



ARTE & CRÍTICA

ANO XV - Nº44 - DEZEMBRO 2017



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 XV - Nº44 - Dezembro 2017

Imagem da capa: **Marta Minujín, *The Parthenon of Books*, 2017.**

Imagem: Roman März

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

Queridos colegas

Encerramos este que foi um difícil ano para as artes visuais, cheio de polêmicas, agressões e obscurantismo, com boas novas e muitas expectativas em relação a positivas atuações em 2018.

Lisbeth Rebolo Gonçalves, nossa associada, foi eleita para a presidência da Associação Internacional de Críticos de Arte, AICA, sendo a primeira brasileira a ocupar este cargo desde a sua fundação em 1948. Lisbeth substituirá Marek Bartelik em uma grande vitória para o Brasil e para as mulheres. Desejamos a ela uma excelente gestão.

Contamos, na Seção Internacional, com um texto de Carlos Navarrete, sócio da AICA Chile, fruto de nosso esforço de ativar relações da ABCA com diferentes seções da AICA no mundo. No andamento deste processo de internacionalização, nossa presidente encontrou-se, em outubro, com o presidente da seção portuguesa, Paulo Pires do Vale, que colaborou em nosso jornal na edição anterior. Em novembro reuniu-se, também, com os presidentes das seções latino-americanas - Uruguai e Chile, respectivamente, Peter Lebowitz e Olga Larnaudie

Nesta edição, temos o prazer de informar sobre a Jornada ABCA 2017, que ocorreu em novembro, em São Paulo, no auditório da ECA/USP, tendo como tema uma revisão da história da ABCA e de importantes críticos que dela participaram. Com esta jornada mantivemos a tradição de nossa Associação de abrir o debate para questões de interesse de nossa comunidade.

Aproveitamos para lembrar a todos que publicaremos em 2018 nosso novo Catálogo de Sócios, bilíngue, impresso e online. Com ele será possível aos interessados conhecer todos os nossos associados efetivos. Divulgar esses nomes e seus currículos é valorizar aqueles que formam parte de nossa comunidade, mostrando a qualidade de nosso quadro de membros.

Aproveitamos para noticiar amplamente a colocação no ar de nosso Novo Site, reformulado para se tornar mais atrativo, atual, ágil e funcional. Ele conta com uma nova seção *ABCA Informa*, que se dedicará a receber informações regulares das atividades de nossos associados, divulgando-as a todos os interessados. Acesse para conferir todas as outras novidades.

No cômputo que aqui fazemos, tivemos um ano produtivo e, com muitas expectativas, desejamos a todos um novo ciclo repleto de possibilidades, abertura de horizontes e muita compreensão.

Feliz 2018

Maria Amelia Bulhões

Presidente da ABCA

SUMÁRIO

INTERNACIONAL

10
**TRAZOS Y DESVÍOS, NOTAS EN TORNO
AL DIBUJO EN CHILE (1960-1991)**
CARLOS NAVARRETE

HOMENAGEM

26
**FRANS KRAJCBERG, O MENSAGEIRO
DA NATUREZA**
SHEILA LEIRNER

DESTAQUE

32
**LISBETH REBOLLO É ELEITA
PRESIDENTE DA ASSOCIAÇÃO
INTERNACIONAL DE CRÍTICOS DE ARTE**
LEILA KIYOMURA

DEBATE

36
**IMPASSES E SAÍDAS: ARTE, CRÍTICA E
CURADORIA DE ARTES VISUAIS**
JOÃO J. SPINELLI

SUMÁRIO

ARTIGOS

44
**FLUXUS E A DESSACRALIZAÇÃO
ARTÍSTICA NO FILME CORAÇÃO DE
CACHORRO, DE LAURIE ANDERSON**
MARCOS FABRIS

52
**OS HORIZONTES ENTRE ARTE E
CIÊNCIA**
ELZA AJZENBERG

ENSAIOS

76
**“MACUCO”, DE MAURICIO ADINOLFI:
UM POEMA VISUAL SOBRE A SOLIDÃO**
SYLVIA WERNECK

80
**REDESCOBRIR A ALMA PORTUGUESA
EM SUAS MATIZES POÉTICAS...**
LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA

NOTA

88
**ABCA INFORMA
UM NOVO SERVIÇO PARA NOSSOS
ASSOCIADOS**



Fig. 1: Patricia Israel, De la Serie, lo sumergido, 2007. Dibujo a lápiz y medios mixtos sobre papel. Registro: Cortesía de Paz Moreno Israel

INTERNACIONAL
**TRAZOS Y DESVÍOS, NOTAS EN
TORNO AL DIBUJO EN CHILE
(1960-1991)**

CARLOS NAVARRETE
AICA/CHILE

**I. EL DIBUJO COMO DEPENDENCIA DE LA ACADEMIA
DE PINTURA.**

Hablar de dibujo, es discurrir en lo que podríamos denominar una breve historia del trazo, en el sentido de que, a partir de la tradición de las Bellas Artes, surgida en la Europa del siglo XVII, este medio de expresión estaba supeditado a ser una herramienta de trabajo para la pintura, escultura y / o la arquitectura, lo que en buena medida tuvo al dibujo en un estado de pensamiento y desarrollo visual a la sombra de estos universos plásticos.

Chile no escapa a tal situación, ya que generalmente cuando se aborda el tema de la “Academia de Pintura”, se tiende a incurrir en una serie de confusiones, omisiones y errores producto de la falta de material escrito sobre el tema; pero además, por el desconocimiento que existe del significado que la acepción “Academia”, tiene en sí misma. Al tratar de definir este concepto podríamos decir que se trata de la práctica que adquiere un tipo de enseñanza sistemática, la que centrada en las artes visuales no es otra cosa que el adiestramiento

que tienen sus cultores respecto de ciertos patrones temáticos y conocimientos técnicos que darían a la obra de arte -en especial a la pintura-, un carácter de equilibrio visual y proporción perfecta como signo inequívoco de belleza.

Lo anterior nos lleva a plantear el siguiente esquema discursivo, ya que una de las grandes paradojas que se generan en la enseñanza del arte académico es entender lo foráneo como un progreso en detrimento de lo propio. Y lo que es más grave aún como se ha señalado, es considerar al arte mismo como un proceso evolutivo, donde el concepto “moderno”, sin necesariamente hablar de vanguardia, podría explicarlo todo a través del continuo avance o transformación estética. Mas para establecer un campo reflexivo sobre el particular, habría que preguntarse respecto a, ¿Qué es lo que sucede en Chile, para no hablar de progreso, con la enseñanza de tal práctica?, ¿Es acaso el enfrentamiento de nuestra cultura joven y dependiente a una milenaria y completamente desarrollada encarnada en la Europa del Siglo XIX, el punto



divisorio entre práctica y teoría? Por otra parte, ¿Cómo es el estudio y la representación mediante el dibujo, bajo estos rígidos cánones estéticos?, ¿Se puede hablar, por ejemplo, desde la representación del dibujo de un genuino interés por nuestro paisaje en el marco de la creación pura desde lo pictórico y/o escultórico?

Por lo mismo, en esos primeros días de esta institución, la “Academia de Pintura” en Chile durante sus inicios será vista como una institución más

ligada a un deseo de pertenencia a la cultura francesa que a una real y verdadera reflexión de arte en la escena cultural de Chile. A su vez, la finalización del siglo XIX culmina con el surgimiento de algunos artistas destacados los que vienen a ser el nexo entre lo que podríamos llamar la tradición de una enseñanza y la innovación de la misma, a partir de una reflexión visual capaz de buscar elementos que desde la representación permitan hablar de un lenguaje propio.



II. DIBUJO EN LA SEGUNDA ETAPA DEL SIGLO XX.

Chile durante los años 60 vivió una serie de cambios y transformaciones político-sociales los que decididamente marcaron el rumbo de esta democracia modelo en Latinoamérica. Como ya se ha esbozado, uno de los espacios de trabajo y reflexión intelectual local más importante de ese decenio fue la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, la que había sido depositaria de las ideas, normas e infraestructura de la Academia de Pintura a partir de los años treinta del siglo XX. Efecto que como se verá trajo una serie de iniciativas tendientes a cambiar los planes de estudio y la manera en que se debía hacer y pensar el arte nacional. Ello de ninguna manera opaca el naciente aporte de la escuela de Arte de la Universidad Católica, nacida bajo el alero de la Facultad de Arquitectura de esa casa de estudios. A la que luego llegó el Taller 99, espacio fundado por Nemesio Antúnez (1918-1993), a fines de los años 50, cuyo ámbito dedicado al grabado en metal viene a ser el símil del *Atelier 17* de París, fundado en 1927 por el artista inglés de corte surrealista

Stanley William Hayter (1901 - 1988). Este dato, permite explicar una serie de cambios culturales en los modos de transferencia artística en la escena cultural a fines de los años cincuenta, y al mismo tiempo permite observar como, “la Universidad de Chile, entre 1932 y 1973, sufre una aceleración académica. La Reforma Universitaria iniciada en 1965, en la Universidad Católica la reforma se inicia en 1967. El efecto de ambas reformas será diferenciado y tendrá que ver con la consistencia de cada una de estas instituciones en sus relaciones con el poder universitario central. En la Universidad de Chile, Bellas Artes está organizada en Facultad; en cambio, en la Universidad Católica, la Escuela de Arte está adscrita a la Facultad de Arquitectura. En ambas universidades, existen unidades académicas que producen enseñanza en teoría, historia del arte y estética, pero en ninguna de ellas se practica la investigación realizada por los propios artistas-enseñantes, a partir del diagrama de sus propias obras.”¹

En el marco de la discusión visual, la pintura se debatirá entre los que

adhieren a un arte no representativo ligado a un ideal geométrico, y otro grupo que buscará desde ese oficio un acercamiento a la crítica social por medio de poner en crisis el propio soporte de la misma. Este pequeño fragmento referido a las opciones plásticas, refleja una compleja red de discusiones creativas, sociales y políticas como el foco de expresión que desde la arena de las artes visuales se daba en el Chile de esos años.

Por lo mismo, “La necesidad de cambios al interior del país se hizo cada vez más consciente durante el gobierno de Jorge Alessandri y se acentuó durante la presidencia de Eduardo Frei. Este fenómeno contribuyó a polarizar las opciones ideológicas en la sociedad chilena, de acuerdo a como cada instancia política concebía los cambios que era necesario realizar. En esa década surgió entre los escritores, artistas e intelectuales, una toma de conciencia muy definida frente a los agudos problemas de América Latina. Una de sus expresiones fue la novela latinoamericana, con el protagonismo de seres que perfilaban a un hombre

distinto cuya identidad no pasaba, necesariamente, por los paradigmas anglosajón o europeo occidental.”² Durante 1961 el desasosiego de ciertos alumnos adelantados en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile se traducirá en la formación del grupo “Signo”, formado por los artistas, Gracia Barrios, José Balmes (1927 - 2016), Eduardo Martínez Bonati y el crítico, historiador del arte y pintor Alberto Pérez (1926-1999). Asumiendo una actitud visual ligada a la pintura informal de fuerte compromiso social. A su vez Ramón Vergara Grez (1923-2012), dará inicio en 1953 al grupo “Rectángulo”, cuna de la abstracción geométrica en esta parte del orbe. Por otra parte, no menos cierto es el retraimiento de otros académicos y artistas al interior de la escuela, el caso de Adolfo Couve (1940 - 1998), resultará paradigmático para adentrarse en las complejidades de esa institución durante los años 1974 a 1990. Tanto el grupo “Signo”, como “Rectángulo” y luego “Forma y Espacio”, representan las consecuencias de los desarrollos estudiantiles iniciados en 1947 por

el Grupo de Estudiantes Plásticos, espacio de reflexión visual integrados por los ahora miembros de estas nuevas agrupaciones, dedicadas a modernizar la arena cultural.

