

ARTE & CRÍTICA

ANO 47 - Nº XVI - SETEMBRO 2018





ABCA - Associação Brasileira de Críticos de Arte

Presidente

Sandra Makowiecky

Revista Arte&Critica

ISSN: 2525-2992

Periodicidade: publicação trimestral

Conselho Editorial

Adriana Almada

Almerinda Lopes

Annateresa Fabris

Lisbeth Gonçalves

Jacques Leenhardt

Coordenação

Leila Kiyomura

Edição de arte e diagramação

Fernanda Pujol

Edição Geral

Leila Kiyomura [USP]

Maria Amélia Bulhões [UFRGS]

Editoria Arte/Atualidades

Sylvia Werneck [USP]

Editoria Arte/Diversidade

Alessandra Simões Paiva [UFSB]

Editoria de Arte/História

Alecsandra Matias de Oliveira [USP]

Editoria Arte/Internacional

Lisbeth Rebollo Gonçalves [USP]

Editoria Arte/Meio Ambiente

Gil Vieira da Costa [UNIFESSPA]

Editoria Arte/Tecnologia

Lilian França [UFS]

Jornalista responsável

Leila Kiyomura

MTB 11.968-48-41-SP

Projeto gráfico

Fernanda Pujol

Design página web

Fernanda Pujol

Programação página web

Alessandra Klein

<https://abca.art.br/arte-critica/>

Arte&Crítica

Ano 47 - NºXVI - Setembro 2018

Imagem da capa: *Museu Nacional da Quinta da Boa Vista*

Imagem: Carlos Terra

A Revista Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte

Caro leitor,

Abrimos a terceira edição anual de nosso jornal com uma boa notícia. Com satisfação, anunciamos a presença de cinco novos associados em decisão reiterada na assembleia de 26 de setembro. Damos as boas vindas a Augusto Nunes Filho, Gil Vieira Costa, Maristela Salvatori, Paulo Gomes e Priscilla Arantes. Apresentamos suas fotos com uma breve biografia para que todos os conheçam. Consideramos muito importante divulgar os nomes de nosso quadro de associados, neste sentido, estamos finalizando o preparo de um Catálogo de Sócios que muito em breve será poderá ser acessado em nosso site e distribuído em versão impressa.

Ainda em *Notas*, informamos sobre a disponibilização, sob forma de e-books, dos anais da *Jornada ABCA/Seminário Internacional Arte Concreta e Vertentes Construtivas*, realizada em Belo Horizonte em junho. Poderão ser acessados em nosso site no link **Publicações/e-books**. Informamos, ainda, que estão abertas as inscrições para chapas interessadas em concorrer às eleições para nova diretoria da ABCA, gestão 2019/21.

Na seção *Internacional* apresentamos um artigo de Tício Escobar que traz uma instigante reflexão sobre a fotografia, questionando o olhar e máquina. No panorama nacional destacamos a importância do Museu Nacional e a tragédia que o assolou. Contamos, também, com uma homenagem a João Otavio Neves Filho, mais conhecido como Janga, crítico de arte e nosso associado de Santa Catarina, recentemente falecido.

Nesta edição, em *Artigos*, relembramos o caso Volpini que pontua a presença da censura no campo da arte. Há também um interessante texto sobre a paisagem no panorama artístico de Belém. Ambos se propõem a ampliar a compreensão da arte em suas diferentes conexões contextuais. Em *Ensaio*s há dois textos. Um sobre a exposição do Armazém em Florianópolis e outro sobre a questão “tempo e artista” que nos fazem pensar sobre a complexidade e a diversidade do fazer artístico. Por fim, em *Exposições*, foram comentadas as mostras da artista Estela Sandrini, no Paraná e duas outras que, no Instituto Tomie Ohtake, tomam posição frente aos desafios da realidade complexa e intranquila que vivemos hoje.

Assim, o jornal *Arte & Crítica* continua apresentado um panorama diversificado da crítica de arte, com a participação de colegas das diferentes regiões e, também da AICA Internacional. Leituras que enriquecem nossa compreensão da arte e nos fazem refletir sobre o papel da crítica em nossos dias.

Boa leitura!

Maria Amelia Bulhões

SUMÁRIO

INTERNACIONAL

10
LA MÁQUINA Y LA MIRADA
TICIO ESCOBAR

ARTIGOS

40
**A MORTE TRÁGICA DO MUSEU
NACIONAL DA QUINTA DA BOA VISTA:
DOIS OLHARES SOBRE A TRAGÉDIA DA
CULTURA BRASILEIRA**
ANGELA ANCORÁ DA LUZ
CARLOS TERRA

64
RELEMBRANDO O CASO VOLPINI
ANNATERESA FABRIS

74
**PAISAGENS IMPERMANENTES:
ENREDOS ARTÍSTICOS NA GRANDE
BELÉM**
JOHN FLETCHER

EXPOSIÇÕES

48
**MOSTRAS INCITAM A REFLEXÃO
SOBRE OS 50 ANOS DO AI-5 E OS 130
ANOS DA ABOLIÇÃO DA ESCRAVIDÃO**
MARIA AMÉLIA BULHÕES

92
**O QUE HAVIA E O QUE RESTA:
PINTURAS DE ESTELA SANDRINI**
FERNANDO BINI
MARIA JOSÉ JUSTINO

SUMÁRIO

ENSAIOS

56
TEMPO E ARTISTA
CÉSAR ROMERO

86
**EM FLORIANÓPOLIS, “ARMAZÉM”
REUNIU TRABALHOS DE 439 ARTISTAS**
NÉRI PEDROSO

HOMENAGEM

60
**A PERDA DO ARTISTA E CRÍTICO DE
ARTE JOÃO OTÁVIO NEVES FILHO**
SANDRA MAKOWIECKY

NOTAS

98
OS NOVOS SÓCIOS DA ABCA

104
**SEMINÁRIO INTERNACIONAL
ARTE CONCRETA E VERTENTES
CONSTRUTIVAS EM DUAS
PUBLICAÇÕES**



Fig. 1: Bernardo Oyarzun. Imagen: divulgación.

INTERNACIONAL

LA MÁQUINA Y LA MIRADA¹

Es por cierto bien característico el que el debate se haya encarnizado en cuanto se trata de la estética de la ‘fotografía como arte’, mientras en cambio apenas se repara en el hecho social – que sin duda es menos problemático – del ‘arte en tanto que fotografía’.

Walter Benjamin. Pequeña historia de la fotografía. Obras II, 1, p. 398

TICIO ESCOBAR
AICA/PARAGUAI

INTRODUCCIÓN. ACERCA DE LAS FIGURAS DUDOSAS

Este artículo busca encarar la compleja situación de la imagen digital en los ámbitos del arte actual. El intento supone enfrentar figuras que, condicionadas por su origen técnico y productivo, convertidas en herramientas de uso masivo e interferidas por nociones de la estética moderna, devienen dudosas en tales ámbitos. La elasticidad propia de ciertos conceptos de la crítica suele favorecer el abordaje de esas figuras imprecisas. Así, el concepto de contemporaneidad, ambiguo por vocación, permite sortear –que no resolver– cuestiones conflictivas consolidadas en los tiempos modernos. Y, así, el concepto de imagen se presta a articular, aun brevemente, momentos opuestos sin la exigencia de conciliarlos. Ambos conceptos serán tenidos en cuenta a lo largo de este artículo aunque no necesariamente de modo explícito.

La posición, que en este texto es llamada “contemporánea”, resulta ventajosa para detectar las posibilidades de que las distintas

formas de arte basadas en la imagen digital escapen del determinismo tecnológico y del esteticismo fofo del mercado. Y resulta de tal modo no porque esa posición sea considerada mejor en cuanto nueva (lo que significaría recaer en un argumento moderno), sino porque es la que se emplaza de manera diversa ante su propio tiempo y enfrenta cuestiones que lo desvelan sin quedar detenida en él. Quizá “lo contemporáneo” pueda zafarse de la trampa que sostiene que todo tiempo presente es mejor, porque su concepto no se encuentra planteado como una etapa que sigue a otra (que la mejora, la remata y la reenvía a la siguiente), sino como una perspectiva que encara distintos presentes y los fuerza a mirar hacia adelante y volverse hacia atrás. Tal concepto asume, así, un enfoque –benjaminiano– que, al renegar de la linealidad progresiva del tiempo, sobresalta el transcurrir, desata rumbos azarosos e introduce inevitables anacronismos, escrupulosamente evitadas por el pensamiento moderno.

El desguace del tiempo secuencial perturba el prescrito orden de la

historia, recusa la idea de una finalidad segura y desestabiliza conceptos venerables, sometidos ahora al azar de la contingencia, cuando no a la humillación de la sospecha. De todas maneras, cualquier manera de abordar el tiempo resulta en contradicciones: si concebimos lo contemporáneo como un enfoque transversal y una manera de asumir distintos momentos fuera de toda idea de fundamento y *telos*, entonces cualquier tiempo, incluido el moderno, puede ser considerado desde un enfoque contemporáneo. Tal posición genera paradojas y conflictos, fructíferos a veces. Por su parte, vinculado con el concepto de contemporaneidad, el de imagen también se abre a dimensiones heterogéneas y, de nuevo en términos benjaminianos, funciona como imagen dialéctica: una dialéctica sin conciliación ni sosiego, propulsora de energías diversas, descontroladas. Una aparición que desestabiliza la mirada mostrando y ocultándole demasiadas cosas. Desafiándola a asumir discordancias y desgarros. Azuzando el deseo mediante la exposición de la falta.

En cuanto a las figuras llamadas “dudosas” en el primer párrafo, ellas devienen tales solo al ser consideradas retroactivamente o al ser constatadas en su modalidad de un retorno reaccionario (en su momento pudieron haber constituido ideas provechosas, promotoras de luces claras). En este texto serán expuestas tres de ellas, que, ligadas entre sí, comprometen las posibilidades de que las imágenes audiovisuales puedan ser tratadas en registro de arte contemporáneo: el culto de la novedad, el esteticismo masivo y la autonomía formal. Las tres encarnan determinados valores modernos que, impulsados por la utopía del progreso, resultaron importantes para que el arte pudiera afirmar sus notas, desmarcar su especificidad y avanzar con ganas hacia un porvenir mejorado. Hoy, en su retorno, esos modelos resultan poco propicios para considerar obras que defienden la contingencia de sus límites, cuestionan la linealidad de sus procesos y -de cara a otros tipos de emancipación- descreen de la posibilidad de transformaciones fulminantes y utopías absolutas.

Contemplada desde aquellos valores y en el curso de un análisis centrado en lo tecno-productivo, la estética digital resulta menoscabada, sujeta a la absolutización de sus soportes, comprometida con el ideal de progreso y uncida a un destino superior, término hoy extraño al vocabulario del arte. Por todo esto, este artículo busca tratar esa estética desde un punto de vista contemporáneo, capaz de hacer detectar las posibilidades políticas, estéticas y éticas que tiene la imagen audiovisual digital más allá de sus determinaciones, marcadas por la tecnología y el capital global.

EL RETORNO DE LO NUEVO

La primera figura que aquí llamamos “dudosa” corresponde al culto vanguardista de la innovación/ruptura. Esta devoción tiene como actual objeto de deseo a los medios basados en la tecnología digital, considerados como culminación del glorioso encuentro entre la ciencia, la técnica y el arte. La Ferla analiza la fantasía de la máquina perfecta, que remata en la ilusión de recobrar el goce del paraíso perdido², y trae los ejemplos

de “El mito del cine total”, de Bazin, y la pasión de Barjavel referida al “progreso futuro y el hombre nuevo” y orientada a “una visión esperanzada, pero también apocalíptica, de la ciencia y la tecnología”³.

Por otra parte, cabe considerar acá la paradoja del término “nuevo”, aplicado cada cierto tiempo a figuras emergentes en la escena del arte o en la de la cultura en general. Condenado por la obsolescencia generada por la sociedad de consumo, lo nuevo caduca pronto, de modo que las “nuevas tecnologías” o los “nuevos medios”, por citar sólo ejemplos, resultan enseguida relevados por otras expresiones que dejan esos términos en una situación incómoda: fueron nuevos en su momento, y quizá nunca lo fueron demasiado; el puro presente resulta una medida problemática, pues carece de toda fijeza y todo espesor. Descartar el discurso de la novedad, viejo vicio moderno, podría resultar de entrada beneficioso en estos casos. Asumir lo inactual de cualquier concepto referido al tiempo, también.

EL RETORNO DE LA BELLEZA CLARA

La segunda figura “dudosa” se refiere al esteticismo, que planea siempre sobre el devenir del arte y ha alcanzado hoy una expansión avasallante. Esa amenaza afecta a todos los medios artísticos, pero la fotografía es la que parece más expuesta a la seducción de la bella forma en versión actualizada. Mucha de la imagen fotográfica acepta un canon de belleza apoyado en los puros valores clásicos (armonía, proporción, equilibrio, síntesis, etc.) o en principios modernos (mengua del concepto, privilegio de aspectos constructivos y compositivos, narración basada en lances meramente formales y sintácticos o solamente informativos e ilustrativos). El modelo del mainstream, impulsado por los grandes circuitos comerciales del arte (básicamente las ferias), se cuela en bienales y exposiciones de diverso alcance a través de fotografías técnicamente impecables y realizadas en gran escala según el estándar publicitario. Sus imágenes son en general hiperrealistas, aunque también figurativas en términos

de realismo mágico o de exotismo tercermundista. Esta estética reencarna el patrón de la belleza idealista: conciliada, sin resto ni falta; sin resquicios por donde colar preguntas ni hacer resonar silencios. Configura un corpus flácido, apenas estremecido por lances ingeniosos, sobresaltado con suavidad por sorpresas administradas en clave tecnológica, correctamente animado por inocentes audacias eróticas o denuncias políticas estilizadas. Es en contra de esta estética que se posicionan las formas críticas de la fotografía contemporánea.

Fredi Casco encuentra que las llamadas “nuevas tecnologías” se exponen hoy a dos riesgos:

Por un lado, el de la “normalización”, uno de cuyos resultados es cierto neoesteticismo conservador de la fotografía documental actual (más parecida a la pintura holandesa del siglo XVII que a los *New Documents* de los 70s). Por otro, el de la “masificación” de las herramientas digitales (como Photoshop y filtros que remiten a la imitación de tecnologías

fotográficas y cinematográficas *vinatge*). Esta masificación promueve la “estetización difusa” de los usos sociales de la fotografía y el video (Instagram, Facebook, Flickr, etc.) o la aparición de una neonostalgia vuelta hacia tecnologías obsoletas, como la Polaroid o el cine Super 8⁴.

Las referencias de Casco apuntan a los usos masivos del video y la fotografía; es decir, no se dirigen de manera directa a los espacios del arte, aunque sí a los ilimitados ámbitos de la estética. Dado que aquellos espacios se encuentran permeados por las imágenes producidas en estos ámbitos, el comentario resulta pertinente para complejizar la consideración de una imagen inestable, capaz de ocupar simultáneamente diferentes campos.

EL RETORNO DE LOS FEUDOS

La tercera figura, vinculada con las dos anteriores, marca un retroceso hacia la autonomía jerárquica de los medios técnicos y materiales. A partir de aquel movimiento, estos medios no solo definen la especificidad de cada clase de producción artística, sino

que poseen un valor constitutivo capaz de distinguir radicalmente la obra y separarla de otras según criterios lógicos de identidad y clasificación. Los medios audiovisuales se ven atrapados de modo constante por este ideal tecno-formalista. Muchos artistas y teóricos de la fotografía, el video y el cine defienden los fueros de sus jurisdicciones soberanas como si las obras fueran definidas no por operaciones de sentido, sino por la particularidad de sus medios instrumentales.

El cuestionamiento de la autonomía formal constituye una de las notas características de lo contemporáneo: lo más notable del arte actual es fruto de cruces, montajes y tiempos heterogéneos y movimientos de expansión y contaminación, así como de lances promiscuos que combinan con osadía medios distintos, despojados de todo lastre sustancial. El litigio autonomía/heteronomía del arte deviene una cuestión irresoluble, un dilema que solo puede ser asumido en cada situación específica. Por un lado, si las obras quedan aisladas en la peculiaridad de sus medios se estaría

restaurando un sistema de señoríos, distintivo de las Bellas Artes, o un régimen basado en la pureza formal, propio de la asepsia moderna. Por otro, si tales obras se olvidan de la infraestructura productiva que las condiciona y, consecuentemente, desconocen el aparataje que las mueve, podrían desembocar en un idealismo negador de las circunstancias técnicas y materiales (y, por lo tanto, de los componentes ideológicos y sociales que permiten la articulación de esos aparatos). Y podrían diluirse en la pura trama del concepto, en lo irrepresentable absoluto o en la mera pragmática social. Los entremedios no aquietan la tensión pero potencian las obras a través de la energía de la diferencia. Por eso, resulta limitante el excesivo celo que lleva a algunos productores de audiovisuales a pertrecharse en lo propio de sus técnicas temiendo contaminarse con las procedentes de otros medios. Las exposiciones, publicaciones y debates centrados en el cine o la fotografía resultan altamente productivos mientras no signifiquen la reclusión del medio audiovisual

en un círculo hermético: su encierro en un claustro moderno, resguardado de las impurezas de la alteridad.

En muchas ocasiones, las transferencias y los cruces de técnicas son llevados al círculo hegemonizado por un cierto medio que preserva la lógica de la autonomía medial; en este caso no existe un campo activo de tensiones entre medios heterónomos, sino la pretensión de uno de ellos de colonizar a los otros resguardando su propia especificidad. Resulta oportuno considerar acá una advertencia levantada por Thayer con relación a “una tecnología singular que organiza endógenamente la multiplicidad”:

No hay que confundir (...) coexistencia de modos de producción, tecnologías, heterocronismos, fibras, con *la ilusión* que de tal coexistencia se produce cuando una tecnología, un modo de producción, emula y representa otros modos de producción en su propio medio⁵.

Ante este pase, que enmascara el hecho de que una tecnología se mantiene idéntica a sí, avasallando otros medios, el autor recuerda que “no hay *medios puros* donde *la verdad empieza en dos* (Nietzsche). No hay cine, cifra pura, salvo como ilusión referencial...”⁶. El sueño moderno de la distinción tajante y jerarquizada de los procedimientos se ha vuelto un canon que la obra crítica debe impugnar.

INTERMEDIOS

Cuando se habla hoy de la tecnología en el ámbito del arte, se están nombrando los procedimientos basados en



Fig. 2: Alfredo Quiroz, Asunción, domingo 15 de agosto de 1954. Video (stop-motion). Exposición La objeción, 2016. Foto Javier Medina.

la hegemonía de la computadora. Es que las imágenes producidas por las tecnologías numéricas no sólo han transformado el panorama de las técnicas, las ciencias y las industrias de la información, comunicación y entretenimiento; también actúan como impulsos potentes en el terreno de las artes visuales: en el de los medios basados en el uso alternativo de la computadora, en sus diversas modalidades, y muy especialmente y con mayor potencia, en la fotografía, el cine y el video.

En términos amplios, la irrupción de la electrónica en el arte involucra soportes diversos que comienzan con la fotografía y se traducen en manifestaciones específicas

tales como el *computer art*, el *net art*, el video-arte, las video-instalaciones, el arte interactivo, etc. Ahora bien, los ambigua y apresuradamente llamados “nuevos medios” no han logrado configurar expresiones bien consolidadas, ni siquiera bien definidas. El *computer* y el *net art* no sobrepasaron, en general, los límites de ingeniosas experimentaciones, mientras que los apodos de “arte” e “instalación” aplicados al video no han hecho justicia a los potentes resultados que ha aportado ese medio. Hablar de “video-arte” es tan infructuoso como hablar de “pintura-arte” o “fotografía-arte” (eventualmente, cualquier medio puede acceder al estatuto de arte sin necesidad de que uno u otro término sea mencionado). Por su parte, el nombre “video-instalación”, peor que fútil resulta riesgoso: invocando ese término, importantes audiovisualistas han hecho montajes que no están a la altura de sus producciones⁷. Además, una proporción considerable de las llamadas, en general, “instalaciones”, más que habilitar una instancia de confrontación entre la obra

y su sitio específico, desembocó en escenografías efectistas u ornamentaciones espaciales de poca monta.

