre eles “context-specific”, “site-oriented”, “site-responsive” e “socially engaged”.

Doherty busca então englobar todas essas diferentes terminologias dentro de um único conceito de “arte situada”, cujas implicações seriam:

- ▶ Estar situado é estar deslocado (o lugar entendido como entidade mutável e fragmentada);
- ▶ Utilizar um novo vocabulário que tem como base o social;
- ▶ O artista como mediador que se envolve com um determinado grupo de pessoas, um processo de criação ou uma situação.

ESTÉTICA RELACIONAL: O TRABALHO IMATERIAL

O crítico e curador francês Nicolas Bourriaud propõe um modelo semelhante, dessa vez enfatizando a maneira como os artistas contemporâneos empregam estratégias e métodos característicos da indústria de serviços e da pós-produção em seus trabalhos. A isso ele dá o nome de “estética relacional”. “Qual o propósito de se usar as formas do mundo dos negócios, de se tomar relações humanas, como modelo? A arte não é meramente um ramo de negócio dedicado à produção de formas; é uma atividade por meio da qual essas formas articulam um projeto. Liam Gillick, por exemplo, mistura abstrações modernistas com cenografia corporativa, reconstituindo os elos invisíveis entre a vanguarda e as transformações da economia global, entre a Sony e a videoarte contemporânea. Sua ‘Negotiation Platform’ não é um pretexto, um objeto que produz a convivência, mas uma ferramenta cognitiva.” Para Bourriaud, esse novo tipo de trabalho que emergiu na década de 1990, e que inclui objetos a ser manipulados, atores e extras, gerou uma nova problemática: a da coexistência de seres humanos, objetos e formas constituindo um significado específico.

Logo, a participação do público é um fator chave no modelo proposto. Bourriaud cita como exemplo o trabalho do artista Rirkrit Tiravanija. Partindo

da idéia de que o público é, de alguma forma, uma entidade irreal dentro da economia da arte contemporânea, no trabalho de Tiravanija o interlocutor geralmente é trazido para dentro do próprio processo de produção do trabalho por meio de uma chamada telefônica, um anúncio ou um encontro inesperado. O significado do trabalho emerge do movimento que liga os anúncios colocados pelo artista como também a colaboração entre indivíduos dentro do espaço expositivo. Baseando-se na afirmação de Karl Marx de que “a realidade não é nada menos do que o resultado do que fazemos juntos”, ele chega à conclusão de que a estética relacional integra essa realidade.

Bourriaud defende a idéia de que as práticas relacionais não são arte “social” ou “sociológica”. Antes, buscam a construção formal de entidades de tempo e espaço que possam eludir a alienação, a divisão do trabalho, a mercantilização do espaço e a coisificação da vida. Para ele, a exposição de arte constitui um interstício que às vezes reproduz e usa as próprias formas de nossa alienação: “Os inimigos explicitamente apontados pelos artistas importantes de nosso período são a generalização das relações fornecedor-cliente em todos os níveis da existência humana, do trabalho ao espaço doméstico, incluindo todos os contratos implícitos que determinam nossas vidas privadas. O fracasso do projeto modernista pode ser observado na mercantilização das relações humanas, na pobreza das alternativas políticas e na desvalorização do trabalho como fator no melhoramento da vida cotidiana”.

O PAPEL DA CRÍTICA

Esses dois exemplos são apenas uma pequena amostragem de um discurso que vem se proliferando cada vez mais no cenário da arte contemporânea internacional. No contexto brasileiro, vem-se observando nos últimos anos a proliferação dos chamados coletivos artísticos, que guardam muitas semelhanças com as estratégias de grupos e artistas internacionais. Portanto, não é apenas natural como também fundamental que a questão da participação na arte contemporânea seja um tópico relevante atualmente. O problema é que se corre o risco de produzir um novo estilo internacional, não apenas produzir arte como produzir um estilo de discurso crítico, especialmente em países periféricos, que apenas replica o discurso produzido no eixo Europa-Estados Unidos, por vezes absolutamente desconectado do contexto local.

Na Europa, onde a maioria das instituições é mantida por meio de subsídios do governo, há uma preocupação, por parte dessas instituições, em adequar seus projetos às políticas culturais em vigor. Na maior parte dos estados europeus, por exemplo, a questão da acessibilidade e da participação de comunidades específicas na arte, coincidentemente, são algumas das

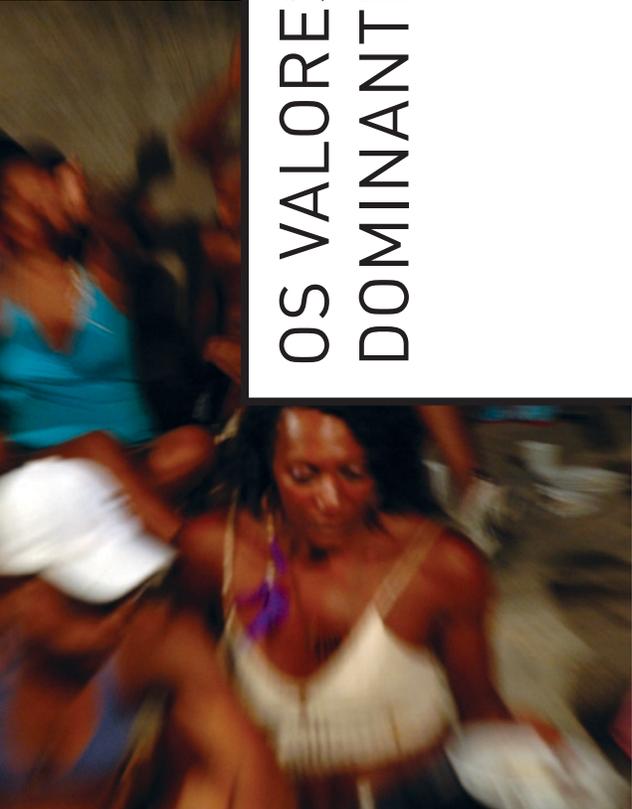
prioridades. Além disso, muitas das características apontadas pelos teóricos desse “novo” tipo de arte fazem coro ao discurso das grandes corporações globais, que promovem as idéias de mobilidade, conectividade e a valorização da indústria imaterial de serviços em detrimento da indústria pesada. Embora muitos dos trabalhos de arte e dos discursos que acabam por ser incluídos nessa chave sejam verdadeiramente inovadores, talvez ainda seja preciso desenvolver uma crítica mais sistemática das práticas artísticas ditas “situadas” ou “relacionais”. Caso venha a ser requisito básico para a entrada de artistas e teóricos nas instituições consideradas de vanguarda, o circuito da arte contemporânea estará nada menos que replicando o *modus operandi* do capitalismo global.

Finalmente, vale reproduzir aqui um trecho da resposta do crítico britânico Paul O’Neill sobre a conferência “The Wrong Place: Rethinking Context in Contemporary Art”, que aconteceu na University of West England, em fevereiro de 2005: “Nos últimos dez ou quinze anos, houve uma mudança significativa da noção de práticas artísticas ‘site-specific’ ou ‘place-centered’ como atividade fenomenológica que estava associada a artistas tais como Richard Serra, para uma abordagem mais efêmera do ‘site-specific’ como evento, onde o local é fixo embora o seja apenas na duração do trabalho, como, por exemplo, em certos trabalhos de Mark Dion, Martha Rosler, Carey Young e Andrea Fraser. Mas há também uma noção diferente de site, associada com campos discursivos flexíveis de operações globais predominantemente móveis e coordenadas em intertexto e em localizações múltiplas, tais como em Rirkrit Tiravanija, Phil Collins ou Emily Jacir. Poderíamos dizer que há um problema com esta noção de prática móvel, já que, embora ela reconheça o local ou espaço como uma constelação aberta, não fixa e permeável a contingências e mudanças, há também, propositadamente, um tipo de incerteza, de ambigüidade e de instabilidade que é colocado como progressivo. Mas será que esse modelo de prática móvel e transitória que produz um significado e uma interpretação em aberto não acaba produzindo uma espécie de prática artística itinerante e nômade, em que tanto a política quanto o local podem ser intercambiáveis e onde a maioria significativa dos artistas e dos curadores que os promovem passam mais tempo no avião do que participando em algum tipo de produção de uma troca potencialmente significativa e duradoura? Será que se trata da síndrome de Easyjet?”.



DIAS & RIEDWEG
FUNK STADEN 2007
Videoinstalação,
dimensões variáveis.





OS VALORES DOMINANTES

DANIEL HORA

DANIEL HORA É JORNALISTA,
ESPECIALIZADO EM
ARTE E CRÍTICA DE ARTE
PELA UNIVERSIDADE
COMPLUTENSE DE MADRI.

A DUPLA DIAS & RIEDWEG FALA A RESPEITO
DE SUA PARTICIPAÇÃO NA DOCUMENTA
DE KASSEL E SUAS VISÕES SOBRE O EXOTISMO
E A VULNERABILIDADE DE IMIGRANTES,
MARGINALIZADOS E ARTISTAS

A diluição dos falsos consensos talhados pela mídia nutre mais uma vez o ânimo artístico de Maurício Dias e Walter Riedweg. Seguindo sua estratégia de promoção do estranhamento poético, o brasileiro e o suíço radicados no Rio de Janeiro promovem um novo encontro de diferenças. Na videoinstalação “Funk Staden” (2007), elaborada especialmente para a participação na 12ª Documenta, os artistas reproduzem no ambiente dos bailes funks cariocas cenas da antropofagia dos índios brasileiros, resgatadas das xilogravuras fantasiosas feitas para ilustrar o livro de viagens que o alemão Hans Staden escreveu após visitar o Brasil recém-descoberto, no século 16, e quase ser devorado pelos índios tupinambás.

Em atividade desde 1993, a dupla retoma em “Funk Staden” temas ligados à marginalidade e à construção e desmanche das identidades, questões já abordadas em obras

apresentadas nas Bienais de São Paulo de 1998 (“Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos”) e 2002 (“Belo É Também Aquilo que Não Foi Visto”), bem como no projeto paulistano Arte/Cidade Zona Leste (“Mera Vista Point”, 1999-2002) e na 48ª Bienal de Veneza (“Tutti Veneziani”, 1999). Da mostra individual exibida no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (Macba), em 2003, Dias & Riedweg retomaram a videoinstalação “Voracidade Máxima” para o contexto da atual Documenta – uma edição articulada por uma curadoria questionadora e política.

A experiência acumulada por Dias & Riedweg em trabalhos desenvolvidos com crianças de rua, imigrantes, presidiários, porteiros, camelôs, prostitutas e deficientes visuais é o assunto da entrevista a seguir. Na conversa realizada em um hotel de São Paulo, os artistas falam sobre a relação das artes visuais com uma sociedade de exclusão e violência, amplamente controlada pelos poderes econômicos, políticos e da mídia.

CULTURA E PENSAMENTO ▶ Vamos começar nossa conversa com a videoinstalação “Funk Staden” (2007), produzida para a 12ª Documenta de Kassel, na Alemanha. Nela, vocês abordam mais uma vez a marginalidade no Brasil e propõem uma leitura poética do contexto social dos bailes funk do Rio de Janeiro. Como vocês chegaram à idéia dessa obra para a mostra alemã?

MAURÍCIO DIAS ▶ Nosso interesse em fazer algo sobre os bailes funk já existia havia algum tempo. Vivemos em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, bairro cercado por seis favelas: 60% da população da região mora nesses locais. De modo que a realidade dessas áreas e do favelado é algo muito próximo do nosso cotidiano. O funk vem junto com esse contato, pois se trata de uma música originada na favela. Apreciamos sinceramente esse tipo de manifestação, que contém um ato de resistência cultural popular, também presente no samba, no pagode, no linguajar e na maneira das pessoas se vestirem. Quando descobrimos que o mercenário Hans Staden (que visitou o Brasil no início da colonização e quase foi devorado pelos índios tupinambás) era da região de Kassel, recordamos que já tínhamos feito alguns trabalhos sobre o canibalismo. Como exemplo, temos o projeto e instalação multimídia sobre os porteiros (“Os Raimundos, os Severinos e os Franciscos”). Nele tratávamos do canibalismo social e arquitetônico praticado pela classe média, ao destinar acomodações minúsculas aos quartos de empregada e apartamentos de porteiro. Decidimos juntar o funk com Hans Staden, porque a vivência dos funkeiros cariocas inclui um elemento de violência que remete à existência heróica e ao canibalismo dos tupinambás.

Os funkeiros representam uma contracultura frente ao capitalismo globalizado. Algo que alude à extinção desse grupo indígena pela colonização.

WALTER RIEDWEG ▶ O trabalho faz referência à construção cultural do outro a partir do exotismo. Nos últimos anos, temos visto várias exposições sobre esse tema e a colonização. É um assunto muito interessante, ainda pouco explorado em certas iconografias. Aquilo que Hans Staden escreveu sobre sua passagem pelo Brasil tem um valor bastante relevante, por ser um dos primeiros relatos sobre a América. Seus escritos não foram baseados apenas em sua própria experiência, mas também foram influenciados por uma expectativa e um conceito prévio sobre o país. Na época da viagem de Hans Staden ou anteriores a ela, havia na Europa ilustrações em que aparecia em cima do mapa brasileiro o desenho de um pequeno dinossauro fritando um ser humano. Essa idéia de ser devorado pelo outro lado correspondia ao outro e ao exótico naquele período.

CP ▶ É possível perceber, portanto, uma intenção de cruzamento de contextos, típica da obra de vocês. Nesse caso, o contexto da mostra de Kassel e aquele que vocês carregam de casa. Gostaria de perguntar sobre o que a Europa pensa do Brasil atual. Vocês avaliam que há uma permanência do exotismo nessa relação?

MD ▶ O exótico surge como um mecanismo dentro de um processo de alteridade. O exótico é um misto de admiração e repulsa frente a algo. É um empecilho a qualquer adensamento de relação. É uma barreira de percepção, que no imaginário europeu foi, em grande parte, construída com base no livro “Duas Viagens ao Brasil” (1557), de Hans Staden. Esse exotismo ainda existe e vai continuar imanente ao Brasil. Ele não corresponde a um problema brasileiro, mas sim a uma falha de percepção do europeu. Este tende a desenvolver talvez não mais o mito do selvagem, mas ainda assim um mito do exótico, ao se deparar com as realidades árabes, africanas, latino-americanas e asiáticas. A videoinstalação “Voracidade Máxima” (2003) aborda isso também, na medida em que quase todos os michês que se prostituem na Europa são estrangeiros, geralmente provenientes de países “exóticos”. O exotismo engloba da sexualidade à comida, e se perpetua hoje. O nosso trabalho não visa desafiar ou mudar esse fato, mas sim colocá-lo à vista. Reencenamos no baile funk a representação européia do Brasil presente nas gravuras criadas quatro séculos e meio atrás, a partir dos relatos de Hans Staden.

WR ▶ A história de Hans Staden segue produzindo várias ressonâncias. Uma delas acompanha a evolução da história nos últimos 500 anos. O europeu não é mais o inverso do brasileiro. Em lugar dessa oposição, surgiram os mecanismos de representação e afirmação das identidades: os próprios funkeiros, de certa forma, absorveram o próprio Hans Staden. Hoje, os marginalizados e os portadores de cartão de crédito do Rio são equivalentes aos seus pares da Europa. Há muitos passaportes de acesso e campos de atuação que parecem abolir uma demarcação absoluta das diferenças baseada na nacionalidade. Em vez disso, temos vários reinos mundiais separados por condições econômicas, hábitos cotidianos e acesso à educação, saúde e serviços básicos. Tudo isso está muito ligado à história colonial. Gostaria que nosso trabalho não fosse apenas uma reflexão sobre o funk e Hans Staden, mas também um estímulo para se pensar sobre o processo histórico de criação das referências. Não nos basta mais considerar apenas o ponto de vista de um carioca da zona sul ou de um europeu. É preciso adotar o olhar do marginal. As dinâmicas da formação cultural dos conceitos de certo e errado, sociedade e marginalidade interessam-me mais do que a imagem atual do país.

CP ▶ Isso sugere um choque de imaginários do morro e do asfalto, do funk e da cultura da classe média, que convivem em uma geografia minada pelos “bondes” criminosos. Uma geografia permeada pelo fluxo de mensagens midiáticas repletas de tragédias como a do menino João Hélio, exploradas de modo sensacionalista. Se a mídia opera como dispositivo espetacular da vida cotidiana, o que deve fazer a arte ao tratar desses temas dos conflitos sociais?

MD ▶ Duvidamos dos dogmas, sejam eles de ordem política, religiosa ou sexual. Vivemos em uma época em que tudo está extremamente inserido na mídia, conforme a orientação de urgência de um capitalismo que grita: “Escolha porque você tem que comprar agora!”. Nesse contexto, a fórmula em que o brasileiro se vê transformado em produto de exportação, identificado com a banana, futebol, samba e cerveja, é redutora demais. É um tipo de auto-reconhecimento absolutamente controlado pelos meios de comunicação, que tiram proveito econômico disso. Essa dinâmica talvez tenha entre suas origens o mito do selvagem. “Funk Staden” é uma tentativa de recuperar um estado de dúvida e reflexão.

WR ▶ A estratégia que utilizamos em “Funk Staden” foi realizar um trabalho em parceria com a comunidade do funk, dentro do contexto da

favela. As cenas são completamente fictícias e se baseiam em imagens que também foram totalmente construídas, por sua vez, por alguém que nunca veio ao Brasil. Também nos distanciamos da idéia de querer captar a violência. Não queríamos retratar o funk como a mídia. Evitamos a representação para propor a desmontagem do exótico.

CP ▶ Como retratar a cultura das camadas mais pobres da população sem cristalizar seus indivíduos como vítimas, propor sua salvação ou, simplesmente, estereotipá-las no sistema mercantilista da mídia? Você não tem receio de que sua tentativa de desmistificação tenha efeitos adversos e acabe reforçando o exotismo, já que o sentido das mensagens pode mudar por predisposição das audiências?

MD ▶ Sabemos que isso pode acontecer, mas procuramos ser cuidadosos e precisos. É o mesmo que ocorre quando algum brasileiro avalia o samba: ele pode simplesmente dizer que detesta essa cultura porque ela representaria coisas que ele não quer sustentar, da propaganda de cerveja à freqüente ligação das escolas com bicheiros, tráfico e desvio de dinheiro público. No entanto, se a pessoa se sente atraída por esse universo, pode tentar se inserir nele e participar dele sem perder seu olhar crítico. Reconhecemos que é bastante difícil manter a distância crítica necessária para o exercício da autoria, no caso de um artista que trabalha de forma participativa, como é o nosso caso. Por isso, necessitamos ter pequenos intervalos de distanciamento daquilo que fazemos. Mas sempre há o risco de acabarmos sublinhando os estereótipos. Creio que estamos amadurecendo e, nessa medida, lidamos com um repertório mais seguro para agir de um modo mais contundente.