II. PULSIÓN GRÁFICA Y COMPROMISO SOCIAL.

José Balmes es un paradigma de este grupo de artistas que asumen desde su cuerpo de obra la necesidad de llevar elementos de la realidad cotidiana al espacio del lienzo, para de esta manera hacerlos partícipes del modelo representado, asumiendo con ello la vocería de un modo de crear no ya desde la representación sino que desde la presentación de algunos fragmentos de una realidad agresiva, en constante crisis, sobre el lienzo o papel. El cual se transforma en un campo de acción y beligerancia constante para pensar en las heridas de nuestra sociedad, desde una anatomía agredida, torturada, maniatada e incluso censurada de exponer los problemas que le aquejan. Este artista junto a sus colegas que integran “Signo”, se mantienen en un estado de alerta permanente no solo de los problemas y cambios

que Chile experimenta por esos años, sino que además exponen su punto de vista sobre la guerra en Vietnam, el imperialismo norteamericano y la guerra fría. Por citar, algunos de los tópicos recurrentes en una obra cargada de testimonio.

El dibujo en el cuerpo de obra de Balmes, no es otra cosa que la necesidad imperiosa por hacer presente en el aquí y el ahora, que el devenir social le demanda. Ya en sus días de alumno aventajado en la clase de Gustavo Carrasco (1907-1999), el joven artista demostró un talento innato para representar en la fragilidad del papel, el modelo observado, pero al mismo tiempo connotarlo con un dejo de sensibilidad que bien transformó a esos apuntes de clase, en las primeras de las muchas anotaciones en torno a lo que el artista vivía como ciudadano. No en vano, a lo largo de su extensa carrera plástica recurrió a sus innumerables cuadernos de apuntes, -carnets de viaje-; en donde iba registrando diestramente elementos de un cotidiano simple y modesto, el cual al ser llevado a trabajos de mayor formato, cobran

el vigor de poner en escena una urgencia del trazo, rescribiendo desde la raya, la noción misma del objeto dibujado.

Lo que a final de cuentas se transformó, en un juego infinito de cómo las pequeñas cosas diarias pueden ser los elementos detonantes de los grandes cambios políticos, o bien como en esos grandes desastres naturales o sociales, los detalles de la naturaleza bien pueden explicar el origen del caos. De tal modo que para Balmes, el dibujo no es otra cosa que el modo simple y directo de ir al grano, en términos de exponer una herida social a partir de un signo o trazo, delimitado por una representación de ese problema/modelo a la manera de un conjuro, cuyo origen, -el croquis-; instala la presencia de la obra mayor en donde el dibujo comparece con suma autonomía. En otras palabras, “Balmes en lo gráfico, -el dibujo-, va desplegando en forma indisoluble sus características con los otros elementos tanto conceptuales como formales, que por proximidad o distancia se traslapan, superponen, de forma que dan cuenta de niveles diversos de la

realidad.”³ En otras palabras, José Balmes captura un instante con suma precisión de nuestro acontecer social. Solo que a diferencia del primero, su referente es la fotografía aparecida en el diario y no la realidad que el paisaje puede otorgarle a la mirada. De la misma manera ese intervalo plasmado en la tela cruda, llama a la contemplación como una pintura de su maestro Pablo Burchard, por el simple hecho de trabajar el trazo achurado, levemente borroneado, con un sentido desprovisto de toda narratividad accesoria a lo que nuestros ojos observan, otorgando al fragmento de un rostro que yace enmarcado por una retícula negra, un aire de solemnidad más allá de lo que el documento fotográfico puede ofertar.

En el otro lado de la experiencia visual, Gracia Barrios, investiga en las posibilidades de lo matérico y los soportes extra plásticos (maderas, fotocopias, cartones, etc.) para dar con una nueva vista al Hombre en el mundo de hoy. Su forma de retratar es una elocuente mirada a los problemas, vicisitudes y deseos del alma herida, a ratos agredida por los diversos

hechos sociales que nos dividen. En su arte, “de gruesa materia, quiere expresar la realidad como sensación plástica, que llama *Realismo informal*. En realidad es un informalismo que parte de la realidad inmediata, por cuanto el ser humano no puede apartarse de ella, la percibe por condicionalidad biológica, como unidad que transfiere intelectualmente en todos los aspectos del vivir”⁴. Un ejemplo de lo sostenido es su obra “América” la que expone un atlas del mundo construido por medio de la multitud de rostros anónimos y en blanco y negro, los que en perfecto dinamismo compositivo construyen el perfil de los cinco continentes. América del Sur comparece con nuestros colores patrios, quizás en el deseo de la artista de poner a Chile en el mapa. También, al ser chileno como habitante de esta tierra rica en recursos naturales.

Tal proceder, habla de una ética social en el acto de crear por parte de ella, sobretodo en las obras de los últimos años, “pensar en la distribución de esas vestimentas tanto masculinas como femeninas en el espacio de lo

gráfico, es decir cada vez que ella describe a través de un croquis, un esbozo o dibujo finamente descriptivo con sus elementos esenciales, está poniendo en cuestión y poniendo en escena el discurso plástico asociado a su posición como artista, es más la noción del deber ser contenido en el marco histórico que le corresponde habitar”⁵. Por tal motivo para Gracia Barrios el dibujo no es otra cosa que un sismógrafo de los pequeños momentos cotidianos transfigurados en imágenes monumentales, a ratos por su tamaño o bien por la fuerza del trazo al ser depositado sobre la tela o papel que los acoge. Ya que habitualmente cuando ella dibuja, lo hace como si se tratase de un hacer íntimo en cuya modestia radica e incuba la poesía de lo representado. Buscando en la mirada del espectador el goce visual del buen hacer, pero al mismo tiempo hacerle reparar en la ausencia que ese modelo representa.

Durante los siguientes años la exploración visual en la visualidad gráfica chilena dará importantes e inusitados avances, tanto en el área de la reflexión como en el uso de

nuevos materiales para la realización de las obras, otorgando de paso una autonomía al dibujo como un lenguaje de expresión visual. Ya que artistas como Balmes, Barrios, Roser Bru, entre otros, integran el dibujo al diálogo pictórico. Abriendo un camino insospechado para la autonomía de este lenguaje y las extensiones del mismo. En ese sentido el testimonio ofrecido por estos artistas es una pequeña parte de los diversos frentes en los que el arte nacional de ese momento está. Pensemos en la realización testimonial que emprenden: Ricardo Irarrázaval o Guillermo Núñez, o la gran aventura que se da con el estudio sistemático del inconsciente humano a través de la obra de, Nemesio Antúnez, Rodolfo Opazo y Mario Toral. Nombres que someramente vienen a tratar de dimensionar la riqueza propositiva en que estaba el arte local. Sin embargo, luego de la caída del gobierno del presidente Salvador Allende en el fatídico 11 de septiembre de 1973, la mayor parte de estos proyectos se vieron fuertemente truncados, llegando muchos artistas a buscar refugio en la gráfica y los medios

de expresión visual alejándose de la pintura, para construir un lenguaje críptico desde el cual poder criticar el estado de las cosas en Chile. Pero al mismo tiempo, esta triste data permite ver con más claridad los proyectos en que el propio dibujo ha estado sumido desde mediados de los años sesenta.

III. GRÁFICA, CUERPO Y COMPROMISO SOCIAL.

El trabajo con el cuerpo, las acciones de arte de modo efímero en la ciudad, el lenguaje de la instalación y el uso de objetos descontextualizados como forma artística, serán algunos de los recursos usados por los artistas para repensar los límites de las artes plásticas y las relaciones que se pueden establecer con la poesía o la narrativa. La investigación con el cuerpo humano será de vital importancia para algunos creadores que lo entenderán como un territorio discursivo para asumir una batalla contra el nuevo orden imperante; “uno de los efectos inmediatos del cambio de régimen fue la aparición de un fenómeno completamente inédito en la actividad del artista: la censura”.

Uno de los primeros afectados fue Guillermo Núñez, quien, en 1975, presentó, en el Instituto Chileno-Francés de Cultura, una exposición con jaulas de pájaros en cuyo interior encerró diversos objetos como pan, flores, la reproducción de la Mona Lisa, etc. Al día siguiente de su inauguración fue clausurada por las fuerzas de seguridad y su autor detenido, debiendo abandonar el país al cabo de algunos meses en prisión.

Exiliado en Francia, Guillermo Núñez dio paso a un tipo de obra en donde el dibujo cobró un valor significativo por sobre su quehacer pictórico, el que hasta ese momento había transitado por una abstracción de orden matérico a un *Pop Art* con marcado acento social en el decenio del Chile de los 60. Lo que permite entrever, el espacio que adquiere el lenguaje del dibujo como un elemento vital para ir perfilando el desfile de elementos que compondrán su cuerpo de obra a partir de 1975. Teniendo al Hombre y la condición humana como los elementos motrices de un trabajo en la cual es posible advertir el juego de hacer de la línea un trazo o

bien de éste un gesto gráfico.

Lo anterior se origina a partir de la situación apremiante de vivir el encierro y la tortura durante 1975, situación traumática que provoca en el artista un deseo por asumir desde el dibujo, el retrato, -metáfora de su autorretrato-; de un cuerpo cuya anatomía quebrada, mutilada o simplemente destrozada, exuda la idea de cuerpo como la de una carne viva, expuesta en su desnudez desde la herida. A partir de ahí desarrolla una serie de pinturas en donde el blanco del lienzo sirve de sábana para contener a estos trozos de carnes rasgadas, transformando el pincel en un verdadero lápiz, el cual va delineando cada una de las partes de esa anatomía arrasada por el corte. Convirtiendo a estos lienzos en los presagios de los dibujos temblorosos sobre papel que inundaran su arte por las próximos dos décadas.

Sin embargo, como lúcidamente expone el sociólogo Tomás Moulian: “Guillermo Núñez empezó a crear un *archivo de la memoria* aún antes del golpe. El cuaderno contiene material gráfico

fechado la mayor parte entre el 25 de julio y el 7 de septiembre de 1973. Al principio de la obra se incluyen coloridos bocetos sin fecha para un mural en la UNCTAD III y un fragmento de un *homenaje al trabajo voluntario*. Pero pronto el trazo se ensombrece y comienzan a aparecer los fantasmas del provenir, los preludios de la facistización de Chile. El 23 de agosto Núñez hace un ejercicio paródico. Dibuja a un militar golpista, una cómica criatura de anatomía deforme, de cuyo culo emerge una manguera y cuyo pene parece un corvo. El texto gráfico lo titula *Los Torres de la Cruz aprendices de gorila a poto pelado*. Pero ese mismo día realiza otro dibujo donde la imagen grotesca deriva de lo satírico a lo dramático. Se trata de un caballo con gorra militar y articulaciones de robot, acoplado con una figura de vísceras transparentes que parece naciendo del animal, como si éste estuviera dando a luz un monstruo. El 27 de agosto traza la figura de otro militar con cara desorbitada, cuyo cuerpo es un esqueleto con conexiones de mangueras. El 23 de agosto el General Prats se

había visto obligado a renunciar. Se había desencadenado la producción de los monstruos y Núñez se anticipa a vislumbrar a alguna de sus figuras.”⁶ Las que en cierto sentido lo han venido acompañando a lo largo de estas últimas cuatro décadas, a la manera de una fuente inagotable de creatividad producto de este momento traumático en su existencia.