Este artículo se centra solo en los medios que, mediante el empleo de la imagen numérica, alcanzaron sus más potentes resultados: la fotografía y el cine. Por razones de mejor exposición, estas manifestaciones son expuestas de modo separado, pero cada vez más ellas conforman fuerzas transversales que promueven cruces, combinaciones y montajes entre sus distintos soportes, de modo que, en los ámbitos del arte, ninguno de ellos puede ser considerado como un medio puro. Incluso la unión de tecnologías analógicas y digitales, así como la de éstas con medios tradicionales, dinamizan constantemente esos ámbitos y evitan los riesgos de sobredimensionar las especificidades técnicas y hacer de ellas factor canónico de separación entre las artes (lógica autonómica y jerárquica de las Bellas Artes). Por otra parte, cada vez más el video tiende a aproximarse al cine hasta identificarse con él; esta coincidencia crece en las exposiciones

que presentan audiovisuales⁸. En este sentido, Fredi Casco sostiene que el discurso heroico del video-arte ha quedado subsumido por la irrupción del cine en los circuitos del arte contemporáneo. “Por ejemplo, los audiovisuales calificados en décadas pasadas como videoarte, no diferencian ya hoy entre cine y video; da igual que los creadores usen cine de 35 mm o video de altísima definición”⁹.

LAS AGENDAS DE LA IMAGEN

Aunque la tecnología digital ha redefinido muchos supuestos de las artes contemporáneas, a las que plantea desafíos graves, ni los estudios técnicos especializados ni la teoría del arte han asumido con suficiencia el complejo estatuto de imágenes que se mueven simultáneamente en dimensiones diferentes y extraen su fuerza de esa misma ubicuidad. Desde las iniciales relaciones entre la técnica y el arte, aquélla constituyó un factor determinante en la producción de éste, pero la complejidad de la tecnología numérica y la desmesura de sus compromisos con los meganegocios de la sociedad telemática, hacen que hoy

el componente estético se encuentre relegado y termine casi diluido en el discurso acerca de la imagen tecnológica. La maquinaria digital no solo es oriunda de regiones extrañas a las del arte, sino que nunca se adaptó expresamente a los requerimientos de la creación y los desvaríos de lo poético; creció velozmente, ajena a los albuces del deseo y la sensibilidad. Habría que tener en cuenta además los condicionamientos de la imagen digital en cuanto presa codiciada por las megaempresas de la información y el espectáculo. Esta situación se traduce en la sujeción de la imagen técnica a la lógica del mercado y, consecuentemente, en la metástasis del diseño en clave corporativa (el esteticismo global). En el mismo contexto debe ser considerada la sustitución del perfil del inventor-creador individual por la del técnico asalariado por las megacorporaciones, un funcional “innovador productivo” (lógica de la “economía creativa” que ni siquiera es la de la “creatividad en la economía”). También deben ser mencionados acá, aunque no habrán de ser tratados en este texto, otros

cambios producidos por el acceso ilimitado a la producción de imágenes técnicas. Ya no se trata del consumo masivo del arte, sino de la vigencia de un nuevo diagrama de relaciones entre productores y espectadores: a través de las redes sociales y la difusión de los dispositivos de representación, tanto unos como otros generan compulsivamente un flujo desorbitado de imágenes que no tendrán tiempo de ser consumidas, un superávit de imaginario vacante.

Volvamos al tema central: el origen técnico y el destino rentable de las imágenes digitales han promovido que el pensamiento acerca de tales imágenes haya sido hegemonizado por el discurso tecno-científico y el cálculo productivista en detrimento de la reflexión crítica en torno al arte. Este texto se suma a la posición que busca vincular la creación audiovisual con el debate sobre el arte contemporáneo y que apuesta a que sus desvíos liberen la imagen digital de su puro destino instrumental.

Incluir lo visual tecnológico en la

agenda teórica del arte y la cultura implica en primer lugar confrontar este tema con las grandes cuestiones del pensamiento contemporáneo: la misma idea de contemporaneidad, la política de la mirada, los conflictos de la representación y las posibilidades críticas y políticas del arte en los tiempos del mercado total (o la posibilidad misma del arte mismo en tales tiempos). En segundo lugar, esa inclusión supone considerar las pragmáticas de la imagen relacionadas con sus usos sociales, la esfera pública, las políticas culturales, las dimensiones institucionales y la participación ciudadana. Este texto se centrará en lo expuesto en primer lugar, aunque constantemente tendrá a la vista lo enunciado en el segundo.

LAS OTRAS PARADOJAS DE LA REPRESENTACIÓN

El tema de la representación es central en la reflexión acerca de la cultura y el arte contemporáneos. Por una parte se mantiene vigente cierta tradición antirrepresentacional, por llamarla de algún modo; por otra, está claro que una sociedad no puede constituirse sino a partir del orden simbólico (el



Fig. 7: Ficción de Un Origen. Imagem: divulgação.

del lenguaje, los códigos; las representaciones, en suma). En cuanto pertenece al ámbito cultural, el arte opera con formas de representación, pero éstas lo comprimen demasiado, lo restringen; por eso está buscando siempre sobrepasarlas. El arte opera en el límite del sistema cultural tratando una y otra vez de nombrar lo real inalcanzable, aquella zona nocturna que repele cualquier signo. Es por eso que el régimen del arte está siempre en conflicto con el de las representaciones y puede ser caracterizado por el intento de cuestionar las categorías ordenadas del lenguaje y aspirar, vanamente, a nombrar el otro lado de las cosas, el que precisamente no puede ser alcanzado por el lenguaje. Las imágenes son aliadas de este intento insensato: lo imaginario (en términos lacanianos) puede, si no representar lo real (irrepresentable por definición), sí al menos atribuirle fugazmente una apariencia posible, vislumbrarlo como inminencia, conjeturarlo a través de los indicios de su misma ausencia. La capacidad que tienen las imágenes de mostrar/ocultar, de relampaguear sobre el vacío, las hacen dispositivos adecuados para la práctica del arte, menos preocupada por lo manifiesto que por lo velado.

Lo que se ha llamado “paradoja de la representación”¹⁰ se refiere al hecho de que en los planos del arte, la representación no puede más que asumir su propio límite y remitir a un más allá de sí, fuera del orden del lenguaje. Si la tarea de significar una realidad objetiva (o un real insondable) resulta espinosa, en épocas de la reproducibilidad digital se vuelve desconcertante. Tomemos el caso del cine. De pronto, el viejo sueño

realista de lograr una similitud casi absoluta entre el signo y la cosa se vuelve alcanzable. Nunca estuvo aquél tan cerca de ésta. A la fidelidad de la fotografía se le añade el movimiento: la cosa aparece sitiada hasta en su último reducto y sustraída a toda posibilidad de ocultamiento y, por lo tanto, de aparición. Y ese sueño de la reproducción total está al alcance de la mano: trasciende la grave oscuridad ritual de la sala de proyecciones y se multiplica descontroladamente en las pantallas de la televisión, las computadoras, los *displays* y los teléfonos celulares. En cualquier espacio y en cualquier momento. Sin horario establecido ni atmósfera especial, sin encuadre compartido. Obviamente no todo el cine cae en las trampas de la representación total; ya se verán posibilidades afirmadas a contramano de la dirección marcada por el mainstream; ahora se están revisando los descabros que produce o puede producir la irrupción de las tecnologías digitales en el teatro de la representación, hasta hace pocas décadas regido por otros códigos miméticos.

Repasando el azaroso transcurso del arte y considerando todas sus manifestaciones, resulta que el cine es el medio más “figurativo”, más fiel al destino referencial de la representación. Esta cualidad podría significar un retroceso peligroso si tiende a renovar los ideales totalitarios de un modelo omnipotente de representación (la ideología de la perfecta comunicabilidad, la promesa de la transparencia completa, el fetiche de la técnica capaz de compensar las insuficiencias de la visión humana y los desatinos de la mirada). De hecho, una fuerte tendencia en este ámbito busca renovar el sueño clásico del verismo exacto y vincularlo con la utopía moderna del progreso maquínico, expresado en el culto vanguardista de la innovación constante (retórica de la ruptura/novedad, exaltación del avance tecno-científico orientado al cumplimiento de una meta histórica predeterminada).

Según esta perspectiva, la visión mecánica ocupa el lugar de la humana (íntimo anhelo moderno) y perfecciona la representación objetiva del mundo (viejo ideal clásico). La transparencia

del mundo anula el deseo de la mirada: detenido el juego de lo que aparece y lo que se sustrae, la imagen queda trabada: deviene puro aval de la presencia plena. Daney dice que la equiparación de lo *real* y lo *visual* corresponde a la identificación entre *ver* y *comprender*, promovida por la ideología dominante. “El cine se vincula así con la tradición metafísica occidental del ver y de la visión...”¹¹. Una alianza reaccionaria que busca achatar el mundo en una pantalla: en una superficie sin huecos capaces de convocar el juego de la imaginación, sin profundidades ni relieves aptos para proyectar sombras. Sobre este plano raso resbalan los indicios de lo real. Según Jean-Luc Nancy existen dos tendencias propias del cine: una lleva a la reproducción integral de las cosas (*La llegada de un tren*, de los Lumière) y la otra, a la creación de un mundo completamente irreal (*Viaje a la luna*, de Méliès)¹². Aunque Nancy las trabaja en otra dirección, exponer aquí estas tendencias contrapuestas sirve para ilustrar la banal alternativa del cine de optar entre el registro fiel de la realidad y la ilusión de lo



puramente imaginario. Ninguno de los términos de esta opción permite que el audiovisual se abra a la irrupción del acontecimiento como acometida de una verdad intensa e incompleta.

VESTIGIOS

El viejo postulado de la indicialidad de la imagen fotográfica podría aportar a la cuestión planteada en el punto anterior. Tomemos una de las formulaciones más radicales de ese supuesto, la de Philippe Dubois¹³, para quien la fotografía alcanza una posición privilegiada en cuanto se constituye a partir del rastro de una cosa real, es decir, en cuanto configura un índice¹⁴. La huella de la cosa se convierte, así, en testimonio de su existencia; por primera vez la representación ofrece la prueba de que su objeto existe: el signo ha sido tocado por él y exhibe, triunfante, sus indicios¹⁵. Aunque Dubois advierte acerca de los peligros de una epifanía de la referencia (asociada al valor portentoso atribuido a esas huellas), es indudable que el “indicialismo” no puede sustraerse de una metafísica de la presencia y termina fetichizando

la huella, devenida testimonio irrefutable de la cosa misma¹⁶. Pero, ajeno a este riesgo reaccionario, el autor sostiene que lo más innovador del arte contemporáneo ocurre a partir de la radicalización de la lógica indicial. El empleo estético del índice habría provocado un giro en el curso histórico de la representación; ésta pasa a ser desplazada desde una lógica mimética de la semejanza hasta un discurso de la huella (del contacto, de la contigüidad)¹⁷. Dubois no explica por qué en la retórica de la representación el empleo de la metonimia supondría un grado superior al de la metáfora, pero el problema mayor no se encuentra en ese punto, sino en el concepto mismo de representación.

En el plano del arte, la representación no actúa como testimonio de la presencia de un objeto, sino como cifra de la ausencia que ese objeto incuba y que le permite perturbar las significaciones y, así, renovarlas. En ese empeño, el referente es negado, desplazado y pospuesto – es maltratado – por un obrar que aspira mucho más que a la pura verificación de su

presencia física: rastrea las señales de su diferencia; busca *lo que no es* ese objeto, su otro lado imposible, su esquivo sombra. Cuando un artista trabaja la huella, la impresión de un objeto real, lo que menos pretende es hacer de ese indicio una reliquia de tal objeto: quiere extremar el trámite representacional para subrayar el momento de la ausencia. El objeto que ha marcado una superficie ya no está. El arte no certifica que ese objeto, en general intrascendente, realmente existió; convierte el lugar vacío que dejó al retirarse en principio de una distancia que permite divisar momentos que en su pura presencia el objeto no mostraba.

Ya se sabe que en este punto la posición de Barthes se encuentra cerca de la de Dubois: en cuanto marca de una cosa, la fotografía testimonia suficientemente que “esto ha sido”¹⁸. Aunque en esta sentencia de Barthes resuena la figura del *ya sido* de Benjamin, ésta tiene otros alcances. Collingwood-Selby, en efecto, dice que en Benjamin “todo lo que retorna retorna inevitablemente fuera de sí, en otro y como otro”¹⁹, lo que

impide la clausura de un pretérito conciliado consigo mismo en su puro haber acontecido.

La discutida y fecunda distinción hecha por Barthes entre *studium* y *punctum* abre una posibilidad de pensar la manifestación de lo *ya sido más allá del puro certificado testimonial, propuesto por él mismo*. El *studium* describe una situación objetiva y constituye “el campo de interés cultural”²⁰, el registro de una época; mientras que el *punctum* perturba ese contexto ordenado, descentra la escena mediante una puntada aguda que sale al paso “como una flecha” e interpela al sujeto, a quien arrastra fuera de su marco. Mediante el *punctum*, la fotografía tiene el poder “de mirarme directamente a los ojos”²¹, afirmación que retoma lo ya dicho por Benjamin y Lacan y se refiere al poder que tiene una imagen de involucrar el deseo y comprometer la mirada, de colarse por el desfase que deja abierto la escisión del sujeto.

Como irrupción intempestiva de lo real, el *punctum* se acerca al *aura* más que a la *huella* y, extraño ya a

la exaltación de la referencia, actúa como una punción azarosa que perfora el plano del lenguaje y lo abre al mundo, con dolor y con asombro. No en balde Barthes asegura que el *punctum* termina enloqueciendo a la fotografía; lo hace mediante “un movimiento revulsivo que trastoca el curso de las cosas”. Esta perturbación resulta de una opción radical con la que Barthes termina el libro: someter la fotografía “al código civilizado de las ilusiones perfectas o afrontar en ella el despertar de la intratable realidad”²². La alternativa sugiere interpretaciones diversas; interesa a los fines de este texto seguir la que entiende la “intratable realidad” como aquello que, por exceder el alcance del símbolo, no puede ser tratado por él (lo real, en sentido lacaniano). Desde esta lectura, “el código civilizado de las ilusiones perfectas” se referiría a la codificación de las imágenes por un orden simbólico que las impide aspirar a lo real y que las mantiene en vilo, como pura ensoñación fantasmagórica.

Pero esta lectura no hace más que desembocar en un punto o, mejor, una

línea característica del pensamiento contemporáneo: el límite de la representación (del orden simbólico, del lenguaje) cuyo quebrantamiento constituye el desafío mayor del arte. Tarea imposible que moviliza las potencias más oscuras, más vitales, del deseo, y produce, a veces, obras inquietantes, imágenes enloquecidas a las que obstinadamente seguimos llamando “arte”.

BREVE PAUSA PARA CONSIDERAR POSIBILIDADES DE LA TECNO-IMAGEN

Antes de seguir, se enuncian – se anuncian– bajo este título cuatro cuestiones relativas a las posibilidades que tiene la imagen digital, encarada desde la perspectiva del arte. Asumiendo sus vínculos, esas cuestiones serán tratadas en lo que resta del texto, de manera cruzada y sin seguir el orden de la enumeración. Antes que tratadas, en verdad serán merodeadas: más no puede hacerse frente a problemas que no tienen respuestas definitivas; que no tienen respuesta alguna la mayoría de las veces.



1. ¿Qué posibilidades tiene la imagen digital de enloquecer en el contexto de una cultura pautada por la racionalidad del beneficio calculado?

2. ¿Tendría el arte actual la capacidad de conservar su filo crítico, su densidad conceptual y su poético silencio en una escena abarrotada de imágenes impulsadas por el capital, la información, el espectáculo? Se trata de imágenes que se automultiplican exponencialmente en todas las pantallas y de allí saltan a “la realidad”, se masifican, se ablandan y hacen metástasis hasta invadir hasta los últimos reductos de la vida cotidiana.

3. ¿Qué chances tienen las viejas categorías de la estética de tratar la sofisticada imagen tecnológica actual?

4. ¿Podría el público masivo, usuario por excelencia de la imagen digital, tener acceso a los códigos del arte contemporáneo? ¿Debería éste renunciar a las oscuridades de su talante poético y sus trastornos

retóricos para llegar a las grandes audiencias?

LA REPRODUCIBILIDAD TELEMÁTICA

Son conocidas las conmociones que motiva la irrupción de cada nuevo paradigma tecnológico. Ya hace casi 90 años, en 1928, Valéry se asombraba ante el hecho de que “ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son desde hace veinte años lo que fueron desde siempre”²³. Nunca fueron *iguales desde siempre*, pero esa es la impresión que causa la acometida de lo radicalmente nuevo sobre lo ya establecido. Lo cierto es que son desmesuradas las transformaciones que la revolución digital ha generado en la producción y circulación de imágenes, en los usos y hábitos sociales e individuales y en los códigos de percepción y, por ende, en la sensibilidad de los públicos. Estas intempestivas alteraciones afectan obviamente los terrenos de la estética, como nunca preocupada por el momento de la recepción. De modo que si se pretende tratar la imagen digital en clave de teoría del arte contemporáneo, no puede dejar de ser considerada la

adecuación de las categorías de la estética a las consecuencias de tan dramáticos cambios. Benjamin analiza la capacidad que tienen los aparatos de representación para reconfigurar la percepción sensible de la experiencia²⁴. Según Vera, el pensador alemán utiliza justamente el término *apparatus* para designar ese cambio en cuanto producido por la fotografía y el cine: “Se abriría, de tal suerte, un nuevo modo de la sensibilidad, una nueva constitución de la experiencia (la cuestión del shock...), que, desde entonces, perdería progresivamente su carácter aurático”²⁵.

Aunque no comparta algunas de sus conclusiones, sigo en este punto a Mateu Cabot, que identifica con precisión las cuestiones acá planteadas y las expone de manera especialmente clara²⁶. A partir del citado análisis benjaminiano, el autor compara la capacidad de los aparatos de transformar la experiencia de la vida cotidiana con la que, de manera mucho más potente, disponen los medios digitales de producción y difusión. Benjamin planteaba la necesidad de reajustar las categorías estéticas

tradicionales no sólo para adecuarlas a los nuevos esquemas perceptivos motivados por los cambios tecnológicos, sino por razones políticas. Aquellas categorías resultaban peligrosas en cuanto podían resultar funcionales a prácticas regresivas. Cabot dice con acierto que en esa época, la amenaza tenía un nombre: “fascismo”; mientras que ahora los nombres peligroso podrían ser: “banalidad” o “depotenciación de la carga crítica”. Pero no considera suficientemente que detrás de esas denominaciones se encuentra el nombre-padre: el del mercado; por eso no logra plantear con suficiencia la tensión hegemonía-contrahegemonía, que sigue involucrando fuertemente los destinos del arte.

Según Cabot, las transformaciones en los sistemas de creación y transmisión de las imágenes digitales configuran “el sistema de referencia hegemónico”²⁷, pero esta acertada afirmación no lo lleva a pensar que ese es el sistema cultural del capital globalizado. Consecuentemente, el autor no plantea el régimen del arte como diferente, o disidente, con relación a tal sistema; más bien

propone que ese régimen se adecue sin más a los requerimientos hegemónicos. Por cierto, los cambios que producen los medios digitales en la percepción de la realidad deben ser asumidos, pero el análisis del alcance de estos cambios debe considerar por lo menos tres cuestiones.

En primer lugar, debe traer a colación que tales cambios no solo repercuten en la percepción colectiva, sino que, a su vez, dependen de procesos históricos y relaciones sociales y, por lo tanto, de representaciones, imaginarios y sensibilidades que condicionan la aparición de los aparatos técnicos. “Siempre hay una máquina social que selecciona o asigna los elementos técnicos utilizados” aclaran Deleuze y Parnet²⁸, en el mismo sentido en que Comolli define la máquina de representación como “un dispositivo articulador entre distintos elementos, ciertamente tecnológicos, pero también económicos e ideológicos”²⁹. Esos elementos deben, pues, incluir los culturales y, por ende, los artísticos (que tramitan formas simbólicas e imágenes).

En segundo lugar, el modelo de artista aún vigente (romántico y discutible, pero todavía no suplantado) se basa justamente en la capacidad de detectar la sensibilidad de su propio tiempo: de anticiparla, incluso. El artista olfatea en el aire e intuye en la piel las señales de las nuevas maneras de sentir el mundo, de organizar el tiempo y el espacio. Si no sintonizara con los patrones sensibles, estéticos, de su presente, no podría emplearlos para mejor expresarse, como tampoco podría transgredirlos buscando que su expresión sea poética. Y es claro que si el arte asume una determinada sensibilidad, la teoría que lo trata también debe hacerlo.