WR ▶ Essa problemática é evidente em nossa obra. Ela faz parte de seu processo. Não temos como fugir, mas usamos algumas estratégias. São métodos antigos no teatro, especialmente se pensamos na obra de Bertolt Brecht, que joga o espectador em seu assento para alertá-lo que ele está no teatro, e não no mundo real. Gosto das artes plásticas porque elas nos permitem um tipo de expressão que não visa a hipnotizar a audiência. O cinema, por sua vez, apresenta um dispositivo completamente hipnótico que elimina o corte do espectador e anestesia sua autoconsciência. Em nossos trabalhos, por outro lado, exigimos que o observador se movimente no espaço para colher as imagens que compõem o conjunto. Buscamos assim ser fiéis à fragmentação natural do pensamento, evitando oferecer algo concluído. Não acomodamos, nem confortamos o público.

CP ▶ Sob o aspecto descritivo, gostaria que vocês considerassem agora a inserção da arte contemporânea nos sistemas de transmissão das mensagens. No caso da videoarte, especificamente, temos sua relação com outros meios semelhantes como o cinema e a televisão, alvo da crítica de vocês.

MD ▶ Há duas propostas políticas principais em nosso trabalho. A primeira é a erotização do entendimento individual. A outra é a desconstrução da mídia. Entre os exemplos práticos, temos as máscaras de “Voracidade Máxima”, que replicam a identidade do entrevistador no entrevistado. Em alguns momentos, o entrevistado confessa coisas de ordem pessoal, íntima e delicada, coisas difíceis de dizer. Normalmente, em uma mídia clara como a televisão, isso seria apresentado com lágrimas escorrendo nos rostos. Em nosso trabalho não. O que temos são paisagens microscópicas do corpo, no limite da abstração. Ou seja, algo bem distante da sensualidade clichê do pau duro e do peito. Por outro lado, a máscara revela um fragmento dos olhos do entrevistado coberto por látex. Aquilo desconcerta o espectador. É possível pensar em uma intimidade e uma estranheza máxima. Somos poetas visuais e, às vezes, utilizamos formas absolutamente estranhas para alcançar o intimismo. Outro exemplo é a realização de propagandas para produtos vendidos por camelôs (no projeto de arte pública e videoinstalação “Mera Vista Point”), como o pente da cantora Sandy, uma mercadoria que vale R\$ 0,50 feita do plástico mais vagabundo. Ninguém anunciaria isso na televisão! Quando fazemos um vídeo sobre algo assim e montamos um bloco de comerciais, criamos uma antipropaganda. Já em “Funk Staden”, reencenamos o imaginário europeu sobre os tupinambás, lançando-o dentro de uma cultura em que as pessoas estão vestidas de imitações da Nike, Adidas, Badboy e correntões de “ouro”. Todos são negros, e há uma representação da miséria nessas imagens, porém não à maneira do fotógrafo Sebastião Salgado. Também trazemos à tona a sensualidade e complexidade dessas pessoas. Quem são as bundudas e popozudas do funk? São também as empregadas domésticas ou balconistas que atendem as classes média e alta do Rio. Elas fazem parte de uma sociedade em que sua subjetividade é apagada por um uniforme ou um determinado comportamento. É sinal de muita ignorância e arrogância a intelectualidade assumir que os pobres não têm subjetividade.

CP ▶ Nas videoinstalações “Mama & Ritos Viciosos” (2000) e “Tutti Veneziani” vocês se aproveitaram da metáfora da roupa como um instrumento de transformação da identidade, em uma transição

do âmbito privado para o público. Vocês poderiam comentar o uso desse recurso em “Funk Staden” e “Voracidade Máxima”?

WR ▶ Tenho uma percepção bastante teatral do comportamento humano. Seguimos vários roteiros definidos, que incluem caminhos, comportamentos, acessos e horários. A vestimenta complementa o campo de expressão da individualidade. Todos devem “falar” pelos idiomas estabelecidos, das palavras ou das roupas, para que se articulem com o mundo e possam fugir de suas liturgias ou questioná-las.

MD ▶ Em “Tutti Veneziani”, propusemos uma metáfora da sociedade como uma ópera. Além disso, quando alguém chega a Veneza experimenta uma luta interna entre aquilo que está diante de seus olhos e as centenas de imagens que já tenha visto da cidade. Vivemos esse embate constante: existem, por exemplo, milhões de Rios de Janeiro. Embora seja mais ligada à política de segurança dos Estados Unidos, “Mama & Ritos Viciosos” também trata do abandono das várias camadas de fantasia e desejo, para que se possa assumir um papel no drama do cotidiano. Há coisas que a interação nos determinou como diferenças e similaridades e que usamos como uma roupa. O ato de se vestir ou se trocar talvez seja mais íntimo do que a própria nudez. Parece mais difícil filmar esses momentos de pura entrega individual do que retratar alguém simplesmente nu.

CP ▶ De que forma vocês avaliam seus 14 anos de produção em dupla, sob a perspectiva histórica das artes visuais no Brasil? O erotismo e a participação em contextos específicos nos remetem à arte terapêutica de Lygia Clark e ao programa ambiental de Hélio Oiticica.

MD ▶ Creio que vivemos uma reciclagem cíclica e quase orgânica na história da arte. Da mesma forma que outros artistas fizeram antes, trabalhamos constantemente com a Antropofagia. Esse é um dos mais fecundos conceitos da cultura erudita brasileira. Oswald de Andrade reconheceu nessa prática dos índios uma alternativa de contracultura, que mudou o entendimento do hibridismo cultural da colonização. Quanto a Lygia e Hélio, reconhecemos algumas afinidades. No entanto, sabíamos pouco do trabalho de ambos quando começamos o nosso. Muito mais decisivo do que esse conhecimento foi nossa influência mútua como dupla ou nossa experiência de dez anos como professores de alunos oriundos da Bósnia, Sérvia ou Iraque no ambiente das escolas públicas européias.

WR ▶ Não penso que um artista se alimenta essencialmente da arte. Não me interessa por fazer uma arte auto-referencial, estou mais interessado no cotidiano e suas várias temporalidades. As referências para mim são muito variadas, do filósofo alemão Peter Sloterdijk ao cara que encontro no metrô de Paris e me diz algo que sugere uma reflexão.

CP ▶ Como vocês avaliam o atual retorno de uma arte política e participativa, característica dos anos 60 e 70, após anos de tendências mais intimistas?

MD ▶ Nossos trabalhos têm uma carga política, mas o que mais nos interessa é o ser humano e as relações interpessoais. Questiono-me até que ponto certas produções são realmente políticas, porque interferem muito pouco na sociedade. Por outro lado, a arte e a política são indissociáveis. A arte tem a função de seduzir e incomodar. De ser entretenimento e gerar reflexão. Sua força provém do esmero de sua forma, a exemplo de obras como as pinturas negras de Goya. No entanto, em certos momentos, a produção se guia pelo boom do mercado, como ocorreu do princípio da década de 1980 até a 10^a Documenta de Kassel, em 1997. Nesse intervalo, os valores dominantes se basearam mais no consumismo rápido do que no impacto da produção.

WR ▶ No ano passado, participamos na Europa da série de exposições chamada “Populismo”, organizada pela curadora independente brasileira Cristina Ricupero. Essa mostra tinha um potencial polêmico ao questionar a dinâmica do fazer-se entender e do ser entendido. Claro que quero ser entendido, mas gostaria de desafiar o entendimento. Isso talvez possa ser chamado de político, sob uma perspectiva complexa. Tudo o que me atrai são coisas transparentes e frágeis. Embora pareça algo abstrato, isso gera muitas conseqüências práticas: a inserção da arte nos contextos sociopolíticos tem de ser crítica. O público deve estar atento a isso, pois a arte não pode servir a nada tão diretamente, se não vira propaganda ou outra coisa.

CP ▶ Os fluxos de imigração são outro tema recorrente do trabalho de vocês. Estão presentes em “Voracidade Máxima”, “Dentro e Fora do Tubo” (1998), “Os Raimundos...” e “Mama & Ritos Viciosos”, entre outras obras, que me parecem contrapor a exclusão das alteridades reais ao consumo do outro reificado pelo capitalismo...

MD ▶ Falamos do imigrante como uma metáfora do artista em potencial, por conta de sua brutal sujeição às diferenças de contextos

sociopolíticos e econômicos – a vida nua na prática. Nossa última exposição solo se intitulava “O Mundo Inacabado” (Paris, 2005) e lidava com a idéia de um mundo em eterna construção, onde a sociedade está armada, a defesa é a regra de orientação e todos atiram para todos os lados. O imigrante está nu em sua condição socioeconômica e resume muitos problemas atuais. Por um lado, retrata o eterno desejo de deslocamento, de vida em sociedade e necessidade de intercâmbio com os outros. Por outro, vive as conseqüências dessa interação, porque expõe sua deficiência total ante o poder instituído.

CP ▶ Vocês tiveram alguns contratempos com a organização da Documenta e se queixaram da falta de apoio do governo brasileiro para participar da exposição. Qual é sua opinião sobre nosso histórico de políticas sociais do Estado, especificamente para a área cultural, em um momento em que os espaços para as artes como feiras e mostras proliferam e a relevância da produção brasileira se firma no cenário internacional?

MD ▶ Muitas vezes pensamos que não podemos investir mais em cultura porque temos de investir mais em segurança pública. Mas creio que um dos caminhos para melhorar a situação social do país a longo prazo seria gastar mais em cultura. Não entendo como o Brasil, com a riqueza e a diversidade cultural que tem, com essa situação privilegiadíssima e rara em que a arte de pesquisa não nega, mas se nutre das tradições da arte popular e as mantém vivas, não possa dispor mais dinheiro para a cultura, em suas diversas áreas. Tão importante quanto a distribuição de livros no Acre é aproveitarmos o momento de extrema vitalidade da arte contemporânea brasileira. Nunca tivemos a representatividade que temos hoje, construída graças ao trabalho de artistas, galeristas, curadores e críticos, até agora sem apoio do Estado. Corremos o risco de perder isso, se o governo não estiver mais presente, com apoio financeiro, oferta de infra-estrutura para a produção e eliminação dos entraves à saída e entrada temporária de obras no país. A falta de estrutura e presença da administração governamental permite a perpetuação do mito do selvagem. Possibilita, por exemplo, que “Funk Staden” possa ser mal entendido lá fora, na medida em que não há uma política que vá definir muito claramente qual é a diferença desse trabalho crítico com outros que simplesmente perpetuam o samba de exportação barato. A arte é um espaço interrogativo e cabe ao governo garantir espaço para o pensamento e a reflexão pública.



DIAS & RIEDWEG

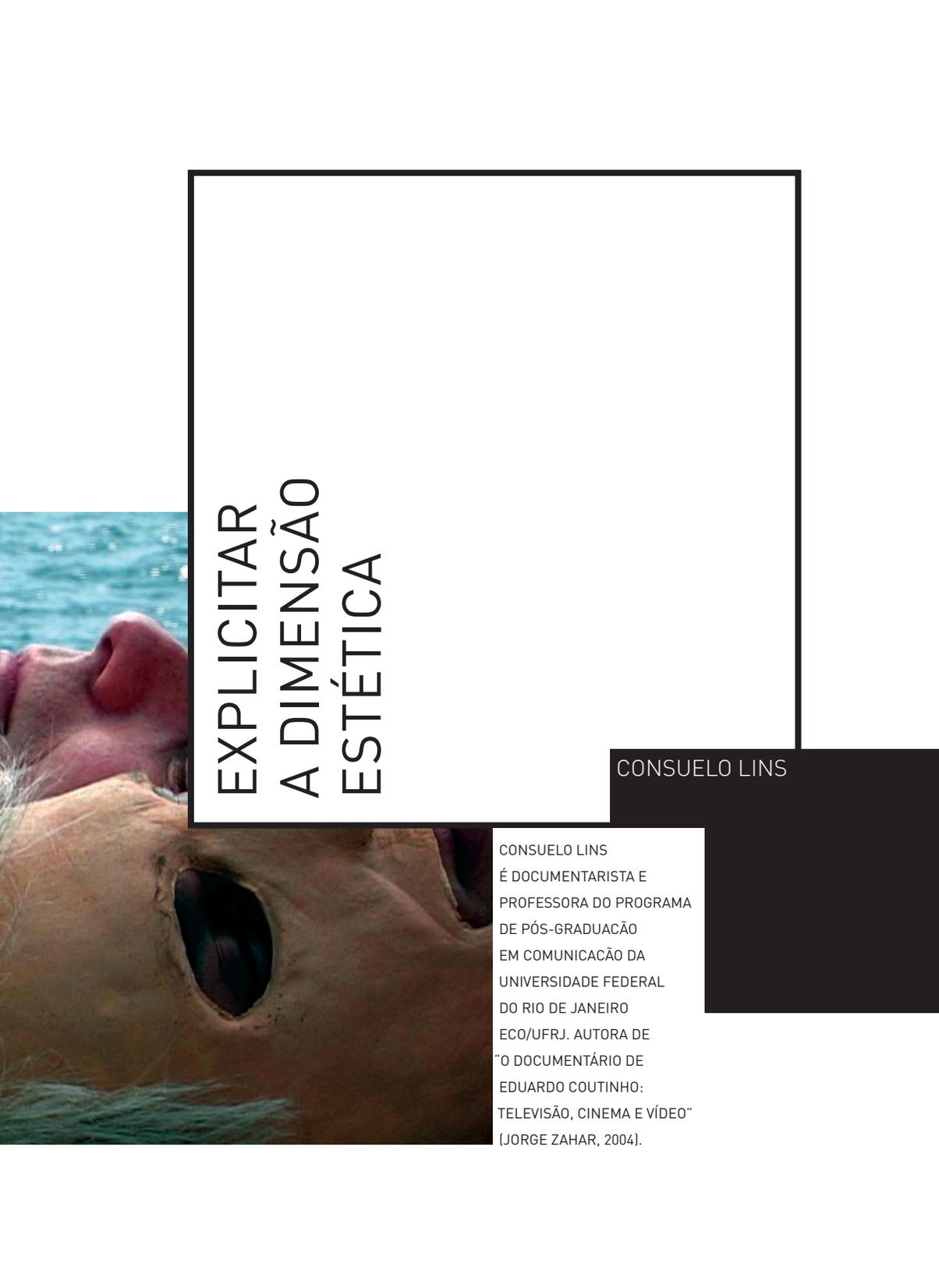
VORACIDADE

MÁXIMA 2003

Vídeoinstalação,
dimensões variáveis.

Cortesia da MACBA,
Museu de Arte
Contemporânea
de Barcelona; Galeria
Vermelho, São Paulo,
e Galeria Filomena
Soares, Lisboa.





EXPLICITAR A DIMENSÃO ESTÉTICA

CONSUELO LINS

CONSUELO LINS
É DOCUMENTARISTA E
PROFESSORA DO PROGRAMA
DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM COMUNICAÇÃO DA
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO
ECO/UFRJ. AUTORA DE
"O DOCUMENTÁRIO DE
EDUARDO COUTINHO:
TELEVISÃO, CINEMA E VÍDEO"
(JORGE ZAHAR, 2004).

NOS DISPOSITIVOS DE DIAS E RIEDWEG,
É DO CONTEXTO QUE OS ARTISTAS EXTRAEM
ESTRATÉGIAS PARA CONSTRUIR SUAS
MÁQUINAS RELACIONAIS

A vida dos michês de Barcelona e o universo do funk carioca são abordados nas duas instalações que Maurício Dias e Walter Riedweg apresentaram na Documenta 12 de Kassel, a mais importante manifestação de arte contemporânea do cenário internacional. A primeira delas, “Voracidade Máxima”, foi criada para a exposição “Possivelmente Falamos da Mesma Coisa”, uma retrospectiva da obra dos dois artistas realizada no Museu de Arte Contemporânea de Barcelona no final de 2003. Trata-se de uma instalação que discute diversos aspectos da prostituição masculina por meio do encontro dos artistas com 11 michês que trabalham em Barcelona, a maioria deles imigrantes de países latino-americanos. Economia, migração e sexualidade se cruzam nessa obra fortemente marcada por uma abordagem documental exposta no Aue Pavillion, um espaço temporário de exposição de ferro e vidro construído para a edição da Documenta deste ano.

Já “Funk Staden” foi realizada especialmente para o evento e articula dimensões desse fenômeno social e cultural das periferias e favelas do Rio de Janeiro com a visão dos canibais brasileiros contida no relato do alemão Hans Staden. A instalação mistura, em suas imagens, o início da colonização brasileira nos idos do século 16 com o cenário cultural contemporâneo, e faz convergir para um mesmo “fluxo antropofágico” discursos, imagens, encaixes, posturas sociais, atitudes cotidianas. Cabe ao espectador identificar convergências entre essas “práticas” separadas no tempo por quase 500 anos. “Funk Staden” foi exposta no Castelo Wilhelmshöhe, situado em uma colina de um parque de Kassel, ao lado de outros trabalhos do evento que tenham uma relação mais explícita com a história.

“Voracidade Máxima” é uma obra bastante expressiva das estratégias presentes nos numerosos trabalhos realizados pela dupla desde o início dos anos 90. São obras que têm como “matéria-prima” o encontro com o outro. Encontros feitos de conversas, tensões, conflitos, confrontos e negociações com pessoas reais, colocados em cena por meio da construção de “dispositivos relacionais” intimamente ligados ao contexto em que os artistas vão atuar. É uma produção artística em que a interação com o outro não acontece apenas no momento da exposição em museus e galerias, em proposições ao espectador nos espaços de arte, mas é o ponto de partida, o princípio “ativo”, o elemento provocador, aquilo sem o qual as obras não teriam simplesmente condições de existir. Não se trata portanto de artistas isolados no ambiente de trabalho, com suas ferramentas, reflexões e inspiração, mas de instalações, intervenções urbanas e projetos de arte pública que surgem, desde o início, compartilhados, co-produzidos, seja com grupos sociais mais definidos – meninos de rua, presos, adolescentes infratores, michês, policiais, imigrantes, refugiados políticos, camelôs, porteiros nordestinos, egípcios, cegos – seja com indivíduos escolhidos ao acaso, anônimos, passantes.

A própria parceria entre o brasileiro e o suíço surgiu pouco a pouco, na prática de um trabalho, na relação com outras pessoas, na elaboração de uma situação. Dias formou-se em belas-artes, Riedweg, em música, teatro, performance. Uma subjetividade instável mas potente emerge dessa associação, que transborda por todos os lados identidades individuais, liberando forças criativas desligadas da noção de “autor” e dos efeitos de controle que essa noção pressupõe. O que não quer dizer que não exista autoria, mas que Dias e Riedweg inventam, a cada trabalho, um modo próprio de ser autor, deixando de lado idiosincrasias pessoais – as deles ou as dos personagens – em favor de uma capacidade de criação que se molda e se inventa a cada vez que entra em contato com outros universos.