IV. MEDITACIONES, DIBUJOS Y VARIACIONES SOBRE UN MISMO TEMA.

Como ya se ha indicado, Chile durante los años 60 vivió una serie de cambios y transformaciones en la arena social y cultural, los cuales que fueron delineando una apertura hacia la contemporaneidad visual en donde el dibujo fue cobrando cada vez más notoriedad, aunque no siempre fue leído desde la autonomía del trazo, sino más bien como una extensión de las posibilidades en pintura y durante el decenio de los 70, como un desplazamiento del grabado en las llamadas prácticas conceptuales. El caso de Balmes y Núñez ejemplifican respectivamente lo que se prologa,



Figs. páginas anteriores:
 Fig 2: José Balmes y Gracia Barrios en su taller, 2012. Registro: Cortesía Vinka Quintana Studio fotográfico.
 Fig. 3: José Balmes y Gracia Barrios en su taller, 2012. Registro: Cortesía Vinka Quintana Studio fotográfico.

pero no menos cierto es el cambio de paradigma que ya a mediados de los sesenta se da en la arena local, cuando París deja de ser el foco de atención de la visualidad local al dar paso a la ciudad de Nueva York como escena a imitar. “De Cezanne a Miró es el último acontecimiento de la década y cierra un gran ciclo del arte nacional. Esta exposición se enmarca en la política de acercamiento de Estados Unidos y su claro dominio económico en Latinoamérica, y que a petición de personalidades locales permitió, que esta importante colección de pinturas llegara a nuestro país.”⁷ Reflejo de cómo se tejían las relaciones políticas y económicas en el contexto de la guerra fría, en donde el arte no escapaba a tales situaciones. A ese respecto el gesto Juan Downey (1940 - 1993) y Eugenio Téllez, marcarán un hito respecto a las iniciativas individuales de partir a París y

luego de algún tiempo formativo en el *Atelier 17*, instalarse el primero, por el resto de su vida en la ciudad de los rascacielos y el segundo, en Illinois para luego residir por un cuarto de siglo en Canadá, retornando a Nueva York y luego en la actualidad vivir en París, Francia.

Juan Downey formado como arquitecto es uno de los artistas pioneros a nivel mundial del video como lenguaje artístico, sin embargo, para él el dibujo siempre fue una manera de comunicar sus complejas ideas a la manera de diagramas, o bien como un canal ligado a la meditación. “Desde los años setenta, Downey ha incluido sus dibujos meditativos como parte de una práctica diaria. Las figuras arquitectónicas y geométricas que aparecen regularmente en estos dibujos encuentran una forma de introducirse en las pinturas y en los videos. Como es de esperar de alguien entrenado como arquitecto, estos dibujos frecuentemente aluden a las geometrías que son esenciales para las arquitecturas de diversas culturas. Estas mismas formas geométricas, tales como el círculo, el cuadrado, el

rectángulo y la espiral son también parte de las prácticas de meditación tradicionales.”⁸ El círculo como símbolo del yo, o bien desde el punto de vista cristiano como el reflejo de lo eterno. Permiten elucubrar el cúmulo de complejidades de estas pequeñas obras sobre papel, realizadas por el artista cuando viajaba por la desembocadura del río Orinoco en su extenso proyecto llamado *Video Transamérica*, una colosal empresa en donde la actitud de tomar nota sobre lo observado, el artista lo reemplazó por una no fácil digestión de la cultura encontrada, los indios *Yanomami*, con quienes Downey convivió por más de seis meses.

Desde esa perspectiva, el acto de dibujar como un hecho meditativo permite abrir un puente entre dos mundos, - visualidad y energía-, lo que, llevado al círculo como figura central de muchas de estas obras, no es otra cosa que buscar la iluminación y la perfección humana como lo haría un monje Zen. Algo que el propio artista se encarga de remarcar cuando declama: “En ese blanco hay algo específico y completo, termina en un límite que

es otro campo de blanco en sí mismo. Mil fronteras se abren: el peso de la noche al alumbramiento de un fósforo. Cada día quiero descifrar ese blanco: quiero hacerlo viajar en mi cuerpo y consumir amarras. Quiero la médula que no se agota; o un borde redondeado de algo luminoso que nunca está entero. Una representación geométrica de esa luz, es el círculo o la esfera, pero exhibe un comportamiento concéntrico de ahí la espiral.”⁹

No conforme con ello, J. Downey a lo largo de las décadas siguientes, realizará extensas series de dibujos en donde es posible notar la reiterativa comparecencia de cuadrados, los que desde una mirada *Jungiana* representarían la presencia de la materia, lo terrestre e incluso lo corporal y real. Si a ello agregamos sus series de trabajos sobre papel en donde el triángulo marca la directriz compositiva, estaríamos en presencia de un acercamiento al mundo como un sistema de partes integradas, a ratos por energías invisibles, pero sensibles a esa búsqueda permanente de unir el todo a la manera de un complejo organismo viviente.

Eugenio Téllez partió muy joven de Chile, a los veinte años en 1960, decidió buscarse la vida como artista en París; como hace unas semanas atrás me lo comentaba: “el París que buscaba era el de Matta y Zañartu, las versiones chilenas de Picasso y Gris en la ciudad luz. La que por esos años miraba el quehacer latinoamericano con curiosidad e interés.”¹⁰ Lo que en cierto sentido explicaba una necesidad de inserción cultural que determinó su ingreso al *Atelier 17* en donde luego se integraría el propio Downey y en cuyas dependencias Eugenio Téllez llegaría a ser director asociado al terminar los años sesenta.

Los mapas y viajes, han sido uno de los elementos pivótales en su obra gráfica, la que con el paso de los años se ha ido dotando de un notable sentido del humor, a ratos vestido de ironía, o bien, como un fino canto angelical, el cual presagia un desastre no menor. Ya que, en sus mapas y territorios, la guerra y las escaramuzas que de ella se derivan, siempre ofrecen ante la mirada del espectador un comentario social, respecto a la condición humana. En

la cual el artista ha venido trazando un certero orden emancipatorio por separar la ficción de la realidad o viceversa. Debido a que: “los trabajos de Téllez no tienen la inocencia anacrónica y ramplona de la imitación, sino la ironía impávida, no declarada o suspendida de una parodia que celebra lo parodiado, desviándose claramente de sus modelos por la declaración expresa del lugar desde el que los imita, en las antípodas de los que ellos ocuparon.”¹¹

Observar su obra, es en cierto sentido, admirar un rico teatro de operaciones donde el santo y seña para entrar en sus dibujos, sea dejarse llevar por estos territorios o cartografías donde las zonas en conflicto han sido demarcadas por el juego de imágenes fragmentarias, algunas de las cuales son restos de alguna nación centroamericana o fragmentos de *films* análogos, algunos de los cuales cuestionan su presencia en el espacio de la obra y nuestra propia observación. También es importante resaltar, que muchas veces el artista, mancha, raspa, recupera, pega y despega elementos

del soporte, para hacernos partícipes del descubrimiento que habita en cada una de sus realizaciones. Por tal motivo, dibujar para él es definir, en el sentido último: “dibujar lo que surge en las mismas superficies, pero que la línea provenga de lo que ahí sale, no de un esquema abstracto y anterior. Ver como en las manchas, se van dibujando casi a sí mismos los propios temas, las propias obsesiones, la situación de la propia mirada.”¹² En varios de sus trabajos a lápiz es posible imaginar los viajes, sueños y deseos, que el propio artista ha realizado para digerir las referencias a sus lecturas predilectas. También en el uso del trazo, esta pasa a ser la huella del propio trayecto que el lápiz ha realizado sobre la hoja de papel, a la manera de un mapa mental, el cual toma la forma de una cartografía imaginaria en donde es posible distinguir los tiempos vividos de los recobrados a la manera de igualar el trazo como trayecto y este a la noción de memoria.

Al mediar los años setenta, claramente el panorama del arte local en materia de la gráfica, se ha enriquecido de

manera notable, por una parte, los tristes hechos del 11 de septiembre de 1973, instalan una nueva manera de pensar la imagen visual acelerando ciertos procesos de pensamiento plástico que se venían fraguando en los años sesenta. Por otra, el cambio de paradigma de empezar a mirar el arte producido en Nueva York, en desmedro a París, produce una cierta fascinación respecto a como entender o digerir el fenómeno visual, instalándose en nuestra arena una vieja sentencia dada en una entrevista de 1963, por el artista pop Andy Warhol (1928 - 1987), al señalar: “¿Cómo alguien podría decir que un estilo es mejor que otro?”¹³ Echando por tierra la idea europea de un arte basado en manifiestos o vanguardias, las cuales determinarían lo correcto en materia visual. En otras palabras, su reflexión sitúa la diversidad de la creación plástica en una simultaneidad, territorio donde ningún estilo o tendencia es mejor que otro, ya que todos tienen igual mérito.

El rol que a partir de 1974 comienza a jugar la gráfica en concomitancia

con las llamadas prácticas conceptuales, hacen que la pintura entre en un descrédito y sea de un modo inconsciente depositaria de la tradición de las bellas artes las cuales están bajo sospecha por el nuevo orden imperante. Si a lo anterior aditamos la partida de los artistas chilenos emblemáticos al exilio en Europa y otras naciones del orbe, descubriremos que la universidad como epicentro de la creación y reflexión visual se trasladará a diversos talleres en donde los artistas desde los desplazamientos del grabado y la gráfica harán frente al estado de la sociedad con un arte crítico y ensimismado en códigos difíciles de descifrar por el público no especializado. En otras palabras, “bajo el régimen autoritario chileno, la exclusión de lo político como categoría de acción y discurso hizo que se desplazara de la esfera de prohibiciones de lo público, para refugiarse en la esfera de lo individual o de lo privado.”¹⁴

Sin embargo, es este aparente orden represivo de la creación local, lo que va liberando al dibujo como un

lenguaje autónomo, debido a que en la fragilidad del trazo habita la inmediatez de la imagen como signo de identidad y libertad. Los ejemplos brevemente prologados así lo testimonian, pero ateniéndose a que en esta individualidad del lenguaje el distanciamiento con las bellas artes se debe hacer evidente por como se medita el trazo, la pregunta que surge en este contexto sería, ¿Hay artistas que aún desde las leyes de las bellas artes irían más allá de la academia?

Por ejemplo, los trabajos que por esos años Carlos Leppe (1952 - 2015), y Raúl Zurita desarrollan hacen meditar en como el dibujo puede ser un gesto efímero en el cuerpo, o bien en el cielo de Nueva York. El primero en la desaparecida galería CAL (Coordinación de Arte Latinoamericano) ubicada en el sector del cerro “Santa Lucía”, realizó en 1979 su *performance* titulada, “Acción de la Estrella”, la que en cierto sentido jugaba con el gesto de Marcel Duchamp cuando en la primera mitad del siglo XX, se había rasurado el pelo demarcando una estrella en su cuero capilar. Lo que

para Leppe no era sino la reinserción de ese gesto *Dada* en el marco de un Chile marcado por la censura militar y el bloqueo internacional. Por tal motivo su acto, no era otra cosa que reconstruir el emblema patrio desde una estrella faltante, la cual estaba anidada en cuero cabelludo de este artista sentado en un taburete, vestido de overol blanco cercano a una transparente celosía en forma de bandera chilena, la cual dejaba ver un texto sobre el muro, leído en *off* por la crítico Nelly Richard, en un teatro de operaciones en que el público asistente -una veintena de personas-, serían testigos y cómplices de la acción del artista. Acercarse con su estrella en el cuero cabelludo a la retícula que la demarca en nuestro emblema patrio.