La última consideración tiene que ver con la transgresión recién nombrada. El arte asume los componentes sensitivos, cognitivos, valorativos y normativos de su tiempo. Se inscribe en un orden simbólico basado en la adecuada organización de todos esos componentes. Pero lo que define la obra es su intento de ir más allá de los límites de ese orden: más allá de la escena de la representación. No se contenta tal obra con asumir los códigos

perceptivos: busca quebrantarlos, poner en cuestión su propio régimen. Aunque este gesto suicida comprometa su propio sustento, es el único que adquiere la radicalidad suficiente para producir un cortocircuito en la percepción establecida: un vislumbre intenso y breve, capaz de hacer imaginar lo que ni siquiera alcanza a ser percibido. Este gesto se ha vuelto raro en el panorama de las artes visuales, más cercanas a pequeños sobresaltos y planteamientos conceptuales ingeniosos que a las jugadas intensas que cuestionan la estabilidad del sentido. Pero el gesto sigue ocurriendo tanto en las formas tradicionales del arte como en las basadas en medios digitales y en diversas combinaciones entre unas y otras. Como queda dicho, este artículo recalca la posición contemporánea buscando revelar posibilidades de que acontezca ese gesto agudo y desquiciante. En los próximos puntos serán tratadas algunas de ellas.

DESVÍOS

El audiovisual digital, en particular el cine, parece predeterminado por

la rentabilidad de los dispositivos tecnológicos y por el poder de las comunicaciones informatizadas, de los guiones establecidos y de sus destinos industriales y masivos. Pero continúa habiendo imágenes potentes capaces de resistir la lógica instrumental del tecno-mercado. Los propios dispositivos audiovisuales presentan la opción de ser manejados por el talento creativo y crítico de los creadores, que son muy pocos con relación a la colosal producción movida por la industria del entretenimiento. Son muy pocos pero siguen custodiando porfiadamente el contrapunto de la pausa y el momento de poesía que frustran la avidez del espectáculo total. Siguen apostando a rajar la pantalla absoluta y mirar con los ojos bien cerrados lo que ocurre o puede ocurrir fuera del plano. Y siguen manteniendo el lance político: el que desobedece el orden (la orden) que controla la mirada e instala el momento de la discordancia; el instante divergente con la dictadura del guión; el tiempo en que el aparato define lo que hará el director y lo que el espectador

verá. En esa pausa se pueden generar instancias diferentes, sustraídas a la lógica de la eficacia.

Siempre hay desviaciones en la autoría de la dirección y descarríos en la audiencia. A pesar de todas las predeterminaciones del aparato y el sistema que lo promueve, el director maneja el tiempo, el generador del montaje. Este hecho, dice Rancière, hace que el “espectador tenga la posibilidad de reconstruir, dentro de una temporalidad impuesta, un tiempo suyo”³⁰. Así, a pesar de la predestinación de la maquinaria (del aparato y del sistema), sigue habilitado un espacio de sucesivas decisiones propias que esquivan lo pautado: el director logra introducir un desacuerdo en el circuito tecno-mercadológico, y el espectador, otro, en su recepción activa de la obra. Y así, el autor puede escapar del determinismo del sistema creando en su engranaje líneas de fuga; y el espectador, zafarse del control mediante la potestad que tiene la mirada de reinventar los sentidos más allá de lo que estaba inscripto en ellos. Ese pequeño espacio de

contingencias permite desplazamientos y reemplazamientos de la mirada que trastornan las previsiones y los cálculos en la puesta en obra audiovisual.

POLÍTICA DE LA IMAGEN

La perspectiva contemporánea detecta en la política de la mirada otra posibilidad transgresora de los medios digitales. Perturbada por el deseo, la mirada no coincide con la visión: se aturde ante el objeto, tuerce su dirección: deviene capaz de divisar más de lo que el objeto le ofrece. Estos desatinos se relacionan con el régimen de las imágenes del arte. Considerada como montaje complejo de representaciones, temporalidades y percepciones distintas, cuando no incompatibles, la imagen actúa como un ensamblaje imprevisible y azaroso. Un montaje abierto a lo intempestivo de porvenires azarosos, de tiempos fracturados y rearmados en conformaciones contradictorias pero intensamente reveladoras. Esta figura tiene mucho que ver con la “imagen dialéctica” de Benjamin (nada dialéctica en términos hegelianos):

condensa y precipita una carga potente de visualidad que no tiene asignado un destino y, consecuentemente, no puede ser cumplida en una forma determinada. En esta dirección, Didi-Huberman critica el concepto de “ontología de la imagen” de Barthes: “La imagen no siempre tiene que ver con la misma cosa; en base al uso que se hace de ella, la imagen se transforma en cosas diferentes”³¹. En cuanto no admiten una síntesis conciliadora y concluyente y, por lo tanto, no se clausuran en una conformación definitiva, las imágenes dependen del sentido inestable que le otorguen diferentes juntas: la imagen proveniente de un montaje poético no es la misma que la procedente de uno publicitario³². Puestos al servicio del poder económico, los aparatos determinan una dirección de las imágenes. Pero ese rumbo puede ser descarrilado por otro uso de las imágenes, capaz de asegurar un espacio al deseo, de establecer una política de la mirada alternativa y fijar, así, una posición contrahegemónica. Este desvío es el que usa el artista para apropiarse de la máquina y desmentir

el destino instrumental de la imagen. La imagen es incapaz de mostrarlo todo. Esa ineptitud alberga su mejor potencia poética y crítica; ética. La imagen exhibe y esconde, y lo que esconde se vuelve sobre lo que muestra y deviene causa de inquietud, objeto de deseo y de amenaza, principio de inminencia. El *Fort/Da, lo que está y no está*, constituye el resorte mismo de la representación en el arte. Por eso, aplicado a este ámbito, los aparatos dejan aparecer algo solo en cuanto ocultan otra cosa o una parte de lo que aparece. La sociedad del espectáculo pretende atrapar la cosa y transparentarla. Pero ni el cine más ramplón (para seguir con el caso del cine) puede evitar opacidades que enturbian un punto en lo visible y azuzan la mirada. La posición crítica en el audiovisual refuerza el poder aurático de lo que no aparece mediante diferentes estrategias de sustracción, recorte y desplazamiento. A partir de la paradójica definición de Bazin, para quien todo encuadre es un ocultamiento, Comolli asegura que en el cine “El rol de lo no visible es más importante que el

de lo visible”...”Todo aquello que se mueve puede entrar en el encuadre y tornarse visible y salir del encuadre y tornarse invisible”³³.

La mirada desea lo que no está, lo que podría estar esperando fuera del campo. Lo que está fuera del campo de lo visible no es lo invisible o lo que no existe, sino lo que puede aparecer en cualquier momento, y condiciona por eso el sentido de lo que ya apareció: lo vuelve contingente e incompleto. Esta inminencia de lo que está por aparecer o -hecho que resulta aún más amenazante- de lo que podría estar por aparecer, configura la idea de lo *Unheimliche* freudiano, resorte fundamental del arte que, insidioso, instala el barrunto de una inquietud en medio de la escena más familiar y aparentemente clara. Pero la inminencia también refuerza un momento político: la dimensión de lo posible. La eventualidad de que lo que se ve sea condición de lo que no aparece; la de que la cartografía visual hegemónica sea reconfigurada; la de que emerjan fuerzas latentes, capaces de producir, aun mínimas, vacilaciones en el orden establecido.

LA MÍNIMA DISTANCIA DE SÍ

En cuanto lo contemporáneo, como transversal, no pretende “superar” figuras tradicionales o modernas (aunque busque siempre ponerlas en contingencia, desustancializarlas), ciertos indispensables expedientes críticos del arte, correspondientes a regímenes de temporalidades diferentes, deben ser incorporados a la creación y el análisis de la obra audiovisual. De hecho lo son: la fotografía y los medios audiovisuales más críticos trabajan hoy la tensión concepto/imagen para activar formas alternativas a las hegemónicas. Esa tensión permite trabajar políticamente la distancia de la mirada. El concepto analiza, secciona y puntúa contenidos de la obra, esquivos siempre; la imagen, ya lo vimos, realiza el pase prestidigitador que, en un mismo acto, muestra y esconde (y despierta así el deseo de la mirada). Los quehaceres del concepto y de la imagen requieren una distancia que permita avistar lo otro de la obra, su diferencia. Pensar el objeto desde la imagen supone asumir lo que ese objeto no es: asumir su falta. Simplificado acá, ese es el

principio de la negatividad elemental que acompaña todo el camino del arte occidental, aunque haya sido formulado sistemáticamente recién con Kant o un poquito antes. Desde entonces, la figura de la representación se encuentra escindida: busca saldar una ausencia irremediable. Y moviliza todo su engranaje a partir de ese esfuerzo inútil. En cuanto arte, el medio digital emprende el retorcido (frustrante, gozoso) camino de lo que no puede ser por entero representable.

Dado que no puede ser encerrada conceptualmente, la ironía es práctica y pensamiento de límite; por eso una obra irónica puede actuar metalingüísticamente: se desplaza fuera de sus contornos y se vuelve sobre sí; contra sí, incluso. Y esa contorsión autorreflexiva le permite analizar y criticar su propio sistema, introducir la pregunta y, al dejarla en suspenso, habilitar un lugar, un vacío más allá del juego del significante y el significado. Instituye así un tercer espacio, aquel donde vacila el sentido³⁴. Esa maniobra es empleada continuamente por la fotografía y los medios audiovisuales para abrir

mundos que escapan a la lógica representacional de la máquina (una lógica orientada al pleno cumplimiento de la representación).

La obra digital utiliza la ironía cuando trastorna el cálculo de la propia máquina que la condiciona, cuando recrea las posibilidades de su *hardware* y de su programa o cuando contradice los límites del encuadre e impugna - o emplea críticamente - el esteticismo y la banalidad de la industria del espectáculo. Refiriéndose a la producción informática, Brea dice que solo aquellos dominios “en los que se procede a una exploración crítica de sus propios límites contribuyen (o constituyen) producciones que legítimamente debemos considerar arte”³⁵. Pero para que este autoexamen analítico no quede en el mero gesto de morderse la cola, debe desenroscarse de sí y apuntar a una crítica de la producción social del sentido. El cuestionamiento de la institucionalidad del arte y de los dispositivos técnicos de la representación ha de ser inscripto en una política de la imagen. Y ser traducido en aquel gesto que, en su

radicalidad, sea capaz de sugerir un nuevo ordenamiento de lo mostrable.

Se atribuye comúnmente a Picasso una sentencia radical: “el problema de los ordenadores es que solo pueden dar respuestas”. La fuente de la atribución es incierta, pero el dicho se presta a servir de motivo punzante a un comentario final, ya que no a una conclusión, imposible en este ámbito. La máquina solo puede dar respuestas, pero el arte puede convertir éstas en nuevas preguntas y dejarlas en vilo, suspendidas sobre un espacio en blanco: una apertura dispuesta al acontecimiento. El *Lichtung*, la figura de Heidegger, nombra un claro, un espaciamento obrado para el desocultamiento, que es siempre la aparición de una verdad sobre el fondo de su propia sustracción. Por eso el filósofo alemán dice que la pregunta por la técnica no pertenece al orden de la técnica³⁶. Debe ser llevada a un ámbito en el cual las preguntas no pueden ser definitivamente contestadas. Y ese ámbito, si no es propiamente el del arte, es sin duda el de lo poético: el sitio donde se renuevan las preguntas de cara al

azaroso brillo de lo que no termina de aparecer.

NOTAS

1 Este texto transcribe la conferencia inédita del autor titulada “Las zozobras de la imagen contemporánea. Perspectivas desde Latinoamérica” dictada en el Coloquio Internacional Imágenes: Dispositivos, Producción y Crítica. Cátedra Extraordinaria Olivier Debrouse, Auditorio Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Centro Cultural Universitario, UNAM, Ciudad de México, 2015.

2 Jorge La Ferla. Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora. Edic. Manantial, Buenos Aires, 2009, pp. 38 y 39.

3 Ídem, pp. 42 y 43.

4 Texto inédito proveniente de una correspondencia con el autor citado, 2015.

5 Willy Thayer. Tecnologías de la crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze. Edic. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2010, p. 121. El autor da ejemplos de este hecho: “Cuando la fotografía trata fotográficamente de la pintura, no

choca con la pintura; solo se despliega a sí misma tratando de sí misma y de su potencial productivo de imágenes. Cuando el cine trata de la pintura, del relato oral, de la mitología griega (...) solo trata tautológicamente de su potencia de fabricar imágenes y relatos cinematográficos”. Ídem, p. 122.

6 Ídem, p. 122.

7 Por ejemplo, la pretenciosa obra de Peter Greenaway en la Bienal de Valencia, 2001, de la cual él mismo fuera curador con Achille Bonito Oliva, o algunas de las muchas espectaculares video-instalaciones de Nam June Paik, cuya obra, por otra parte, es indiscutible en su valía. Obviamente, este juicio no descalifica la obra de otros creadores que han producido potentes video-instalaciones, como las de Bill Viola, por dar un ejemplo.

8 Hoy resulta impensable una bienal que no presente videos o cortos. A su vez, este hecho lleva a cambios de comportamiento relativos a la percepción de las obras; el público de las exposiciones configura una audiencia circulante que se detiene

pocos minutos ante cada propuesta.

9 Fredi Casco, loc. cit.

10 Por ejemplo, Corinne Enaudeau. La paradoja de la representación, Paidós, Buenos Aires, 1999.

11 Cit. por Jean-Louis Comolli. “Máquinas de lo visible”, en Gerardo Yoel y Alejandra Figliola (coord.). Bordes y texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen. Imago Mundi, Universidad Nacional de General Sarmiento, Buenos Aires, 2010, pp. 135-136.

12 Jean-Luc Nancy. “¿Quizás porque el cine es él mismo contemporaneidad?”, en Emilio Bernini et al. (comp.). Cine y filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana. El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2015, p. 53.

13 Philippe Dubois. El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Paidós Comunicación, Buenos Aires, 1986.

14 Dubois se basa en Charles S. Peirce, que distingue los signos según la relación que mantienen con su referente: el índice se conecta con él de manera real, el ícono lo

hace por semejanza, y el símbolo, por convención.

15 El autor se refiere a la fotografía analógica, pero, en última instancia, también la fotografía digital registra la presencia de un objeto real a partir de la acción de la luz. La primera lo hace a través de procesos físico-químicos, la segunda mediante un sensor electrónico que consta de unidades fotosensibles. En una y otra, la luz impacta contra un medio y plasma su imagen; la diferencia radica en el formato del almacenamiento: una película química o una memoria electrónica. En ambos casos subsiste, así, un vestigio del objeto. Esta comparación entre la fotografía analógica y la digital, que me fuera aportada por Cristián Escobar Jariton, solo toma en cuenta lo esencial del registro de un objeto real.

16 En este punto se toma el caso de la fotografía, pero la ontologización de la huella también ocurre en el curso de un pensamiento tan rico y productivo como el de Bazin, referido al cine. André Bazin. ¿Qué es el

cine?, Rialp, Madrid, 1999.

17 Dubois, op. cit., p. 105.

18 Roland Barthes. La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía. Paidós, Buenos Aires, 1998.

19 Elizabeth Collingwood-Selby. El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2009, p. 217.

20 Barthes, op. cit., p. 146.

21 Ídem, p. 167.

22 Ídem, p. 178.

23 Paul Valéry. “La conquista de la ubicuidad”, en Piezas sobre arte. Visor, Madrid, 1999, p. 131.

24 Water Benjamin. “La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica”, en Discursos Interrumpidos I. Santillana S.A., Madrid, 1992.

25 Adolfo Vera. “Breve glosario a modo de epílogo”, en Jean-Louis Déotte. ¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière. Edic. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2009, p. 137.

26 Mateu Cabot. Más que palabras.

Estética en tiempos de cultura audiovisual. CENDEAC, Murcia, 2007, pp. 57-66.

27 Op. cit., p. 60.

28 Cit. por Jean-Louis Comolli. “Máquinas de lo visible”, en Gerardo Yoel y Alejandra Figliola (coord.). Bordes y texturas. Op. cit., 2010, p. 132.

29 Jean-Louis Comolli. Op. cit., p. 131.

30 Jacques Rancière. “Las razones del desacuerdo”, en Emilio Bernini et al. (comp.). Cine y filosofía. Las entrevistas de Fata Morgana. El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2015, p. 21.

31 Georges Didi-Huberman. “Temporalidad y memoria de lo visual”, en Emilio Bernini et al. (comp.). Op. cit., p. 190.

32 Ídem, p. 189.

33 Jean-Louis Comolli. “La transparencia que esconde”, en Emilio Bernini et al. (comp.). Op. cit., p. 190.

34 Baso este concepto de ironía en el Seminario sobre el objeto, dictado

por María Eugenia Escobar Argaña en Asunción, junio y julio de 2006. Véase además, de la misma autora, “Prácticas de ironía”, en Me cayó el veinte. École lacanienne de psychanalyse, Revista de Psicoanálisis, N° 14, México DF, otoño de 2006.

35 José Luis Brea. La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales. Centro de Arte de Salamanca, Salamanca, 2002, p. 13.

36 Martin Heidegger. Filosofía, ciencia y técnica. Editorial universitaria, Santiago de Chile, 2007.



Imagens deste artigo: Carlos Terra.

ARTIGO

A MORTE TRÁGICA DO MUSEU NACIONAL DA QUINTA DA BOA VISTA: DOIS OLHARES SOBRE A TRAGÉDIA DA CULTURA BRASILEIRA

Os críticos Carlos Terra e Angela Acora da Luz escrevem sobre a importância do Museu Nacional e seu acervo e a tragédia de sua destruição com o incêndio no último dia 2 de setembro

ANGELA ANCORA DA LUZ
CARLOS TERRA
ABCA/RIO DE JANEIRO

O MUSEU NACIONAL E SEU ACERVO

Carlos Terra

Com seus 200 anos completados em 2018, o Museu Nacional, pertencente a Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), foi a primeira instituição museológica criada em nosso país. O espaço arquitetônico foi sofrendo modificações ao longo dos anos bem como seu acervo, que pouco a pouco foi se diversificando, tornando-se um dos mais notáveis e destacados no mundo.

Pesquisa e ensino caminharam juntos nessa Instituição, transformando-se em uma referência para todos aqueles que estavam envolvidos com as ciências naturais e a antropologia. Havia um compromisso com a comunidade de divulgar constantemente seu acervo por meio de suas publicações, seminários, encontros, visitas guiadas ao público em geral e aos estudantes das escolas da rede pública.

Falar de seu acervo é falar de um patrimônio extraordinário onde o fascínio em colecionar, catalogar, registrar objetos esteve presente desde o início, começando com a idéia de um gabinete de curiosidades. Seu embrião começa com D. João VI, mas se amplia muito com as expedições de D. Pedro II, pela sua curiosidade, por sua vontade de obter objetos, por uma percepção mais acurada, pelo gosto do belo, pelos presentes que lhe foram dados. A coleção foi tomando vulto no decorrer do seu período como Imperador. Em 1946 o Museu foi incorporado à Universidade do Brasil (atual UFRJ) e um novo entendimento se acentuou a partir

desse momento quando a pesquisa e o ensino também começaram a fazer parte de sua estrutura.

Visitar o museu era contemplar a arte, e apreciando seus objetos nos remetíamos a países além-mar, a séculos distantes, a civilizações esquecidas. Era em suas salas que apreciávamos um passado imaginado em nossas mentes e que encontrávamos nos livros de História da Arte - as múmias; Pompeia e Herculano; uma história da evolução do homem; os nossos índios com seus sons, suas cores, sua cerâmica e suas vidas; as culturas mediterrâneas e as do Pacífico.

Ele nos apontava ao mundo da natureza, onde paisagens se formavam na nossa mente vendo a preguiça gigante, as conchas, os corais, as borboletas, a revolução das plantas. E ainda a coleção dos besouros, cada um com sua característica que haviam sido coletados ao longo de muitos anos em nossas florestas, por pesquisadores dedicados. O retorno a pré-história com o tiranossauro e os fósseis, além do tigre-dente-de-sabre; os vertebrados, com boa parte de hábitos

e plumagem das aves brasileiras (algumas espécies de aves empalhadas com quase 200 anos) e invertebrados (insetos, crustáceos, moluscos e quelicerados). Não podemos esquecer o mais antigo fóssil humano encontrado no Brasil que recebeu o nome de “Luzia” e o meteorito que coletado nas proximidades do riacho Bendegó, Bahia, pesando 5,36 toneladas, sendo o maior meteorito brasileiro e um dos maiores do mundo. Colocado na entrada do Museu dava as boas-vindas aos visitantes.

O acervo era composto por aproximadamente 20 milhões de itens abrangendo diferentes áreas da ciência: antropologia biológica, arqueologia, geologia, etnologia, paleontologia e zoologia em suas diversas seções.