Os projetos da dupla acontecem em diferentes etapas, envolvem várias pessoas e podem durar muitos meses, ou mesmo anos; utilizam estratégias e materiais diversos e podem ter resultados formais variados. Adquirem muitas vezes desdobramentos estéticos e políticos abrangendo museus, galerias de arte e espaços públicos, assim como organizações não governamentais e instituições públicas no Brasil, na Europa, na África, no México, na Argentina, nos Estados Unidos. Descrevê-los sem prejudicá-los é tarefa árdua, um desafio aos críticos, uma batalha perdida, o que só confirma a vitalidade dessa trajetória artística. A própria noção de obra parece insuficiente para analisar os procedimentos de criação de Dias e Riedweg. Por isso, o que prioritariamente abordamos, nos limites desse artigo são os elementos centrais dos dispositivos que os artistas constroem para estabelecer relações com o outro e produzir suas obras, deixando em segundo plano as formas de interação com o público que acontecem nas instituições de arte e nos espaços urbanos, produzidas na etapa final dos trabalhos.¹

ARTE E MÍDIA

O que chama de imediato a atenção nas imagens de “Voracidade Máxima” são as máscaras utilizadas pelos michês (“chaperos” em espanhol) durante as conversas com Dias e Riedweg, moldadas à imagem e semelhança dos dois artistas. Cada personagem filmado porta a máscara do rosto do artista que o entrevista, provocando uma confusão de identidades, ainda mais porque todos estão vestidos com um roupão branco e são refletidos nos espelhos paralelos utilizados nas filmagens. Trata-se de uma estratégia que protege o anonimato dos michês – muitos estão ilegais na Espanha – mas que também tem a particularidade de se confrontar com duas dimensões cruciais das sociedades mediáticas contemporâneas: o exibicionismo do indivíduo comum, capaz de expor suas piores histórias em troca de um pouco de visibilidade, e o voyeurismo do espectador, que tudo quer ver e se acha no direito de tudo ver. Decidir não mostrar o rosto bloqueia os dois movimentos e assinala ao espectador, desde o início das conversas, que nem tudo pode ser mostrado; que há, sim, limites, e que essas imagens e sons estão fora da injunção de transparência total que constitui nossa cultura mediática, que não só desvaloriza o anonimato como o identifica como uma ameaça.

Há ainda um outro aspecto dessa cultura que “Voracidade Máxima” e outros trabalhos da dupla trazem à tona. Os michês, assim como os vários grupos sociais com os quais os artistas trabalham, interessam ao espetáculo televisivo, que precisa deles para revitalizar sua programação e relançar o desejo do espectador – a ficção não é mais suficiente. Imagens dos pobres, marginais, desviantes, excluídos em geral, carregadas de estigmas,

preconceitos, estereótipos, propagam-se em diferentes programas e impõem a esses indivíduos um lugar predefinido no mundo, reforçando a imobilidade social. A tal ponto que, muitas vezes, esses mesmos indivíduos incorporam, nos gestos e nas falas, os clichês sociais que circulam sobre eles, e podem reagir de maneira programada a entrevistas ou solicitações afins.

Como “desarmar” essa realidade? O que fazer para que um encontro diferente dos que vemos comumente nos espetáculos televisivos seja possível? Dias e Riedweg não querem entrevistar os “chaperos” para chegar a uma “verdade” sobre a condição social deles; propõem um tipo de “contrato” que prevê não a reprodução de algo já dado no real, mas a partilha de uma experiência que surpreende e, por isso mesmo, desloca comportamentos, provocando palavras, expressões, atitudes que não estavam previstas. Algo fora do programa, fora do roteiro, fora do controle social. Tanto as máscaras utilizadas pelos personagens como toda a situação de intimidade criada para que as conversas pudessem acontecer são decisivas para embaralhar identidades preconcebidas, estabelecer uma relação de confiança e imprimir maior densidade à interação de todos os envolvidos. Há, em todos os personagens, um evidente prazer em falar, em ser ouvido, em narrar experiências, em pensar sobre a própria vida de uma forma que eles mesmos ignoravam.

Dias e Riedweg mantêm uma grande proximidade física com os personagens, estão deitados na mesma cama, fumam o mesmo cigarro. Podiam ser clientes e atuam para que haja justamente essa indeterminação na percepção do espectador, mas também para explicitar a dimensão estética da experiência em curso. É como se eles quisessem nos lembrar que as imagens que estamos vendo não são “naturais”, espontâneas, mas produzidas por um “artifício” compreendido aqui na acepção literal da palavra: “Processo ou meio através do qual se obtém um artefato ou um objeto artístico”. E que por isso mesmo foi possível entrar em contato com um mundo real que desconhecíamos ou conhecíamos mal.

CONTEXTO E INTERTERRITORIALIDADE

Na maioria dos dispositivos de Dias e Riedweg, o contexto é um elemento essencial. É dele que os artistas extraem estratégias para entrar em relação com os participantes de seus trabalhos construindo o que podemos chamar de máquinas relacionais. A prostituição masculina foi escolhida como tema de “Voracidade Máxima” porque ela é expressiva em Barcelona e particularmente no bairro onde se situa o Museu de Arte Contemporânea, que solicitou à dupla uma nova instalação para complementar a retrospectiva. Ao mesmo tempo, o contexto, para os artistas, vem sempre associado a um elemento interterritorial que impede o fechamento de uma situação sobre

ela mesma, favorecendo cruzamentos, passagens, trocas, contaminações entre diferentes territórios. Um elemento que permite “fazer o processo em um lugar e levá-lo para outro”², mas também produzir misturas ao longo do próprio processo. Além das conversas com os artistas, os “chaperos” foram também filmados portando as máscaras pelas ruas de Barcelona e deitados, nus, sobre uma rua da cidade onde se lê o título da instalação pintado sobre o asfalto, compondo uma espécie de página-menu por meio da qual o público pode interagir com o vídeo.

Em “Os Raimundos, os Severinos, e os Franciscos” (Bienal de São Paulo, 1998), Dias e Riedweg fizeram inicialmente um documentário sobre os porteiros nordestinos da cidade. Montaram em seguida uma pequena cena no espaço que reproduzia, na bienal, um quarto de porteiro “padrão”, pintado com cores escolhidas pelos personagens do vídeo e mobiliado com seus próprios móveis e objetos. Ali os porteiros simulam uma volta à casa depois de um dia de trabalho: entram um a um, agem como se não estivessem vendo um ao outro, e quando todos estão instalados, olham diretamente para a câmera, deixando clara a cumplicidade deles com o ato de filmar. É a imagem final do documentário que, na instalação, era projetado sobre uma tela cuja transparência do material revelava o próprio cenário onde a cena fora gravada. Dias e Riedweg colocam em interação nesse trabalho elementos arquiteturais (os espaços reservados aos porteiros nos prédios), tecnológicos (o vídeo, mas também a parafernália eletrônica de uma portaria), discursivos (as conversas com os porteiros, mas também as “fofocas” de moradores em relação aos porteiros), e ainda elementos históricos, sociais, individuais, articulados à vinda do Nordeste, à construção civil de São Paulo, às conseqüências da imigração na vida deles e na cidade. O elemento interterritorial foi levar os porteiros para um espaço institucional de arte não como espectadores, mas como atores, criando condições para que eles tivessem de fato uma experiência estética.

Que efeitos essa máquina relacional produz? Diversos, mas talvez o mais importante seja mostrar que os seres e as coisas só existem através da relação, que ninguém pode viver sem modificações efetuadas pelo outro e que dependendo das interações a que somos expostos podemos criar novas identidades, ter reações inusitadas, viver diferentes papéis, e não aqueles a que o mundo social nos obrigou. Da mesma forma, esse dispositivo deixa claro que não existe “o porteiro”, um tipo psicossocial com identidade fixa, igual a todos os outros porteiros nordestinos, mas diferentes formas de ser porteiro, ou, para retomar o belo título da instalação, múltiplas maneiras de ser Raimundo, Severino ou Francisco. Quando entramos em contato com os trabalhos da dupla, nós, espectadores, temos acesso tanto ao estado de coisas dos diferentes grupos sociais com os quais eles trabalham – no caso

dos porteiros, a história de humilhações cristalizada nos exíguos espaços que habitam e atualizada na relação com os moradores – mas também ao que resiste a esse estado de coisas, as pequenas liberdades, os pequenos movimentos de criação, “como outras tantas escapatórias e astúcias, vindas de “imemoriais inteligências”³, tão bem exemplificados na bem-humorada cena final do vídeo.

O DOCUMENTÁRIO EXPANDIDO

Dias e Riedweg utilizam, em muitos projetos, estratégias que se aproximam de certas práticas documentais contemporâneas, embora nenhum deles elabore seus projetos a partir dessa tradição, nem reivindique essa filiação. A noção de dispositivo, central no trabalho da dupla, é igualmente importante em muitos documentários recentes, em especial na obra de Eduardo Coutinho. Dispositivo é, nesses dois contextos, um procedimento produtor, ativo, criador – de situações, imagens, mundos, sensações, percepções que não preexistiam a ele. Não é, em absoluto, algo que se dá em toda obra de forma semelhante, mas criado a cada trabalho, imanente, contingente às circunstâncias do presente e submetido às pressões do real. Em Eduardo Coutinho (“Santo Forte”, “Babilônia 2000”, “Edifício Master”, “O Fim e o Princípio”) o dispositivo é, antes de mais nada, uma máquina que provoca e permite filmar encontros. Relações que acontecem dentro de linhas espaciais (uma favela, um prédio, um vilarejo), temporais (o tempo de filmagem de cada documentário), tecnológicas (os equipamentos utilizados), acionadas por ele cada vez que se aproxima de um universo social.

Contudo, há diferenças importantes entre os dispositivos documentais e as práticas de Dias e Riedweg que podem ser vistas sob, pelo menos, duas perspectivas. Por um lado, podemos pensar que os artistas expandem e intensificam procedimentos relacionais dos documentários por meio de agenciamentos espaço-temporais diferentes do cinema. Por outro, que a dupla traz para um momento anterior à exposição pública da obra experiências físicas, mentais e expressivas que eram até então restritas ao espectador de muitas instalações, independente do campo documental. De toda maneira, a diferença mais evidente diz respeito às proposições feitas aos indivíduos com os quais os artistas entram em contato, que não se limitam às demandas mais comuns dos documentários: falar de si e deixar-se filmar em situações cotidianas. Seja exercitando seus sentidos em laboratórios sensoriais, seja contribuindo para a construção de certas situações ou atuando propriamente, as pessoas implicadas terminam muitas vezes por entrar em lógicas inéditas, ensaiar outras identidades, testar capacidades expressivas que desconheciam; parecem, em alguns casos, ceder com mais facilidade a solicitações arbitrárias do que a pedidos motivados, como se

quisessem justamente ser seduzidas, como diria Baudrillard, “para fora de sua razão de ser”⁴.

Em “Tutti Veneziani” (Bienal de Veneza, 1999), habitantes de Veneza dispõem-se a ser filmados em um “ritual” cotidiano, no momento em que trocam de roupa – mesmo um padre, mesmo uma senhora muito idosa – e concedem um depoimento contando como morreram, material visual e sonoro que na instalação elaborada para a Bienal de Veneza foi montado em grandes telas espalhadas em um espaço de 600 metros quadrados. Em “Throw” (Museu de Arte Contemporânea de Helsinki, 2004), moradores da cidade aceitam de bom grado jogar diferentes objetos em uma câmera protegida por placas de vidro que os filma no mesmo momento em que é alvo desses ataques. Livro, celular, tinta, farinha, ovo, despertador, urso de pelúcia, torta de creme são atirados nessa câmera que vigia e provoca, reencarnação de um gesto essencial das manifestações políticas que agitaram as ruas centrais da cidade ao longo do século 20 – só que agora ao invés de atirar na polícia e no exército, atira-se em uma câmera, tecnologia central no sistema de controle nas sociedades contemporâneas.

Eis alguns exemplos de proposições arbitrárias, mas não gratuitas, criadas em estreita conexão com contextos específicos e com grande potencial de deslocar identidades já dadas e visões estabelecidas. Possuem complexas reverberações estéticas e políticas; provocam mudanças, mas não na situação real das pessoas envolvidas, como quis, em vão, uma certa arte política, mas na sensibilidade dos participantes no momento em que eles, capturados por diferentes fluxos, conseguem desprender-se de si e das fórmulas e idéias prontas que os constituem, fabricadas no confronto diário com diferentes realidades. É para isso que servem prioritariamente os dispositivos: criar mecanismos para deslocar ou dissolver, mesmo que provisoriamente, formas enrijecidas de perceber a si mesmo, o mundo e o outro, abrindo assim possibilidades para novas maneiras de ver e ser.

“FUNK STADEN”

Que conexões a narrativa de Hans Staden pode ter com o funk carioca? De que forma o contexto e a interterritorialidade entram em cena nesse trabalho? Staden nasceu e viveu nos arredores de Kassel e publicou “Duas Viagens ao Brasil” em uma cidade vizinha, Marburg, em 1557. Dias e Riedweg conseguiram filmar um exemplar da edição original do livro na Biblioteca da Universidade da cidade. É portanto na região onde acontece a Documenta que surge uma das primeiras fontes a partir das quais se construiu a noção do “outro” na cultura européia. Escrevendo na primeira pessoa, Staden conta como escapou de ser comido pelos índios tupinambás depois de ter sido ameaçado ao longo dos nove meses em que foi prisioneiro desse “povo selvagem da terra do Brasil”.

O relato, um best seller da época, dá início à longa série de equívocos entre os europeus e seus “antípodas”, “selvagens, nus e ferozes devoradores de homens”, que comiam seus inimigos não porque tinham fome, “mas por ódio e grande hostilidade”. A justaposição dessa narrativa com o mundo funk, o elemento interterritorial da instalação, surgiu de um desejo antigo dos artistas de trabalhar com esse universo cultural, e a ocasião lhes pareceu extremamente propícia. Assim, fragmentos do texto e das incríveis ilustrações da edição original alternam-se nas três telas da instalação com imagens de funkeiros cariocas, em bailes da periferia do Rio e em um churrasco “antropofágico” encenado e dirigido pelos dois artistas em uma laje da favela Dona Marta, na zona sul do Rio de Janeiro.

Seriam os funkeiros cariocas nossos tupinambás contemporâneos? De fato, o mundo funk não se presta em absoluto a uma visão confraternizadora da cultura brasileira, a uma imagem de um Brasil cordial e conciliador. Tampouco se adequa a uma visão de engajamento social mais assimilável à arte politizada, que o rap paulista possui, por exemplo, nas letras que denunciam o cotidiano violento das periferias brasileiras. O funk é mais “selvagem”, mais “exótico”; fala também da violência, mas sobretudo de sexo, sedução, consumo, e das próprias danças dos funkeiros, especialmente das mulheres, repletas de movimentos inspirados em práticas sexuais. Seu princípio estético é o da apropriação irrestrita do que estiver à disposição. Sons, ritmos, letras, danças, roupas, estilos de vida são copiados, misturados, parodiados, reinventados, configurando práticas não muito distantes do espírito antropofágico de Oswald de Andrade: “Só me interessa o que não é meu”.

Na instalação, as imagens do churrasco e dos bailes funk parecem estar contidas no livro de Staden, são ilustrações contemporâneas do texto de 1557, concorrem com as xilogravuras publicadas na edição original. Aqui e ali nos deparamos com as danças em torno do fogo e do ibira-pema – porrete utilizado pelos índios para matar os prisioneiros que seriam comidos –, e também ao redor do prisioneiro (nas ilustrações) e do manequim (no vídeo). A participação das mulheres, algumas com seus filhos a tiracolo, é ativíssima, tanto nas preparações para assar o inimigo como na comilança propriamente. Há uma efetiva convergência entre certas posturas dos índios e certos movimentos corporais dos funkeiros. O que faz a transição entre os desenhos do século 16 e as imagens contemporâneas é a imagem de um ibira-pema.

Além dos planos mais “realistas” do vídeo, há seqüências de imagens desfocadas, fragmentadas, extremamente rápidas, como se tivessem sido capturadas pelo olhar do dançarino. Foram registradas por três câmeras instaladas sobre o ibira-pema reconstruído por Dias e Riedweg. Ou seja, o instrumento que serve para matar é também utilizado para capturar imagens.

O funk começou a ser demonizado pela mídia a partir do início dos anos 90, quando a violência entre as “galeras” que acontece em muitos bailes (mas também, e mais ainda, fora deles) foi associada aos arrastões nas praias do Rio de Janeiro, ao narcotráfico e a outras ações criminosas⁵. O que terminou por justificar o uso da violência policial contra milhares de jovens que adotaram a estética funk, intensificando preconceitos e discriminações de todo tipo. Da mesma forma, “Duas Viagens ao Brasil” contribuiu para justificar o extermínio perpetrado pelos portugueses contra os tupinambás que moravam em torno da Baía de Guanabara nas últimas décadas do século 16. Portanto, imagens podem matar, liquidar, fazer desaparecer de forma definitiva populações, indivíduos, culturas, práticas sociais, ritos cotidianos, ou no mínimo legitimar as piores atrocidades.

É isso, entre outras coisas, que nos dizem Dias e Riedweg não apenas nesse projeto mas em quase todas as suas instalações. Talvez por essa razão “Funk Staden” seja o trabalho mais conceitual da trajetória deles, uma obra que reflete e comenta todas as outras, deixando claro o pano de fundo estético e político a partir do qual os dois artistas elaboram as proposições dos seus trabalhos. Proposições que tentam justamente estilhaçar as “imagens sociais de marca”, que quando não matam, submetem, aprisionam, segregam, isolam.

Notas

1 Para outros percursos possíveis de análise, ver os excelentes textos de Catherine David, Guy Brett e Suely Rolnik, que inscrevem os projetos da dupla na tradição das artes plásticas, identificando nos anos 60, e especialmente no trabalho de Lygia Clark e Hélio Oiticica, inspiração de muitas estratégias artísticas de Dias e Riedweg.

2 Maurício Dias e Walter Riedweg in “Encontros com o outro”, entrevista a Glória Ferreira in: “Concinnitas Revista do Instituto de Arte da UERJ”, ano IV, nº 4, março 2003, pp. 104-120.