Raúl Zurita al escribir su poema en el cielo de Nueva York en 1982 como parte de su obra “Anteparaiso”, deja entrever esa notable evanescencia de la palabra en nuestra memoria, tal como ocurre en ese texto de humo sobre los cielos de esa urbe norteamericana. Dibujar con vapor para este poeta no es otra cosa que

hacer visible la fragilidad del trazo en el papel, ya que la bóveda celeste de esa localidad por unos minutos sirvió como soporte para contener el verbo hecho rima, como si se tratase de una marca efímera en la inmensidad infinita. Asunto que nos transporta a ver en la simpleza del trazo hecho forma o grafía, una medida humana para comprender el mundo y al mismo tiempo, desafiarlo a ser medido. Sabedor de ello, se deja llevar por la palabra vestida de poesía para intentar una medida del cielo con su texto, acción que desde la perspectiva del espectador en tierra no es otra cosa que un conjunto de vapores en forma de letras, similares al universo de animales fantásticos que de niño uno imagina en las tardes de primavera cuando las nubes van de norte a sur o viceversa.

Patricia Israel (1939 - 2011), a lo largo de su carrera visual siempre se mantuvo como una artista crítica al sistema de las bellas artes, pero no en vano, supo sacar de éste, los recursos gráficos para dotar a su cuerpo de obra de una notable mirada al paisaje por la vía del territorio. De manera

particular en sus trabajos se observa una necesidad de su arte por releer la historia de América con la ayuda de la memoria personal, “vinculada a la realidad latinoamericana, entendida en su contingencia histórica, en su ficción literaria proporcionada por la novela y la poesía que toma fuente icónica la recuperación mítica y legendaria del pasado americano. Sus pinturas y dibujos proponen imágenes del conquistador y el conquistado, del invasor e invadido, del exterminador y exterminado, teniendo como telón de fondo, la utopía latinoamericana de liberación y autonomía.”¹⁵ Varios de sus dibujos son nobles apuntes de ese desencuentro en que finalmente se transformó el Descubrimiento de América, en donde el oro pasa a ser el vínculo entre los aborígenes y los conquistadores. Por tal motivo no es difícil hallar entre los achurados y hábiles trazos en pastel graso, leves marcas sobre el papel, hechas en pan de oro, para de esta manera tensionar lo que el brillo es para cada uno de los protagonistas de la escena.

Lo anterior irremediabilmente arroja la siguiente interrogante, ¿Qué es

dibujar para el arte de Patricia Israel? Podría decirse que trazar un diagrama de obra en donde la memoria personal se entrelaza a la memoria colectiva de un continente llamado América, o bien como sostiene Justo Pastor Mellado, “en el comienzo era el verbo dibujar; es decir, una acción inscriptiva que requiere la apropiación de una herramienta trazante y de un soporte que asegure la permanencia del trazo. En este caso, dibujar es sinónimo de poblamiento.”¹⁶ Al hablar de poblamiento como noción de dibujo, no dejo de meditar en esas largas conversaciones con ella respecto a como observar un elemento para luego ser transformado en obra de arte, en la capacidad de su trazo para explicar una idea o imagen venida del inconsciente y luego convertirla en forma reconocible. Poblar es un vocablo cercano a la palabra habitar y me parece que los dibujos de Patricia Israel son el testimonio tangible de una memoria personal cruzada por un cotidiano familiar no siempre placentero.

Asimilando un realismo de corte surrealista, ya que en el ordenamiento

de los objetos encontrados que arman este modelo, su representación en el papel, comparecen de manera insólita unos con otros, por ejemplo, una reja de alambre, junto a unos cordales que rodean unas ramas secas, o bien, elementos geométricos de madera en completa armonía junto a piedras de diversos tamaños en el primer plano de un paisaje infinito.

Si hubiere que buscar un elemento unificador para este grupo de artistas prologados, el oficio sería un elemento determinante en su forma de hacer del dibujo algo más que un croquis sobre el papel. Ya que en varios de los casos comentados, el uso del lienzo para acometer con el pastel graso, o bien para trabajar el grafito hacen presagiar que más que buscar nuevas posibilidades para el trazo, habita en ellos un muy honesto deseo de comprender la realidad circundante desde la sencillez de la línea, la que indistintamente adquiere los ribetes de memoria, historia o testimonio, otorgando un rico campo de estudio tanto para el espectador como para el estudioso respecto al desarrollo de la visualidad local.

NOTAS

1 Justo Pastor Mellado, “Eduardo Vilches: un caso para la investigación en artes plásticas” en *Cuadernos de la Escuela de Arte MI*. Santiago, agosto 1996, p.181.

2 Gaspar Galaz y Milan Ivelic, “La Transgresión de los límites”, en *Chile Arte Actual*. Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, 1988, p.154.

3 Francisco González Vera, “José Balmes” en *Adami / Balmes / Barrios, compañeros de viaje*. Carnet Ocre. Santiago 2007, p. 21.

4 Waldo Vila, “Gracia Barrios”, en *Pintura Joven, la década emergente*. Editorial del Pacífico. Santiago, 1973, p.39.

5 Francisco González Vera, “Gracia Barrios” en *Adami, Balmes, Barrios, compañeros de viaje*. Carnet Ocre, Santiago, abril 2007, p. 19.

6 Tomás Moulán, “La Construcción de un Infierno” en *Guillermo Núñez, La Quinta del Sordo*. Catálogo exposición Centro Cultural Matucana 100, Santiago, junio-julio, 2003, p.17.

7 Patricio Muñoz Zárate, “El

Comportamiento de la Crítica” en *Chile 100 Años Artes Visuales Segundo Periodo 1950 - 1973. Entre Modernidad y Utopía*. Ediciones Museo Nacional de Bellas Artes. Santiago, julio-septiembre, 2000, p.84.

8 Ann-Sargent Wooster, “Juan Downey, Dibujos y Pinturas” en *Juan Downey*. Catálogo de la exposición homónima en Praxis galería de arte, Santiago, septiembre, 1992.

9 Juan Downey, “Dibujando con los Yanomami” en *Juan Downey. Con Energía más allá de estos muros*. Ediciones IVAM Centre del Carme. Valencia, 1998, p.147.

10 Carlos Navarrete en conversación con Eugenio Téllez. Octubre de 2016, Santiago.

11 Enrique Lihn, “Eugenio Téllez Descubridor de Invenciones” en *Textos sobre Arte*. Ediciones Universidad Diego Portales. Santiago, 2008, p. 548.

12 Adriana Valdés, “Composición o discurso sobre un mapa” en *El Revés de la Trama*. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, agosto, 2010 p. 540.

13 Arthur C. Danto, “Tres Décadas Después del Fin del Arte” en *Después del Fin del Arte*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 2003, p. 59.

14 Nelly Richard, “Introducción” en *Margins and Institutions, Art in Chile since 1973*. Art & Text 21 Special Issue. Melbourne, 1987, p. 120.

15 Gaspar Galaz y Milan Ivelic, “El Soporte Bidimensional”, en *Chile Arte Actual*. Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, 1988, p.305.

16 Justo Pastor Mellado, “En el Comienzo era el Verbo Dibujar” en *Patricia Israel, Obras Recientes*. Catálogo de la exposición en Galería Tomás Andreu. Santiago, 1995, p.3.



Fig. 1: Frans Krajcberg, A Flor do Manguê, c. 1970. Imagem: divulgação.

HOMENAGEM

FRANS KRAJCBERG, O MENSAGEIRO DA NATUREZA

Desde o início de seu percurso até as obras apresentadas na última Bienal de São Paulo (2016), ficou patente a sua profícua e extremamente criativa intervenção na natureza

SHEILA LEIRNER
ABCA/PARIS

PARIS - A morte de Frans Krajcberg no dia 15 de novembro de 2017, nos deixou órfãos não de sua obra - que, duradoura ou efêmera, também resta em nossa memória - mas da disciplina que a natureza impôs a ela. Aquela ordem metafísica do “natural concedido”¹ que parece termos perdido agora para sempre, mas que contribui para a aquisição da «verdade permanente» encontrada em raros exemplos da arte universal.

O fato é que este artista brasileiro, nascido na Polônia em 1921, atingiu um estágio elevado de reflexão e envolvimento com o mundo natural por meio de um diálogo cada vez mais intenso e fecundo com ele, cuja mudez revelava um pacto íntimo e indissolúvel. Pacto a favor do quê? Ou contra o quê?

A experiência continha duas significações muito especiais. Particularmente, tratando-se de Krajcberg, indicava a associação do artista com os elementos naturais de forma não apenas plástica, como também filosófica. E apontava um forte sentido de religiosidade com o

qual o artista obedecia a um ritual e reverenciava o elemento natural, realizando sua “imagem” ou “altar”.

A outra significação era o prenúncio de um revivalismo, em particular a volta simbólica ao século 19, quando a aniquilação iminente da natureza a fez mais desejável e o artista tinha que se apressar antes que ela terminasse. A ação depredadora que, com maior violência, atravessou os séculos 20 e 21, a civilização nuclear e especuladora em que continuamos a viver, assim como todas as vicissitudes de uma cultura essencialmente tecnológica, faziam (e continuam fazendo) germinar reações dessa ordem que, no caso de Krajcberg, ao invés de resultarem melancólicas, representavam a posição firme e imbatível de quem conhecia as verdadeiras relações do Homem com a força ativa natural que lhe dá a vida.

Depois de todas as experiências da vanguarda, sobretudo com o conceitualismo e a desmaterialização, até que ponto podia ser legítima e eficaz, uma arte de valor quase que estritamente plástico e estético,

desvinculada dos “progressos” da civilização e cultura contemporâneas? A questão não era inédita nem recente. Extensas análises já haviam terminado em múltiplas, divergentes, caóticas e às vezes niilistas conclusões acerca da função da arte e dos artistas em nossos dias.

Desde o início do percurso de Krajcberg até as obras apresentadas na última Bienal de São Paulo (2016), ficou patente a sua profícua e extremamente criativa intervenção na natureza. Ficou claro também o intenso e sensível diálogo que mantinha com os elementos naturais, assim como o profundo sentido plástico e poético com que os reorganizava.

ORA, COMO TODO GRANDE MESTRE, KRAJCBERG CONSEGUIA ALIAR DE MANEIRA INDISSOLÚVEL O PROPÓSITO DE SEUS TRABALHOS AOS MEIOS QUE O SUSTENTAVAM...

Por outro lado, porém, penso que em suas obras nunca transpareceu claramente o intuito ambientalista do artista, de preservação de uma

natureza condenada pelo avanço da vida. A apropriação plástica dessa mesma natureza, em pequenas parcelas, em nenhum momento sugeria por si só algum apelo nesse sentido.

Seu trabalho não contém - ao contrário do que se diz ou do que o artista pretendia - nenhuma alusão à hipótese de ele ser um fenômeno de alguma forma vinculado a processos sociais ou políticos. Enquanto obra plástica e esteticamente autônoma, transcende qualquer reflexão acerca de problemáticas ecológicas.

Ora, como todo grande mestre, Krajcberg conseguia aliar de maneira indissolúvel o propósito de seus trabalhos aos meios que o sustentavam. Servia como mensageiro de uma linguagem cifrada que lhe ditavam o mar sobre a areia, o vento sobre as árvores, os troncos dentro da terra, revelando uma natureza antes apenas pressentida dentro dos cânones estéticos aos quais estamos habituados. Como por meio de uma lente de aumento, destacava fragmentos, enquadrava detalhes particularíssimos e punha em evidência os momentos

de grande verdade que conseguia aprisionar em seu diálogo visceral com os elementos naturais.

Os seus trabalhos revelam uma qualidade rara de percepção da forma natural e de suas combinações. A manipulação e reorganização dos elementos já existentes - que poderia facilmente cair numa ação violentadora do material, como acontece com muitos - resulta harmoniosa e suave, sempre compatível com o resultado global.

Os relevos e os sulcos, a sombra e a luz, os côncavos e saliências, os versos e reversos de um todo abrangente e vigoroso, fazem dessa obra sempre realizada unicamente em materiais naturais, um conjunto magistral e poético que desperta para esta força ativa infelizmente já esquecida nas grandes metrópoles.