Lamentavelmente o dia 2 de setembro de 2018 ficou na história, com o incêndio que dizimou uma parte significativa do acervo do Museu. Muito foi questionado: quem era o culpado? Por que aconteceu? O que fazer? Isso perde a importância quando se sabe que o acervo queimado

não retorna. Teremos paredes formando um novo prédio, mas não teremos as obras que significaram muito para a nossa cultura e que a partir dessa data, somente ficaram na memória dos pesquisadores e visitantes daquele espaço.

Em entrevista dada a Andrei Netto, no dia 08 de setembro de 2018, ao site Terra Notícias (www.terra.com.br) o Presidente do Museu do Museu Nacional de História Natural de Paris, Bruno David, ponderou:

As pessoas não sabem o quanto, na história natural, a perda de um acervo é inestimável e irreparável. Podemos imaginar que uma coleção de aves, ou de plantas, poderia ser substituível. Custa caro, mas poderia. Na verdade, não é. As peças recolhidas e que faziam parte do acervo do Museu Nacional datavam de 100 anos, 150 anos, já que o museu abriu em 1818. Essas espécies, na sua química, na sua bioquímica, traziam informações sobre o meio ambiente da época, como a poluição, por exemplo. Esse ambiente muito provavelmente mudou. Daqui para a frente, não seremos mais capazes de produzir análises sobre essas

espécies, porque foram destruídas. Não temos mais a profundidade histórica, ainda que substituamos os exemplares.

Lastimar? Sim... mas a certeza que um novo museu surgirá, nos deixa o alento que as pesquisas e o ensino seguirão, e que tragédias como essa, farão todos crescerem e zelar melhor por nosso patrimônio.

Cuidar de nossos acervos é termos um passado, com um pouco de nossa memória, de nossa cultura, do nosso dia a dia e também garantir as gerações futuras o conhecimento de sua própria história.



O DESTINO TRÁGICO DO MUSEU NACIONAL

Angela Ancora da Luz

O incêndio começou às 19h30m do dia 2 de setembro de 2018, domingo, após o encerramento do horário de visitação pública. A notícia correu como o fogo e se espalhou com rapidez. Com 200 anos de vida o museu sucumbia, vítima do descaso com a cultura em nosso país. Lembro-me do saudoso Reitor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Dr. Aloísio Teixeira, que, ao alocar uma verba mais generosa que a habitual para a Escola de Belas Artes, explicou a todos: *“Eu entendi que arte é cara, mas arte é preciso”*.

Logo e quase concomitantemente ao choque que a notícia nos trazia, as promessas pela reconstrução do museu já eram apregoadas. Como reconstruir? Afinal, o que é um museu? Não se trata de uma arquitetura, museu é acervo. Como diz Paulo Herkenhoff, “museu sem acervo é Espaço Cultural”. Se o acervo queimou o museu foi consumido e como nas grandes tragédias gregas o “heróico patrimônio” que fazia o orgulho dos que apóiam a cultura, passou da dita para a desdita.

Minha reflexão vai buscar o que ouvi de meus mestres no Instituto de Filosofia. Zeus criou divindades capazes de perpetuar a memória e a glória dos Olímpicos. Para isto deitou-se com Mnemósine durante dez noites. No ano seguinte nasceram nove filhas. As musas eram acompanhadas pela lira de Apolo e cantavam o passado, o presente e o futuro. O templo das musas era o *Museion*, que deu origem a palavra Museu, mantendo o significado de lugar para se cultivar e preservar a memória e a cultura do homem em todos os tempos, conservando sua arte e ciência. Mais uma vez confirmo que, se o acervo foi queimado a memória que se guardava em sua coleção extinguiu-se, ficando apenas, se no futuro houver possibilidade de algumas cópias, o seu simulacro.

O Museu recebeu visitas ilustres ao longo de seus 200 anos de existência, como Albert Einstein em maio de 1925 e, no ano seguinte, em dois de agosto, Marie Curie. Enquanto o mundo científico se rendia diante da coleção do museu, aqui, entre nós, o grande apreço não vinha das autoridades. Sabe-se que o último presidente a visitar

o museu foi Juscelino Kubitschek de Oliveira. Entretanto, a comunidade científica e os pesquisadores de um modo geral eram parte importante dos que buscavam o museu. Além disso, havia o público. Crianças e jovens iam com suas famílias à Quinta da Boa Vista e, depois, frequentavam o museu, isto talvez explique a quantidade de pessoas que aparecem em fotos e documentários após o incêndio, chorando diante do prédio. A perda da memória representa a perda da identidade.

Mas há heróis anônimos no meio da tragédia. Segundo relato do professor Paulo Buckup¹, alguns pesquisadores logo surgiram, ainda durante o incêndio, e, junto com ele, procuraram salvar o que seria possível: *“O prédio principal (Palácio da Quinta da Boa Vista) foi perda total, com a possível exceção da coleção de material tipo de moluscos que pude ajudar a salvar graças ao Claudio (técnico da Coleção) que nos guiou em meio à escuridão”*.

Suas coleções tinham um valor inestimável, como por exemplo, a coleção egípcia, a maior da América

Latina. Vou me deter um pouco nela, com alguns dados de minha memória pessoal.

Em 1960 fiz um curso de “Guias de Museus”, no Museu Nacional, passando a estudar suas coleções. O professor de Ciências Naturais, Victor Straviasky era grande conhecedor da coleção egípcia e o designado para nos falar sobre as peças.

A coleção começou a ser adquirida por D. Pedro I, que arrematou do comerciante italiano, Nicolau Fiengo, as peças descobertas na necrópole de Tebas e que seriam levadas para a Argentina. Havia entre as múmias uma especial. Isto porque sua mumificação libertara pernas e braços, sendo enfaixada de modo a revelar as formas do corpo da jovem mulher. Esta possuía, também, duas redes. A primeira sobre o peito, como era normal e a segunda, sobre a região pubiana. O professor Victor especulava e nos dizia que, possivelmente, o embalsamador quis preservá-la no mundo dos mortos. Ele levantava a tampa de vidro para que sentíssemos as emanações de Kherima, como era chamada. Naquele tempo era

possível até tocar os pés da múmia, prática que foi abolida, pois a decomposição do membro era um sério risco, conforme começou a ocorrer.

Kherima escapou deste mal, mas não conseguiria se livrar das chamas que a transformaram em pó.

Luzia, fóssil humano mais antigo encontrado no Brasil em 1974 teve o mesmo destino. Ela foi descoberta em Minas Gerais pela arqueóloga francesa Annette Laming-Emperaire. Teria 11.300 anos. Estes são apenas dois exemplos entre os mais de 20 milhões de documentos de história natural e de antropologia da América Latina, da memória brasileira, mas também de diversas regiões de nosso planeta que documentavam povos e civilizações antigas. Perdeu-se o acervo, logo o museu já não existe mais. É certo que outras coleções poderão ser compradas, cópias poderão ser feitas, como a réplica 3D de Luzia, que em seu simulacro já nos contempla, mas nada poderá nos devolver o magnífico acervo que um dia tivemos, conforme declarou Kátia Bogéa, presidente do IPHAN: *“Patrimônio não tem como*

reconstruir. Acabou, acabou.”

Resta-nos esperar que a lição tenha servido. Que o apoio da comunidade internacional e dos homens sábios ajude-nos a resgatar o que é possível, e pensar que um dia, outro museu possa levantar-se para honrar o herói caído e que as autoridades tenham olhos sensíveis para o que, realmente importa: a cultura de um povo.

NOTAS

1 Professor do Programa de Pós-graduação em Ciências Biológicas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).



FOR SALE

Fig. 1: Paulo Nazareth, série Para venda, 2011. Foto: Divulgação.

EXPOSIÇÃO

MOSTRAS INCITAM A REFLEXÃO SOBRE OS 50 ANOS DO AI-5 E OS 130 ANOS DA ABOLIÇÃO DA ESCRAVIDÃO

“O Instituto Tomie Ohtake toma posição frente aos desafios de uma realidade complexa e intranquila que vivemos hoje, quando censura e violência estão na ordem dos debates...”

**MARIA AMÉLIA BULHÕES
ABCA/RIO GRANDE DO SUL**

“Para que pode servir uma instituição de arte em um país como o Brasil, hoje, em 2018?”

Com esta difícil e desafiadora pergunta o Instituto Tomie Ohtake abre o texto do fôlder relativo à sua mostra “AI-5 50 anos. Ainda não terminou de acabar”. Este questionamento da instituição não se esgota ali, ele se desdobra na outra mostra que também compõe seu quadro de eventos: “Histórias Afro-Atlânticas”, realizada em conjunto com o Museu de Arte de São Paulo, MASP. Elas documentam dois importantes e renegados eventos de nossa história. Os 50 anos da implantação do Ato Institucional nº 5, que deu respaldo jurídico para um rígido período de perseguição e censura que se instalou, em 1968, no País, e os 130 anos da abolição da escravidão nas terras brasileiras. Um passado “doloroso e controverso, marcado pelo trauma, pela frustração e pela repetição” que estas exposições querem fazer ver de forma renovada porquanto colocado em tensão pelas imagens da arte.

Com estas mostras o Instituto Tomie Ohtake toma posição frente aos

desafios de uma realidade complexa e intranquila que vivemos hoje, quando censura e violência estão na ordem dos debates. É preciso destacar que estas mostras são resultantes de projetos de pesquisa que se debruçam sobre nossa história para trazer reflexões sobre nosso presente. As minuciosas e aprofundadas investigações que as sustentam ficam evidentes no farto material que apresentam. Além de pinturas, desenhos, gravuras, objetos etc., disponibilizam fotografias, vídeos, documentos, folhetos e depoimentos, para fazerem o público refletir sobre um passado não tão distante, mas bastante recalcado. Aliás, parece que nossa sociedade tem no ocultamento um mecanismo de negação de um passado do qual não se orgulha, mas que tampouco busca superar para construir um outro futuro.

Caminhando por entre as peças expostas em “Histórias Afro-Atlânticas” vamos descobrindo ou confirmando a violência e a crueldade com que os negros foram tratados durante o longo período de quase 400 anos de sua escravidão nas Américas. O texto do fôlder

destaca: “Nosso país, o último do Ocidente a dar fim a esse sistema, foi também o que mais estrondosamente se beneficiou do tráfico de africanos. Como resultado temos a maior população negra do mundo, perdendo apenas para a Nigéria”. É sobre esse passado que as imagens se debruçam e, de forma muito mais radical do que com palavras, nos colocam frente a frente com uma realidade que negamos quando, por exemplo, somos contra os regimes de cotas. Talvez a arte seja neste caso um excelente veículo para a reflexão, explorando o poder das imagens que alguns críticos, como Georges Didi-Huberman, entre outros, apontam.

Provavelmente, haverá objeções à colocação lado a lado de trabalhos de diferentes origens e autores, que estabelecem homogeneidades estéticas entre obras de artistas conceituados da história da arte e outros anônimos ou quase nada conhecidos ou reconhecidos pelo circuito artístico. Penso que esta é uma opção conceitual da curadoria, que pretende intencionalmente diluir barreiras e esgarçar fronteiras ente o erudito e o popular, entre o consagrado e o marginal. Neste sentido, alcança totalmente seus objetivos, estabelecendo ainda relações mais horizontais entre as diferentes nações deste grande continente americano, que tem em comum antes de mais nada uma história colonial escravocrata. Esta mostra de certa forma dá continuidade a “Histórias mestiças”, sediada no Instituto, com curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz, em 2014, explorando problemáticas semelhantes e com os mesmos curadores. A grande mostra que em 2018 une as duas instituições

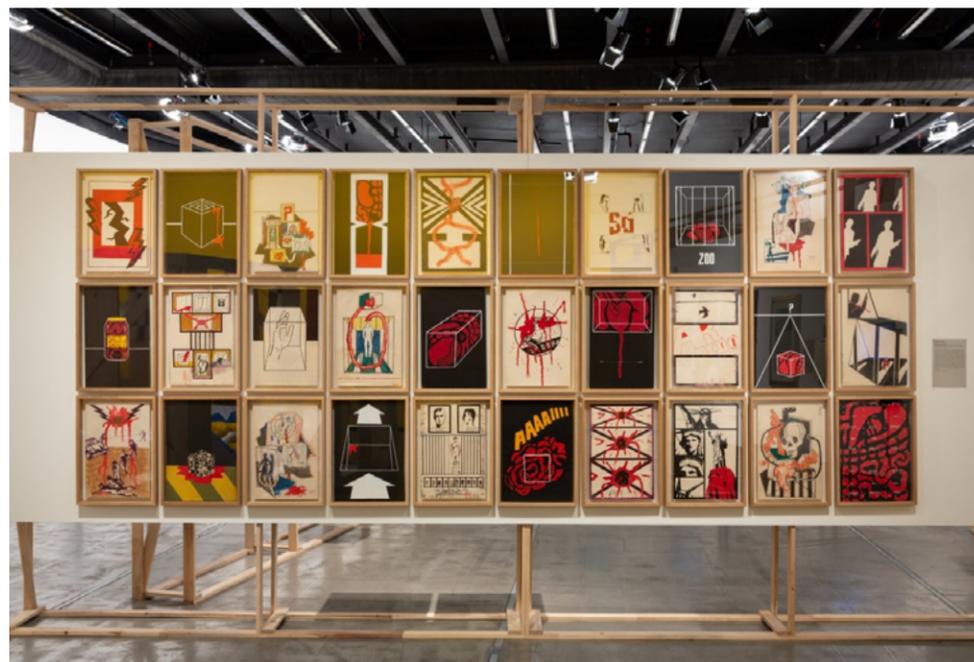


Fig. 2: Desenhos de Antonio Dias. Foto: Ricardo Miyada.

(MASP e Tomie Ohtake) expande a anterior para novos espaços (inclui as Américas, o Caribe e a África) e apresenta novas perspectivas. No Instituto Tomie Otake estão instalados dois núcleos: *Ativismos e Resistências* e *Emancipações*. Neles ficam evidentes os árduos caminhos dos negros para serem “Mestres de si”, que é o mote do núcleo. Neles está presente tanto a permanente utopia de liberdade quanto o cotidiano de violência e opressão. Pelo fato de envolver duas instituições de arte respeitadas e consagradas no circuito, este tipo de proposta curatorial ganha mais abrangência e ressonância,

contando com peças de importantes acervos internacionais como o Musée du quai Branly (Paris), o Metropolitan Museum of Art (Nova York), o Museu Nacional de Bellas Artes (Havana), o Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro e a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Assim, podemos ver juntas peças de valor para o campo da arte de diferentes momentos históricos e com diferentes sentidos, como as telas a óleo *O segredo da grandeza britânica*, de Thomas Jones Barker, a foto da performance de Paulo Nazareth, e o impactante desenho sintético da planta baixa de um navio negreiro, onde as pessoas se justapõem como objetos lado a lado em prateleiras, ou detalhadas reproduções de instrumentos de tortura.

Na mostra “AI-5 50 anos. Ainda não terminou de acabar” o tempo é outro, mas a violência e o autoritarismo que se abatem sobre a sociedade brasileira são os mesmos. A suspensão dos direitos civis, a perseguição, as prisões, a censura, o medo, fizeram parte desses largos anos em que importantes nomes da arte e da cultura brasileira foram perseguidos e coagidos. Artistas que hoje são ícones consagrados, como Caetano Veloso, Cildo Meireles, Antonio Dias, Chico Buarque de Holanda, Nelson Leirner, entre outros, deram seu depoimento gravado em vídeo sobre suas memórias desses tempos difíceis. Os vídeos narram acontecimentos e rememoram situações pouco conhecidas das novas gerações e mesmo de muitos contemporâneos, pois não foram divulgadas pelas grandes mídias. Relatam exílios e retornos, dificuldades e estratégias criativas para sobreviver a esses tempos difíceis. Percebe-se ainda nos trabalhos expostos uma série de elementos

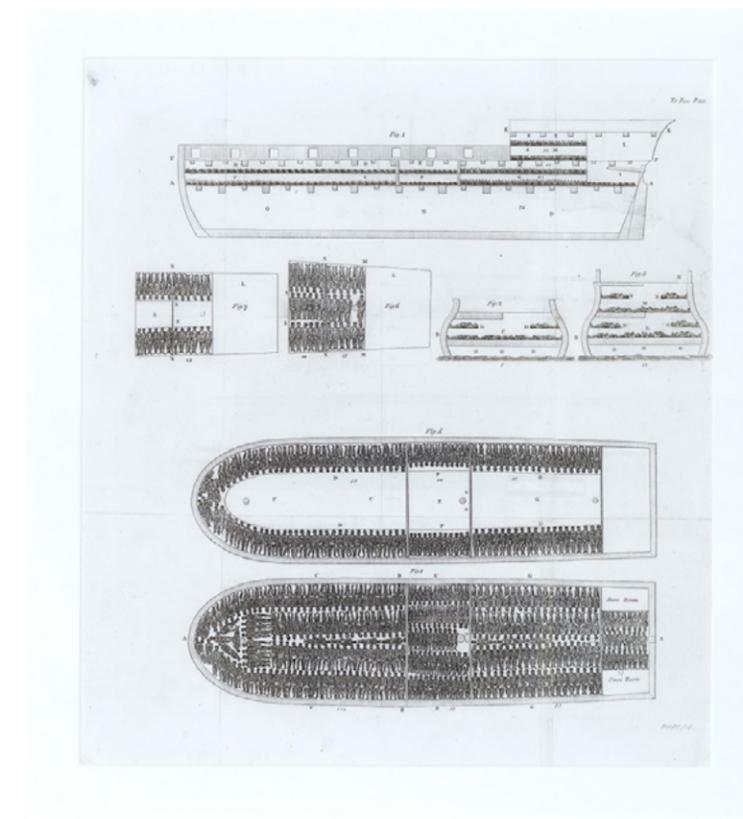


Fig. 3: James Phillips, Navio negreiro, plano e secções. 1789. Foto: Ricardo Miyada.

experimentais, mostrando a fermentação criativa e a ousadia dessas vanguardas que foram caladas ou afastadas. Ali podem ser vistos em conjunto inúmeros trabalhos dos anos 1960 e 1970 que marcaram nossa história da arte, que muitas vezes já vimos separados, mas que em conjunto ganham densidade e registram um testemunho de época.



Fig. 3 (ao lado): Thomas Barker, O segredo da grandeza britânica, 1813. Imagem: divulgação.



Fig. 4: Vista geral da mostra. Foto: Ricardo Miyada.

A SUSPENSÃO DOS DIREITOS CIVIS, A PERSEGUIÇÃO, AS PRISÕES, A CENSURA, O MEDO, FIZERAM PARTE DESSES LARGOS ANOS EM QUE IMPORTANTES NOMES DA ARTE E DA CULTURA BRASILEIRA FORAM PERSEGUIDOS E COAGIDOS...

Muitos artistas, vários deles presos ou exilados nesse período, abriram seus arquivos e ateliês aos pesquisadores, de forma que podemos ver na mostra ícones da história da arte recente no Brasil como as notas de “Inserções em circuito Ideológico: Quem Matou Herzog

e Zero Cruzeiro”, de Cildo Meireles, fotos das trouxas ensanguentadas de Arthur Barrio dispersas pela cidade, desenhos de Carlos Zilio feitos na prisão, desenhos de Nelson Leirner, postais de Anna Bella Geiger, fotos de performances de Paulo Bruscky. Algumas obras proibidas, destruídas ou ocultas por longo tempo, junto com outros materiais impressos - arte postal e cartazes -, fizeram parte das estratégias utilizadas pelos artistas para driblar a censura, colocando em circulação propostas e

questionamentos. Uma arte que fugia aos cânones tradicionais, mas que correspondia ao momento de exceção em que esses artistas viviam.

Em seu conjunto a exposição se aproxima de um panorama documental ou “exposição-ensaio”, como a nomina seu curador Paulo Miyada, onde um conjunto de desenhos de Antonio Dias e instalações como Berço Esplêndido de Carlos Vergara convivem com cartazes de filmes, panfletos políticos e inúmeros outros materiais gráficos, todos eles compartilhando de uma visualidade pop que se instalava no meio artístico nacional.

Talvez alguns puristas possam questionar o caráter pouco artístico e mais antropológico ou histórico dessas duas exposições, mas devemos nos perguntar sobre a necessidade da arte de sair de posições cômodas e confortáveis para dialogar com a realidade atual. Desconstruindo hierarquias, distinções, limites e territorialidade, de maneira que a arte possa estabelecer possíveis pontes entre o passado, o presente e o futuro.



Fig. 5: Zero Cruzeiro. Foto: Ricardo Miyada.