3 Luce Giard, in Apresentação ao livro de Michel Certeau, “A invenção do cotidiano”. Rio de Janeiro: Vozes, p. 19.

4 J. Baudrillard. “A arte da desapareição”. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997, p. 52.

5 Ver Micael Herschmann, in “O funk e o hip-hop invadem a cena”. Rio de Janeiro, UFRJ, 2005.

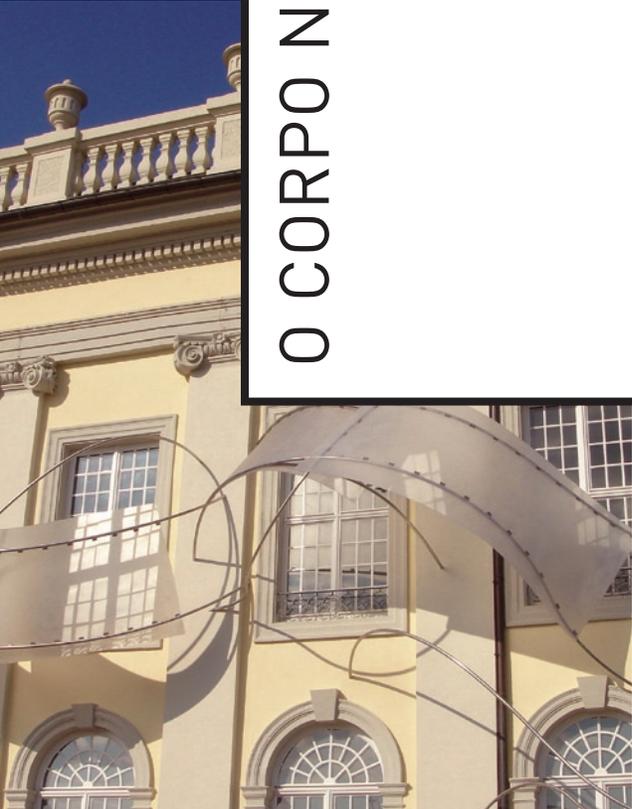
IOLE DE FREITAS

SEM TÍTULO 2007

Polícarbonato e aço inox,

14 x 33 x 15m.





O CORPO NO VAZIO

FERNANDO OLIVA

FERNANDO OLIVA É CURADOR E PROFESSOR DA FACULDADE DE ARTES PLÁSTICAS DA FAAP. COLABORA REGULARMENTE COM A REVISTA "LAPIZ". CO-CURADOR DA EXPOSIÇÃO "COMUNISMO DA FORMA" (GALERIA VERMELHO, SÃO PAULO, 2007) E DA MOSTRA "À LA CHINOISE" (MICROWAVE INTERNATIONAL NEW MEDIA ARTS FESTIVAL, HONG KONG, 2007).

NA OBRA DA ARTISTA IOLE DE FREITAS,
O ESPECTADOR É PEGO PELA MÃO E CONDUZIDO
ATÉ O PONTO EM QUE SURGEM HIATOS NO TEMPO
E NO ESPAÇO PARA SERMOS LEVADOS A CRIAR
NOSSOS PRÓPRIOS PERCURSOS

Uma negociação entre leveza e fluidez, de um lado, força e controle, de outro; entre um percurso que se anuncia livre, mas que surpreende com situações labirínticas; pausas no tempo em alternância com momentos espetaculares e de sedução deliberada. O confronto dos projetos de Iole de Freitas e Trisha Brown se tornou uma das mais bem articuladas relações estabelecidas pela curadoria da 12ª Documenta de Kassel.

De modo geral, tanto a artista brasileira quanto a norte-americana estão refletindo sobre a presença do corpo no espaço. No caso de Iole, o movimento é conduzido pelo comportamento da luz natural, que atravessa as enormes janelas do Fridericianum e percorre amplas superfícies de policarbonato. Para Trisha, esses deslocamentos são submetidos a uma espécie de prova cotidiana, um teste de força e adaptação, de onde dificilmente se sai ileso ou indiferente.

A artista brasileira criou uma fluida estrutura de chapas translúcidas e cilindros de aço, que ocupa cerca de 1/4 de todo o primeiro andar, atravessa as paredes e se projeta do lado externo, para além da mítica fachada do museu de 1779 (o primeiro espaço público para a arte em toda a Europa, característica que não passou despercebida pelo projeto de Iohle). Do lado externo, se oferece, exuberante, à contemplação dos pedestres e motoristas, público da Documenta ou não, buscando um diálogo amplo com os fluxos – e a cultura – da cidade.

Outro dado crucial da ocupação é que ela vira as costas para a arquitetura do Fridericianum (o texto do catálogo da Documenta a define como radicalmente “non-site-specific” – feito para nenhum lugar determinado), por assumir como protagonista a incidência dos reflexos e seu comportamento. Essa condição é reafirmada no momento de transição em que os cilindros vencem as paredes, ganham o exterior e se lançam à distância, sustentando as placas de policarbonato ao ar livre. Nesse momento, a ação de Iohle assume caráter monumental, de interferência na paisagem de Kassel. Do lado de fora do museu, passando a pé ou de automóvel pela avenida central, é impossível ficar indiferente à presença, ao ritmo e ao brilho daquelas grandes estruturas abstratas na fachada do edifício.

No interior, a obra celebra a escala humana e assume sua natureza de abrigo, onde o corpo encontra espaço de acolhimento. O espectador é pego pela mão e conduzido – porém apenas até um certo ponto, pois de repente, em meio ao “passeio”, surgem locais de indefinição e ambigüidade, hiatos no tempo e no espaço onde a partir de então temos de caminhar sozinhos e criar nossos próprios percursos.

Em Trisha Brown, esse lugar de conforto, adequação e “encaixe” nunca se realiza – apesar de sistematicamente vislumbrado. Na performance “Floor of the Forest”, seus bailarinos tentam, calmamente, se ajeitar sobre uma superfície elevada de peças de roupa – camisas, calças e malhas amarradas em cordas e sustentadas por uma estrutura quadrangular de aço. Não há música ou sonoridade alguma para além do ranger das cordas raspando no metal e dos tecidos esticados ao limite de sua resistência. A idéia parece ser buscar uma gramática do movimento, uma “caligrafia”, mesmo que incerta e precária (outro desejo comum à obra de Iohle). Sempre flertando perigosamente com o desmoronamento, os dançarinos (que ela chama de “movers”) insistem em atingir algum grau de intersecção com o material. Almejam, resignados, algum espaço entre golas e mangas. As roupas funcionam como pontos de apoio, plataforma para suas tentativas de movimento. Em alguns momentos, simplesmente param e descansam por alguns segundos, antes de prosseguir, calculadamente indiferentes à presença dos visitantes.

Não por acaso, Iole analisa as relações com a obra de Trisha Brown sob o ponto de vista dos limites e da resistência dos materiais: “Sempre que assistia às apresentações da performance, me perguntava de que maneira aquelas peças simples de vestuário podiam se manter inteiras, e distantes do solo, em condições tão adversas”. Obviamente o conceito de “apoio” é fundamental para a pesquisa da brasileira. Em contato com sua instalação, uma das dúvidas mais urgentes que interpelam o espectador diz respeito às possibilidades de sustentação da peça. Qual a quantidade de energia e o controle necessários para manter tudo aquilo estável? Uma das estratégias adotadas por ela no sentido de evitar a armadilha do didatismo e tornar a experiência mais desafiadora é não evidenciar os pontos de contato da estrutura com o piso, mas envolvê-los na paisagem de transparências e reflexos.

Em sua obra, Iole investiga o conceito da “piazza” – a idéia de um intervalo nos ruídos da cidade, que não vira as costas para as trocas cotidianas, mas que as incorpora, transformadas. Nesse sentido, seu projeto foi muito bem-sucedido, pois de fato o público da Documenta fez uso da grande sala como “lugar de estar”, pausa e convivência, ao abrigo das grandes membranas translúcidas que filtravam a luz e lhe emprestavam uniformidade. Ao convocar as percepções visuais e sonoras do público – bem como suas possibilidades táteis – a artista institui, mais do que um espaço ou uma situação, uma ambiência. “Eu pretendi possibilitar ao visitante uma experiência de pertencimento, queria que ele se sentisse parte do trabalho”, afirma ela. “A instalação foi pensada e realizada no sentido de acolher o outro. Ela não é fechada em si nem se basta.”

Assim como caminhar, a ação de se vestir remete a algo bastante próximo do espectador. Se na obra de Iole a ligação com o cotidiano é feita por meio de puro deslocamento, em Trisha essa vontade se condensa em uma intenção mais focada e dirigida, no limite do funcional. Há um desejo claro e deliberado de construir, por meio do corpo, algo próximo de um vocabulário (em direção a uma sensibilidade que remete à conhecida frase de Roland Barthes em “L’Empire des Signes”: “A escrita acontece no vazio da linguagem”).

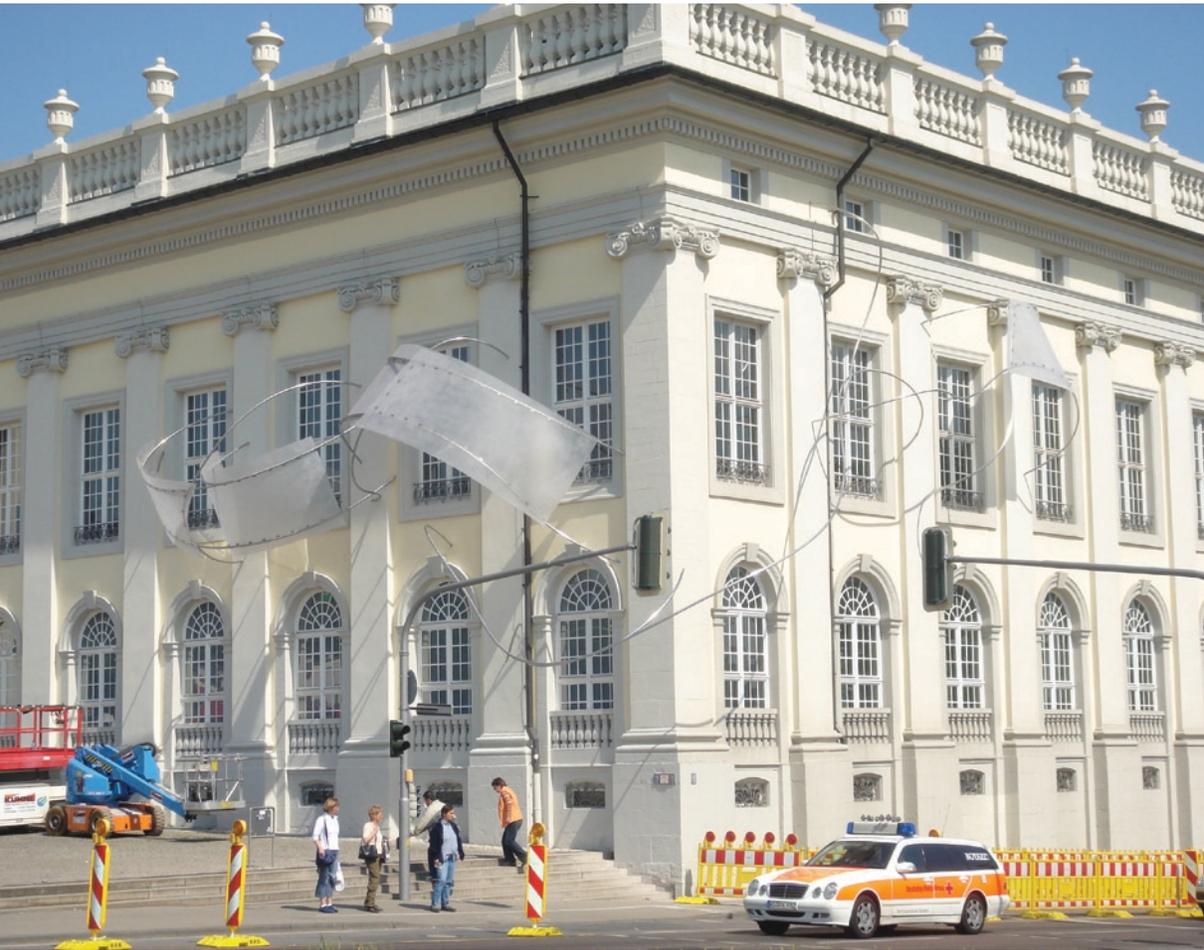
Quanto mais se caminha pelas salas, indo e voltando pelo umbral que marca a sutil divisão entre as obras de Iole e de Trisha, mais consistentes se tornam as possibilidades de diálogo real entre elas. Podemos pensar, ainda, na distância estabelecida entre algo que é projetual, de um lado, e sua consolidação como idéia, em choque com a materialidade do espaço expositivo, de outro. A artista brasileira incorpora elementos do projeto na constituição da obra, mantendo certa impressão de inacabado, “por concluir”, opção que novamente transfere para o espectador parte da responsabilidade. Para a norte-americana também parece ser central a idéia de imperfeição, porém

na contramão de qualquer virtuosismo técnico ou estilístico. Em “Floor of the Forest”, Trisha parece almejar um estado de permanente ensaio. Comum a ambas, a insolúvel tensão criada pela idéia de permanência em confronto com um insuspeitável desejo de levantar vôo.

IOLE DE FREITAS

SEM TÍTULO 2007

Polícarbonato e aço inox,
14 x 33 x 15m.



BUSCANDO NOVOS LIMITES

FERNANDA LOPES

FERNANDA LOPES
É CRÍTICA DE ARTE.



CRIADA COMO ESPAÇO PARA O DEBATE SOBRE
A ARTE CONTEMPORÂNEA NO BRASIL,
A REVISTA “NÚMERO” PERSEGUE UMA POSIÇÃO
DE INDEPENDÊNCIA EM MEIO ÀS EXIGÊNCIAS
DO ESTADO E DO MERCADO

Foi a partir da constatação da necessidade de se buscar novos espaços para a atividade da crítica de arte no Brasil que surgiu em São Paulo a revista “Número”. Criada por um grupo de jovens críticos e pesquisadores, a publicação começou a circular em 2003 trazendo para a cena a discussão de temas relevantes à arte contemporânea. A partir de artigos, críticas e entrevistas, a publicação já levantou questões como o circuito alternativo e a atividade “independente” no meio das artes visuais, o papel do espectador na produção contemporânea e as relações de poder no sistema das artes, buscando contribuir para o debate em torno da formulação de políticas públicas para a cultura. O corpo editorial da “Número” é formado por Carla Zaccagnini, Cauê Alves, Daniela Labra, Fernanda Pitta, Guy Amado, Jose Augusto Ribeiro, Taisa Pascale Palhares, Tatiana Ferraz e Thais Rivitti.

A convite de “Cultura e Pensamento”, parte dos editores da publicação se reuniu na capital paulista para uma conversa sobre a situação, os limites e os horizontes da arte brasileira.

CULTURA E PENSAMENTO ▶ Um bom começo para essa conversa seria saber o que motivou a criação da revista “Número”. Em que contexto ela foi criada?

CAUÊ ALVES ▶ Foi no início de 2002. Nós tínhamos um grupo de estudo no Centro Universitário MariAntonia (CEUMA), na época com uma formação diferente da que tem hoje. O grupo não tinha nenhuma posição marcada. Nem ideológica, nem artística, nem estética. Todos estavam começando a escrever sobre arte. Fazíamos alguns textos para as exposições do CEUMA, mas o espaço institucional foi ficando pequeno, restrito. A “Número” nasceu da nossa vontade de ter espaço para escrever mais. A idéia inicial era que fosse uma revista de crítica de arte. Mas acho que hoje é possível perceber que a revista, de um modo geral, acabou marcando uma posição no circuito da arte. Há certos artistas em que ela aposta, na “Número DEZ” isso ficará ainda mais explícito.

TAISA PASCALE PALHARES ▶ A idéia também era que fosse um espaço com mais liberdade de escolha de temas, porque no CEUMA nós ficávamos restritos à programação de exposições da instituição. Além disso, havia também uma insatisfação nossa em relação à cobertura das artes visuais pela imprensa. O grupo queria poder falar sobre as exposições que estavam acontecendo, os artistas que estavam aparecendo.

THAIS RIVITTI ▶ Isso era mesmo uma discussão, porque muitos achavam que a “Número” devia não se pautar pela agenda, mas sim levantar discussões, elegendo temas para debate em cada edição da revista. De qualquer forma, era um consenso que a cobertura da imprensa deixava muito a desejar.

TPP ▶ Por outro lado, existe também certo aburguesamento do mundo das artes visuais. Algumas publicações trazem uma mistura do “fashion” com a arte contemporânea. Um aspecto da “Número” que ficou bem marcado foi a utilização de papel jornal e a distribuição gratuita.

TR ▶ Olhando todas as edições da revista, dá para perceber que a elitização da arte é uma preocupação constante.

FERNANDA PITTA ▶ São como dois pólos: por um lado existe a imprensa que não dá a devida atenção para as artes visuais, e de outro, uma cobertura que faz um recorte equivocado daquilo. E, no meio, acaba se perdendo também o papel de formação cultural que esses veículos têm.

CP ▶ Nos veículos de comunicação e nas instituições culturais existe uma preocupação de popularizar a arte, mas quase no sentido de direcionar a leitura, o entendimento. Hoje, a maior parte das pessoas, inclusive dentro do meio das artes visuais, é incapaz de olhar um trabalho. Elas estão muito mais interessadas no discurso do que é aquela obra do que em criar um discurso próprio sobre a obra a partir de um contato com ela. O estímulo de um debate mais consistente é mais eficaz como formação. Essa preocupação de popularização da arte também passa pelo governo.

TR ▶ A quinta edição da revista, publicada em 2004, foi justamente sobre políticas públicas para as artes visuais.

TPP ▶ É. O ministro Gilberto Gil esteve na abertura da 26ª Bienal de São Paulo (2004) lançando o Plano de Democratização da Arte Contemporânea Brasileira. Durante o discurso, o ministro apontou para a necessidade de democratização da arte, ressaltando um “crescente distanciamento do povo pobre”, daquilo que “oficialmente se classifica como arte”. Esse caráter elitista que ele atribuiu não corresponde à realidade das artes visuais. Esse meio é como uma terra de ninguém. Se você pensar do ponto de vista profissional, é muito complicado atuar nessa área. Não existe uma legislação nem contratos de trabalho fixos. É tudo muito informal. Em países como França e Estados Unidos, por exemplo, a área de artes visuais é profissionalizada, respeitada, enquanto no Brasil a maioria dos artistas jovens ou até mesmo em meio de carreira não consegue viver só do seu trabalho.

CA ▶ O problema é que boa parte da verba pública destinada para a área através da Lei Rouanet continua nas mãos dos Departamentos de Marketing das grandes empresas. A esperança era que isso mudasse com a entrada do Gil no Ministério. Claro que a situação dos museus mudou muito com a atuação do Departamento de Museus. Mesmo com as greves, a área tem recebido um volume de investimentos muito grande. Mas o grande poder de fogo da área cultural continua sendo a Lei Rouanet, que continua deixando as decisões sobre a cultura nas mãos dos responsáveis pelo marketing das empresas. Eles não entendem,

e nem fazem questão de entender, nada de arte, e por isso fazem escolhas equivocadas para o direcionamento do patrocínio.

FP ► Falta um programa que julgue o mérito do projeto.

TRP ► Ou um programa que seja um programa de política cultural mesmo.