A experiência que Krajcberg nos aportou, transcende o indivíduo, a época e a circunstância, por meio da intuição individual. Nela resta a “verdade permanente” da qual falava Ernst Fischer, em A Necessidade da Arte. Aquilo que “nos possibilita comover-nos com as pinturas pré-



Fig. 2: Conjunto de esculturas apelidadas de Gordinhos, Bailarinas e Coqueiros, de Frans Krajcberg. Foto: Marcos Santos/USP Imagens

históricas das cavernas e com antiquíssimas canções».

Frans Krajcberg tentava captar a essência da natureza que aprisionava, sem usá-la como panfleto, sem interpretá-la. Apenas apreendendo-a pela sua apurada noção estética e percepção. A sua representação é objetiva. Uma representação que se utiliza dos elementos naturais da mesma forma como o poeta das palavras: trazendo à luz expressões já existentes, porém não percebidas.

Picasso costumava dizer que devemos agradecer aos artistas a imagem que temos da natureza. E que o artista não cria, ele encontra. De fato, artistas como Frans Krajcberg nos fizeram perceber os elementos naturais e o ambiente em que eles estão, através de seus olhos. Às vezes, menos pela produção e montagem artística e do que pela pura seleção de formas, cores e materiais, eles tiveram a capacidade infinita de transferir ao espectador as mesmas experiências das suas descobertas. E de iniciá-lo, didaticamente, na arte simples e extraordinária de ver.

NOTAS

1 A noção de “natural concedido” está implícita no Manifesto do naturalismo integral ou Manifesto do Rio Negro escrito por Pierre Restany, na presença do próprio Krajcberg e de Sepp Baendereck, em agosto de 1978, em sua viagem fluvial pelo ecossistema da Amazônia.



Fig. 1: Lisbeth Rebollo recebendo o Prêmio Mário de Andrade, da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), em 2016. Foto: Divulgação

DESTAQUE

LISBETH REBOLLO É ELEITA PRESIDENTE DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE CRÍTICOS DE ARTE

Pela primeira vez em 70 anos de atividades, os integrantes da Aica elegem uma brasileira para ficar à frente da associação

**LEILA KIYOMURA
ABCA/SÃO PAULO**

“É um grande desafio estar encarregada da direção da Associação Internacional de Críticos de Arte, na qual existe uma rica diversidade cultural, reunindo 64 seções nacionais e 95 países, num total de mais de 4.500 associados...” - Com este depoimento, Lisbeth Rebollo Gonçalves assumiu a presidência da Aica em uma solenidade realizada, no último dia 17 de novembro, no auditório do Centro Georges Pompidou, na França.

É a primeira vez em 70 anos de atividades, que os integrantes da Aica elegem uma brasileira para ficar à frente da associação. Uma escolha democrática - votaram críticos e pesquisadores do mundo inteiro - que reconhece o mérito e dedicação de Lisbeth Rebollo na arte brasileira e internacional. Com uma carreira como docente e pesquisadora da Universidade de São Paulo, Lisbeth atuou, por duas gestões, no Museu de Arte Contemporânea da USP, sendo uma das responsáveis pela conquista da nova sede no Ibirapuera. Tem diversos livros e artigos publicados sobre crítica e história da arte e curadorias de exposições com a participação de

artistas brasileiros e internacionais. Entre as suas diversas funções, atuou como presidente da Associação Brasileira de Críticos de Arte. Também recebeu inúmeros prêmios pelos livros publicados e atuação na divulgação da arte brasileira.

A AICA TEM OBJETIVOS RELEVANTES. TEVE NO PASSADO E TEM NO PRESENTE O OBJETIVO DE RESSALTAR A NECESSIDADE DE RECONHECIMENTO DA DIFERENÇA CULTURAL...

Lisbeth Rebollo explica que sempre acreditou na importância do trabalho das associações, no seu sentido social de aproximação de pessoas e de interação em torno de determinados objetivos que podem ter forte repercussão na sociedade. “A Aica tem objetivos relevantes. Teve no passado e tem no presente o objetivo de ressaltar a necessidade de reconhecimento da diferença cultural, e da ética, fundamental e urgente nos dias de hoje.”

A Aica nasceu logo após a Segunda Grande Guerra, no âmbito da Unesco.



Fig. 2: Lisbeth e o crítico e filósofo francês Georges Didi-Huberman, premiado pela AICA por sua atuação nas artes, no Centro Pompidou. Foto: Divulgação.



Fig. 3: Da esquerda para direita: Marek Bartelik (Presidente Aica 2011-2017), Adriana Almada (Presidente Aica Paraguay), Raphael Cuir (Presidente da Aica-França); Lisbeth Rebollo Gonçalves (Presidente Aica International); Mathilde Roman (Tesoureira AICA International) e Marjorie Allthorpe-Guyton (Presidente da Aica U.K. e Secretaria Geral da Aica International). Foto: Divulgação.

“A meta era uma colaboração com esta entidade no sentido de contribuir para a reconstrução de valores éticos, em dimensão internacional, promovendo a aproximação entre diferentes culturas e reconhecendo a importância desta diferença”, observa a professora. “E cumpriu e vem cumprindo este papel.”

Hoje, a Aica é um espaço já consagrado de comunicação no campo da cultura e da arte, onde muitas vezes podem se manifestar e se expressar. “Se por um lado, visa à crítica de arte, para além do discurso estético, apresenta-se também como um terreno aberto aos debates da sociedade que lhe é contemporânea. Suas ações e decisões e seus debates podem ter uma importante repercussão ética não só no campo da cultura, mas igualmente no campo da sociedade.”

NUMA ÉPOCA DE GLOBALIZAÇÃO DA COMUNICAÇÃO, A AICA PRECISA UTILIZAR-SE DOS MEIOS ELETRÔNICOS COMO O YOUTUBE. PRECISAMOS TRABALHAR EM REDE...

Lisbeth já está traçando várias metas entre as atividades da Aica. Destaca a ampliação da visibilidade da produção intelectual dos membros da associação. “Precisamos usar os recursos de comunicação digital, promovendo publicações em forma de *e-books*, em todos os Congressos, Simpósios e Seminários. Estas publicações estarão acessíveis *on line* e impressas *on demand*.”

Na avaliação da presidente, é muito importante o trabalho em rede. “Numa época de globalização da comunicação, a AICA precisa utilizar-se dos meios eletrônicos, como o YouTube. Ter um canal para a difusão de suas conferências, debates e outros eventos.”

Outro ponto importante é estimular a interação entre as Seções Nacionais da Aica, em torno de projetos de comum interesse, buscando atender às especificidades locais, sempre valorizando as diferenças. Lisbeth destaca também a atuação da Aica incentivando a prática do debate em torno da arte e da crítica de arte. “Assim, estaremos ativando um

dos objetivos -chave da associação que é desenvolver a cooperação internacional, examinar e analisar as forças sociais, políticas e econômicas que contextualizam a arte.”

Outro desafio de Lisbeth na presidência da Aica é contribuir para a divulgação dos trabalhos do Arquivo de Crítica de Arte da associação que está na Universidade de Rennes e trabalha em interação com o Instituto Nacional de História da Arte. “Pretendemos reservar, em cada evento internacional da Aica, um espaço para o resgate da história institucional, com base em documentos de sua trajetória, dos congressos e da trajetória das personalidades intelectuais que contribuíram para a sua consolidação”, observa. “E, claro, manter um canal aberto de comunicação com os presidentes das Seções Nacionais para ouvir ideias e sugestões de trabalho que afirmem sempre a Associação Internacional de Críticos de Arte na cena mundial da sociedade contemporânea.”

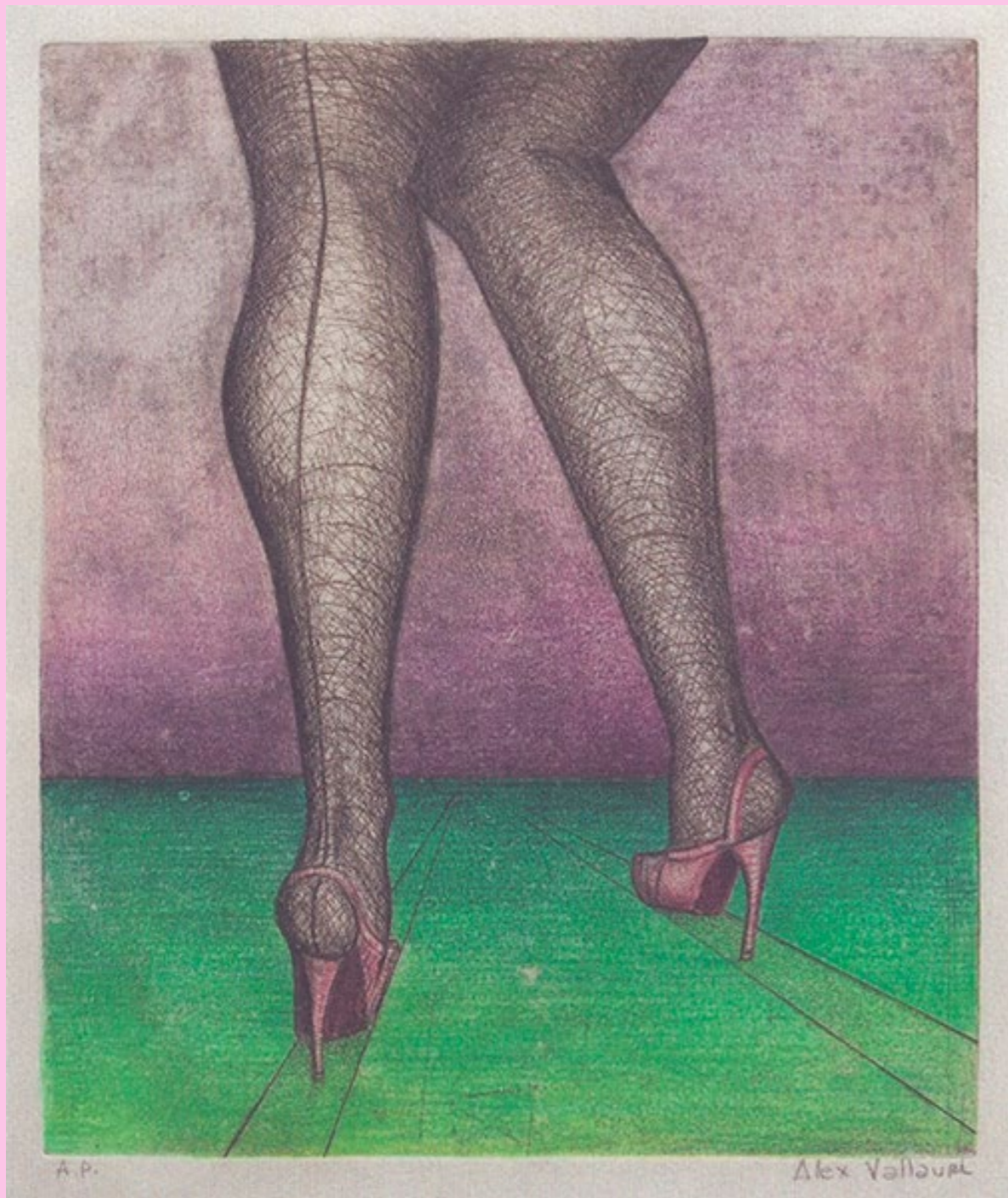
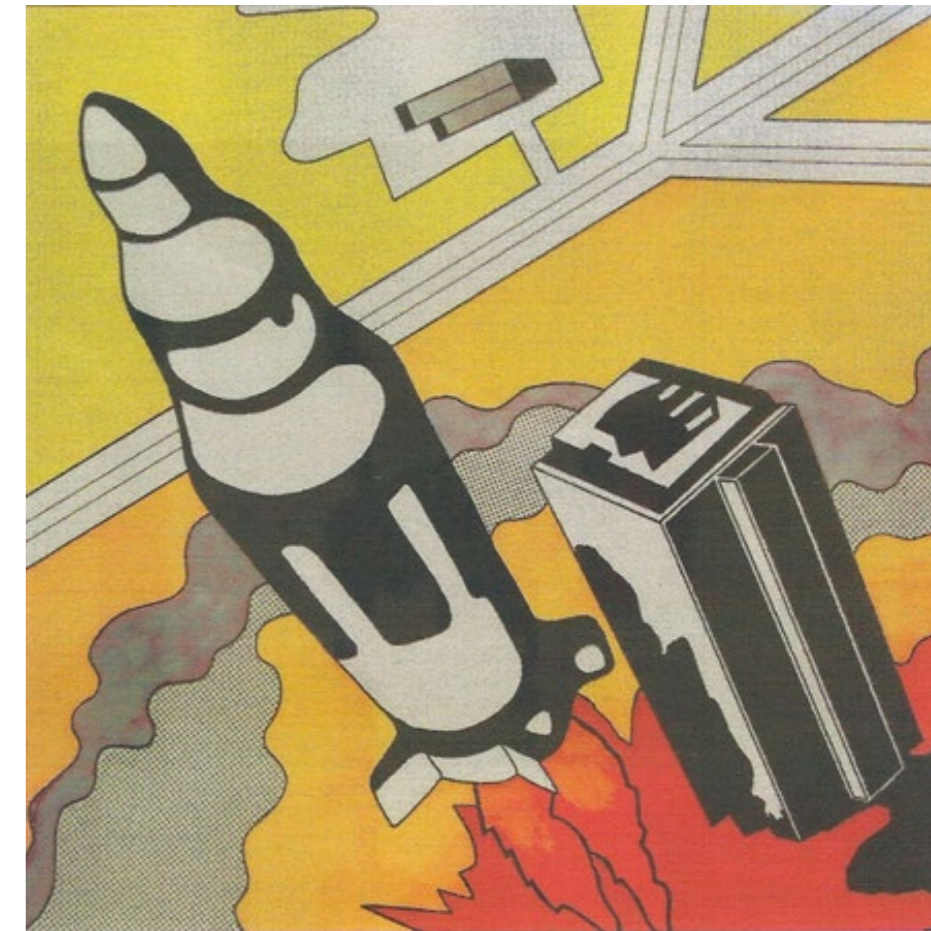