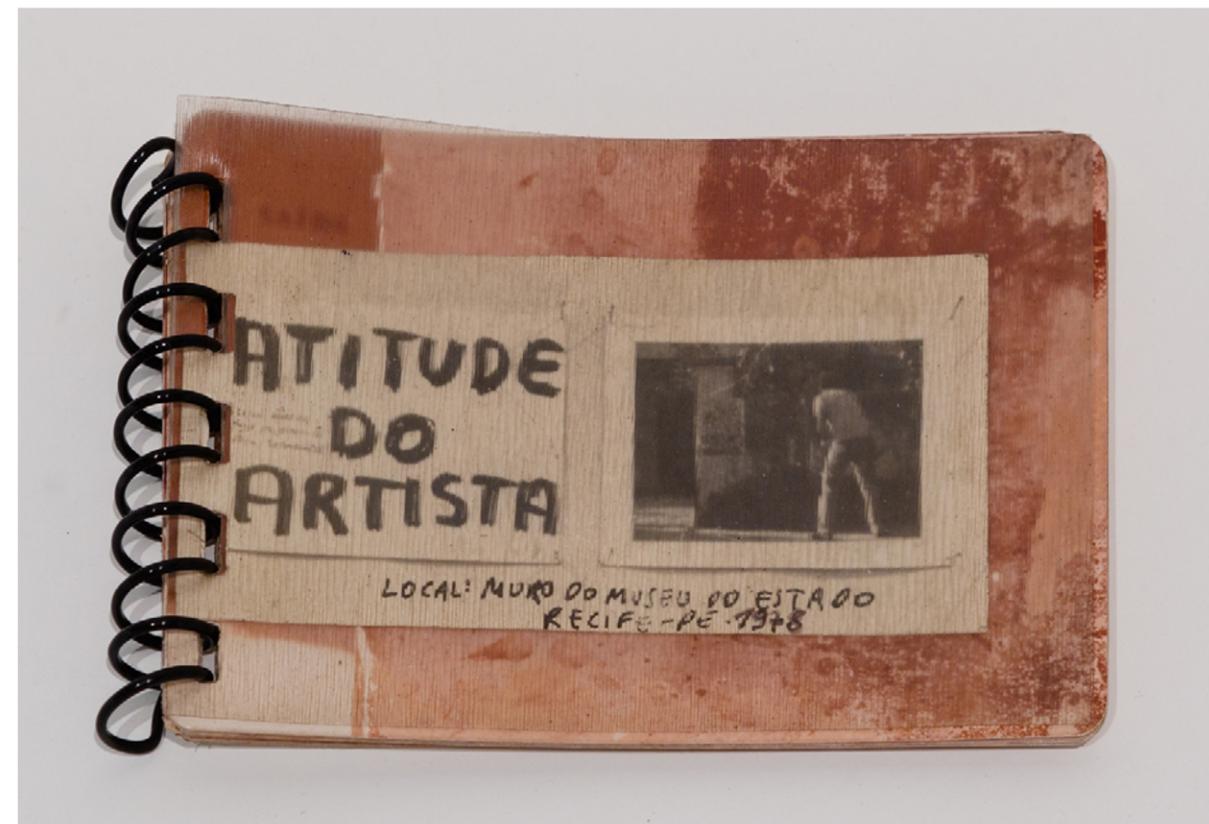
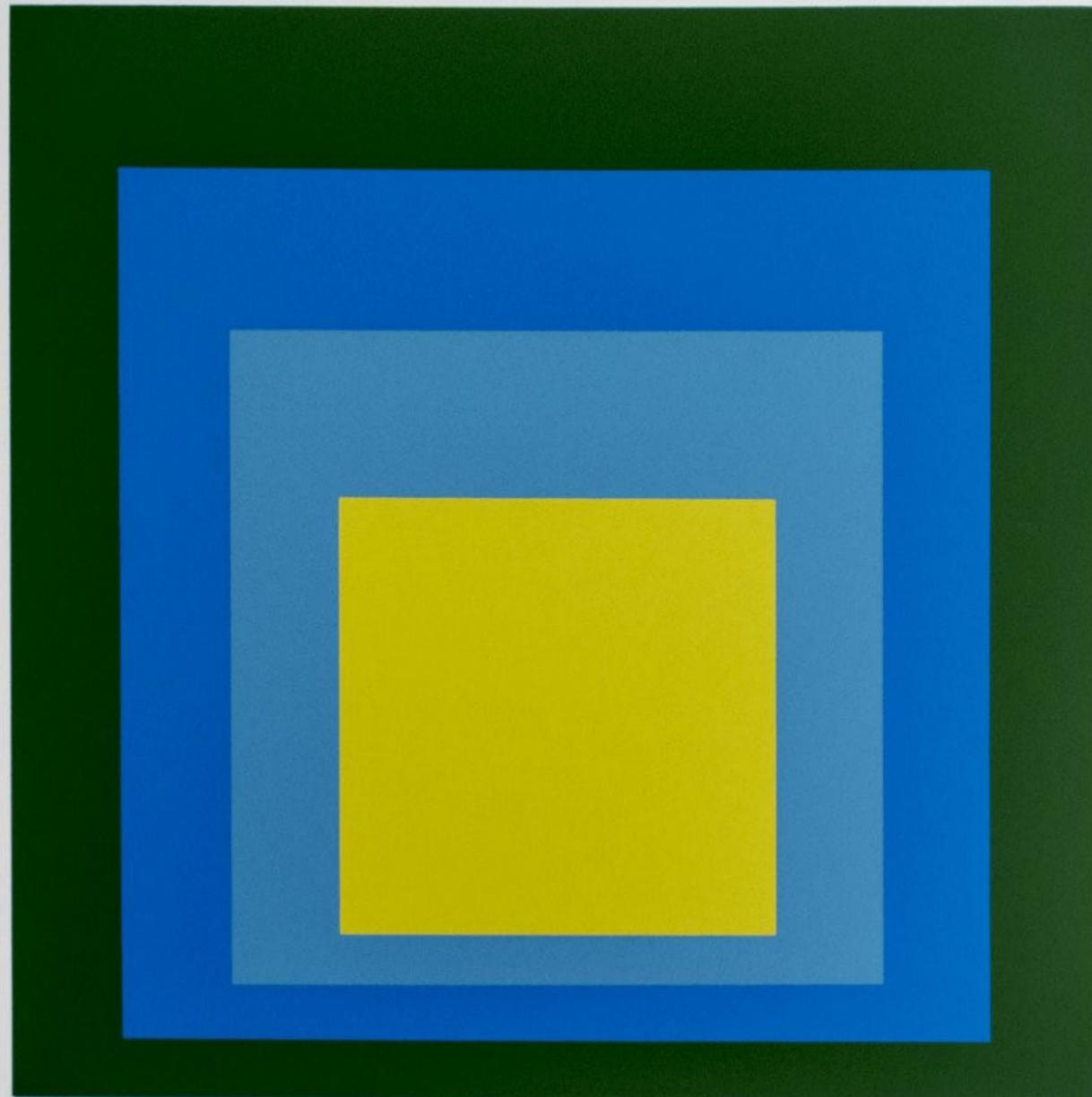


Fig. 6: Quem Matou Herzog. Foto: Ricardo Miyada.

Nos espaços expositivos do Instituto Tomie Ohtake pode ser encontrado neste momento um público diversificado e bastante intenso de crianças, jovens e adultos de diferentes estratos sociais, que normalmente não têm acesso a exposições de arte. Esse público diferenciado talvez tenha sido atraído por se sentir mais representado nestas mostras do que em outras. Assim, ao tomar uma posição que traz ao centro da cena e dos debates temas e acontecimentos recalcados em nossa memória histórica, o Instituto cumpre um papel importante, formando novos públicos, novos olhares e novas consciências.

Fig. 1: Josef Albers (1888 - 1976), série Homenagem ao Quadrado. Imagem: divulgação.



ENSAIO

TEMPO E ARTISTA

A arte não é uma ciência, embora possa se basear em sinais e sintomas e apoiar-se em alguns ensinamentos da ciência...

CÉSAR ROMERO
ABCA/SALVADOR

Quando alguém toma a decisão de ser artista profissional, tem que estar atento a alguns itens importantes para manter a carreira e viver dignamente de seu produto. Quando se inicia pouquíssimos tem noção do que é ser um artista e principalmente profissionalizar sua carreira. Fazem por que acham bonito, é jeitoso, segue a carreira dos antecessores, foi estimulado pela professora, leu sobre artistas famosos, querem um tempo solto sem obrigações de horários, creem que exista glamour nesta escolha e de forma autodidata ou não, pensam no estrelato fácil. Muitos enganos.

A arte não é uma ciência, embora possa se basear em sinais e sintomas e apoiar-se em alguns ensinamentos da ciência. Arte é transfiguração, originalidade, marca autoral e idioleto. Por isso é difícil ser um grande artista, um inventor de linguagem. Muitos sabem disso, seu exato tamanho e possibilidades, outros nem pensam no assunto. Pode até vir a ser um virtuoso, mas grande artista não. O artista cria entre a intuição e a razão. Não se aprende

a criar arte, é algo endógeno, pode-se aperfeiçoar técnicas através do fazer constante - tudo é treinamento - ou através de professores e escolas. Não se aprende a ser um bom colorista, dominar os espaços, estabelecer conceitos aprofundados. Criar é ordenar o caos, uma nova proposição para inventar momentos, apreendidos no tempo. O tempo e a arte são eternos, as outras coisas circundantes não. Somos uma fração de segundos no bojo do tempo. Ele é cruel em sua passagem. Fica quem matura no processo da observação, no repensar dos conceitos e na reflexão. Sucesso instantâneo não é tarefa improvável, mas manter uma carreira por décadas, sempre criativo no seu assunto é extremamente difícil.

***O DESTINO DO ARTISTA SEMPRE SERÁ A OCORRÊNCIA,
E AS PONTES DE ACESSO ENTRE PESSOALIDADE E
PLURALISMO CONTEMPORÂNEO...***

Artistas visuais são provocações que convertem armadilhas do olhar, no engenho de capturas de estranhamentos marcados do mundo real. É o que

determina o poder criativo. O destino do artista sempre será a ocorrência, e as pontes de acesso entre pessoalidade e pluralismo contemporâneo. Infelizmente o talento não garante sobrevivência, viver com dignidade do fazer, do produto final, mas contribui de forma notável para formações de iconografias originais, renovadores, que muitas vezes marcam a História da Arte.

Josef Albers (foto) (1888 - 1976) de forma aparentemente singela, em uma série “Homenagem ao Quadrado”, trabalhou estruturas simples de três quadrados um dentro do outro, usou apenas uma figura geométrica e variações cromáticas e nunca se repetiu. Transformou-se em um dos maiores artistas da humanidade.

Arte é sentido de vida, uma grande decisão.

JOÃO JOÃO JOÃO JOÃO
OTÁVIO OTÁVIO OTÁVIO OTÁVIO
NEVES NEVES NEVES
FILHO FILHO FILHO FILHO



Fig. 1: Janga: artista, crítico, curador e marchand. Foto: divulgação.

HOMENAGEM

A PERDA DO ARTISTA E CRÍTICO DE ARTE JOÃO OTÁVIO NEVES FILHO

Associado da ABCA, na Regional Sul, Janga, como era conhecido, combatia o uso político dos órgãos culturais

SANDRA MAKOWIECKY
ABCA/SANTA CATARINA

Faleceu 17.08.2018, em Florianópolis aos 72 anos o artista plástico, crítico de arte, curador e marchand João Otávio Neves Filho, o Janga. Era Membro da ABCA - Regional Sul, e como crítico de arte, combatia o uso político dos órgãos culturais. Nativo da Ilha de Santa Catarina, cursou artes plásticas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, programação visual na Fundação Armando Álvares Penteado, xilogravura com Anna Carolina e arte contemporânea com Romanita Disconzi. Janga foi curador de exposições importantes no Estado, com olhar apurado, analítico e vanguardista. Com frequência publicava críticas em jornal e mantinha o blog “ C’a pá virada”, onde se manifestava sobre exposições e a

imobilidade de políticas culturais e ou a pouca atuação de espaços culturais.

Como curador, se destacava em várias frentes, desde a descoberta e incentivo à produção de artistas, sendo um grande descobridor e incentivador de artistas populares, da arte primitiva à artistas contemporâneos, de novas gerações, transitando entre a arte popular e a erudita com a mesma desenvoltura. Também foi curador de inúmeras exposições importantes, como a do Masc (Museu de Artes de Santa Catarina), de 60 anos, do pintor Sílvio Pléticos, e coletivas que reuniram nomes como Rubens Oestroem, Jandira Lorenz, Janga, Eli Heil e Elias Andrade. Recentemente ainda fez os textos e críticas de apresentação da exposição “Arte Catarinense - Memória Preservada”, que reuniu cem anos de história na arte do Estado na galeria Helena Fretta neste ano de 2018. Sempre atento às origens, foi um intransigente defensor da cultura catarinense.

COMO UM DOS GRANDES INCENTIVADORES ARTÍSTICOS E CULTURAIS DA ILHA DE SANTA CATARINA, MANTEVE DURANTE DÉCADAS A CASA AÇORIANA...

Deixa enorme legado em Santo Antônio de Lisboa, uma freguesia da ilha, que ajudou a transformar em polo cultural. Como um dos grandes incentivadores artísticos e culturais da Ilha de Santa Catarina, manteve durante décadas a *Casa Açoriana*. Através desse espaço cultural viabilizou exposições nacionais e internacionais. Também estimulava e concedia espaço aos anônimos, iniciantes, aspirantes a artistas.



Fig. 2: Janga e a sua filha única, a atriz Luíza Lorenz. Foto: divulgação.

Dirigiu a Associação Catarinense dos Artistas Plásticos de 1982 a 1986, período no qual, segundo o crítico Harry Laus, desenvolveu importante trabalho em prol da atualização da arte catarinense. Assinou a coluna de artes plásticas do jornal O Estado e Diário Catarinense por vários anos. Foi por três vezes membro do conselho estadual de cultura na câmara de artes plásticas, e por quatro vezes, foi membro do júri do Salão Nacional Victor Meirelles. Contribuía eventualmente com os jornais locais, através de textos críticos sobre mostras de arte que ocorrem na capital catarinense. Nos últimos tempos, Janga agregou ao seu espaço cultural, a Nau Catarineta, sempre tendo ao seu lado a sua filha única, a atriz Luíza Lorenz. Teatro, música, dança e cinema passaram a fazer parte da programação do espaço, que torceremos para que continue aberto. Sentiremos falta de seu jeito combativo, polêmico e motivador que, em textos e publicações, deixou muito material para pesquisas nas artes visuais, além de sua obra como artista.

Fica aqui uma tímida homenagem e registro.

CASO VOLPINI

CASO VOLPINI

CASO VOLPINI



Fig. 1: Rubens Gerchman, O julgamento, 1978-1979. Acrílico sobre tela e relevo em madeira. Acervo Carlos Hernany. Imagem: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.

ARTIGO

RELEMBRANDO O CASO VOLPINI

Ocorre durante o governo de Ernesto Geisel (15 de março de 1974-15 de março de 1979), quando tem início o processo de abertura política com o consequente abrandamento do regime militar, cujo símbolo mais ostensivo é a revogação do AI-5 em 13 de outubro de 1978...

ANNATERESA FABRIS
ABCA/SÃO PAULO

Em “O julgamento” (1979), Rubens Gerchman configura, de maneira grotesca, uma sala de tribunal dominada por silhuetas rudimentares e anônimas em sua grande maioria. As únicas fisionomias visíveis são as dos cinco acusados - quatro homens maduros e um rapaz de cabelos longos -, que não escapam de uma representação exacerbada e quase caricatural. O grande painel, pintado em tinta acrílica e composto com relevos em madeira, era resultado dos croquis feitos pelo artista durante o processo a que foram submetidos quatro membros do júri do 4º Salão Global de Inverno e o artista Lincoln Volpini. Numa entrevista concedida a Fábio Magalhães, Gerchman define o painel como uma obra irônica, já que representava “a justiça militar julgada pelo artista”.

O significado do painel reside num episódio pouco estudado da ditadura civil-militar, mas que merece ser analisado pelas implicações de que é portador. Evento oficial, visto ser patrocinado não apenas pela Rede Globo, mas também pela Prefeitura de Belo Horizonte e pelo Governo

do Estado de Minas Gerais, o 4º Salão Global de Inverno foi apresentado no Palácio das Artes (Belo Horizonte, 26 de junho-18 de julho de 1976) e na Casa dos Contos (Ouro Preto, 20-28 de julho). Concebido com o objetivo de estimular a criatividade dos artistas mineiros, o evento caracterizava-se pelo incentivo dado a jovens emergentes e pela homenagem a nomes consagrados.

Na edição de 1976, a comissão julgadora dedica uma sala especial a Amílcar de Castro e homenageia quatro artistas locais que haviam se destacado na cena nacional (Carlos Bracher, Inimá de Paula, Jarbas Juarez e Nello Nuno). Autor do painel “Ouro Preto 360” (1976), Carlos Scliar é igualmente homenageado com a isenção do júri. A ascensão do audiovisual e da fotografia como linguagens artísticas é reconhecida pela comissão julgadora, integrada por Carybé, Frederico Morais, Mário Cravo, Rubens Gerchman e Sheila Leirner. Dos quatro prêmios principais, apenas um contempla uma técnica tradicional como a pintura, pois os demais são concedidos a produções audiovisuais (1º e 2º) e à interconexão entre

desenho e fotografia (3º). Além disso, o júri concede o Prêmio Funarte, que constava de aquisições, a vários artistas, entre os quais Volpini, que estava participando da mostra com as obras “Para não dizer que não falei das montanhas”, “Belo Horizonte” e “Penhor da igualdade”.

De acordo com Morais, a obra de Volpini que despertou o interesse do júri foi a primeira, vista simultaneamente como uma “alusão à destruição sistemática das montanhas de Minas, ricas em minério de ferro” e como uma crítica bem-humorada a “um certo modismo da arte mineira, que de forma edulcorada vem abordando realidade tão dramática”. Apesar de “Para não dizer que não falei das montanhas” trazer no título um eco da canção “Pra não dizer que não falei das flores” (1968), de Geraldo Vandré, hino de resistência à ditadura e, por isso mesmo censurada, não será ela a despertar um violento episódio de censura. A Polícia Federal apreende “Penhor da igualdade”, por suspeitar que a obra continha referências “atentatórias à segurança nacional”.

INTERROGADO PELO DELEGADO ARI GUIMARÃES DE ALMEIDA, VOLPINI, ENTÃO ESTUDANTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS, NEGA QUALQUER PARTICIPAÇÃO EM GRUPOS SUBVERSIVOS...

Em 22 de outubro de 1976, o jornal “O Estado de S. Paulo” noticia não apenas a apreensão do quadro, mas também a intimação recebida pelo artista e pela comissão julgadora, instada a fornecer nos depoimentos a “interpretação da obra”. Cravo, que se recusara a depor, é retirado com violência de sua casa e levado à sede da Polícia Federal de Salvador num camburão. Ao evocar o episódio, Morais afirma que a polícia indagou os membros do júri sobre os critérios de julgamento utilizados, o conteúdo de “Penhor da igualdade” e as convicções políticas pessoais.

Interrogado pelo delegado Ari Guimarães de Almeida, Volpini, então estudante da Universidade Federal de Minas Gerais, nega qualquer participação em grupos subversivos ou um possível alinhamento com Moscou e Pequim, mas reconhece que o trabalho incriminado poderia “realmente ser interpretado

como uma crítica a todo um contexto socioeconômico, cultural e político”, com a ressalva de que sua intenção fora fazer “uma arte puramente estética”. Uma análise de “Penhor da igualdade” permitirá esclarecer as razões de uma reação oficial tão drástica. O quadro, de pequenas dimensões, era composto de duas partes. No alto, um losango de madeira encerrava um círculo atravessado por duas pequenas faixas, em cujo centro havia um ponto de interrogação desenhado a grafite. Em baixo dele, uma fotografia, de autoria do artista, mostrava uma criança sobre o tronco derrubado de uma árvore, tendo como pano de fundo o Ribeirão Arrudas e um muro com uma inscrição.

A iconografia do quadro recebe uma leitura política por parte da polícia. O losango representava a bandeira nacional; a corda que atravessava a fotografia era uma alusão ao arame farpado; a inscrição do fundo, lida com o auxílio de uma lupa, era uma frase de apoio à guerrilha do Araguaia, iniciada em 1967 e desbaratada pelas Forças Armadas entre 1972 e 1975. Volpini e o júri afirmam não ter

reparado na frase “Viva a Guerrilha do Pará 73”, não visível a olho nu. O artista assevera que o que o motivou a tirar a foto foi a visão de “um garoto junto a um tronco de árvore. A cena, para mim, sintetizava o que eu havia idealizado realizar”. Ou seja, a ideia básica da obra era “mostrar [o] paradoxo existente entre a imagem de um país desenvolvido sob o signo da ordem e do progresso para quem tem dinheiro, e não para a maioria que continua sem ordem e sem progresso”.