TR ► Um programa que imponha menos os limites e o formato das discussões. Que seja menos diretivo. Claro que existe lugar para esse tipo de proposta, que levanta temas e discussões pertinentes à cultura contemporânea. Elas são necessárias até, mas é preciso criar outro tipo de programa, mais estável, que invista em uma proposta de longo prazo, mais aberta.

TRP ► Na edição 5 da “Número”, lançamos uma enquete na internet tentando descobrir a situação da área a partir de respostas de profissionais envolvidos com artes visuais, de artistas e críticos de arte até arte-educadores e montadores de exposições. Entre as necessidades mais urgentes do setor, foram apontadas a criação de núcleos ou organizações com poder de atuação na política pública, a desburocratização dos mecanismos de incentivo à cultura e o debate sobre arte e política cultural.

FP ► Uma discussão que essa revista também trouxe foi que na Europa e nos estados Unidos se fala da desinstitucionalização do mundo da arte, ou seja, abrir as instituições à iniciativa privada. No Brasil, o discurso até chega, mas nossas instituições nunca conseguiram ter esse peso. Elas sempre foram precárias. Ao mesmo tempo, o mercado é voraz: ele movimenta muito dinheiro, mas não faz a informação circular. As obras que são compradas muitas vezes não passam antes por uma repercussão pública, por uma fixação na cultura.

TRP ► Mas o mercado nem está interessado nisso. A valorização da obra se dá sem passar por uma discussão cultural. A Funarte poderia ter um papel interessante nesse sentido de fazer a informação circular. Os centros regionais da instituição podiam realmente funcionar para agregar pessoas de cada região e depois proporcionar trocas, discussões entre elas. O Brasil ainda é muito isolado.

CA ▶ Tenho a impressão que São Paulo é um pouco mais isolado do resto. Percebo muito isso quando viajo. Cidades como Recife, Fortaleza, Salvador, João Pessoa são lugares onde existe uma circulação muito maior de pessoas, de idéias do que muitas vezes acontece em São Paulo. Até mesmo em Ribeirão Preto, que não é tão longe. O Nordeste tem uma circulação de artistas dentro da região mesmo muito grande. O Salão da Bahia é um dos mais tradicionais do Brasil, com um dos maiores índices de inscrições do país.

FP ▶ Mas isso é recente, e em grande parte graças às políticas voltadas a criar uma rede de pessoas que o Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, em Recife, dirigido até 2006 pelo Moacir dos Anjos, buscou estruturar. Primeiro na Fundação Joaquim Nabuco e depois no MAMAM, o Moacir sempre deu atenção a essa relação entre o local e o global. Há dez anos era mais difícil ainda você saber o que estava acontecendo no Nordeste, por exemplo.

CA ▶ Sim, mas mesmo em Curitiba, Florianópolis e Porto Alegre existe um circuito regional muito ativo. Artistas e críticos viajam muito. No Paraná tem uma rede grande de Sesc. São regiões que têm uma rede de artistas pouco conhecidos em São Paulo, porque não expõem em São Paulo, mas que são ativos dentro de suas regiões.

TTP ▶ Se isso acontece mesmo é supersaudável. A gente está falando da circulação da arte, de artistas, de idéias, mas tem um aspecto disso tudo muito importante. Falamos da imprensa cotidiana, que não dá muito espaço para artes visuais, e de revistas culturais, que acabam banalizando a cultura. Existe algo aí no meio que é se perguntar como o Brasil não tem uma revista especializada em artes visuais que una essas duas pontas: a informação e o mercado. Uma revista como a “Art Fórum”, por exemplo, faz a informação circular. É uma publicação que tem 50% do seu espaço dedicado à propaganda, com anúncios de marcas como Gucci e Prada, mas ao mesmo tempo, publica textos de qualidade, de autores como Yves-Alain Bois, crítico de arte e professor da Universidade de Harvard. Ela está totalmente inserida no mercado, sem deixar de ter relevância cultural.

TR ▶ É uma revista comercial, que vende no mundo inteiro, mas que também é uma referência do ponto de vista da discussão sobre artes visuais. Eles já publicaram textos muito importantes. Eles, por exemplo, apostaram na importância de reavaliar a produção dos anos 80 antes de muita gente. É uma aposta na crítica como meio de esclarecer a opinião pública.

FP ▶ Pautar a opinião pública, criar um espaço de discussão público e apostar que isso, ao mesmo tempo em que vai esclarecer as pessoas, vai elevar o nível do debate e ajudar a vender boas obras e bons artistas.

TPP ▶ É impressionante que um país como o Brasil, reconhecido pela arte que produz, com tantos bons artistas e críticos, capaz de trazer jornalistas do mundo inteiro para acompanhar a Bienal de São Paulo, não seja capaz de fazer uma revista que seja ao mesmo tempo crítica e comercial.

FP ▶ O que mais me impressiona é como as artes visuais no Brasil alcançaram uma legitimidade do ponto de vista mercadológico e como elas ainda não alcançaram a legitimidade como expressão cultural. Elas acabam ficando nesse limbo, taxadas de elitistas, até pelo ministro Gil, porque parecem afastadas da população.

CA ▶ É engraçado isso, porque cada vez mais vemos exposições alcançando grande número de público visitante. Não só na Bienal de São Paulo, como na Pinacoteca, no Masp, e até em projetos como a Virada Cultural, em São Paulo.

FP ▶ Mas esse número tão chamativo não é de pessoas que foram ver as exposições.

CA ▶ Não sei por que as pessoas vão e nem qual a experiência que eles têm, mas público não falta.

CP ▶ Cabe pensar que democratização é essa. Quer dizer, o que se entende por democratização. Basta só entrar no museu?

CA ▶ Mesmo que o acesso ao que é exposto não seja pleno, porque há problemas de educação, transporte e etc., é importante o fato de as massas estarem indo aos museus.

TPP ▶ Não sei, mas se fala em elite no Brasil e na verdade existe a elite econômica e a elite cultural, que são duas coisas muito diferentes. Uma pessoa que tenha dinheiro para ir até o museu e pagar sua entrada pode ter uma percepção reduzida do que está vendo, muito próxima daquela que alguém que não teve acesso à educação vai ter, e foi para o museu em um ônibus fretado por algum programa educacional. A questão não se reduz ao acesso físico.

CA ▶ No último fim de semana tinha uma fila de 50 minutos para entrar no Masp.

TPP ▶ Era uma fila para ver a exposição do Goya. Você já viu essa fila para ver o acervo do Masp, que é um conjunto bem importante?

CA ▶ Esse não é um museu com pouca visitação não.

TPP ▶ O que estou querendo dizer é que não é só uma questão de quantidade, mas de qualidade. E não me refiro só à qualidade desses grandes programas educativos, que levam milhões de crianças para o museu com verba da Secretaria de Educação. Não são só eles que estão tendo uma experiência precária ou banalizada do museu. As pessoas que vão por sua conta própria também. Isso é uma falta de cultura mesmo, geral. Não é mais uma questão de classe social.

FP ▶ É um problema do lugar que as artes plásticas ocupam na cultura brasileira. Ninguém vai questionar a importância da música ou do teatro. As artes visuais ficam de fora, como se fosse uma manifestação de elite ou algo que não é relevante porque não é igual ao que foi produzido na Europa, que está no imaginário das pessoas.

CP ▶ Vocês acham que esse “ficar de fora”, e até o isolamento das regiões que a gente já comentou, contribui para que a produção artística busque caminhos alternativos, se dê em espaços alternativos?

CA ▶ Sem dúvida, a arte acaba por inventar seu próprio espaço. A arte brasileira de um modo geral tem questões ainda muito frágeis, como um mercado incipiente. São dados que permitem a experimentação, mas há uma supervalorização desse lado no Brasil, algo como um elogio da gambiarra. A falta de recursos se converte em força expressiva, mas essa não é a única saída possível. Nos anos 70, artistas como Cildo Meireles, Hélio Oiticica, Lygia Clark acabaram tendo de inventar um circuito próprio para o trabalho, buscar um espaço que não fosse a instituição. Isso foi muito positivo para a arte brasileira, mas a partir do momento que essa atitude vira modelo de exportação, rapidamente incorporado, acaba virando uma idéia congelada, sem vivacidade. Se não tem espaço, faz em qualquer lugar – na rua, no apartamento do vizinho, na garagem –, mas não dá para contar só com isso.

TR ▶ E eu não sei até que ponto isso atinge para o bem ou para o mal as instituições. Consigo me lembrar do nome de muitos coletivos de

artistas, mas não me vem à memória nenhum trabalho. Isso porque são trabalhos difíceis de atingir o público.

CA ▶ São propostas que muitas vezes valem mais como ação, como aglutinação de pessoas, do que como trabalhos perenes. Tem muita coisa boa que não é arte e sim discussões. As agitações são importantes.

FP ▶ Também é problemático o suposto marginal, colocando coletivos como os agentes da contracultura, porque as instituições adoram falar que estão popularizando a arte apoiando essas iniciativas.

CA ▶ Como se hoje pudesse existir um lugar isento do mercado. Nem a rua escapa. É uma grande ingenuidade achar que hoje existam espaços que o mercado não penetra.

FP ▶ A questão não é mais estar incorporado ou não. Está todo mundo incorporado.

TR ▶ Essa autoconsciência no Brasil aparece muito forte nos anos 70.

CA ▶ A questão do mercado não aparece com tanta força hoje. Quando surge, é levantada por artistas que não estão no mercado e querem entrar. Durante a penúltima SP-Arte a imprensa deu um grande destaque para a Casa da Xiclete porque ela fez uma exposição em protesto contra a feira. Mas ela queria participar da feira e recusaram, ou seja, é uma consciência de que ela quer um lugar no mercado, sim. É um “estar na margem” muito interessante.

FP ▶ Uma coisa que incomoda disso tudo é que não me lembro de trabalhos que discutam a legitimidade da arte na sociedade de hoje. As artes visuais têm um papel muito problemático na nossa sociedade contemporânea.

TR ▶ A cultura assumiu um papel na sociedade capitalista jamais imaginável.

FP ▶ E as artes visuais são uma voz fininha no meio do discurso todo. Aqueles trabalhos que tentam uma aproximação com o mundo dissolvem aquilo que há de específico do mundo da arte. Basta lembrar de alguns trabalhos que estiveram na última Bienal de São Paulo. Muitos trabalhos mais se pareciam com pesquisas sociológicas ou antropológicas.

TPP ▶ Talvez mais interessante que falar do mercado seja pensar a relação da arte com mídia, com espetáculo, com a cultura de massa. Essa é uma discussão mais da nossa época.

FP ▶ Nós vivemos em uma sociedade imagética, mas a capacidade de as pessoas compreenderem a linguagem pela qual esse espetáculo se apresenta é perto do nulo. A capacidade de ler um ícone bizantino de um indivíduo no século 6 é muito maior do que hoje um indivíduo qualquer entender uma propaganda da Nike.

TPP ▶ Mas é por isso que os trabalhos de arte que considero os mais interessantes são exatamente aqueles que desmontam esse sistema e não os que corroboram ou se apropriam dele. É muito ingênuo hoje um artista achar que uma ação no espaço público, mexendo com o espectador, vai transformar a sociedade. Hoje, o poder da arte de transformar tanto o sujeito quanto a sociedade é muito limitado. Muito mais limitado que aquele das vanguardas do início do século 20. Nossa experiência do mundo cotidiano é muito restrita não só do ponto de vista das relações sociais, mas do ponto de vista particular também. Temos uma experiência restrita de nós mesmos. Acho que está aí o papel da arte hoje: ela te faz ter contato com algo que está ali o tempo todo, mas que você não percebe. Isso é muito instigante.

CA ▶ Sem dúvida, se a arte não fizesse você ver um mundo diferente, ela não seria tão gostosa como é.

TR ▶ Não sei nem se é ver um mundo diferente. O mundo é o mesmo, mas o modo de vê-lo é diferente.

FP ▶ É perceber coisas que você não tinha percebido antes.

TPP ▶ E não precisa ser marginal para fazer isso.

RICARDO BASBAUM

**VOCÊ GOSTARIA
DE PARTICIPAR DE
UMA EXPERIÊNCIA
ARTÍSTICA?** 1994-2007

20 objetos de aço
pintado em circulação
pela América Latina,
África e Europa.
Documentação produzida
pelos participantes
disponível em
www.nbp.pro.br.

Objeto:

125 x 80 x 18cm.

Estrutura de ferro
pintado, grades de ferro,
objeto de aço pintado,
tapete, colchonetes,
almofadas, 8 monitores,
2 DVDs, 4 computadores,
8 câmeras de circuito-
fechado, 2 sistemas
de circuito-fechado,
diagrama, painel
com texto;

Instalação:

2000 x 960 x 240cm.

Vista de instalação
no Aue-Pavillon,
Documenta 12,
Kassel, 2007.





FLUINDO DE DIFERENÇA PARA DIFERENÇA

CECILIA COTRIM

CECILIA COTRIM
É PESQUISADORA E
PROFESSORA DE HISTÓRIA
DA ARTE MODERNA E
CONTEMPORÂNEA NO
PROGRAMA DE PÓS-
GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
SOCIAL DA CULTURA
DA PUC-RIO. JUNTO
COM GLÓRIA FERREIRA,
ORGANIZOU O LIVRO
"CLEMENT GREENBERG
E O DEBATE CRÍTICO"
(JORGE ZAHAR, 1997).

O PROJETO “NBP”, DE RICARDO BASBAUM,
PROPÕE CRIAR UMA NOVA FORMA DE RELAÇÃO
COM O ESPECTADOR NA ARTE A PARTIR DE UMA
QUESTÃO: “VOCÊ GOSTARIA DE PARTICIPAR
DE UMA EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA?”

Lidando com a dispersão contemporânea, o projeto “NBP” (Novas Bases para a Personalidade), criado pelo artista-etc¹ Ricardo Basbaum, parece propor um desafio poético: a permanente transformação. Fluindo entre arte e vida, o projeto deflagra, em sua frase “Você gostaria de participar de uma experiência artística?”, redes de afetos que se tecem em diferentes graus, naturezas e camadas de tempo, configurando espécies sutis de estruturas ou membranas, sempre abertas ao campo dos eventos. Basbaum enviou cópias de um objeto (uma forma que o persegue, diz ele) para pessoas de vários países, que poderiam fazer com ele o que desejassem. Nessa entrevista, desenvolvida e editada por trocas de e-mails ao longo dos meses de março, abril e maio de 2007, buscamos comentar os processos pelos quais está passando o “Você gostaria ...?” em seu encontro com a Documenta 12, movimento

que se desdobra por meio do website www.nbp.pro.br – e em várias outras dimensões, como desenhos, diagramas, anotações, maquetes, encontros, conversas, palestras, entrevistas – e que continuará deslizando de diferença para diferença depois de Kassel.

CULTURA E PENSAMENTO ▶ Pode-se falar de um “enquadramento” dos trabalhos pela Documenta 12?

RICARDO BASBAUM ▶ Como em qualquer outra situação, sempre as estruturas do evento institucional exercem alguma influência na maneira como um projeto é trazido a público – as situações expositivas de todos os tipos não são de modo algum neutras, e sim mediadoras ativas das propostas em exibição. Com a Documenta 12 não é diferente: trata-se de uma poderosa estrutura (que completou 50 anos em 2005) produtora de intensa visibilidade aos projetos ali expostos. Então, é claro que há um “enquadramento Documenta”, do mesmo modo que há um “enquadramento Bienal”, “enquadramento centro cultural” ou “enquadramento espaço independente” – nenhum desses agentes ignora dispor de ferramentas para potencializar questões e propostas que lhes interessam, e construir o evento de uma maneira específica. Neste momento (abril de 2007, portanto antes da inauguração oficial) é possível apenas comentar que as negociações entre o projeto “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” e a Documenta 12 têm se dado de maneira fluida e interessante. Claro que neste momento é fácil perceber os efeitos da Documenta 12 sobre o projeto “Você gostaria...?” – é bastante evidente como a escala do evento está promovendo um modo mais intenso e acelerado de conduzir o projeto. Mas fico curioso pela questão reversa, mais difícil de ser percebida (e que talvez somente poderá ser considerada algum tempo após a mostra se encerrar), ou seja, o quanto o projeto “Você gostaria...?” pode ter eventualmente colaborado (em meio a todos os outros trabalhos ali em exibição) para que a Documenta 12 tenha acontecido dessa maneira. Um dado me parece interessante: em conversas com Rike Frank (diretora do “curatorial office” da Documenta), durante a organização da participação de “Você gostaria...?”, chegamos à fórmula “NBP em colaboração com a Documenta 12” – ou seja, esse é um determinado instante (específico, especial, com características próprias) do projeto “NBP”, por meio de “Você gostaria de participar de uma experiência artística?”. Depois da Documenta 12, outros instantes igualmente importantes certamente serão produzidos. Sempre gosto de lembrar que “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” foi iniciado

antes da Documenta 12 e continuará depois da Documenta 12 – esse é um encontro, produtivo à sua maneira.

CP ▶ Uma vez que o projeto “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” já está em processo há muitos anos [ver www.nbp.pro.br/nbp.php], minha questão é sobre o modo como está se transformando o projeto “NBP” durante o período em que está em conexão com a Documenta de Kassel. O que o trabalho está experimentando, como estão repercutindo no trabalho, e para fora dele, as mudanças de dimensões?

RB ▶ O projeto “NBP” surgiu em 1989 (primeiros objetos), firmando-se em 1990 (texto “O que É NBP?”) e definindo-se em 1991 (forma específica). Sua continuidade, através dos anos, só se fez possível na medida em que se transforma e busca sempre novas possibilidades; logo, um histórico de seu percurso indicará uma seqüência de transformações. A relação com a Documenta 12 é mais uma etapa nessa dinâmica, especificamente por meio do projeto “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” – um dos casos de “NBP”. Talvez o principal impacto resultante do contato com a Documenta 12 (e escrevo isso antes mesmo da sua inauguração) seja a mudança de escala: entre 1994 e 2005 o projeto “Você gostaria...?” foi conduzido sempre com apenas um objeto em circulação; a partir de setembro de 2006, esse número subiu para 20, com objetos sendo deslocados para 14 cidades em três continentes. Finalmente, foi possível produzir um website para “Você gostaria...?”, que se constitui na sua principal interface pública – ao mesmo tempo em que organiza o banco de dados do projeto, tornando disponível documentos, possibilita também a apresentação direta dos participantes, a partir de mediação da rede como interface. Ao mesmo tempo, o projeto ganhou uma visibilidade inédita, apresentando uma atividade comunicativa intensa (por meio sobretudo de e-mails), à qual até agora não consegui corresponder completamente (sempre há mensagens em atraso a ser respondidas). Se tudo isso aponta para a necessidade de estruturar-se para acompanhar o projeto frente à mudança de escala, também conduziu para a descoberta da relação direta do projeto com uma mediação crítica polifônica: diante do fluxo crescente das experiências propostas, a escrita do artista torna-se “pequena” e busca auxílio de outros colaboradores na construção de um discurso de múltiplas vozes – aponta-se a necessidade de um “romance crítico” enquanto órgão sensorial coletivo, como perfil de uma configuração discursiva que responda à alta demanda das respostas dos participantes, instituindo um diálogo em fluxo.