Fig. 1 (esq.): Alex Vallauri, exposição “São Paulo e Nova York como suporte”, MAM SP, 2013. Foto: Divulgação.
Fig. 2 (dir.): Claudio Tozzi, exposição “Passato Imediato - Presença Italiana na Arte Brasileira”, 2012. Foto: Divulgação.



ARTIGO

IMPASSES E SAÍDAS: ARTE, CRÍTICA E CURADORIA DE ARTES VISUAIS

Uma das atitudes que caracterizam a figura do curador em oposição à do crítico de arte é a sua capacidade de privilegiar as ideias e não apenas o aspecto formal da obra

JOÃO J. SPINELLI
ABCA/SÃO PAULO

Como profissão, a função do curador de arte - diferentemente do imaginário - é muito antiga: imperadores, reis, grandes comerciantes, clero e a nobreza em geral utilizaram os seus préstimos. Cabia ao curador selecionar, comprar e preservar as coleções de objetos de arte dos palácios e castelos, que com o passar dos séculos se transformaram em inúmeros museus ativos até os dias atuais.

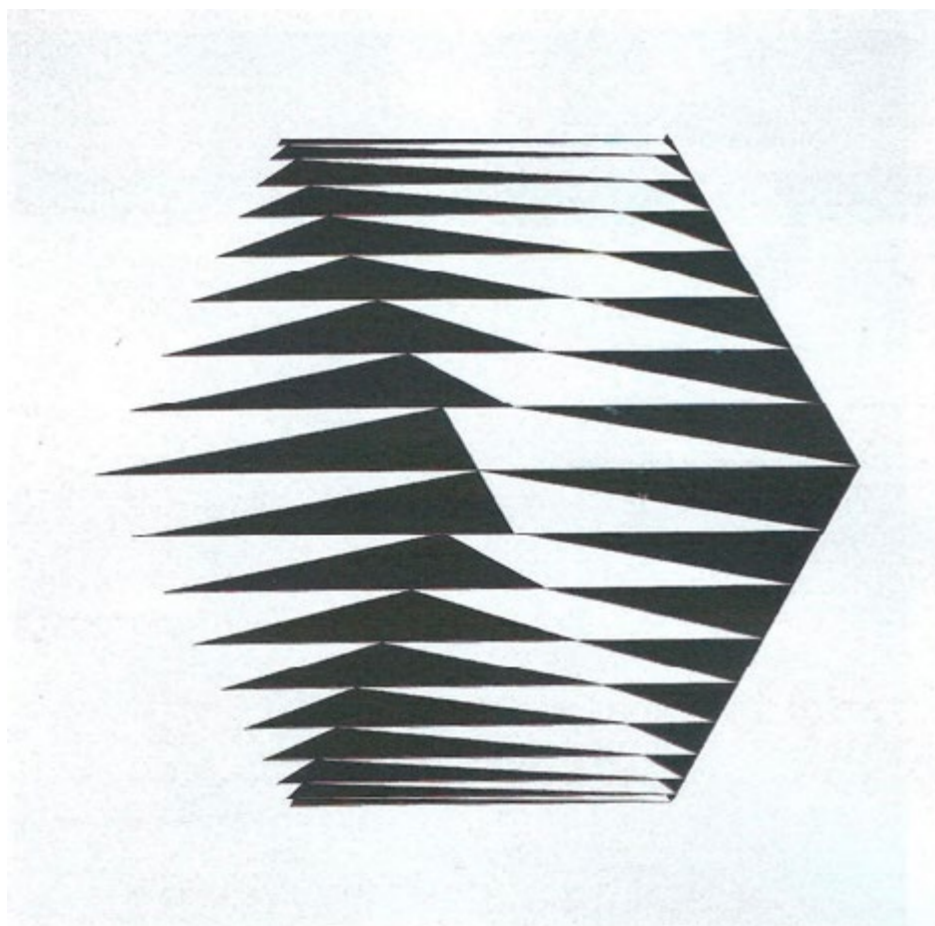


Fig. 3 (acima): Hercules Barsotti, exposição “Passato Imediato - Presença Italiana na Arte Brasileira”, 2012. Foto: Divulgação.
Fig. 4 (esq.): Alex Vallauri, exposição “São Paulo e Nova York como suporte”, MAM SP, 2013. Foto: Divulgação.

Além de adquirir a produção de artistas locais, muitos curadores viajavam por toda Europa para visitar e comprar obras de importantes artistas e ou de negociantes de arte, para serem incorporadas às coleções que eles administravam para os seus respectivos patrões.

Em muitos países europeus, essas coleções se transformaram em museus nacionais, como por exemplo, na cidade de Praga, no antigo Palácio Sternberg, atual Museu Nacional de Praga (formado por um conjunto de coleções) é possível ver obras de Brueghel, Goya, Rivera, Tiepolo, Cranach, Rubens, Van Dyck, Rembrandt e, entre tantos outros, Albrecht Dürer, selecionadas pelos antigos curadores dessas coleções.

No entanto, em pleno século XXI ainda se discute se a arte requer ou não mediação. Alguns artistas se posicionam radicalmente contra e afirmam que ninguém pode se colocar entre eles e suas obras. Porém, não podemos esquecer que, segundo Hans Ulrich Obrist a função do curador já aparece introduzida “em profissões preexistentes relacionadas à arte, tais como diretor de museu ou centro cultural”, culminando com a presença



de pesquisadores, críticos e ou historiadores de arte egressos de cursos de artes visuais e de história da arte implantados nas últimas décadas nas principais universidades e formam profissionais habilitados, que se decidem pela função curatorial, pela crítica ou historiografia da arte.

A MODERNIDADE OBRIGOU OS MUSEUS EUROPEUS E NORTE-AMERICANOS A SE ADAPTAREM AOS NOVOS TEMPOS...

No Brasil, em especial a partir da década de 1970, a Universidade de São Paulo - USP implantou o pioneiro curso de Pós-Graduação (Mestrado e Doutorado) em Artes Visuais, cursado não apenas pelos profissionais paulistas,

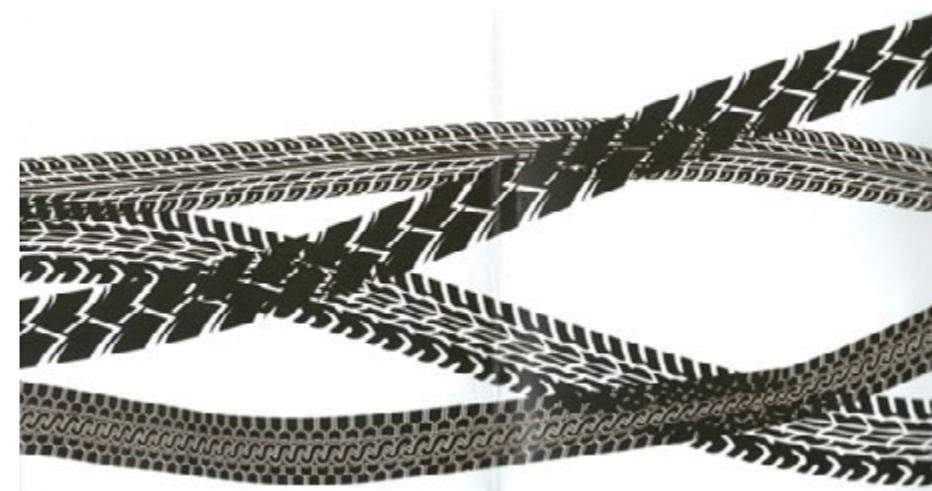


Fig. 5: Regina Silveira (detalhe de painel de 120 metros quadrados), exposição “Passato Imediato - Presença Italiana na Arte Brasileira”, 2012. Foto: Divulgação.

mas por um grande número de professores das principais universidades brasileiras.

A modernidade obrigou os museus europeus e norte-americanos a se adaptarem aos novos tempos. Por isso, progressivamente introduziram exposições temporárias em espaços contíguos às principais obras dos seus respectivos acervos, como uma forma de inserir e valorizar a produção mais recente de artistas que despontavam como novos valores de então.

No Brasil, em São Paulo, em 1945 o crítico de arte Sergio Milliet antes da criação do MASP (1947) e dos Museus de Arte Moderna de São Paulo (1948) e do Rio de Janeiro (1949) implantou um acervo de Arte Moderna na Biblioteca Mário de Andrade e, com Maria Eugênia Franco realizou mostras com obras de artistas brasileiros ainda não conhecidos, hoje nomes significativos da arte nacional: Candido Portinari, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e entre tantos outros Flávio de Carvalho. Felizmente esse conceito de expor novos valores ao lado de consagrados, não foi extinto.

Apesar de um número ainda significativo de artistas desconsiderar o trabalho de curador, muitos não apenas reconhecem o seu ofício: Niki de St. Phaille elogiou o trabalho do curador/diretor Pontus Hultén, do Museu de Estocolmo, afirmando: “ele tem alma de artista e não apenas de diretor de museu”.

Ao se apresentarem, aparentemente, como profissões opostas Crítica e Curadoria muitas vezes se complementam. É função do crítico de arte apontar falhas e indiciar



Fig. 6: Foto de Alex Vallauri, exposição “São Paulo e Nova York como suporte”, MAM SP, 2013. Foto: Divulgação.

acertos, e a do curador selecionar e estrategicamente posicionar as melhores obras à procura de uma situação ideal que se aproxime ao máximo do pensamento estético de cada artista.