Essa assertiva permite compreender o partido visual adotado em relação à bandeira nacional. A ideia de Raimundo Teixeira Mendes, Miguel Lemos e Manuel Pereira Reis, que ganha forma visual no desenho de Décio Vilares, é totalmente esvaziada por Volpini. Além de não contar com as cores que a caracterizam - o verde do retângulo e do lema, o amarelo do losango, o azul do círculo e o branco da faixa e das 21 estrelas, que representavam, além dos estados da federação, o céu visto no Rio de Janeiro no dia da proclamação da República -, a bandeira, adotada em 19 de novembro de 1889, é despojada da inscrição

“Ordem e Progresso”, perdendo, assim, seu caráter de insígnia de proteção de uma comunidade nacional. O esvaziamento simbólico da bandeira e do lema republicano, que apontava para a relação entre a existência de condições sociais básicas e o melhoramento do país em termos materiais, intelectuais e morais, é ratificado por outra afirmação do artista. A bandeira não era “símbolo da nação, mas puramente o símbolo de um Governo que obviamente não representa a população, pois nenhum Governo o faz”. Curiosamente, parece não ter havido indagações sobre o título do quadro, inspirado numa estrofe do hino nacional (1822), que estabelecia um elo intrínseco entre igualdade e liberdade dos cidadãos.

QUE INCITAÇÃO À GUERRA REVOLUCIONÁRIA PODERIA OFERECER O QUADRO DE VOLPINI EM 1976, SE FOR LEMBRADO QUE A LUTA ARMADA NÃO CONTAVA COM O APOIO DA POPULAÇÃO?...

O Procurador Militar Joaquim Simeão de Faria Filho da IV Circunscrição Judiciária Militar de Minas Gerais,

com sede em Juiz de Fora, oferece denúncia contra o artista e quatro membros do júri (Sheila Leirner é isentada por não ter participado da premiação), que são enquadrados nos artigos 45 (propaganda subversiva por meio de veículos de comunicação) e 47 (prática ou apologia de crime ou de seus autores) do decreto-lei n. 898/69, como autor e coautores da obra apreendida. A denúncia, que solicitava uma pena de dois a cinco anos de prisão para os réus, é apresentada por Moraes como “uma peça cujo enredo beira o ridículo e o absurdo, para não dizer o fantástico, uma peça que nem o próprio Kafka conseguiria armar”. O promotor, de fato, acusa Volpini e o júri de transformar uma obra de arte numa “tribuna para o incitamento à guerra revolucionária, à guerra psicológica adversa e ao terrorismo; e pior, o quadro faz fluir, em tom patético, algo de profundamente humano como imã psicológico a captar a simpatia do desavisado para a ação de guerrilheiros através da expressão de uma criança esquelética, suja, amassada...”. Os termos utilizados pela promotoria são contundentes, pois

tipificam um crime contra a segurança nacional. O artigo 3º do decreto-lei no parágrafo 2 definia a guerra psicológica adversa como “o emprego da propaganda, da contrapropaganda e de ações no campo político, social, psicossocial e militar, com a finalidade de influenciar ou provocar opiniões, emoções, atitudes e comportamentos de grupos estrangeiros, inimigos, neutros ou amigos contra a consecução dos objetivos nacionais”. No parágrafo 3 do mesmo artigo, a guerra revolucionária era tipificada como “conflito interno, geralmente inspirado em uma ideologia, ou auxílio do exterior, que visa à conquista subversiva do poder pelo controle progressivo da Nação”.

A retórica exaltada de Faria Filho nada mais é do que a manifestação de uma mentalidade autoritária que não admite o contraditório. Segundo Claudinei Cássio de Rezende, a luta armada em termos gerais tivera um ponto terminal em 1973. A existência de focos como o do Araguaia não oferecia mais nenhum perigo, pois fora debelado em 1975, num confronto marcado por uma profunda violência

e absolutamente díspar, pois opôs 5.000 militares a 98 guerrilheiros. Que incitação à guerra revolucionária poderia oferecer o quadro de Volpini em 1976, se for lembrado que a luta armada não contava com o apoio da população? Por outro lado, a peça retórica do promotor toca num problema central da sociedade brasileira: o fosso entre ricos e pobres num país caracterizado por uma das maiores desigualdades do planeta. Essa referência é tratada, no entanto, de maneira peculiar, pois a promotoria exime o governo de qualquer responsabilidade por uma situação de extrema pobreza, atribuindo a uma obra de arte o incitamento à ação guerrilheira por meio da apresentação de uma criança maltrapilha.

É A “FORÇA DE EVIDÊNCIA” DA FOTOGRAFIA INSERIDA NO QUADRO QUE LEVA A POLÍCIA A VASULHAR A IMAGEM DA CRIANÇA EM BUSCA DA PROVA DE UM CRIME DE SUBVERSÃO...

Para contrabater essa ideia, Moraes salienta que o promotor estava, desse modo, condenando não apenas “Penhor da igualdade”, mas igualmente a obra

de Candido Portinari, “que também mostra crianças esqueléticas e famílias de estropiados fugindo da miséria do Nordeste brasileiro”. O argumento do crítico é correto, mas é necessário considerar que existe uma diferença substancial entre Portinari e Volpini. Na série “Retirantes” (1944), o pintor paulista lança mão da deformação e do “pathos” para representar uma condição trágica, em que o contraponto entre vida e morte assume, não raro, um tom religioso. O jovem artista mineiro, ao contrário, assume uma atitude fria para apresentar uma chaga social que põe em xeque o pacto republicano, justificando o esvaziamento simbólico da bandeira. A “força de evidência” da fotografia, que confirma a natureza do referente, impõe-se de maneira direta, sem requerer comparações com a elaboração pictórica, baseada na imaginação e no poder transformador da arte.

É a “força de evidência” da fotografia inserida no quadro que leva a polícia a vasculhar a imagem da criança em busca da prova de um crime de subversão. O “punctum” fictício criado com o auxílio da lupa põe em

evidência a leitura subjetiva que a polícia faz de um trecho específico do quadro. A exaltação da guerrilha do Araguaia, invisível a olho nu, transforma-se no elemento central da acusação contra Volpini e o júri, como mostram de sobejo as perguntas feitas durante o inquérito e a peça acusatória. O promotor, de fato, não se limita a imputar uma conduta subversiva ao artista, mas torna a comissão julgadora coautora de um ato que atentava contra a segurança nacional. Esta tivera “amplas e repetidas oportunidades de bem examinar, e de perto, o dito quadro, para, endossando e se solidarizando com o incitamento do autor do quadro, premiá-lo, depois de classificá-lo”. O realismo da fotografia está, sem dúvida, na base da confusão entre realidade (imagem) e verdade (produto mental) que informa o inquérito e o processo. Volpini dá mostras de ter percebido esse emaranhado conceitual quando afirma que “a mensagem subversiva do trabalho” não residia na frase destacada, “mas na imaginação do Promotor”.

O processo conclui-se em 27 de julho

de 1978 com a absolvição do júri e a condenação do artista a um ano de reclusão. O enquadramento na Lei de Segurança Nacional ratifica uma certeza em Volpini: “Se o que eu quis dizer com meu quadro despertou tanta repressão é porque certamente eu não tentei representar nenhuma mentira”. No dia seguinte à sentença, a Associação Brasileira de Artistas Plásticos Profissionais emite uma nota na qual a condenação do jovem pintor é considerada uma “agressão à livre expressão e ao direito ao trabalho, princípios fundamentais constantes na Carta Internacional dos Direitos do Homem”. Em 29 de julho, o “Jornal do Brasil” dedica a primeira página do Suplemento B ao episódio, divulgando a nota da ABAPP e dando voz a Volpini, aos artistas Hélio Oiticica, Marília Kranz, Carlos Scliar, Fayga Ostrower, ao crítico Mário Pedrosa e ao jurista Afonso Arinos. A tomada de posição dos artistas, que condenam o processo e a ameaça à liberdade de expressão, é corroborada por Pedrosa, o qual afirma ser um escândalo ver num quadro um risco à segurança nacional. O crítico lança um desafio às autoridades que

acreditavam que a obra poderia “servir de instrumento para um atentado”: que a colocassem em praça pública para fazer um teste e para que o povo soubesse “que quadro fabuloso é esse”. Afonso Arinos afirma taxativamente que a “Lei de Segurança Nacional é um dos textos mais chocantes de toda a história do Direito Penal brasileiro”; não define claramente o delito, “dando margem a que uma atuação puramente subjetiva, sem nenhuma periculosidade social (quantas pessoas já viram esse quadro?) seja enquadrada como crime”. Dois representantes de órgãos oficiais procurados pelo jornal – Edson Motta, diretor do Museu Nacional de Belas-Artes, e Carlos Diegues, diretor-executivo da Funarte – abstêm-se de qualquer juízo com a alegação de que desconheciam o caso. Não deixa de ser estranho que um representante da Funarte declare não saber nada a respeito da apreensão do quadro e do processo, pois a instituição fornecera recursos à Rede Globo para adquirir obras no 4º Salão Global de Inverno, entre as quais “Penhor da igualdade”. No pé da página, o jornal publica o artigo “Pinta quem sabe, proíbe

quem pode”, no qual são evocados os exemplos de alguns artistas (Francisco Goya, Pablo Picasso, George Grosz e Ilya Glazunov) –, que colocaram sua obra “a serviço de um ideal crítico e até mesmo moral”.

O episódio que envolve “Penhor da igualdade” pode ser considerado um dos momentos mais agudos do embate dos artistas visuais com a censura oficial depois da instauração da ditadura em 1964. Antes mesmo da decretação do Ato Institucional n. 5, em dezembro de 1968, há o registro de episódios de intolerância, emblemados na tentativa de apreensão de algumas obras no IV Salão de Arte do Distrito Federal (1967) e na retirada de um trabalho de Cybele Varela e da série “Meditações sobre a bandeira nacional” (1966-1967), de (Ernesto) Quissak Jr. antes da abertura oficial da IX Bienal de São Paulo (1967). A censura às obras que seriam apresentadas na Bienal tem como justificativa o fato de lidarem com a imagem de um símbolo nacional para fins não patrióticos. Em dezembro de 1968, ocorre o fechamento da II Bienal Nacional da Bahia no dia seguinte à inauguração,

mas a ação repressora não para por aí. Dez obras são confiscadas por seu conteúdo erótico ou subversivo e os organizadores são presos por trintas dias. A Pré-Bienal de Paris, a ser apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a partir de 29 de maio de 1969, é fechada antes da inauguração por expor trabalhos obscenos ou de protesto contra o regime. No ano de 1969 ocorre também um episódio “sui generis”: várias gravuras inscritas no 3º Salão de Ouro Preto são confiscadas antes que a comissão julgadora pudesse avaliá-las.

EM VEZ DE RECORRER À ALEGORIA, O JOVEM ARTISTA PREFERE A APRESENTAÇÃO DIRETA E BRUTA DE UM RECORTE DA REALIDADE SOCIAL BRASILEIRA, MUITO MAIS CHOCANTE QUE QUALQUER SUPOSTO ULTRAJE A UM SÍMBOLO PÁTRIO...

Se o caso Volpini não é um episódio isolado, apresenta, no entanto, uma singularidade nesse contexto de intolerância e repressão. Ocorre durante o governo de Ernesto Geisel (15 de março de 1974-15 de março de

1979), quando tem início o processo de abertura política com o conseqüente abrandamento do regime militar, cujo símbolo mais ostensivo é a revogação do AI-5 em 13 de outubro de 1978. Tendo em vista esse novo momento que começava a esboçar-se no país, impõem-se algumas perguntas. A violência do episódio representa uma tentativa de afirmação da chamada linha-dura? Deve-se pensar, como sugere Marília Andrés Ribeiro, que o incidente expõe claramente as contradições do governo Geisel, que propunha uma abertura lenta e gradual, mas proibia o debate político? Ou deve-se cogitar numa coexistência dos dois fatores?

“Penhor da igualdade” aborda de maneira própria a tensão entre ordem e desordem que caracteriza parte da produção visual brasileira no período que se segue ao golpe de 1964. Não toma como parâmetro “uma interpretação da escalada da violência social como uma *alegoria* da oposição espontânea à situação antidemocrática do país e não apenas como um sintoma negativo da crise de legitimidade desencadeada pelo processo sociopolítico autoritário”.

Karl Erik Schollhammer, o autor desse diagnóstico, inscreve nesse quadro de referências obras como “A bela Lindoneia” (1966), de Gerchman; os bólides de Oiticica dedicados a Cara de Cavalo (1965-1966; 1968) e Alcir Figueira da Silva (1966-1967); “A imagem da violência” (1968), de Antonio Manuel, entre outros. Na contramão da apresentação da violência de um cotidiano urbano povoado de vítimas de crimes passionais e de figuras de marginais que servem de tela de projeção dos anseios disruptivos dos artistas, Volpini opta por um outro presente. Um presente igualmente conturbado, mas marcado por outra forma de marginalização, que deitava raízes no passado e cuja solução não parecia estar à vista.

Em vez de recorrer à alegoria, o jovem artista prefere a apresentação direta e bruta de um recorte da realidade social brasileira, muito mais chocante que qualquer suposto ultraje a um símbolo pátrio. Ao inserir uma fotografia no interior do quadro, Volpini mobiliza uma rede de significados que põe em jogo a dialética entre ordem e desordem a partir de uma perspectiva

própria. A ordem inscrita na divisa da bandeira republicana teve como resultado uma desordem social para a qual não existe qualquer perspectiva de conciliação que não tenha como lastro uma transformação profunda da sociedade. Por isso, soa estranho pensar nele como um kamikaze cuja ação é inofensiva, já que é passível de ser eliminada “com o golpe contrário da mesma intensidade”. No artigo “Arte e subversão”, escrito na semana em que veio a público a condenação do artista, Sheila Leirner não se refere a ele de maneira direta. Não é difícil, no entanto, perceber uma alusão a seu trabalho na contraposição esboçada pela crítica entre dois modelos de relação do artista com a sociedade. Se as manifestações centradas em si mesmas não vão além das “elaborações de inofensivos processos plásticos”, as de signo oposto, “voltadas à denúncia literal logram processos também inoperantes, que se extinguem na própria ação”. Não é isso que se percebe no caso Volpini, haja vista a reação extrema das autoridades e a criação de um “punctum” fictício para amparar uma ação repressiva. O fato de

a sentença ser cumprida em liberdade, por tratar-se de um réu primário, não anula a violência do episódio, captado de maneira exemplar na representação grotesca de Gerchman, que dava a ver uma situação “sui generis” e, ao mesmo tempo, corriqueira num regime de exceção.

REFERÊNCIAS

4º Salão Global de Inverno. Belo Horizonte: Fundação Palácio das Artes, 1976.

Artistas condenam a condenação de Volpini. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 jul. 1978, Caderno B, p. 1.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

LEIRNER, Sheila. *Arte e subversão*. In: *Arte como medida*. São Paulo: Perspectiva, 1982, p. 37-40.

MAGALHÃES, Fábio. *Rubens Gerchman*. São Paulo: Lazuli Editora, 2006.

MORAIS, Frederico. *Arte e crítica de arte nos tribunais militares*. *Continente Sul Sur*, Porto Alegre, n. 6, nov. 1997, p. 325-334.

Polícia apreende quadro. *O Estado de S. Paulo*, 22 out. 1976, p. 10.

REZENDE, Claudinei Cássio de. *Suicídio revolucionário: a luta armada e a herança da quimérica revolução em etapas*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

RIBEIRO, Marília Andrés. *Formação da arte contemporânea*. In: RIBEIRO, Marília Andrés; SILVA, Fernando Pedro da. *Um século de história das artes plásticas em Belo Horizonte*. Belo Horizonte: C/Arte/Fundação João Pinheiro/Centro de Estudos Históricos e Culturais, 1997, p. 242-312.

SCOVINO, Felipe. *Driblando o sistema: um panorama do discurso das artes visuais durante a ditadura*. Disponível em: <www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/chtca/felipe_scovino_gomes_lima.pdf>. Acesso em: 11 jul. 2017.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.



Fig. 1: Ação performática de Rafael Bqueer no bairro da Campina, Belém, PA, em julho de 2015. Foto: John Fletcher.

ARTIGO

PAISAGENS IMPERMANENTES: ENREDOS ARTÍSTICOS NA GRANDE BELÉM

Como bem podemos destacar, a paisagem, fenômeno cultural dinâmico, além de implicar em uma dimensão sensível e emocional por parte dos humanos, configura-se como atividade continuamente reordenada pelas distintas realidades...

JOHN FLETCHER
ABCA/PARÁ

O presente texto surge como desdobramento de uma conferência, por mim realizada, em Belém, Museu da Universidade Federal do Pará (MUFGPA), dia 28 de agosto de 2018, evento este organizado para receber o grupo intercontinental *Nine Dragon Heads*. Este supracitado evento, organizado pelo artista e pesquisador Armando Sobral (PPGArtes/ UFPA) e pelo mencionado grupo estrangeiro, trouxe como propósito fruir coletivamente alguns dos projetos recentes das artes visuais locais, com certa ênfase nas denúncias poéticas deflagradas pelos artistas participantes da minha seleção.

Para termos de melhor aproximação com os artistas visitantes, estabeleci como nexos a perspectiva da Paisagem, uma vez que este marcador tem sido amplamente debatido tanto no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH) quanto no Instituto de Ciências da Arte (ICA), ambos da UFPA, de maneira a participar de um debate global sobre os contornos geralmente não pacíficos, mas indissociáveis entre cultura e natureza (NOUZEILLES, 2002; SANTAMARINA CAMPOS, 2008; DESCOLA, 2011; FLETCHER & ALBAN, 2015).

Como bem podemos destacar, a paisagem, fenômeno cultural dinâmico, além de implicar em uma dimensão sensível e emocional por parte dos humanos, configura-se como atividade continuamente reordenada pelas distintas realidades que compõem ou que acessam este tipo de operação. Localizado entre esquemas de concepção, percepção e ação plurais, o fenômeno da paisagem reitera um conjunto de lugares praticados, disputados, capazes

de revelar assimetrias sociais e econômicas encontradas no cerne de projetos civilizatórios (?) (LEFEBVRE, 2000; SILVEIRA, 2009).

Os significados atribuídos aos lugares revelam vínculos simbólico-afetivos que podem estar relacionados com a ordem do sagrado (dados na relação entre o divino natural e o divino social), práticas econômicas ligadas a certos arranjos técnico-culturais (administrando e manejando coletivamente o ambiente), bem como às formas de sociabilidade, dentre as quais o lúdico e a contemplação refletiriam, simbolicamente, a possibilidade de experimentar esteticamente a relação com o lugar (SILVEIRA, 2009: 78-79).

Sob esses aspectos conceituais, tratamos da proposição crítica do artista performático paraense Rafael Bqueer, o qual teve sua primeira individual realizada no segundo semestre de 2015, no Atelier do Porto (Belém, PA), propriedade do próprio artista Armando Sobral. Sua individual foi intitulada *As Aventuras de Alice no País do Baurets*, com minha própria curadoria, e se aliou

a um debate para problematizar uma série de marcadores relacionados ao colonialismo da natureza, racismo, LGBTfobia, performance de gênero, políticas públicas e memória social, todas essas premissas encontradas no fluxo de nossas sociedades em crise.

Rafael, artista formado pela Faculdade de Artes Visuais (FAV/ UFPA), o qual realiza trabalhos com arte *drag* e carnaval, além da já mencionada prática da performance artística institucional, realizou sua ação em julho daquele mesmo ano de 2015 para, primeiramente, instigar as mais diversas reações dos passantes, uma vez que, vestido com sua persona *Alice*, caminhou por toda a extensão do bairro da Campina e do Comércio, abrangendo boa parte do Centro Histórico de Belém (Figura 01).

Em suas mãos, Rafael Bqueer também carregava um aparelho de áudio que tocava o Hino Nacional Brasileiro ao contrário, causando um misto de estranhamento, subestimação, hostilidade e mesmo casos de respeito à liberdade do artista - com uma clara atenção à naturalização perversa

que pode reafirmar, nas sociedades atuais, uma hierarquia entre o mundo masculino euroamericanocentrado (topo) *versus* corpos femininos, cores de peles escuras, performances de gênero fluidas (base) (ESCOBAR, 2010).