CP ► Quais suas expectativas, levando em conta outras apresentações do “NBP”, como a da Bienal de São Paulo, por exemplo? Em ambos os casos, o projeto conta com a instalação de estruturas de convivência e de participação, mas em Kassel é como se a fase de participação via internet, já em curso antes da exposição propriamente dita, acelerasse radicalmente todo o processo “local”. Como você pensa essa continuidade e esses atravessamentos do projeto, antes e depois da Documenta 12?

RB ► A possibilidade de desenvolver o projeto “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” em colaboração com a Documenta 12 produz, é claro, alguns efeitos. O principal e mais imediato, como foi dito acima, é a súbita mudança de escala do projeto e a possibilidade de exercê-lo com maior intensidade – isto é, neste momento existem mais objetos em circulação, em um maior número de locais, com a produção de um maior número de experiências, e tal incremento produz cruzamentos novos, nunca experimentados. Mudança que, quando transformada em intensidade, conduz o projeto a alguns de seus limites. Esses aspectos sempre estiveram de certa forma “previstos” (no sentido em que a expectativa dessa aceleração sempre esteve presente), mas o interessante é que diversas questões somente se manifestaram de modo mais concreto agora, nessa situação mais complexa. Destaco aqui um aspecto, em torno das relações do projeto “NBP” com o campo de uma “utopia comunicativa” (cf. a idéia-vetor “logos instantâneo”, trazida logo em momento de início de percurso [1989/90]). Três frases foram acrescentadas no diagrama da fase 3 do projeto, fazendo contraponto com a proposta inicial de divulgação “via imprensa, rádio, televisão”: são elas “resistência à massificação”, “qualidade do contato dialógico”, “continuidade da conversa”². Foi em decorrência da presença e funcionamento do website (www.nbp.pro.br) – um elemento novo, no ar apenas desde setembro de 2006 – que se impôs a necessidade de resistir à eventual demanda por uma apropriação massificada da marca (que pode eventualmente ser vista como implícita ou latente em sua lógica) – no sentido de evitar o contato mecânico, impessoal, que não produza valor. Nesse sentido, fica clara a busca por uma “qualidade dialógica”, isto é, a procura por uma conversa “assimétrica”, em que os interlocutores troquem constantemente de posição e eventualmente problematizem, de modo produtivo, os papéis e posições de um e de outro.

CP ► Se possível, descreva lances dos primórdios do projeto “NBP”. Como foram se constituindo, ao longo dos anos, essas instâncias

diferenciadas de disseminação? Como se deu a configuração primeira da “marca” e do “objeto” “NBP”?

RB ▶ De modo breve, poderia ser dito que o projeto “NBP” se configura a partir do final dos anos 80, como manobra de fuga do ambiente puramente tecno-mercantil daquela década, buscando afirmar um campo de ação ao mesmo tempo sensorial e conceitual. Havia a necessidade (ou vontade?) de desenvolver essa manobra a partir de ferramentas de âmbito comunicativo, conduzindo o saber específico do campo da arte contemporânea para uma possível difusão mais compacta e veloz que o levaria para fora de si mesmo. Logo, a “comunicação” pretendida não seria de conteúdos a ser transmitidos, mas de investimento nas mediações pelas quais esse saber encontra uma audiência, um espaço de interlocução, uma aproximação em relação ao outro. Desde o início do projeto foram construídas estruturas inclusivas (englobando o corpo do outro), com o cuidado de manutenção de uma escala em relação direta com tal corporeidade (visitante, participante, etc.) – sem concessão fácil a uma escala humana, sempre forçando um pouco os limites da carne... Há nesses trabalhos a inclusão da marca de modo subliminar, enfatizando o funcionamento de uma “micropercepção” (em referência ao trabalho de José Gil). Há um segundo momento, em que alguns dos principais projetos passam a adotar a “forma específica” enquanto porta ou passagem: trata-se de uma alteração formal que enfatiza um dos aspectos expressos pelo projeto “NBP” – transformação a partir do contato (mesmo que imaterial). Um outro aspecto de um mesmo jogo: a marca sendo inoculada no corpo; o corpo atravessando a marca. Recuando um pouco, é interessante registrar que o desenho da “forma específica” “NBP” surge como agregado “verbivisual” de imediata memorização, com vocação repetitiva, visando ao “implante de memória”, sua artificialização: em um piscar de olhos, a possibilidade de conduzir e ser conduzido – dois lados de um mesmo processo.

CP ▶ O projeto “NBP” parece manifestar um tipo de humor exatamente na forma de mediação com os participantes, ou com as estruturas com que se depara, com o circuito de arte, etc., levando ao colapso as categorias muito bem estabelecidas, as distâncias, as separações. Esse humor, que impregna o projeto, pode ser lido como um tipo de desconfiança com relação aos projetos artísticos [*modernos e contemporâneos*] de estetização do cotidiano?

RB ▶ Talvez sim: admiração e desconfiança. A tensão entre arte e vida somente pode ser um problema da modernidade, uma vez que antes não havia essa separação (nem as promessas de seu mútuo contato...). Colocar os dois campos em confrontação recíproca tem se mostrado decisivo tanto para um quanto para outro – a deriva necessária para o lado de fora. A desconfiança se dá em relação a qualquer solução que pretenda finalizar o conflito ou resolver o problema: sabemos hoje que não haverá tal momento de redenção (ou, se houver, será talvez um melancólico momento final). Nos restaria, portanto, afirmar o espaço problemático com alegria e intensidade – e humor – pois essa região (ainda que difícil) estaria mais próxima da emergência do poema e da fluência da vida. Logo, há urgência e necessidade de gestos modificadores do cotidiano – sim! – e uma das principais fontes tem sido a célebre “estetização da existência” – mas que seja fluida, aquosa, que tenha ginga e jogo de cintura... Pois também as instâncias do mercado e da comunicação hoje se estruturam na tarefa de igualmente implantar elementos estéticos no campo diário da vida. Então: como avançar mais? Talvez a tarefa seja a de uma intervenção constante nas camadas de saturação estética – enquadramentos e desenquadramentos.

CP ▶ Atuando na tênue membrana do “entre”, fluindo de diferença para diferença, como se configura uma estrutura no projeto “NBP”? Como descrever o limite entre a estrutura e a duração, no campo sempre instável do “NBP”?

RB ▶ Certamente que se trata de um campo instável – apesar da aparente rigidez da “forma específica”: é preciso vê-la dinâmica, em deslocamento, ávida por mutações e contatos; como se de fato não existisse enquanto sinal abstrato, mas apenas como signo ou diagrama, ou seja, em estado de interface. Se há o estabelecimento de uma “estrutura” (e de fato a letra “B”, de “NBP”, aponta nessa direção, ao propor “bases”), esta se configura enquanto “veículo” e “local para acoplagens” – ou seja, espaço para trânsito, transporte e deslocamento. Assim foi desenvolvido algo como uma “estrutura” que – como você diz – flui “de diferença para diferença”. Tal tipo de estrutura não se contradiz com a demanda por “duração”, pela produção de uma experiência sensível, uma vez que ambas se entrelaçam enquanto “condição de jogo”: compor e se deslocar, oferecer e retirar. É difícil a instabilidade configurar-se ao olhar, daí o pouso estrutural que entremeia a contínua circulação.

CP ▶ A disseminação das situações artísticas em rede, via internet, pode trazer mudanças radicais, ou quem sabe surpresas, nos termos desse grande circuito de arte globalizado? Ou a “telepatia”, a “sincronicidade” poéticas [*estratégias de participação do “4 Dias 4 Noites” de Arthur Barrio, na mostra “Information” (1970)*] ainda teriam sentido?

RB ▶ Sim, a telepatia e sincronicidade de Barrio são ainda (e sempre) provocadoras de sentido: em “4 Dias 4 Noites” está demonstrado o paradoxo do corpo como deflagrador do poema: o pensamento, mais rápido que a velocidade da luz, inscrito em um corpo regulado pelos ritmos hormonais. A radicalidade de Barrio está na abordagem dessa questão – daí sua atualidade. Conceitualmente, o projeto “NBP” propõe inserções frente ao mesmo problema, na medida em que sua “forma específica” – trabalhada como marca que busca inscrição no outro – desloca-se da condição de trauma em repetição obsessiva para elemento comunicacional criador de redes coletivas de produção de pensamento. Não queremos ficar presos à lógica positiva da bioquímica, não é mesmo? Daí a importância do investimento afetivo, sensorial, microperceptivo – o poema instaura um outro espaço para o pensamento e é aí que reside a alegria (“prova dos nove”).

Notas

1 V. Ricardo Basbaum. “Amo os artistas-etc”, in “Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais”, Org. Rodrigo Moura, Belo Horizonte, Museu de Arte da Pampulha, 2005.

2 http://www.nbp.pro.br/doc/diagram_phase3_1178.jpg

RICARDO BASBAUM

**VOCÊ GOSTARIA
DE PARTICIPAR DE
UMA EXPERIÊNCIA
ARTÍSTICA?** 1994-2007

20 objetos de aço
pintado em circulação
pela América Latina,
África e Europa.
Documentação produzida
pelos participantes
disponível em
www.nbp.pro.br.

Objeto:

125 x 80 x 18cm.

Estrutura de ferro
pintado, grades de ferro,
objeto de aço pintado,
tapete, colchonetes,
almofadas, 8 monitores,
2 DVDs, 4 computadores,
8 câmeras de circuito-
fechado, 2 sistemas
de circuito-fechado,
diagrama, painel
com texto;

Instalação:

2000 x 960 x 240cm.

Vista de instalação
no Aue-Pavillon,
Documenta 12,
Kassel, 2007.





GEOMETRIA DO CONCEITO

KÁTIA MACIEL

KÁTIA MACIEL É ARTISTA MULTIMÍDIA E PROFESSORA DA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ), ONDE COORDENA O GRUPO DE PESQUISA N-IMAGEM. ENTRE SEUS PRINCIPAIS PROJETOS INTERATIVOS, DESTACAM-SE "UM, NENHUM E CEM MIL" (2001) E A INSTALAÇÃO "MANTENHA DISTÂNCIA" (2004).

SE O TRABALHO DE RICARDO BASBAUM SE INSPIRA
NA POÉTICA PARTICIPATIVA DE HÉLIO OITICICA,
SEU PERCURSO EXPANDE OS PROCESSOS INICIAIS
EM UMA SITUAÇÃO INTERATIVA PARTICULAR QUE
GERA UMA OBRA EM REDE

A palavra diagrama pode significar desenho, registro, esboço, representação por meio de linhas. Pensar a obra de Ricardo Basbaum exige um percurso pelos fluxos gerados pelos diagramas do artista.

As linhas indicam o processo de criação que reúne conceito + experiência na configuração de novas formas participativas a partir de acessos diversos a um *objeto-ativo*. Esse objeto é síntese visual da proposição do artista. Como o monolito de Stanley Kubrick em “2001 Uma Odisséia no Espaço”, a forma escolhida por Basbaum é enigmática e, logo, portadora de muitos significados possíveis. O objeto de metal figura uma geometria diagramática que abriga em seu centro uma passagem, uma maneira de atravessar a forma irreduzível. A esfera no centro da estável geometria sinaliza então a abertura na obra de Ricardo Basbaum que

aparece na forma da participação do espectador, ou do *participador*, como diria Hélio Oiticica.¹

A idéia de participação na obra surge no Brasil a partir do movimento neoconcretista², que acontece no Rio de Janeiro entre 1959-1961 como uma ruptura com o Concretismo paulista. Ricardo Basbaum é influenciado por dois artistas que participaram do movimento, Hélio Oiticica e Lygia Clark. Esses artistas mantiveram um diálogo intenso ao longo do desenvolvimento de suas obras em torno da idéia de participação. Para ambos a obra passou a existir a partir da relação com o *participador* – o artista surgia então como o proponente de uma experiência que aproximaria de maneira indiscernível arte e vida.

“Isto me veio com as novas idéias a que cheguei sobre o conceito de ‘Supra-sensorial’, e para mim toda arte chega a isto: a necessidade de um significado ‘Supra-sensorial’ da vida, em transformar os processos de arte em sensações de vida.”³

Hélio Oiticica escreveu textos e desenhou projetos e esquemas conceituais ao longo do desenvolvimento de sua obra. Basbaum se aproxima do trabalho do artista ao criar uma obra em processo que ativa situações participativas e ao produzir um pensamento sobre esse processo que alimenta os fluxos da construção de seu trabalho.

A idéia de um objeto que não se limita mais aos contornos estéticos, mas que está implicado diretamente na formação de novas percepções do participador, mobilizando e transformando esse participador na experiência direta da obra, encontra-se de várias maneiras nos textos de Hélio Oiticica: “A proposição mais importante do objeto, dos fazedores de objeto, seria a de um novo comportamento perceptivo, criado na participação cada vez maior do espectador, chegando-se a uma superação do objeto como fim da expressão estética”.⁴

Ricardo Basbaum irá processar a imaterialidade do objeto ao longo do desenvolvimento do seu trabalho, ao mesmo tempo em que estabelece uma estratégia comunicacional que se inicia na fisicalidade de um objeto.

No princípio era o olho. Basbaum desenhou um *olho-marca* que aplicou no meio das coisas produzindo uma reação no público e registrando essas impressões. Depois sintetizando as linhas orgânicas do olho o desenho assumiu um formato geométrico.

“Trazer o retângulo da parede para o espaço, recortar no centro um furo para ver através e cortar os cantos para fugir do retângulo, tornando assim a forma mais maleável, deixando o ar atravessá-la.”⁵

No final dos anos 80, Ricardo é um dos artistas que participaram da conhecida Geração 80⁶ – mas que apenas contradiz o que veio a se configurar como o *clichê* do movimento, a idéia da volta à pintura. Em 1987 ele

desenvolve o projeto “Olho” na Universidade de Campinas, onde opera com uma dinâmica comunicacional repetitiva que inclui desde o desenho adesivo de um olho como um elemento gráfico visual e seus efeitos na memória coletiva até o registro da recepção do público. Por meio de uma estratégia multiplicadora e contaminadora, o artista amplifica a obra como um processo vivo.

Basbaum narra o processo que o leva a criar o projeto “NBP – Novas Bases para Personalidade”: “O programa de trabalho ‘NBP– Novas Bases para Personalidade’ surge (...) após um período extremamente intenso de atividades em diversas direções; (...) com a utilização de linguagens variadas (desenho, objeto, intervenção, performance, vídeo, música) impôs-se a fórmula da aproximação da *arte contemporânea* com o *campo comunicativo*. Essa fórmula já havia sido trabalhada com sucesso na série com a marca “Olho” – e não é uma simples coincidência ter sido esse o trabalho com o qual participei de “Como Vai Você Geração 80?”: impunha-se já a necessidade de alguma fluidez frente aos caminhos de criação de ‘possibilidades de trabalhar como artista’”⁷

“NBP” será uma dessas possibilidades sobre a qual o artista atua como maneira de articular e potencializar a relação entre texto (novas bases para a personalidade) e imagem (objeto) em suas dimensões conceituais e operacionais. O que o artista monta como estratégia é um circuito fechado e aberto ao mesmo tempo. O trabalho possui uma construção teórico discursiva ao mesmo tempo em que funciona na circulação de um objeto disseminador de processos comunicativos. O objeto é recebido por participantes que integram sua forma no cotidiano vivido, registrando por meio da escrita as transformações sofridas no processo relacional. A comunicação não é mais apenas conceitual ou sensorial, é também participativa na medida em que o que rege o trabalho é sua intensa circulação, hoje integrada por meio de um site disponível na internet. Dessa maneira, o registro que ocorre durante a fruição do objeto não tem como objetivo um lugar no passado, mas uma atualização em *tempo real* no sistema. O registro e seus fluxos deflagratórios constituem a obra em si.

A obra de Basbaum se estende como uma teia, rizoma orgânico que integra objeto + participante + comunicação. O objeto é deflagrador de situações que fomentam e alimentam o sistema proposto pelo artista, impregnando o cotidiano familiar e institucional, como um processo virótico no qual o vírus gera sua própria expansão atingindo outros organismos. O processo participativo é ampliado nos processos comunicacionais – o site do artista permite acessos diversos ao sistema. A comunicação atua como o vírus da participação.

“NBP” configura-se como uma palavra de ordem, um comando, claramente orientado para uma indagação acerca de estrutura (*Bases*) e mutabilidade

(*Novas*). Há a preocupação com processos de mudança, transformação, percebidos a partir de uma consistência própria, interna: através de sua repetição e memorização, a palavra de ordem gradualmente se insinuaria junto ao receptor ou fruidor e sutilmente deflagraria um processo auto-induzido de transformação (...). A palavra *Personalidade* vem articular-se às outras duas, procurando conduzir o processo para um lugar que escape (para assim, muitas vezes, atuar em conjunto) a algumas construções cujo sentido tem sido precisado pela filosofia, psicanálise ou literatura (sujeito, subjetividade, interioridade, etc.)...”⁸

A sigla “NBP” é pura síntese que integra o pensamento e a experiência do artista a uma rede conceitual que se move das disjunções do texto e imagem discutidas por Michel Foucault às considerações da *sociedade de controle* descrita por Gilles Deleuze. A palavra estruturada na sigla NBP é o elemento de acesso ao campo comunicacional formulado pelo artista. Ricardo Basbaum recupera da filosofia o pensamento como agente transformador da experiência vivida. Combatente, o pensamento-artista de Basbaum acolhe as transformações do sujeito contemporâneo.

“Você gostaria de participar de uma experiência artística?”

Esse é o título que Ricardo Basbaum apresenta como sua participação na Documenta 12.

Um único objeto de tiragem ilimitada foi distribuído. A fisicalidade do objeto fortalece a ambigüidade de um circuito que é imaterial.

Distribuição inicial dos dez objetos produzidos em Kassel: seis em Kassel, um em Liverpool, um em Viena, um em Dakar, um em Liubliana.

Distribuição inicial dos dez objetos produzidos em Florianópolis: um em Buenos Aires, um em Valparaíso, um na Cidade do México, um em Rio Branco, um em Fortaleza, um em São Paulo, um no Rio de Janeiro, um em Curitiba, dois em Florianópolis.

A distribuição dos objetos costuma ocorrer a partir dos mediadores, amigos ou instituições que abrigam e sugerem participantes. Em Kassel, a distribuição foi orientada por um setor da organização da Documenta 12^o, e portanto, o processo teve uma dinâmica muito particular se comparada com a forma mais orgânica com que se deu nas demais localidades.