UMA DAS ATITUDES QUE CARACTERIZAM A FIGURA DO CURADOR EM OPOSIÇÃO À DO CRÍTICO DE ARTE É A SUA CAPACIDADE DE PRIVILEGIAR AS IDEIAS E NÃO APENAS O ASPECTO FORMAL DA OBRA...

A partir do fim da Segunda Guerra Mundial, a função do curador, em especial nos Estados Unidos e Europa, se consolida e adquire contornos cada vez mais relevantes. Em 1950, segundo o curador Pontus Hultén “tudo era infinitamente mais fácil. As pinturas não tinham o valor

que tem hoje. Você podia levar obras de Mondrian para o museu de táxi”.

Frans Meyer, diretor do Museu de Arte da Basileia, Suíça, que como Harald Szeemann, também se considerava um organizador e não um curador de arte, pois organizava suas primeiras mostras - diferentemente do que acontece hoje - “com uma pequena equipe (...) se estivéssemos preparando uma exposição com obras de Paris, íamos de caminhão até lá e trazíamos as pinturas nos mesmos”.

Esse procedimento também foi adotado nas primeiras Bienais Internacionais de São Paulo, que coletavam no Porto de Santos, também em caminhões abertos, as obras que chegavam da Europa, Ásia e Estados Unidos, inclusive o grande painel Guernica de Pablo Picasso - até hoje uma das obras mais representativas do século XX - que também viajou de caminhão do Porto de Santos até São Paulo para participar, ao lado de outras pinturas desse mesmo artista, da II Bienal Internacional de São Paulo.

Uma das atitudes que caracterizam a figura do curador em oposição à do crítico de arte é a sua capacidade de privilegiar as ideias e não apenas o aspecto formal da obra. Por isso Johannes Cladders afirmou: “afinal de contas com o devido respeito ao trabalho dos artistas, a arte deve seguir em frente! Eu sempre tentei descobrir onde estavam as idéias inovadoras, onde uma idéia nova estava surgindo... no sentido de que arte define a arte”. Ele também declarou “que é o artista que cria a obra, mas é a sociedade que a transforma em obra de arte (...) nenhum artista cai do céu, todos surgem de alguma tradição.”

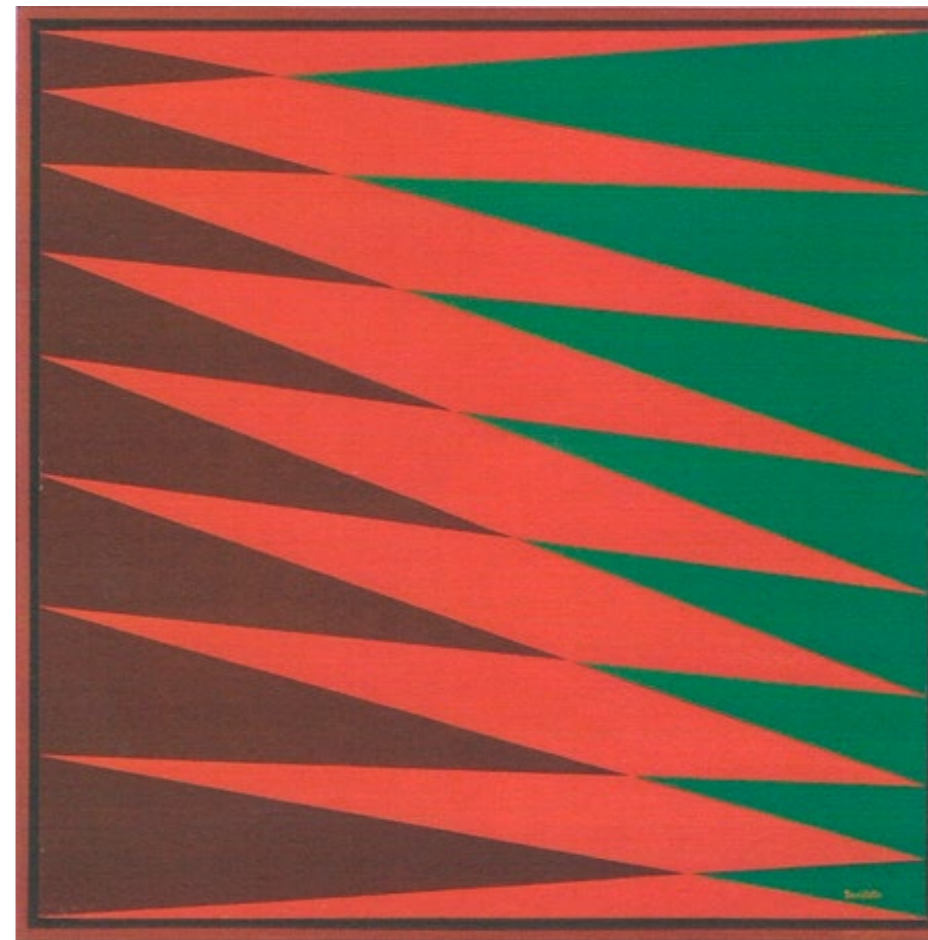


Fig. 7: Luis Sacilotto, exposição “Passato Imediato - Presença Italiana da Arte Brasileira”, 2012. Foto: Divulgação.

HOJE OS CRÍTICOS DE ARTE FORAM PERDENDO SEUS ESPAÇOS NOS PRINCIPAIS JORNAIS E REVISTAS DO PAÍS E PROGRESSIVAMENTE FORAM SUBSTITUÍDOS POR JORNALISTAS, QUE SALVO EXCEÇÕES, SE TRANSFORMARAM EM MEROS REPLICADORES DE TEXTOS PROMOCIONAIS /RELEASES DE EXPOSIÇÕES...

No Brasil, até os anos 80, a crítica de arte ocupou um lugar de destaque, não somente entre os museus, galerias de arte e nos principais jornais do país, mas em especial junto aos próprios artistas. Sergio Milliet, Mário de Andrade, Maria Eugenia Franco, Quirino da Silva e entre outros, Geraldo Ferraz, não apenas criticavam as exposições, mas atuavam muitas vezes como amigos que ajudavam os artistas menos favorecidos indicando suas obras para serem adquiridas pelas famílias mais ricas da cidade de São Paulo. Mário de Andrade, inclusive sugeriu que uma escultura premiada em Paris de Victor Brecheret (na época com dificuldades econômicas) fosse adquirida pela família de Yolanda Penteadó, outros tempos... hoje os críticos de arte foram perdendo seus espaços nos principais jornais e revistas do país e progressivamente foram substituídos por jornalistas, que salvo exceções, se transformaram em meros replicadores de textos promocionais /releases de exposições.

Assim a antiga função da verdadeira crítica quase foi extinta. Felizmente, conta na atualidade, com a contribuição de pesquisadores de arte egressos dos cursos de Pós-Graduação, que além de suas elaboradas pesquisas acadêmicas, fundaram em suas universidades inúmeras revistas que documentam não apenas a produção histórica, consagrada da arte brasileira, mas em especial uma parcela significativa da produção dos principais artistas contemporâneos.

Um dos mentores da Documenta de Kassel 4, Jean Leering destacava que os espaços expositivos deveriam ser

usados como meio de construir pontes interdisciplinares, que dissolvessem as fronteiras entre a arte e a vida. Diálogos catalisadores, conexões entre a arte e o público. Para ele, o curador deveria ser um ajudante do artista. Já, para Harald Szeemann “o curador tem que ser flexível. Algumas vezes ele é o criado, outras vezes o assistente e às vezes ele fornece ao artista ideias como apresentar seu trabalho; na exposição coletiva ele é o coordenador; nas exposições temáticas, o inventor. Mas a coisa mais importante sobre curadoria é fazê-la com entusiasmo, amor e um pouco de obsessão”.

NO BRASIL A ALIANÇA ENTRE ARTISTAS, CURADORES, CRÍTICOS, DIRETORES DE MUSEUS E COLECIONADORES AINDA NÃO FOI TOTALMENTE CRISTALIZADA...

Enfim artistas, críticos, curadores, diretores de museus, colecionadores deveriam atuar em conjunto interdisciplinarmente. Em 2006, Anne D’Harnoncourt (Diretora do Museu de Arte da Filadélfia), definiu o curador como alguém “ que cria conexões

entre arte e o público (...) claro que os artistas fazem isso muito bem e, há alguns que, de certo modo não precisam de um curador ou não querem um curador; que preferem um tipo de interação direta. Mas eu vejo os curadores como possibilitadores, como pessoas que são loucas por arte e querem dividir essa loucura com outras pessoas. Acho, porém, que eles também têm que ter muito cuidado para não impor suas reações, seus próprios preconceitos a outras pessoas (...) Os curadores abrem os olhos das pessoas para o prazer da arte, para a força da arte e para o seu caráter subversivo”.

No Brasil a aliança entre artistas, curadores, críticos, diretores de museus e colecionadores ainda não foi totalmente cristalizada. Ela é constantemente agravada pela posição de uma parcela de artistas plásticos que além de não aceitar a legitimidade da profissão de curador questionam a eficácia e a qualidade dos projetos curatoriais. No entanto, essa objeção já foi mais intensa e perdura entre os artistas de gerações anteriores. A aceitação mais evidente

é dos novos artistas, que não só valorizam o curador, como fazem questão de incluir, com destaque, em seus próprios currículos, a efetiva participação dos mesmos.

Por isso muitos curadores admitem valorizar ao máximo a liberdade do artista, se esforçam para da melhor maneira possível se apresentarem com a mente suficientemente aberta e lúcida para aceitar os novos mundos que os artistas revelam em sua dimensão mais radical.

Kaspar König ressalta a invisibilidade como elemento fundamental de uma curadoria. Para ele, “de um lado estão tradicionalmente as obras de arte - não os artistas, mas as produções deles; e do outro, o público; e nós (curadores) estamos entre eles. Se fizermos bem o nosso trabalho desapareceremos atrás deles”.

No entanto, ao constatar a recente marginalização de funções significativas do universo artístico, em 2008 Daniel Birnbaum afirmou que o crítico “foi marginalizado pelo curador, que, por sua vez, foi posto de lado pelo consultor, pelo

administrador e - mais importante - pelo colecionador e pelo negociante de arte”. em seguida acrescentou: “ e as bienais foram eclipsadas pelas feiras de arte ...”.



Fig. 1 (esq.): Lolabelle ao piano. Foto: Divulgação.

Fig. 2 (dir.): Pôster do filme “Coração de cachorro”, de Laurie Anderson (2016). Imagem: Divulgação.

ARTIGO

FLUXUS E A DESSACRALIZAÇÃO ARTÍSTICA NO FILME *CORAÇÃO DE CACHORRO*, DE LAURIE ANDERSON

Em seu último longa-metragem, Anderson recupera a tradição artística que nunca abandonou para refletir sobre o estado da sociedade contemporânea. Que avaliação faz do sonho americano?

MARCOS FABRIS
ABCA/SÃO PAULO





Fig. 3: Laurie Anderson e Lolabelle. Foto: Divulgação.