Sua ação, por conseguinte, encontrou um dos pontos mais dramáticos na paisagem daquele período, quando, em silêncio, somente com o ruído proveniente de seu *player*, permaneceu defronte a um antigo casarão centenário do Centro Histórico de Belém, localizado na Rua Santo Antônio, o qual tinha sido consumido por um incêndio, que também atingiu outros dois estabelecimentos comerciais que funcionavam em casarões igualmente centenários e contíguos (Figura 02).

O tom profético da conferência, não posso deixar de me surpreender, pareceu ganhar novos contornos quando do incêndio do Museu Nacional (RJ), exatamente na noite do dia 02

Fig. 2: Ação performática realizada em frente a um dos três casarões centenários atingidos pelo incêndio que os consumiu completamente no Centro Histórico de Belém, Rua Santo Antônio. Foto: John Fletcher.





Fig. 3: Série Experiência do Erro. Retratos de Nízio Gomes, Maria, Zé Claudio, Dinho e Irmã Dorothy, lideranças políticas assassinadas na Amazônia. Foto: John Fletcher.

de setembro de 2018, apenas alguns dias depois de nossos debates acerca do descaso da administração pública local e federal em proporcionar condições de manutenção ao patrimônio arquitetônico, artístico e científico paraenses. Devo acrescentar, ainda, embora os casos não sejam exatamente simétricos, até porque a tragédia do

Museu Nacional é indiscutivelmente global, com perda de um acervo e espaços de pesquisa inestimáveis para diversas áreas do conhecimento e para o futuro da autonomia do país, os aspectos ligados à especulação imobiliária, à falta de recursos para a constante atenção às condições destas edificações e aos projetos culturais

tem tornado o desaparecimento Histórico deliberado, digamos, algo até rotineiro no cotidiano belenense. Por entendermos que a estrutura arquitetônica também permite uma chave de leitura para se pensar a transformação das condições de presença, muitas vezes irregulares, da paisagem, o atestado de óbito

em escombros da mesma pôde se situar, surpreendentemente, dentro de um mesmo contexto de perdas irreparáveis à memória, à identidade, à pesquisa, dentre diversos outros motivos colocados em segundo plano por parte de projetos de corrupção e de benefícios reiterados a classes já altamente privilegiadas.

No final das contas, em face à exposição e à ação performática de longa duração do artista, queríamos que cada fosse um tocado pelo questionamento: o que faz com que muitos pensem, até violentamente, mais na necessidade de contestar a liberdade de performances de gênero d@ outr@ ao invés de lutar pelo direito à sua memória e ao futuro de seu povo?

O segundo artista tocado por este nexos discursivo em torno da paisagem e, por extensão, da colonialidade da natureza foi Armando Sobral, visto sua comentada participação como convidado no Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia 2018, sob curadoria de Mariano Klautau Filho, dentro do espaço do Museu Histórico do Estado do Pará, MHEP (Figura 03).

Seus desenhos em carvão sobre papel kraft, aspecto este relacional com a fragilidade física dessas lideranças dentro do contexto de disputas desiguais contra exploradores e projetos de “desenvolvimento”, reiterou uma denúncia passível de ser associada à subordinação do corpo, da mente e da natureza a uma ciência mecanicista e a operações mentais e físicas entrópicas, portanto irreversíveis (ESCOBAR, 2010).

A sensibilidade política do curador em colocar esta série de retratos na exposição, reunião dos desenhos ocorrida pela primeira vez desde quando o artista os começou a elaborá-los, também corroborou com a noção de poética como resposta ao presente social, complemento a resultados de extrema subjetivação na arte, em que o outro cede espaço a uma investigação de cunho auto-reflexivo.

Como destacado por Joaquim Barriendos,

El arte como acto de reflexión permanente - y no solamente como el hecho de realizar objetos artísticos - debe contribuir a ensanchar los escenarios de discusión em

torno a la exclusión social, la racialización, la violencia genocida, la reafirmación de los estereotipos y el autoritarismo. De lo contrario - y quizá sea válido también - el arte se convierte en un ejercicio narcisista que nos lleva a producir objetos para la auto-satisfacción del campo, del arte y todas las contingencias que lo acompañan (BARRIENDOS, 2008: 06).

Os retratos desenvolvidos por Armando Sobral, motivos da já mencionada grande repercursão na cena local por seu caráter expressivo e político são componentes de outro tipo de resistência, já no campo poético, capazes de proporcionar reflexões sobre o papel geralmente ausente da fiscalização ambiental e humanitária sobre territórios, saberes, comunidades e recursos naturais. Reiterar que lideranças no interior do Estado são vítimas de desejos insidiosos na Amazônia igualmente reflete o caráter extremamente conflituoso das relações diametralmente opostas entre sujeitos, estando de um lado a força massacrante de fazendeiros e de projetos de desenvolvimento nada civilizatórios.

Como terceira alternativa de debate poético, não obstante, estabeleci como marcação a produção fotográfica de Nayara Jenkins, fotógrafa da nova geração paraense, empenhada em criar redes e diálogos éticos entre fotógrafo e fotografado. De sua série mais recente, a artista tem desenvolvido certo tipo de fotografia documental e estética, capaz de eclodir protagonismo para sujeitos também aliçados, por outras vias, da sociedade de produção capitalista encarcerante (Figura 04).

De forma até mesmo surpreendente, Nayara assume um papel investigativo feminino, passível de problematizar relações de poder que subordinam aos transe da produção ou ao silêncio da exclusão corpos jovens desistencializados. As epistemologias e ações predatórias de um comportamento ainda refém das simplificações sociais do século XIX massacram histórias locais em face a projetos globais, tantas vezes incapazes de agenciar uma diversidade de sensibilidades e de realidades de tecidos sociais enredados por características próprias (MIGNOLO, 2003).

Como nos lembra Alain Badiou, de maneira possível de firmar um diálogo análogo com esta produção de Nayara Jenkins, a arte que hoje se constitui ecoa aquilo que, para a comunicação não existe, ou mal existe. Desse modo, processos estéticos contemporâneos podem construir abstratamente a visibilidade dessa não existência. É isso que pode vincular todas as artes ao princípio formal de que busca-se, por meio de artistas e de processos visuais recentes, a capacidade de tornar visível para todos aquilo que, para a mídia e o comércio não existe (BADIOU, 2006).

A título de encerramento deste breve recorte de artistas e de resultados visuais desvelados na cidade de Belém sob o mote da paisagem, para além dos nomes já amplamente conhecidos no circuito nacional e internacional, optei por um tom mais lírico e em oposição aos empreendimentos mais políticos, com a fotógrafa Evna Moura, também destaque na nova geração de artistas paraenses.

Por priorizar a constituição de narrativas fotográficas em formato

análogo entre sujeitos e lugares, Evna, educadora e articuladora de experiências fotográficas também ligadas ao Núcleo de Formação e de Experimentação da Associação Fotoativa, trata de lançar uma perspectiva sólida sobre as superposições de experiências nos arredores da cidade, experiências estas as quais agregam a floresta e a urbanidade, a presença dos rios e dos trânsitos caóticos de Belém, temporalidades diversas e estruturas de sentimentos complementares para o que entendemos por sensibilidades desenvolvidas em uma capital com mais de 2 milhões de habitantes em plena Amazônia.

Sua imagem, também tirada de uma embarcação ribeirinha da região, capta o balançar das águas dos rios, em um misto sinestésico de imagens-

Fig. 4: Dois integrantes do Comando Vermelho no Pará, bairro da Terra Firme, sendo esta organização criada em 1979, prisão Cândido Mendes, RJ, cujos integrantes trazem nomes como os de Fernandinho Beira-Mar, Marcinho VP, Mineiro da Cidade Alta, Elias Maluco e Fabiano Atanazio. Foto: arquivo da artista Nayara Jenkins.





maresias, como que a suscitar uma vitalidade dos povos das cidades-florestas. E por sabermos que a Amazônia, neste caso com ênfase na Amazônia paraense, é um território disputado por interesses também alienados e alienantes, a fotografia de Evna Moura, mais do que ilustrar uma paisagem idílica, consiste em “tentar algum novo conjunto de significados para um termo ou categoria existente, de maneira a desarticulá-lo de seu lugar em uma estrutura significativa” (HALL, 2010: 217).

Seu trabalho, o qual também toca o próprio campo da espiritualidade afroindígena, manifesta-se como bandeira muitas vezes melancólica de tempos e de modos de vida cada vez mais asfixiados pela lógica produtiva e autômata das sociedades tardias, capazes de colonizar mentes e natureza em prol de uma afirmação do trabalho como refúgio e paraíso último e sem culpa de homens e de mulheres que precisam se sentir mais

produtivos para se sentirem mais felizes. A neurose que nos toma com uma claustrofobia crescente se sintoniza com ações artísticas que buscam revelar o visível, mas que pode ser posto em segundo plano de acordo com graus de gradação variáveis e reponsáveis por fazer do oprimido o seu primeiro opressor (ver também ALTHUSSER, 1985).

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A Amazônia é um território vasto que se alastra por nove nações: Brasil, Peru, Colômbia, Venezuela, Equador, Bolívia, Guiana, Suriname e Guiana Francesa. Foi palco de processos de ocupação distintos, apresenta uma variedade complexa de agrupamentos e organizações sociais, desde as tradicionais etnias indígenas e quilombolas até as mesclas dos grandes centros urbanos e cosmopolitas, alguns com mais de 8 milhões de habitantes (GRUZINSKY, 2001; MIGNOLO, 2010). Muitas vezes concebida como “Amazônias”, dada sua diversidade cultural e natural, esse espaço heterogêneo e conflituoso, geralmente em virtude de interesses

de diversos projetos de ocupação e de capitalização de seus recursos naturais e biodiversidade, necessita, dentro desse entendimento, de contínuos olhares críticos para que se delineie discursos sociais e visuais alocados em seu interior (GRUZINSKY, 2001).

Os trabalhos artísticos aqui elencados e apresentados, dia 28 de agosto de 2018, em uma conferência para professores, alunos, interessados em artes visuais, bem como para o grupo intercontinental *Nine Dragon Heads*, acredito, fortalece uma rede que compartilha interesses comuns para se pensar artística e politicamente aspectos relacionados ao meio ambiente, aos direitos de comunidades distintas deste território e em situação de vulnerabilidade de poder.

Talvez esta seja, para muitos, um mero idealismo ou luta gradativamente perdida para forças maiores que as de Estado-Nações, todavia, artistas de distintas gerações e uma sociedade ligada a debates da cena artística contemporânea paraense assumem, como ilustrado por esta seleção da

Fig. 5: Infância e relação entre a paisagem na Ilha do Marajó, próxima à cidade de Belém. Foto: arquivo da artista Evna Moura.

seleção ocorrida na conferência, a responsabilidade contínua de se manifestar contra e de se gravar na memória de um território e de um projeto de “civilização” os seus maiores algozes lançados à categoria de heróis; os seus crimes e contradições transformados em História e Visualidade.

REFERÊNCIAS

ALBÁN, A. Artistas Indígenas y Afrocolombianos: entre las Memorias y las Cosmovisiones. Estéticas de la re-existencia. In: PALERMO, Z. (Org.). *Arte y Estética: En la Encrucijada Descolonial*. Buenos Aires: Del Signo, 2011: 83-110.

ALTHUSSER, L. *Os Aparelhos Ideológicos do Estado*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

BADIOU, A. *Polemics*. Nova York: Verso, 2006.

BARRIENDOS, J. Appetitos extremos: La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias. *Transversal, Multilingual Webjournal*, Viena, EIPCP - European Institute for Progressive Cultural Policies, 2008: 01-20.

DESCOLA, P. Más allá de la naturaleza y de la cultura. In: MARTÍNEZ, L. M. (Org.). *Cultura y naturaleza*. Bogotá, Colombia: Jardín Botánico, 2011: 75-96.

ESCOBAR, A. Epistemologías de la naturaleza y colonialidad de la naturaleza: variedades de realismo

y constructivismo. In: ESCOBAR, A. *Territorios de diferencia: lugar, movimientos, vida, redes*. Popayán, Colômbia: Enviñón, 2010: 141-152.

FLETCHER, J.; ALBÁN, A. Interpretações Visuais nos Territórios da Ecologia Política: Aproximações e Distanciamentos entre a Amazônia Oriental e a Ocidental. *Cadernos de Campo* (USP), n. 24, 2015: 71-89.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HALL, S. Significación, Representación, Ideología: Alhusser y los Debates Postestructuralistas. In: HALL, S. *Sin Garantías: Trayectorias y Problemáticas en Estudios Culturales*. Popayán; Lima; Quito: Enviñón Editores; IEP - Instituto de Estudios Peruanos; Universidad Andina Simón Bolívar, 2010: 193-220.

LEFEBVRE, H. *La Production de l'espace*. Paris: Anthropos, 2000.

MIGNOLO, W. *Histórias Locais/ Projetos Globais: Colonialidade, Saberes Subalternos e Pensamento Liminar*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. *Desobediencia epistémica: Retórica de la Modernidad, Lógica de la Colonialidad y Gramática de la Descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo, 2010.

NOUZEILLES, G. Introducción. In: NOUZEILLES, G. (Org.). *La naturaleza en disputa: retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina*. Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós, 2002: 11-38.

SANTAMARINA CAMPOS, B. Antropología y medio ambiente: revisión de una tradición y nuevas perspectivas de análisis en la problemática ecológica. *AIBR: Revista de antropología iberoamericana*, v. 3, n. 2, 2008: 144-184.

SILVEIRA, F. L. A. A Paisagem como Fenômeno Complexo: Reflexões sobre um tema Interdisciplinar. In: SILVEIRA, F. L. A.; CANCELA, C. D. (Org.). *Paisagem e cultura: dinâmicas do Patrimônio e da Memória na Atualidade*. Belém: UFPA, 2009: 71-83.

WILLIAMS, R. Teoría cultural. In: WILLIAMS, R. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Ediciones Península, 1973: 93-164.

ARMAZÉM

ARMAZÉM

ARMAZÉM

ENSAIO

EM FLORIANÓPOLIS, “ARMAZÉM” REUNIU TRABALHOS DE 439 ARTISTAS

Criado em 2011, o projeto Armazém apresenta, através de exposições e feiras de arte, obras que sejam múltiplas como publicações de artista, livros de artista, cadernos de artista, cadernos de desenho entre outras.

NÉRI PEDROSO
ABCA/SANTA CATARINA



Fig. 1: Joana Amarante (E), Francine Favero, Juliana Crispe, Duda Desrosiers e Francine Goudel: coordenadoras do projeto Armazém. Foto: Rodrigo Sambaqui.

Um armazém ou um museu? Na verdade, uma amplitude para quem atua com artes visuais. Espaço físico movente que regula o fluxo de mercadorias, no caso obras artísticas, entre a oferta do fabricante (artista), comerciante (espaço expositivo) e o consumidor (público/espectador/perceptor), as ações do Armazém abarcam muitas montagens, possibilidades e reflexões. A mostra “O Mundo como Armazém” foi apresentada em junho em duas novas salas do Centro Integrado de Cultura (CIC), em Florianópolis (SC). Entre selecionados, convidados e obras do acervo, se propusera a investigar questões e relações entre

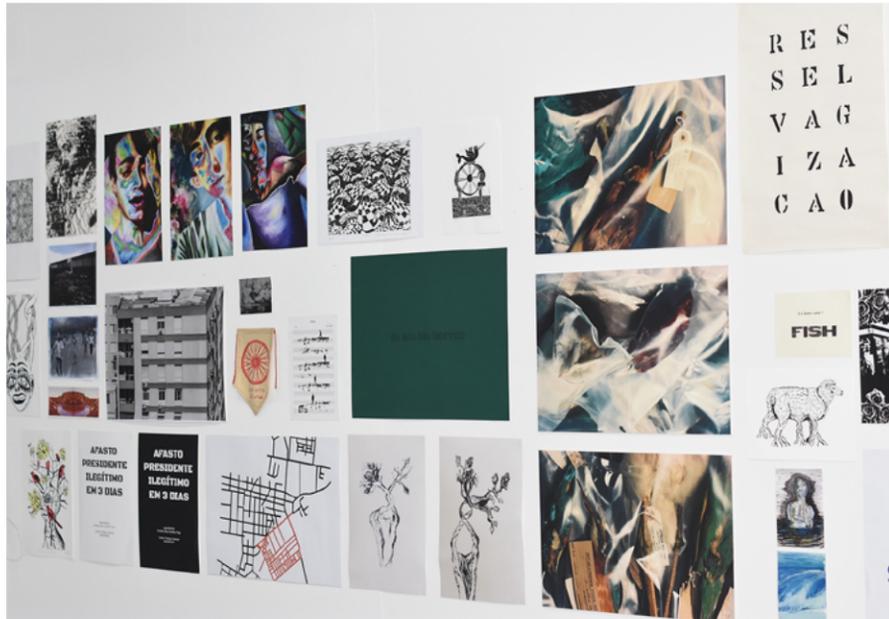


Fig. 2: Vista geral. Foto: Rodrigo Sambaqui.

publicação de artista, o múltiplo, arquivo e coleção. A mostra reuniu 439 artistas e cerca de mil trabalhos. A iniciativa está legitimada pelo Prêmio Edital Elisabete Anderle 2017 e integra o projeto expositivo de extensão do Museu de Arte de Santa Catarina (Masc) nas comemorações dos 70 anos da instituição que incluem as mostras “Desterro Desaterro - Arte Contemporânea em Santa Catarina”, uma coletiva com artistas de diferentes gerações e “O Tempo dos Sonhos: Arte Aborígine Contemporânea da Austrália”, projeto que traz ao Brasil a vigorosa tradição artística daquele país.

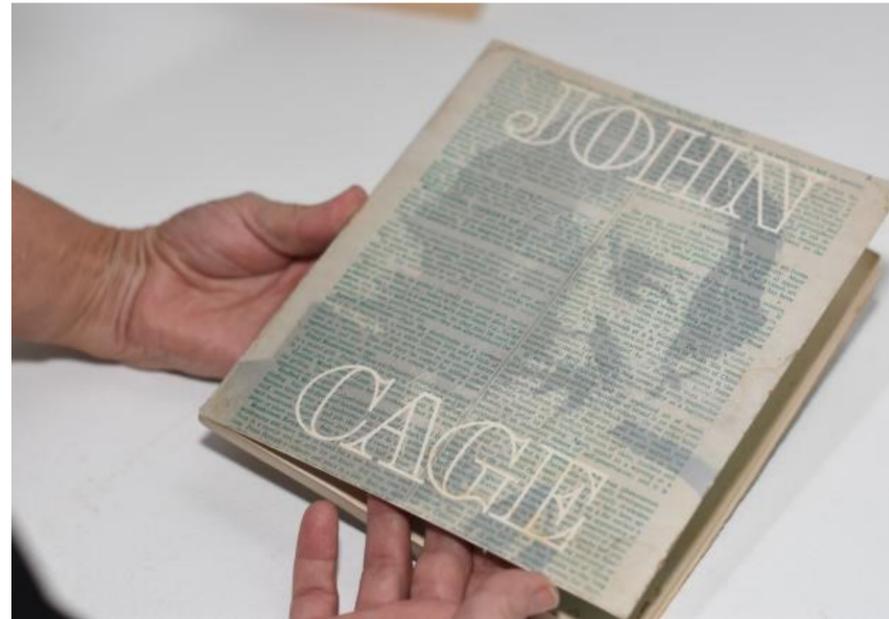


Fig. 3: John Cage, acervo. Foto: Rodrigo Sambaqui.

Idealizado como um grande encontro entre artistas/coletivos/editoras independentes e público, a mostra/feira tem como meta reunir arte de obras que sejam múltiplas, ou seja, aquelas que são produzidas em número ilimitado, mediante diferentes processos industriais ou não como publicações de artista, livros de artista, cadernos de artista, cadernos de desenho, diários de artista, diários de bordo, postais, panfletos, cartazes, gravuras, fanzines, lambe-lambes, stickers, cartões, carimbos, objetos, etc. As tiragens são diferenciadas entre pequenas e grandes edições.

A exposição apresentou o acervo do Armazém, constituído de nomes nacionais e internacionais, e artistas convidados e selecionados. Juntos, as cerca de 400 representações resultaram num panorama abrangente. Sem hierarquias, a montagem adotou critérios diferenciados a cada edição. Lugar do artista no sistema de arte, importante ou iniciante, sua origem, não importa. Armazém é regido por um plano de igualdade e cabe ao público fazer suas descobertas e curtir as grandes surpresas.