Mas essa rede íntima, poética e conceitual exige protocolos. Primeiro, deve haver a aceitação do convite de participação. O objeto é, então, enviado para o participante, que é cadastrado no site, que existe desde setembro de 2006, dentro da terceira fase do projeto – antes disso, houve duas fases: de 1994 a 2000 o projeto andava a partir da mediação do próprio artista; entre 2000 e 2004 o objeto passou a se deslocar impulsionado por redes já existentes entre os participantes. Com o site, quem recebe o objeto é cadastrado informando ao sistema a data, a cidade e o nome; ganha uma senha e a partir de então edita a

sua própria documentação sem passar pelo artista. O registro visual e escrito da experiência torna-se público sem a interferência do artista. O participante pode ser indivíduo, grupo, coletivo ou instituição. Em Kassel, por exemplo, uma escola, uma associação comunitária, uma associação que trabalha com imigrantes e uma associação de portadores de vírus HIV participam da experiência. O artista faz o gerenciamento da circulação a partir do site.

O site figura a movimentação das redes participativas, sempre revelando a forma do objeto “NBP”. O site é como um mapa orgânico que se movimenta em pequenas constelações. “O que É NBP?”, “Projeto” e “Comentários” são os links que dão acesso à navegação *interativa*. Essa navegação procura se orientar a partir das formas conceituais do projeto – integrando mobilidade, acesso e forma. O desenho “NBP” se forma no movimento do cursor na página inicial, acentuando a idéia de que a interação produz a obra.

Na Documenta 12 o artista constrói uma arquitetura de geometria conceitual que agrega o sensorial ao abrigar os participantes em colchonetes espalhados pela estrutura escultórica que também reproduz a forma do objeto “NBP”.

Dentro dessa arquitetura, o site disponível para o acesso local, há também um conjunto de imagens em slide show randômico, uma compilação de vídeos realizados por participantes do projeto e ainda um conjunto de câmeras em circuito fechado, em que assistimos a imagens capturadas em ordem seqüencial que mostram em tempo real a relação das pessoas com o espaço. Os participantes são então acolhidos dentro do sistema de informação que constitui o projeto tornando-se parte da obra.

Na mesma sala, do lado de fora da arquitetura, um diagrama desenhado na parede explicita as relações propostas pela obra. O diagrama produz uma visualidade orgânica do dispositivo conceitual do trabalho.

“O trabalho, em sua desmaterialização, opera o tempo inteiro com a materialidade. Para fugir de uma perigosa fetichização, o objeto é utilizado como deflagrador de situações: o que importa é o que as pessoas estão fazendo com a peça, o que estão propondo e produzindo com ela – o mais importante é a relação das pessoas com o objeto.”¹⁰

Ao atravessar ou ao permanecer no interior da arquitetura “NBP”, o participante integra o processo de desmaterialização do objeto proposto por Basbaum, mas a experiência alia aparentes oposições: do frio das grades ao acolhimento dos colchões, do rigor conceitual aos fluxos sensoriais. O “dentro é o fora” e “o fundo é o mundo” como nas experiências neoconcretas. Ricardo Basbaum celebra mais uma vez a arte como vida, mas uma vida conectada às demandas ativas dos processos tecnológicos em curso, que não se restringem ao mero funcionamento das máquinas de informação, mas a construções de novas percepções e sensibilidades que apontam para

um mundo onde cada indivíduo é parte de uma rede relacional. Nessa rede, instaurada pelo uso generalizado dos computadores ligados à internet, a presença de um sujeito ativo é cada vez mais exigida. A idéia de que os sistemas virtuais simulam nossas presenças em ambientes programados remete a uma presença a distância, o que não é a maior possibilidade das novas tecnologias; a maior diferença consiste na possibilidade de uma presença móvel.

“A mobilidade é apropriada pela arte de hoje a partir de duas lógicas: o fluxo dos circuitos comunicacionais e a inclusão dos deslocamentos motores e sensoriais do corpo. O que significa que por um lado as alterações nos padrões de comunicação que se popularizaram nos anos 80, com a adoção do computador em rede, permitiram o fluxo de dados como nunca antes sonhado e, por outro lado, o corpo passa a ser pensado como um elemento que é parte do sistema.”¹¹

Na obra de Ricardo Basbaum a mobilidade da presença é ativada pela arquitetura “NBP”. Sentados diante das telas, os participantes da obra podem tornar presentes em tempo real os acessos ao sistema.

Propor e criar ao mesmo tempo, repetir, gerar pequenas memórias são os gestos que comunicam o artista ao fazer persistir uma forma que cria uma relação entre o todo e a parte, uma relação com o que é o referente e o que não é ao mesmo tempo. Há uma geometria fractal no trabalho de Ricardo Basbaum, em que o todo repete a parte, em que o modelo, a síntese do modelo é a forma “NBP”, mas a maneira como a forma se dá no tempo e no espaço será proliferação na redundância do que é o mesmo, mas também no que há de diferente, em cada indivíduo, cada grupo, cada coletivo, cada instituição. Uma diferença gerada pelo atrito com a proposição inicial.

Se o trabalho de Basbaum se inspira na poética *participativa* de Hélio Oiticica, seu percurso expande os processos iniciais em uma situação *interativa* particular que gera uma obra em rede. O fluxo entre participação e interação constitui um sistema ativado pelo uso de tecnologias específicas de registro e distribuição de informações. O trabalho atua, então, como o movimento de navegação nas redes de comunicação nas quais o acesso redefine as próprias circunstâncias da pesquisa e do conteúdo. Dentro da arquitetura “NBP”, o participante experimenta os diferentes dispositivos e cada um (câmera, vídeo, computador) possibilita a mixagem dos processos de transformação da obra que o abriga. Além do acesso e da variedade de mídias, a situação é interativa porque cabe ao participante combinar os diferentes acessos disponíveis como um editor das próprias imagens. A obra incorpora, assim, múltiplas temporalidades, na medida em que todos os momentos do processo estão disponíveis no momento presente. O “NBP” funciona então como uma enorme caixa transparente na qual os circuitos são integrados e disponíveis ao participante.

No início do cinema, a câmera era também projetor, um tipo de circuito integrado que produzia ao mesmo tempo o conteúdo e sua distribuição. O dispositivo “NBP” pensado por Ricardo Basbaum se aproxima do funcionamento de uma máquina pós-cinema, “Transcinema”¹², ao incorporar câmeras, telas e computadores a uma arquitetura que abriga o participante como parte do circuito que gera a obra. A poética interativa criada pelo artista é uma forma ativa, presente e múltipla que não pára de se atualizar na rede da arte contemporânea.

Notas

- 1 Conceito criado por Hélio Oiticica para pensar o espectador como parte da obra.
- 2 Os neoconcretos radicalizaram a proposta construtiva com a renovação da linguagem geométrica contra o racionalismo mecanicista dos postulados construtivistas ao integrar aspectos expressivos e orgânicos ao pensamento da obra. O Grupo Neoconcreto era formado pelos pintores, escultores e poetas: Lygia Clark, Franz Weissman, Amílcar de Castro, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Aloísio Carvão, Décio Vieira, Willis de Castro, Hércules Barsotti, Osmar Dillon, Roberto Pontual e Ferreira Gullar.
- 3 OITICICA, Hélio. “Éden”, Catálogo Hélio Oiticica, Centro de Arte Hélio Oiticica: Rio de Janeiro, 1997, p. 12.
- 4 OITICICA, Hélio. “Aparecimento do Suprasensorial”, Catálogo Hélio Oiticica, Centro de Arte Hélio Oiticica: Rio de Janeiro, 1997, p. 127.
- 5 Entrevista realizada com Ricardo Basbaum em 5/4/2007.
- 6 A exposição “Como Vai Você Geração 80?”, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 1984, com a curadoria de Paulo Roberto Leal, Sandra Mager e Marcus Lontra, ficou conhecida como síntese da produção da geração daquele momento da arte brasileira.
- 7 BASBAUM, Ricardo, “Você gostaria de participar de uma experiência artística?”, 2007 [não publicado].
- 8 BASBAUM, Ricardo. *idem*.
- 9 O “Advisory Board” da Documenta 12, que auxiliou na distribuição dos objetos em Kassel, foi coordenado por Ayse Gulec.
- 10 Entrevista realizada com Ricardo Basbaum em 5/4/2007.
- 11 MACIEL, Kátia. “A Arte da Presença” in catálogo “Progme”, Rio de Janeiro: 2005.
- 12 “A variedade de formas a que chamamos de ‘Transcineas’ produz uma imagem-relação, que, como define Jean Louis Boissier, é uma imagem que se constitui a partir da relação de um espectador implicado em seu processo de recepção. É a este espectador tornado participante que cabe a articulação entre os elementos propostos e é nesta relação que se estabelece um modelo possível de situação a ser vivida, uma relação que é exterior aos seus termos, não é o artista que define o que é a obra, nem mesmo o sujeito implicado, mas é a relação entre estes termos que institui a forma sensível. É a este ‘cinema relação’ criado de situações de luz e movimento em superfícies híbridas que chamamos de ‘Transcinema’.” MACIEL, Kátia. “Transcineas e a Estética da Interrupção” in “Limiares da Imagem”, Antonio Fatorelli e Fernanda Bruno (org), Rio de Janeiro: MAUD, 2006.

MANUAL DE INSTRUÇÕES

MARCELO REZENDE

MARCELO REZENDE É
AUTOR DO ROMANCE "ARNO
SCHMIDT" (PLANETA, 2005)
E DO ENSAIO "CIÊNCIA DO
SONHO – A IMAGINAÇÃO SEM
FIM DO DIRETOR MICHEL
GONDRY" (ALAMEDA, 2005).
CO-CURADOR DA EXPOSIÇÃO
"COMUNISMO DA FORMA"
(GALERIA VERMELHO, SÃO
PAULO, 2007) E DA MOSTRA
"À LA CHINOISE" (MICROWAVE
INTERNATIONAL NEW
MEDIA ARTS FESTIVAL,
HONG KONG, 2007)

O ARQUITETO JORGE MARIO JÁUREGUI FALA DE SUA
EXPERIÊNCIA COM A ARTE E SOBRE A NECESSIDADE,
NO PLANO SOCIAL, DE “FAZER O QUE DEVE SER FEITO”

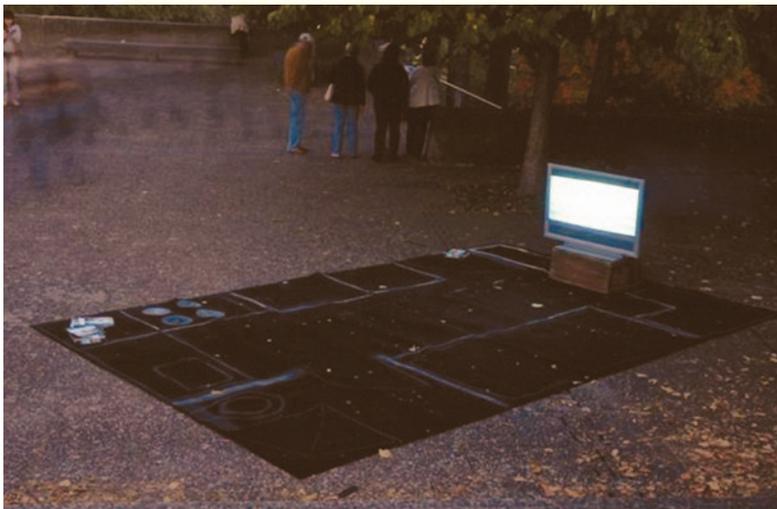
O arquiteto e urbanista argentino Jorge Mario Jáuregui vive e trabalha no Brasil há quase três décadas. Aos 59 anos, ele foi um dos nomes escolhidos para representar o país na Documenta 12, evidenciando a cada vez mais acelerada aproximação entre arquitetura e arte, mas, ainda, o sentido e a missão social desses dois campos. Jáuregui tem um trabalho caracterizado por estudos e propostas em torno das favelas brasileiras, como os elaborados para a Rocinha e Cidade de Deus, no Rio de Janeiro. Entre essas ações, o premiado “Favela-Bairro”. Para Kassel, ele apresentou seu “Urdimbres – O Sentido Essencial”, um local de convivência que se configura, diz ele, como “um suporte para diferentes atividades: circular, estar, contemplar, fruir, participar, informar-se”. Na entrevista a seguir, ele comenta as relações entre arte, engajamento e arquitetura.

CULTURA E PENSAMENTO ▶ Gostaria de iniciar nosso diálogo a partir de algumas questões ligadas à sua participação na Documenta. De que maneira se deu sua participação e de que modo seu projeto se liga ao tema proposto pelos curadores do evento em Kassel: “É a modernidade nossa antiguidade?”, “O que é a vida nua?” e “Educação: O que precisa ser feito?”.

JORGE MARIO JÁUREGUI ▶ Eu elaborei um projeto para um objeto a ser construído no parque Schloss, o parque central da cidade de Kassel. O objeto proposto representa um momento de corte na minha abordagem das relações entre arquitetura, sociedade, cultura e arte, na sua interseção com questões sociais e as problemáticas do sujeito contemporâneo¹. Em relação com a modernidade, com a qual nós mantemos um pé dentro e outro fora – no sentido em que de um lado ainda se mantêm valores originados na experiência moderna, como a valorização da identidade e da cultura, num plano geral, e em particular o valor regulador da geometria como traçado, que ordena tanto a arquitetura como o urbanismo e a mobília, por exemplo.

Um aspecto relevante constitui o deslocamento da preocupação com o “mínimo” típica da modernidade para o recentramento na questão do essencial. Portanto, é com o lado universal do moderno, que permanece válido, mesmo que a partir de uma outra perspectiva, que eu me reconheço e que meu trabalho se identifica por meio da busca de uma expressão.

Planta da instalação no Kulturbahnhof.





Maquete do objeto apresentado em Kassel na Documenta 12.

Em relação à questão sobre o que é a mera vida, considero que o fato de eu ter trabalhado de forma contínua durante dez anos na urbanização de favelas me permitiu perceber o significado social de valores como a generosidade, a solidariedade e o despojamento. A vida no limite, que é possível identificar com a favela, traz algo da possibilidade do inesperado, de alguma maneira, do novo, ligado à idéia de liberdade e ao mesmo tempo a falta absoluta de garantias de segurança. É nesse sentido que a vida se vincula à arte, na medida em que implica uma outra visão dos valores socialmente predominantes, uma visão outra da vida, onde o estético cumpre um papel fundamental.



Vista parcial do ambiente Urdimbres.



Vista parcial de um dos painéis do ambiente Urdimbres.

Em termos de contribuição para a formação de uma nova sensibilidade, de nos alertar para a necessária confrontação de visões de mundo sem impor hierarquias, o meu objeto se insere na linha de uma releitura tanto da cabana primitiva, da Skene, quanto da despojada residência da favela, sempre tensionada entre o efêmero e o permanente. Nesse sentido, ele contribui à construção de um novo público através da abertura para novos temas e questões, indo contra a fetichização do objeto, que converte tudo em mercadoria. A forma proposta, derivada de uma matriz habitacional, é processada e elaborada tornando-a apta à sua ressignificação pela interferência do público, mediante a fruição estética. Assim, nele se reflete um processo cultural global que demanda debates. Sabendo que “tamanho não é documento”, o que precisamos é aprender a conviver *na* diferença, trabalhando solidariamente o dever do mundo. E nesse sentido a arte pode indicar um caminho.

Documenta 12 – caderno de registros (*faltheft*).



CP ► Gostaria de me deter um momento sobre uma das idéias elaboradas por você, e lhe pedir um comentário sobre uma certa situação, a de estar “dentro e fora”, que é viver com a herança do projeto moderno e ao mesmo tempo estar sempre na expectativa de sua superação – o que provoca uma série de efeitos... Um deles poderia ser a tentativa de recuperar uma história paralela na cultura, como quando nos voltamos, no caso da arquitetura e da arte, para o pensamento dos arquitetos Cedric Price ou R. Buckminster Fuller, que parecem sair agora de uma posição quase marginal para ocupar um espaço não apenas na arquitetura, mas em estudos sobre a arte, utopia, relação com a natureza, mudanças climáticas ou organização política. Como se o pensamento desses dois arquitetos estivesse “fora” para depois retornar para “dentro”, enquanto ele, esse pensamento, se desloca de um território a outro.

JMJ ► No campo da arquitetura e do urbanismo, a herança moderna tem suas especificidades bem marcadas. O “projeto moderno”, que como sabemos tinha muitos matizes, se cristalizou numa série de obras mestras configurando uma trajetória que constitui o campo balizado do qual, culturalmente, somos a sua conseqüência. É por isso que durante todo o deslocamento de questões que aconteceram desde as últimas décadas do século passado até hoje verificou-se uma relação de ruptura-continuidade. Desde a recolocação da nossa relação com a história produzida primeiro pelo neo-racionalismo rossiano (Aldo Rossi) e grassiano (Giorgio Grassi), e depois pelo pós-modernismo, passando pela crítica genealógica dos conceitos realizada pelo pensamento desconstrutivo aplicado à arquitetura, e chegando até os nossos dias, no nosso campo, com a atenção voltada para as questões relacionadas com os vínculos entre redes e estratos e com o problema de manter unidas as heterogeneidades sem evitar que sejam heterogêneas na busca de configuração de agregados sensíveis consistentes.

Os problemas da transformação de estruturas de uma escala a outra têm a ver com a articulação de conteúdo e expressão, ou, visto de outra maneira, de territorialidade e codificação, ocupando hoje o centro das investigações no nosso campo. Assim, a questão da geração de “compostos instáveis” determina que o contato com a realidade passa hoje por compostos técnico-imagético-materiais não fechados e com uma coerência intensiva. Nesse sentido, do projeto moderno retemos ainda o impulso para novas descobertas e o desejo do novo junto com o desejo de síntese, e, ao mesmo tempo, sentimos a vontade de romper com as amarras que implica, experimentando em múltiplas direções ao mesmo tempo, não ter que responder a cânones, a dogmas estabelecidos sobre

o que deve ou não ser feito; sem uma “criminalização” pelo uso de certas referências, e não de outras. Essa liberdade atual exige paralelamente uma posição ética muito clara e firme que implica “fazer o que deve ser feito”. O que envolve a nossa responsabilidade individual pelos atos.

Em relação com as investigações de Cedric Price relativas à exploração do indeterminado, da mobilidade, dos processos de transformação e da instabilidade, todas essas questões adquiriram hoje uma grande significação e daí a sua recuperação histórica. Assim também as experimentações de Buckminster Fuller relativas às residências móveis, ou as de Yona Friedman em relação com o uso de tecnologias simples e de materiais baratos adquirem hoje novo interesse à luz da tecnologia atual para facilitar a flexibilidade de usos e a construção sem desperdícios. Nesse sentido, as preocupações com a redefinição da nossa relação com a natureza e com as possibilidades de interação entre arquitetura, cidade e usuários encontram naqueles pioneiros um novo interesse.

CP ▶ Uma outra questão, ainda sobre os temas desenvolvidos pela Documenta. Gostaria que você comentasse sobre sua experiência e engajamento com o projeto “Favela-Bairro”. De que modo você avalia o alcance e eficácia de projetos de intervenção como aquele?

JMJ ▶ Minha participação no programa de urbanização de favelas denominado “Favela-Bairro” se deu por meio da elaboração de mais de 25 projetos abrangendo todas as escalas de intervenção. Desde a pequena (até 500 famílias), a média (de 500 a 3,5 mil famílias), a grande (mais de 3,5 mil famílias) até a extragrande ou territorial, que compreende um conjunto de comunidades, como é o caso do Complexo do Alemão ou o Complexo de Mangueiras, com 13 e 11 comunidades, respectivamente. Isso tem me permitido uma reflexão específica sobre esses tipos de intervenções relativas à articulação da cidade dividida entre os denominados setores formais e informais, sintetizadas numa série de publicações internacionais onde se coloca a abrangência do tema, sua relevância latino-americana e a interatividade multidisciplinar que envolve a atuação nesse campo. É curioso a esse respeito que ainda hoje não exista uma reflexão específica abrangente sobre esse tema, que paulatinamente foi se estabelecendo como da maior importância não só no Brasil, como o demonstram as permanentes solicitações que recebo para participar em eventos, debates, workshops, bienais, etc., em várias partes do mundo.

O informe das Nações Unidas sobre o crescimento urbano das áreas periféricas das grandes metrópoles contemporâneas, aliado

à catástrofe ambiental que ameaça o nosso planeta, mostra que as questões socioespaciais, a escala territorial têm uma estreita vinculação com as problemáticas locais. As relações entre o macro e o micro adquirem hoje enorme relevância, e o último informe sobre o aumento das desigualdades entre países pobres e ricos como consequência das alterações climáticas produzidas pelo modelo de “desenvolvimento” ocidental coloca em evidência a necessidade urgente de articular respostas em todas as escalas, e desde todas as instâncias de governo, coordenando as ações públicas e privadas na busca (urgente) de atuações preventivas e que redirecionem. O trabalho que venho desenvolvendo, relativo à articulação da cidade fragmentada, oferece caminhos e alternativas na busca de coordenação de ações garantindo o sentido estratégico das intervenções, junto com a resposta às demandas concretas mais urgentes. Esse é um campo de atuação em expansão permanente, e o interesse cada vez maior nele é um indicador claro de que já realizamos uma abertura tanto prática quanto teórica, capaz de evoluir e atuar com outras realidades. O meu escritório no Rio recebe permanentemente estudantes de último período e arquitetos de várias partes do mundo, que vêm fazer estágios de seis meses sobre o tema da metodologia de articulação formal-informal. As minhas publicações contribuem para gerar um diálogo permanente sobre a questão das interações entre os aspectos físicos, sociais, ecológicos e os relativos à segurança cidadã nas suas dimensões ética, estética e política, articuladas com o simbólico, o imaginário e o real. Esse vasto campo de problemas e questões demonstra a relevância do que se expressa no magma do urbano-social contemporâneo.

CP ▶ Sobre sua participação no projeto Documenta 12 há um outro sentido, o do progressivo ganho de espaço pela arquitetura no campo da arte e do pensamento contemporâneo; hoje, arquitetos não apenas “servem” os espaços de exposição para artistas, mas se apropriam desses mesmos espaços de exposição, como no caso da arquiteta iraquiana Zaha Hadid; ao mesmo tempo, do outro lado, temos artistas dispostos a criar intervenções arquitetônicas como um procedimento artístico – como no trabalho do dinamarquês Olafur Eliasson. É possível identificar o início desse processo, e por qual razão ele tem se tornado intenso desde a última década?

JMJ ▶ Sabemos que a arquitetura sempre esteve, historicamente, profundamente relacionada ao campo artístico. Pensemos na igreja gótica, por exemplo, que integrava arquitetura, pintura e escultura.

E também, mais próximo de nós, o MEC no Rio, onde arquitetura, escultura, arte muraria e paisagismo formam parte de um único conjunto. Mas é verdade que nas duas últimas décadas do século 20 temos visto uma retomada, com força, de uma maior interação entre arquitetura e, agora, vários tipos de formatos artísticos, tais como instalações, exposições, cenografia, etc... Essa intensificação tem se verificado desde o momento em que a arquitetura ganha autonomia enquanto objeto de representação, e se acentua o traço autoral. Isto é, a “mão” do “desenhista” que traduz o lado subjetivo precisamente, como marca distintiva do ato projetual. Com tudo que isso tem de positivo ao enfatizar o lado sensível, junto com o inteligível, no procedimento projetual (ou ato criativo poderíamos dizer). O fator “invenção” é fundamental nesse sentido. Não só o de resolver a ordenação de funções, tradicional, mas o fato de fazê-lo priorizando a componente estética. E isso agora profundamente articulado ao corpo social, ao “socius” como componente estrutural, e não mais como forma de “evitar a revolução”. A linguagem arquitetônica dispõe hoje de um espaço próprio para se expressar. Não é só o marco, a moldura. Ela é, em si mesma, expressão estética.

Instalação no Kulturbahnhof.



CP ▶ Assim, esse momento para a arquitetura significa a possibilidade de intervir socialmente de um outro modo? Ou seja, oferecendo idéias transformadoras para a sociedade, mas a partir da arte, que também nas últimas décadas tem recriado um discurso político?

JMJ ▶ Sem dúvida que este momento é muito apto à disponibilidade de intervir socialmente, permitindo uma interseção entre o popular e o erudito, entre a tradição e a contemporaneidade ou entre forma e conteúdo desde um novo viés. O fato de interagir intimamente, desde dentro, com o campo do artístico contemporâneo, oferece novas possibilidades de engajamento, de articulação arte-sociedade. O que implica, sim, uma valorização do político, precisamente no momento em que a política alcança seu ponto mais baixo de reconhecimento social, mas, por isso mesmo, demandando sua reformulação. Por isso é necessário retomar a discussão, na América Latina especialmente, sobre a questão das demandas insatisfeitas que são enormes no plano social, e que tem a ver com a questão ética que implica “fazer o que deve ser feito”. O que, de uma outra forma, volta sobre a questão do “essencial” no mundo contemporâneo, indo contra o excesso de produção e o consumismo, e contra a manipulação do objeto artístico como mercadoria.

Instalação no Kulturbahnhof.





Instalação no Kulturbahnhof.

Nota

1 O estímulo para sua configuração vem de vários lugares simultaneamente. Do simbólico (isto é, do relativo aos valores sociais), do imaginário (quer dizer, do que é produto da identificação ou não-identificação; do que resulta da série de fricções da vida diária) e do real (ou seja, de tudo que necessita ser transformado).

O SENTIDO ESSENCIAL

JORGE MARIO
JÁUREGUI

NA FAVELA, TODO ESPAÇO É PRIVADO, E O QUE NÃO É NÃO É “DE NINGUÉM”. MAS EXISTE UM FORTE LAÇO SOCIAL ENTRE OS HABITANTES, QUE PODE FUNCIONAR PARA O CONJUNTO DA SOCIEDADE COMO REFERÊNCIA PARA UMA TERAPÊUTICA POLÍTICA

Como é sabido, sempre pesou sobre a arquitetura o fato de ser uma arte utilitária. O que representa a ameaça latente de ter de “servir para” (alguma coisa). Para se desvencilhar desse peso, uma das possíveis saídas tem sido sempre “artisticizar” o objeto arquitetônico, tornando-o mais próximo de uma “escultura habitável”.

Mas a “utilidade” do objeto arquitetônico não lhe impede de poder se constituir num “agregado sensível” consistente em si mesmo. Isto é, um objeto capaz de amalgamar o sensível e o inteligível com valor estético.

Se aceitarmos uma definição da arte como a inscrição do tempo na matéria, apropriado desde uma subjetividade, isso nos permite pensar a consistência do objeto arquitetônico desde uma visão para além da resposta à função, que é apenas o elemento desencadeante do projeto. E às vezes nem

isso, já que existem numerosos casos de objetos arquitetônicos que não tinham uma função definida originária, ou cuja função vai se constituindo e modificando ao longo do tempo. Pois, se todo edifício funciona, mas nem todo edifício é arquitetura, a função não tem nada a ver com a arquitetura. Ou, como assinala Jacques Lacan, “o que diferencia a arquitetura do edifício é a potência lógica que ordena além do que o edifício suporta de possível utilização. Assim, nenhum edifício, salvo que se reduza “a la baraque”, poderá prescindir dessa ordem que o faz parente do discurso. Essa ordem não é, na arte da construção, um fato somente eventual”.

Essa potência lógica ordenadora, de que fala Lacan, é justamente o que, na arquitetura enquanto arte, pode inscrever o objeto arquitetônico no campo artístico ou não. É essa potência o que comanda o ato criativo em toda atividade artística. O projeto elaborado para Kassel articula domínios tais como arquitetura, cidade, paisagem, sociedade, cultura e arte, segundo os seguintes tópicos:

- ▶ A migração das formas;
- ▶ A busca do essencial;
- ▶ A reconsideração da relação com a modernidade;
- ▶ O sentido educativo-formativo ligado ao objeto artístico;
- ▶ A indagação sobre o que é a mera vida.

O trabalho de articulação da cidade dividida realizado no Rio de Janeiro durante a última década permitiu-me uma aproximação singular às relações entre arte e vida, vinculadas à essencialidade das coisas e dos atos, à generosidade e à solidariedade. Partindo da leitura da estrutura da cidade de Kassel, o objeto se localiza no parque Schloss, no eixo da cidade, constituindo a culminação da área de eventos. O trabalho elaborado toma como referência uma célula de caráter habitacional vivenciado numa favela do Rio vários anos atrás. Mediante um procedimento artístico-projetual, é transformada em objeto de experimentação sensório-espacial, possibilitando a circulação de novas significações. Trata-se de um suporte para diferentes atividades (circular, estar, contemplar, fruir, participar, informar-se) em grupo ou individualmente, permitindo uma “passagem” de uma realidade a outra, de um contexto a outro, de uma cultura a outras. Uma passagem entre culturas, mediante a aproximação do “olhar”, do “escutar” e da experiência estética.

Originada num local e contexto específico (as favelas do Rio) por meio de um procedimento compositivo, algo vai se transformando, se transfigurando, num espaço-tempo determinado. O objeto projetado, derivado de uma matriz habitacional de caráter essencial (no sentido de, com mínimos materiais e espaço, produzir uma experiência estética estimulante) originária do morro, é o suporte para novos usos, conectividades e sensações, estabelecendo um novo referente tanto para a articulação do individual e do coletivo quanto do longínquo e do próximo. Um objeto aberto, para algo nele ser inscrito. Nele, a palavra grega “skene” ressoa. E também, cabana, teto protetor, microcosmos. Origem da casa-habitação. Objeto efêmero, frágil e fugidivo que existe e tem validade enquanto se mantêm as condições de exceção. Implica uma suspensão do tempo. A “skene” é um objeto de exceção que exerce a atração do que está localizado fora das normas habituais.

FAVELA DINÂMICA

Configuração de um “agregado sensível” em relação crítica com a modernidade. Modernidade que inclui o drama da “colonialidade”. Os estímulos para essa configuração vêm desde vários lugares e “campos” simultaneamente. As relações entre o real, o simbólico e o imaginário. As problemáticas do sujeito. O objetivo e o subjetivo. A matéria e o espaço; uma “aura” especial. Subir, descer; a luz, as texturas. As visuais “desde” e “sobre” o objeto. Uma interseção entre arquitetura, cidade, paisagem, psicanálise e arte produzindo uma experiência singular; um deslizamento entre significações. Uma alusão a “pontes” que estão sendo construídas.

Um processo em que o formal e o informal se entrecetem, possibilitando um jogo de ressonâncias.

Tanto nas favelas do Rio quanto em Kassel pode-se perceber um “déficit de urbanidade”. Em Kassel, as disrupções não são especificamente de tipo espacial, senão de caráter social. A sociedade que produz seus membros excluídos os localiza no mesmo tipo de tecido físico. No Rio de Janeiro, as diferenças socioespaciais entre excluídos e incluídos são notórias, escandalosas, e implicam uma vida em vulnerabilidade. Em ambos os casos, trata-se de um déficit de urbanidade e de espaço público. Urbanidade entendida como uma forma de vida feita de uma multiplicidade de vínculos conectados até o infinito, em que os curtos-circuitos são freqüentes. Espaço público como essas superfícies mais ou menos perfuradas, onde se produzem deslocamentos dos quais resultam entrecruzamentos, bifurcações e encenações coreográficas.

Em Kassel, o desafio consiste em imaginar outro tipo de relações entre o habitacional e o lugar público (que só se torna espaço público em limitadas ocasiões) por meio da qualificação e da rearticulação das centralidades

existentes e a introdução de outras novas, configurando “atratores” com qualidade estética.

No Rio, em especial na cidade informal, resultado da forma que adota o sistema capitalista que produz a ilegalidade e a pobreza, também falta espaço público. Nem sequer existe o conceito. Nela, todo espaço é privado, e o que não é, não é “de ninguém”. Mas apesar disso, existe um forte laço social entre os habitantes, que pode funcionar, para o conjunto da sociedade, como referência para uma terapêutica política. Pois a favela é, apesar de tudo, o lugar de uma intensa dinâmica, em contínua transformação; o lugar de um puro devir. E também o domínio do essencial.

Assim, em ambos os casos, em Kassel e nas favelas do Rio (e no mundo da periferia em geral) necessita-se de um DNA urbano que, incluindo a dimensão estética como componente estrutural, possa funcionar como espaço de conexão entre o individual e o coletivo, e, usando como referência a fita de Möbius, permita a interação desses dois domínios sem interromper as continuidades. A fita de Möbius é, além do mais, suporte de significações.

O texto “Less (Can Be) More (Still)” aponta para uma nova atitude não já minimalista, senão na direção da responsabilidade social e do essencial. “Menos” consumismo, discriminação, individualismo e devastação, “pode ser”, “mais” investimento na vida, tolerância, solidariedade e eco-reconstrução.

É por meio do continuum planta baixa – espaço de exposição – terraço/mirante que o objeto permite não só uma rica diferenciação de situações socioespaciais (o contato com o outro – os excluídos de Kassel: afegãos, paquistaneses, etrúrios, russos e turcos – as atividades de exposição e as vistas sobre o entorno) senão também a fruição estética. É esse espaço de encontro do pavimento térreo, onde o corpo social coletivo está representado, relacionado com a idéia de cooperação internacional, que funciona como locus da inversão do espaço e das relações sociais. Um “não-lugar” que existe em relação dialética com “um lugar”.

E porque o ato criativo, produto de alianças e encontros permanentemente atualizados, pulsa ativamente na transformação cotidiana da realidade, ele nos coloca frente ao outro, gerando uma “estranheza familiar”.

MINISTÉRIO DA CULTURA

GILBERTO GIL ▶ Ministro da Cultura

JUCA FERREIRA ▶ Secretário Executivo

ALFREDO MANEVY ▶ Secretário de Políticas Culturais

ROBERTO NASCIMENTO ▶ Secretário de Fomento e Incentivo à Cultura

CÉLIO TURINO ▶ Secretário de Programas e Projetos Culturais

SÉRGIO MAMBERTI ▶ Secretário da Identidade e Diversidade Cultural

MARCO ACCO ▶ Secretário da Articulação Institucional

ORLANDO SENNA ▶ Secretário do Audiovisual

MUNIZ SODRÉ ▶ Fundação Biblioteca Nacional

JOSÉ ALMINO DE ALENCAR ▶ Fundação Casa de Ruy Barbosa

LUIS FERNANDO DE ALMEIDA ▶ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

CELSO FRATESCHI ▶ Fundação Nacional de Arte

EDVALDO MENDES ARAÚJO ▶ Fundação Cultural Palmares

AFONSO LUZ ▶ Programa Cultura e Pensamento

PROGRAMA CULTURA E PENSAMENTO/FAPEX

OSVALDO BARRETO FILHO ▶ Diretor Executivo/Fapex

NEHLE FRANKE ▶ Coordenação Geral

RICARDO LIBÓRIO ▶ Coordenação Executiva

REVISTA “CULTURA E PENSAMENTO”

PRISCILA FIGUEIREDO ▶ Coordenação

MARCELO REZENDE ▶ Edição

FABIANA ACOSTA ANTUNES ▶ Revisão

COLABORADORES

CECILIA COTRIM, CONSUELO LINS, DANIEL HORA, FERNANDA LOPES, FERNANDO OLIVA,

JORGE MARIO JÁUREGUI, KÁTIA MACIEL, KIKI MAZZUCHELLI

CRÉDITO DAS IMAGENS

AS IMAGENS DESTA EDIÇÃO FORAM CEDIDAS PELOS ARTISTAS,

CORTESIA DE SUAS RESPECTIVAS GALERIAS

PROJETO GRÁFICO

TECNOPOP [SÔNIA BARRETO]

EDITORAÇÃO

TECNOPOP [ANDRÉ LIMA E MIGUEL NÓBREGA]

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

ADAUTO NOVAES, DANILO MIRANDA, MARTA COLABONE, VINICIUS TERRA,

JOSÉ GUILHERME PEREIRA LEITE, MILTON OHATA, NELSON SIMÕES, ANDRÉ STOLARSKI,

CILDO MEIRELES, PAULO BRUSCKY, ADAIR ROCHA, TARCIANA PORTELA, POLA RIBEIRO

BRASILIANA DIGITAL

ORIENTAÇÕES PARA O USO

Esta é uma cópia digital de um documento (ou parte dele) que pertence a um dos acervos que participam do projeto BRASILIANA USP. Trata-se de uma referência, a mais fiel possível, a um documento original. Neste sentido, procuramos manter a integridade e a autenticidade da fonte, não realizando alterações no ambiente digital - com exceção de ajustes de cor, contraste e definição.

1. Você apenas deve utilizar esta obra para fins não comerciais. Os livros, textos e imagens que publicamos na Brasiliiana Digital são todos de domínio público, no entanto, é proibido o uso comercial das nossas imagens.

2. Atribuição. Quando utilizar este documento em outro contexto, você deve dar crédito ao autor (ou autores), à Brasiliiana Digital e ao acervo original, da forma como aparece na ficha catalográfica (metadados) do repositório digital. Pedimos que você não republique este conteúdo na rede mundial de computadores (internet) sem a nossa expressa autorização.

3. Direitos do autor. No Brasil, os direitos do autor são regulados pela Lei n.º 9.610, de 19 de Fevereiro de 1998. Os direitos do autor estão também respaldados na Convenção de Berna, de 1971. Sabemos das dificuldades existentes para a verificação se um obra realmente encontra-se em domínio público. Neste sentido, se você acreditar que algum documento publicado na Brasiliiana Digital esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, solicitamos que nos informe imediatamente (brasiliiana@usp.br).