Nesta edição, a mostra convidou ao mergulho e à atenta observação. O público se deparou com obras de Cildo Meirelles, Leonilson (1957-1993), Rosângela Rennó, Guto Lacaz, William Kentridge, John Cage (1912-1992), Yoko Ono, Helio Oiticica (1937-1980), Joseph Beuys (1921-1986), entre outros. No âmbito de Santa Catarina, as representações se alargam a partir da Capital, abarcando nomes como Cyntia Werner, Sérgio Adriano H, Sandra Checruski, Editora Micronotas, da região Norte, Joinville; Daniela Zacarão, Bruna Ribeiro, Matheus Abel e Odete Calderam, da região Sul, de

Criciúma; Diana Chiodelli, Janaína Corá, Janaína Schvambach e Audrian Cassanelli, do Extremo-oeste, de Chapecó; Márcia Cardeal, de Brusque; Kim Coimbra e Sarah Uriarte, de Itajaí. De Florianópolis, estão, entre outros, Diego de los Campos, Paulo Gaiad, Ilca Barcellos, Sara Ramos, Luciana Petrelli.

O 16º Armazém apresentou também um seminário em parceria com o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc).

SOBRE O ARMAZÉM

Criado em 2011, o projeto Armazém apresenta, através de exposições e feiras de arte, obras que sejam múltiplas como publicações de artista, livros de artista, cadernos de artista, cadernos de desenho, diários de artista, diários de bordo, postais, panfletos, cartazes, gravuras, fanzines, lambe-lambes, stickers, cartões, carimbos, objetos, etc; ou seja, trabalhos que tenham tiragens. Três fatores dão título ao projeto: a primeira edição aconteceu em Florianópolis (SC), no Museu Victor

Meirelles, instalado na casa natal de Victor Meirelles na qual funcionou um bar e armazém durante parte da primeira metade do século 20. Além das relações com o espaço físico da instituição, a edição inaugural referencia o grupo Fluxus e o texto de Arthur C. Danto, “O Mundo como Armazém: Fluxus e Filosofia”, no livro “O que é Fluxus? O que Não É! O Porquê”, publicado em 2002 pelo Centro Cultural do Banco do Brasil/The Gilbert an Lila Silverman Collection Foundation.

Outro fator inspirador é a imagem utilizada nos cartazes das edições, uma fotografia de acervo familiar da idealizadora do projeto, Juliana Crispe. Um retrato do seu bisavô, Osvaldo Manoel Valgas, conhecido como seu Vadico, que entre as décadas de 1930 e 1990 foi sócio/funcionário de um armazém, no bairro Prainha, próximo ao centro da cidade de Florianópolis. Desde 2011, o Armazém contabiliza a participação de mais de 300 artistas/coletivos brasileiros e alguns estrangeiros. Ao longo desses anos, formou um acervo de trabalhos com mais de mil obras em sua coleção.

Armazém é um espaço propositor de relações com a arte. Nas últimas edições, um ou mais curadores são convidados a participar da seleção de artistas e obras. A ideia é compartilhar olhares diferenciados e aproximar artistas locais por onde o projeto transita com os já participantes.

Armazém propõe um jogo relacional, propicia experimentar o contato direto com os trabalhos, tocando, lendo, trocando impressões e sensações. A coleção e as mostras se dão num conjunto heterogêneo e desprendido de hierarquias, valoriza o múltiplo e o coletivo como força pulsante e necessária para as artes.



Fig. 1: Estela Sandrini, Memória do Branco, 2018. Óleo s/ tela. 135x184 cm.

EXPOSIÇÃO

O QUE HAVIA E O QUE RESTA: PINTURAS DE ESTELA SANDRINI

É uma pintora verdadeira e sincera, coerente desde seus inícios, uma profissional que domina sua técnica com cuidado...

**FERNANDO BINI
MARIA JOSÉ JUSTINO
ABCA/PARANÁ**

A exposição *O que havia e o que resta: pinturas de Estela Sandrini* foi inaugurada no último dia 18 de agosto e pode ser apreciada até 28 de outubro no Instituto Internacional Juarez Machado, R. Lages, 994 - América, Joinville, em Santa Catarina. Os curadores Fernando Bini e Maria José Justino apresentam a artista e o seu processo criativo.

**ESTELA (TECA) CARMEN PEREIRA SANDRINI
DESENHISTA, ESCULTORA, GRAVADORA, PINTORA,
PROFESSORA E AGENTE CULTURAL.**

Fernando A. F. Bini

Desde 1968 se dedica principalmente ao desenho e a pintura, a escultura lhe serviu para se libertar da forma e lhe dar a noção de espacialidade. A sua responsabilidade social e política, que sempre está presente na sua obra, também é de extrema importância seja como agente cultural no processo administrativo, ou seja, na atividade de incentivadora e professora de arte.

Apesar de grande desenhista, pois é

uma artista essencialmente gráfica, é a cor o que sempre a atrai, lembrando Paul Klee quando se decide pela pintura: “A cor me possui. Não preciso ir atrás dela. Ela me possui para sempre, eu sei. Esse é o significado dessa hora feliz: a cor e eu somos um. Sou pintor” (*Diários*, 16/4/1914).

Em Buenos Aires, quando começou estudar escultura trabalhou com a figura humana, abandonando gradativamente os resquícios acadêmicos da Escola de Belas Artes. Nesse momento seus trabalhos apresentavam figuras femininas nos afazeres domésticos, cabeças bicudas como aves, mulheres gordas, agigantadas ou objetos caseiros. Esse espaço da copa e da cozinha começa a ser sintetizado com janelas, gavetas ou cadeiras: “a cadeira representa a espera, o descanso e o pensar” diz Teca. Seus quadros transpiram uma angústia, a dúvida da artista ou a dúvida de ser artista; é uma pintura enjaulada, contida dentro de uma parede - “a prisão da pintura”, ou melhor, a necessidade da pintura como algo existencial, íntimo e apaixonado; no entanto aquelas cenas enigmáticas vão

se transformando predominantemente em cor.

A forma ortogonal das gavetas, das grades, das janelas ou das cadeiras vai se tornando elíptica até formarem um todo colorido. Pintura como cor até a exaustão. Lentamente o centro das telas vai clareando, expulsando os objetos para as suas bordas, que partem do cinza, ao creme e ao branco. Ficam os vestígios desses objetos, como os sons de uma música ao longe (a música, a sua fiel companheira), “texturas, transparências, planos, matizes, tonalidades, luz” e também “sombrias e gestos”.

As linhas não foram abandonadas, é como se a artista partisse de um tratamento geométrico e balizadas pelos vestígios de uma perspectiva paralela, mas é na cor que ela mostra a sua liberdade plástica e toda a sua sensibilidade, fundamento de seu compromisso social e político quando provoca a reflexão, seja pelo desvendamento do universo feminino ou pela revolução cromática.

Teca busca sempre a novidade, mas sua pintura é sempre a mesma: questionadora, com vontade de querer fazer, de se sentir no mundo, de existir; “fome de pintura”, de “pintura como pintura” na explosão do colorido. “Sonhar em vão” a sensualidade da cor, na magia da pintura que

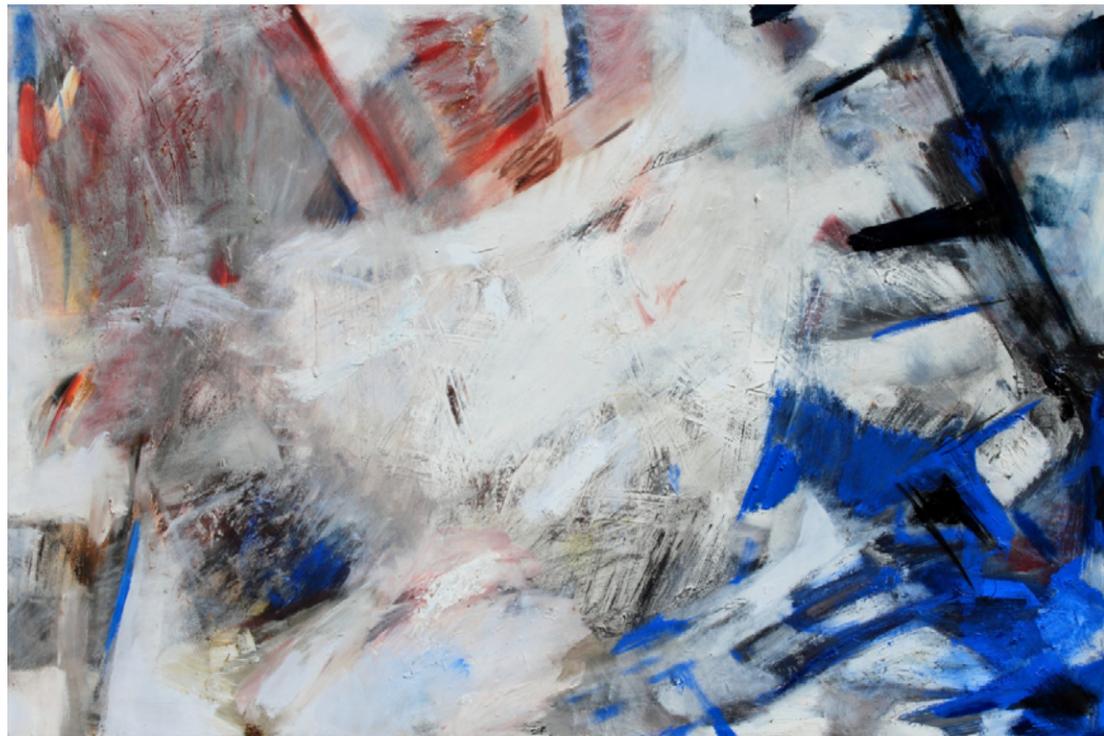


Fig. 2: Estela Sandrini, *Sede de Olhar*, 2018. Óleo s/ tela. 100x150cm.

no início é “fantástica” e que, no fim, deixam todas as dúvidas, mas “sem sentir o medo da loucura consentida” e com “nada de limites entre o visual e o emotivo”. Sua pintura é tátil, pois é a mão e as pontas dos dedos que dividem o trabalho com a espátula e o pincel nessa “necessidade de traduzir o invisível” (Teca), construções que partem da memória da artista e se transformam em grandes massas policromadas.

É uma pintora verdadeira e sincera, coerente desde seus inícios, uma profissional que domina sua técnica

com cuidado, deixando, contudo, as portas abertas para o diálogo com o espectador, uma pintura que é de questionamentos o tempo todo e que provoca nesse espectador o mesmo prazer, a mesma angústia e as mesmas dúvidas experimentadas pela artista.

ESTELA SANDRINI, A MEMÓRIA DA COR

Maria José Justino

Repetindo a mesma forma até ao cansaço, fazendo verdadeiras progressões matemáticas, banindo a mão do artista e recorrendo à fabricação industrial, os minimalistas produzem uma arte que, não raro, resulta impessoal, cerebral e fria. Estela Sandrini também repete à exaustão suas cadeiras, atingindo a saturação, mas no ponto mesmo em que se cruzam é que se distanciam métodos e principalmente resultados. Sem o rigor da ciência, nem tampouco reduzindo sua atuação física, a mão lhe é fundamental, por isso mesmo suja suas telas de subjetividade, apresentando uma arte apaixonada.

Sandrini precisa dessa materialidade. Independentemente das escolas e movimentos, constrói um trabalho em escala pessoal. Cézanne pintou inúmeras vezes a mesma montanha, a

eterna *Saint-Victoire*; Monet, as ninféias; Donald Judd, os módulos geométricos... Sandrini continua atrás dos objetos domésticos. Tudo se resume na casa, é ela ainda o sentido de sua pintura. Só que agora essas tralhas aparecem de forma camuflada, quase invisíveis, ocultas pelas manchas, ora incompletas na sua presença (fragmentos de objetos), ora completas na não-presença (os vazios das cadeiras e das gavetas).

Passional, dramática, bruta na lida com os pincéis, é moldada quase que exclusivamente pela cor e pela paixão de pintar. Cézanne dizia escutar a pintura. Diante das *Noces de Cana* (Veronese), ordenava “Feche os olhos,



Fig. 3: Estela Sandrini, *sem título*, 2018. Óleo s/ tela. 109x43 cm.

aguarde, não pense em nada. Escute-as.” Nossa artista pratica esse exercício. A diminuição da visibilidade, de que vem sofrendo, vai conduzindo-a a pintar quase que de memória. Hoje, ela escuta a pintura muito mais do que a vê, e dessa espreita auditiva advém a visão. Ela pinta o invisível do visível pela riqueza da memória e pela relação biológica com a cor. Tudo se passa por meio da luz, pois, com a dificuldade que tem, é esta quem lhe oferece o contraste. Mas a luz, que ilumina, também cega. É quando então a artista tira partido do silencioso branco. Sua pintura permanece com traços fortes, só que mais do que linhas, agora são pinceladas grossas de cor, buscando sempre atingir a essência dos vermelhos, dos terras, dos azuis. Mesmo quando são visíveis, os traços nada mais são do que o derramamento de cores.

Sandrini encontra prazer em pelejar com o banal. Do interior da trama doméstica, a seleção pela cadeira e pelas gavetas (lugar do segredo, dos escondidos, mas também das revelações: as gavetas se fecham, mas também se abrem) quase que reclama

uma psicanálise. Não é o caso. Ela exercita sua angústia pela pintura. Seus últimos trabalhos invadem nosso espaço com explosões de cores, trágicas e sensíveis, a química familiar da cor nos regalando com soberbas imagens poéticas. Charles Fourier foi iluminado ao perceber que o homem está todo inteiro nas suas paixões. Sandrini só se mostra por inteiro na vivência impetuosa com a arte.

SERVIÇO

O que havia e o que resta: pinturas de Estela Sandrini

De 18 de agosto à 28 de outubro de 2018.

Local: Instituto Internacional Juarez Machado, R. Lages, 994 - América, Joinville - SC

NOTA**OS NOVOS SÓCIOS DA ABCA**

A Associação Brasileira de Críticos de Arte sente-se honrada em apresentar os novos críticos que passam a compor seu quadro de associados. A aprovação foi decidida na última assembleia realizada no dia 26 de setembro, após a avaliação conduzida pela Comissão de Credenciais que considerou o percurso profissional dos candidatos na área da crítica de artes visuais, analisando, também, as publicações enviadas por cada um. Os critérios envolveram, sobretudo, a análise atenta da produção crítica na área de crítica das artes visuais e o teor analítico reflexivo dos textos críticos. A Comissão selecionou candidatos que apresentam uma expressiva produção na área, comprometidos com a pesquisa do fenômeno artístico a partir dos eixos relacionados à História da Arte, criação artística, circulação das artes e questões e problemáticas relacionadas à prática da curadoria e políticas museais.

A diretoria da ABCA manifesta sua satisfação em receber novos membros, na expectativa de que possam atuar em prol da divulgação das artes em nossos circuitos institucionais, acadêmicos e jornalísticos. A seguir, apresentamos um breve currículo dos novos membros aprovados que passam a fazer parte da ABCA em 2018:



GIL VIEIRA COSTA, é professor e pesquisador de artes visuais, atuando como docente no ILLA/Unifesspa (Instituto de Linguística, Letras e Artes da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará), em Marabá/PA. Bacharel e Licenciado em Artes Visuais pela ESMAC (Escola Superior Madre Celeste, 2007), Mestre em Artes pela UFPA (Universidade Federal do Pará, 2011) e Doutorando em História na mesma instituição. Tem interesse de pesquisa em história da arte moderna e contemporânea, com foco na produção desenvolvida na região amazônica. Membro da ANPAP (Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas). Autor do livro ‘Espaços em trânsito: múltiplas territorialidades da arte contemporânea paraense’, que recebeu o Prêmio IAP de Artes Literárias 2013.



AUGUSTO NUNES-FILHO, psicanalista, mestre em filosofia, médico especialista em psiquiatria e gestão hospitalar foi diretor do Instituto Raul Soares (IRS), Centro Psíquico da Adolescência e Infância, Escola de Saúde Pública de MG, e preceptor/preceptor-chefe da Residência de Psiquiatria do IRS. Presidente da Fundação Clóvis Salgado (2015/2018), recebeu o título de Cidadão Honorário de Belo Horizonte e a Medalha da Inconfidência.

Publicações sobre psicanálise, psiquiatria, e artes visuais, cinema, teatro, em livros, catálogos e jornais. Coordenador de exposições (Alex Flemming, Arlindo Daibert, Éder Santos, Farnese de Andrade, etc.), organizou a publicação dos respectivos catálogos. Foi curador de *Babel*/Miguel Gontijo; *Faça você mesmo sua capela sistina*/Pedro Moraleida; *Cor Opção*/Décio Noviello.



MARISTELA SALVATORI, graduada em Artes Plásticas e Mestre em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde é professora e coordenou o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. É Doutora em Arts et Sciences de l’Art pela Université de Paris I - Panthéon - Sorbonne e realizou Estágio Sênior/CAPES, na Université Laval, Canadá. Foi residente na Cité Internationale des Arts, em Paris, e no Centro Frans Masereel, na Antuérpia. Realizou exposições individuais em Paris, Quebec, México DF, Brasília, Porto Alegre e Curitiba, recebeu prêmios em Paris, Recife, Ribeirão Preto, Porto Alegre e Curitiba. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq e líder do Grupo de Pesquisa Expressões do Múltiplo - CNPq/UFRGS, atua na formação de novos pesquisadores em Artes com ênfase nas questões relacionados à arte contemporânea, à gravura e à fotografia.

PAULO GOMES (RJ, 1956), bacharel em Artes Plásticas, Mestre em Poéticas Visuais (UFRGS, 1998) e Doutor em Poéticas Visuais (UFRGS, 2003). Estágio Sênior no CIEBA - Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes, da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL) (2015-2016). Professor no Departamento de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da UFRGS. Coordenador da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - Instituto de Artes da UFRGS. Publicações: “Catálogo Geral da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - 1910-2014” (organizador), “Iberê e seu Ateliê”, “Zorávia Bettiol: a mais simples complexidade” (com Paula Ramos), “Pedro Weingärtner - Obra Gráfica”, “Artes Plásticas no Rio Grande do Sul: uma panorâmica” (Organizador) etc. Curadorias de exposições: “Pinacoteca Barão de Santo Ângelo nos 80 Anos da UFRGS” (2014) (com Blanca Brites), “Iberê e seu Ateliê” (2015), “Quatro mulheres, um centenário” (2017) (com Blanca Brites), “Pinacoteca Barão de Santo Ângelo - Obras em Reserva” (2018).



PRISCILA ARANTES é diretora artística e curadora chefe dos Paços das Artes, equipamento da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, desde 2007. Entre 2009 e 2011 foi diretora adjunta do MIS (Museu da Imagem e Som). É formada em Filosofia pela USP, com mestrado e doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP e Pós Doutorado pela Penn State University (USA). Pesquisadora Produtividade Pesquisa do CNPq, é docente e vice-coordenadora do Curso de Arte: histórica, crítica e curadoria da PUC/SP. É autora de Reescrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia (Ed.Sulina, 2015), Arte: história, crítica e curadoria (org.) (Ed. EDUC, 2014), Arte e Mídia: perspectivas da estética digital (Ed.SENAC/FAPESP/ 2012, 2 ed.), finalista do 48 Prêmio Jabuti, dentre outros. É colaboradora do Journal Flusser Studies (USA), da Revista Artelogie (recherche sur les arts, la littérature, l’histoire culturelle et le patrimoine des Amériques-FR.), dentre outros periódicos. Entre suas últimas curadorias destacam-se: Abrigo de paisagem/veículo de passagem: Rodrigo Braga (2015), Issoéossodisso: Lenora de Barros (2016), O Ciclo da Intensidade: Charly Nijelsohn (2017), Estado(s) da Emergência- em parceria com Diego Mattos- atualmente em cartaz na Oficina Cultural Oswald de Andrade.



NOTA

**SEMINÁRIO INTERNACIONAL
ARTE CONCRETA E VERTENTES
CONSTRUTIVAS EM DUAS
PUBLICAÇÕES****CLÁUDIA FAZZOLARI
ABCA/SÃO PAULO**

Com grande satisfação, divulgamos no presente número do **Jornal *Arte&Crítica***, as chaves de acesso *online* aos Anais resultantes do I Seminário Internacional Arte Concreta e Vertentes Construtivas, uma realização da UFMG, do Lacicor, da ABCA e do Getty Institute, em uma iniciativa que materializa os esforços das equipes de coordenação do evento para maior circulação das pesquisas apresentadas em Belo Horizonte.

Em suas duas publicações - Volume I reunindo as conferências de palestrantes convidados e Volume II contando com a participação de especialistas, investigadores de todo o país em diversas mesas de debates - acreditamos que o evento cumpre assim seu destino ao propor a construção de uma rede de interlocução ativa entre estudiosos que agora encontra espaço ampliado para novos desdobramentos analíticos.



Arte & Crítica é uma publicação da Associação Brasileira de Críticos de Arte.

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std