A vida e a morte de um cão de estimação iniciam o processo de reflexão aprofundada sobre os diversos tipos de existência passíveis de serem vivenciadas na sociedade norte-americana contemporânea. Com temática aparentemente banal, senão francamente absurda, o filme *Coração de cachorro* (2016), encomendado pela rede de televisão franco-alemã ARTE e com roteiro, música e direção de Laurie Anderson, conta a história da relação que a artista desenvolve com Lolabelle, sua cadela *rat terrier*. Durante o período em que passam juntas, a dona e seu animal de estimação se aproximam de modo insuspeitado. A cadela, com inteligência incomum e carisma incontestado, acompanha Anderson em passeios e compromissos profissionais, nunca com status de passiva

companhia ou leal cão de guarda (no filme, é comparada, por oposição, a um poodle e a um pastor alemão, estereótipos de tais papéis), mas como real companheira, cheia de personalidade, percepções e desejos, capaz de se divertir, aprender e ensinar. A dona, por sua vez, estimula o desenvolvimento dos talentos que acredita reconhecer na parceira. Como Anderson, Lolabelle se torna multiartista: esculpe, pinta, toca e compõe. No auge do inesperado sucesso, o animal-humanizado-trabalhador-multifuncional, sem demora integrado à indústria norte-americana do entretenimento, cumpre agenda de celebridade, apresenta-se em concertos musicais para outros cães, seu público espectador, e, num estúdio fonográfico, grava um disco de natal tocando e cantando - “nada mal”, na opinião da diretora. Instaure-se de imediato uma atmosfera onírica e extravagante, assentada no amálgama que condensa comichão e delírio num universo tão estrangeiro quanto familiar, fantasticamente real.

DE MODO QUASE INADVERTIDO, ENTREMEANDO REFLEXÕES DE CUNHO INTIMISTA, NOS VEMOS CONFRONTADOS COM IMAGENS DE FONTES DIVERSAS QUE DE MANEIRA CONSPÍCUA DENUNCIAM O POLÍCIAMENTO OSTENSIVO NOS CENTROS URBANOS...

Desde o início, Anderson deixa claro que o “documentário” a que assistiremos não se restringirá ao acúmulo de informações anedóticas sobre estripulias caninas, tampouco à agonizante descrição do processo de deterioração física que culminará na morte da amiga, mas

será a investigação que pretenderá concatenar dispositivos que *aparecem* como incongruentes ou desconexos, num formato que poderíamos definir por uma “experimentação visual expandida” ou, se preferirmos, por uma “performance cinematográfica”, organizada nos termos da colagem e do *assemblage*. Isto significa afirmar que não apenas os procedimentos da montagem são explicitados, mas que a estrutura basilar do filme será o princípio polimatérico que permitirá a introdução de elementos da realidade de modo a produzir uma obra formalmente mestiça, que ao incorporar toda sorte de matéria “vulgar” dessacraliza o objeto artístico convencionalmente concebido, aproximando-o da experiência cotidiana. Esfacelada a hierarquia dos assuntos e dos materiais, agrupam-se as memórias individuais de Anderson (reminiscências pessoais de sua infância, por exemplo), as visões budistas sobre a vida e a morte (incluindo reflexões sobre o falecimento da mãe, dos amigos e da própria cachorra - vale mencionar as visões imaginadas pela *desenhista* Anderson de Lolabelle no bardo,

uma espécie de local ou estágio intermediário entre o fim de uma vida e o renascimento para uma próxima), os tributos a finados artistas, escritores e músicos (a tradição artística à qual a artista se vê filiada; aqui, não está excluída a leitura que alude ao filme inclusive - mas não apenas - como peça que espia a morte do companheiro da diretora, o cantor e compositor Lou Reed, a quem a película é dedicada) e as percepções verificadas no dia a dia da artista, que descreve aspectos recentes da história norte-americana após os ataques às torres gêmeas no 11 de setembro em Nova York.

De modo quase inadvertido, entremeando reflexões de cunho intimista, nos vemos confrontados com imagens de fontes diversas que de maneira conspícua denunciam o policiamento ostensivo nos centros urbanos, a militarização como parte integrante e naturalizada da vida nas grandes cidades, o monitoramento ininterrupto dos mínimos movimentos dos indivíduos por meio da tecnologia de ponta, o armazenamento sem precedente de informações em redes globais de

computadores, enfim, o regulado trabalho de construção e manutenção de uma sociedade espetacularizada e administrada como negócio lucrativo. Inclusas no controle a vigilância e a gestão do próprio ato de pensar. Na forma do filme, claramente insubordinada às linguagens cinematográficas convencionais submissas a tais estruturas de poder (inclusa aí toda linguagem artística catita e pretensamente dissonante), percebe-se a articulação daquilo que poderíamos definir por “estratégia da ingerência”, ou seja, a busca judiciosa por modos, métodos e linguagens que vislumbrem a concreta possibilidade de concepções de vivências pessoais, coletivas e históricas alternativas àquelas verificadas na experiência societária dos Estados Unidos contemporâneos - da animalização embrutecedora no universo do trabalho alienado (inclusive aí o trabalho artístico) à fragmentação generalizada que impossibilita a articulação de narrativas mestras de cunho universalizante. Este parece ser o cerne do disparate mor que o filme emoldura e investiga. Na negação da

negação reside o valor da empreitada de Anderson, tão artística quanto política, contra o permanente estado de exceção em comando.

A POSTURA ANTI-CULTO E DESSACRALIZADORA DO MOVIMENTO PERANTE O AMBIENTE ARTÍSTICO CONTEMPORÂNEO FOI ALTAMENTE CONTAGIANTE, ACOLHENDO MÚLTIPLOS ARTISTAS ESPALHADOS PELO MUNDO...

Mesclando desenho, animação, poesia, música, religião, filosofia, política, arte e cinema, Anderson retoma e expande os experimentos estéticos que realizou influenciada pelo movimento artístico norte-americano conhecido por Fluxus, uma comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas radicalmente contrários ao *status quo* da arte no início dos anos 60. A postura anti-culto e dessacralizadora do movimento perante o ambiente artístico contemporâneo foi altamente contagiante, acolhendo múltiplos artistas espalhados pelo mundo.

Algumas fontes principais de Fluxus, reconhecidamente presentes no filme

de Anderson, encontram-se em Dada (no recurso à montagem aparente que explicita a técnica e revela o ofício artístico como Trabalho, ao mesmo tempo manual e mental, indistintos entre si), no Surrealismo (que aposta na produtividade da atividade onírica irresignada, em ação contra a tutela da razão instrumentalizada), no Construtivismo russo da LEF, a Frente de Esquerda das Artes (na pesquisa orientada à contínua expansão das fronteiras e práticas artísticas, integradas e socialmente engajadas para o bem coletivo) e na Arte performática (no filme como aquela “performance expandida”, que busca integrar o observador à obra ao rechaçar toda concepção de arte “retiniana”, ou seja, toda produção que se oferece como mero objeto contemplativo, acabado e que demanda fruição passiva).

A filosofia oriental é também um farol para Fluxus e está igualmente presente no filme de Anderson. A diretora discorre sobre aspectos diversos ligados ao budismo, desenha a cadela no bardo, como vimos, e atribui destaque ao papel da iluminação e

instrução da consciência nos estágios pós-morte, insistindo na relevância da transferência do conhecimento adquirido que deverá ser levado às próximas fases da vida.

INSTIGAM À REFLEXÃO AS HOMOLOGIAS ENTRE O LIVRO DE BULGAKOV E O FILME DE ANDERSON, QUE ATUALIZA NOS TERMOS DA SÁTIRA A VISÃO HIPERBÓLICA DE UM UNIVERSO NO QUAL O SONHO NORTE-AMERICANO NÃO É MENOS PESADELO...

A trilha sonora, em pé de igualdade com os elementos visuais presentes na cena, assinala outra importante matriz para Anderson, qual seja, o compositor norte-americano John Cage (1912 - 1992), com quem a artista teve contato estreito. Deve-se a Cage o desenvolvimento da música indeterminada, da eletroacústica e dos usos não convencionais dos instrumentos musicais - procedimentos artísticos igualmente verificados na carreira e Anderson e no filme em questão. Aqui, a música, concebida nesses termos, comenta a ação e vice-versa. Recorde-se ainda que o título do filme, *Coração de cachorro*,



Fig. 4: Desenho de Laurie Anderson para o filme “Coração de cachorro” (2016). Imagem: Divulgação.

não é estranho às artes e alude à produção literária russa moderna. Em 1925 o escritor e dramaturgo Mikhail Bulgakov (1891 - 1940) escreveu a novela satírica *Coração de cachorro* (publicada oficialmente na União Soviética apenas em 1987 por questões de censura; até então, circulou de modo clandestino). No livro, comumente interpretado como uma alegoria das manobras políticas equivocadas que culminariam com o regime stalinista, um cão, Sharik, toma a forma humana depois de sofrer uma série de operações para implantação de glândulas e testículos humanos. O animal, com o passar do tempo cada vez mais humanizado, executa ações que promovem o caos geral. Nas referências veladas ao regime stalinista e à eugenia, o cão é a encarnação narcísica deste novo

homem soviético (não absurda a censura ostensiva à obra nem a destruição da carreira do autor).

O livro, que se tornou bastante renomado na Rússia, conheceu traduções para outros idiomas (para o inglês, em 1968) e adaptações cinematográficas, teatrais e musicais em diversos países (inclusa a montagem da ópera bufa homônima em 2007 pela companhia Guerrilla Opera, sediada em Boston, nos Estados Unidos). Instigam à reflexão as homologias entre o livro de Bulgakov e o filme de Anderson, que atualiza nos termos da sátira a visão hiperbólica de um universo no qual o sonho norte-americano não é menos pesadelo.

Com a multiartista Lolabelle, a multifuncional Laurie Anderson mobilizará um significativo conjunto de referências. Resgata memórias artísticas para afrontar, criticar e reverter (?!) o processo de desmemória histórica em curso avançado, articulando questões que parecem estar cada vez mais na ordem do dia: 1. Num ambiente impregnado de morte (guerras, desilusões, descrenças) e profunda retração (notadamente a vertiginosa ascensão do pensamento totalitário e de suas nefastas consequências), como preservar a memória histórica e organizar o trabalho da oposição geral para além daquele realizado pelas micro-políticas? 2. Como, nesse contexto, fazê-lo no âmbito de reflexões estéticas expandidas? 3. Como tais reflexões artísticas poderiam contribuir para alargar, analogamente, os horizontes sociais, no bojo das crises agudizadas que estruturalmente produzem todo o detrito que impossibilita a reflexão crítica? 4.

Nesses termos, como operar no seio de uma indústria que não hesita em reificar ou animalizar seus membros trabalhadores? 5. E, neste sentido, como aglutinar diversas linguagens de modo a atualizá-las, numa vivificada e socialmente útil “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*)?

Contra todas as formas renovadas do fascismo e contra a repetição da experiência de Auschwitz, o crítico alemão Theodor Adorno (1903 - 1969) escreveu:

“Hoje em dia qualquer pessoa, sem exceção, se sente mal-amada, porque cada um é deficiente na capacidade de amar. A incapacidade para a identificação foi sem dúvida a condição psicológica mais importante para tornar possível algo como Auschwitz em meio a pessoas mais ou menos civilizadas e inofensivas. O que se chama de “participação oportunista” era antes de mais nada interesse prático: perceber antes de tudo a sua própria vantagem e não dar com a língua nos dentes para não se prejudicar. Esta é uma lei geral do existente”.

O filme de Anderson termina com a canção intitulada *Turning time around*, de Lou Reed (1942 - 2013). Nela, o eu lírico tenta definir o amor e sua conclusão é que ele significa “reverter o tempo” (em inglês, “turn time around”). Num processo acumulativo de experiências múltiplas, a diretora de *Coração de cachorro* nos propõe o amor precisamente nesses termos: a tarefa coletiva, pedagógica e imperiosa de reversão de um tempo, pela desbarbarização e contra a garantia de um glorioso futuro para a desumanidade.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. *Educação e emancipação*. São Paulo: Paz e Terra, 1995.

GRIFFITHS, P. *A música moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 2011.

WOOD, P. et alii. *Modernismo em disputa - a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.



Fig. 5: Desenho de Laurie Anderson para o filme *Coração de cachorro* (2016). Imagem: divulgação.

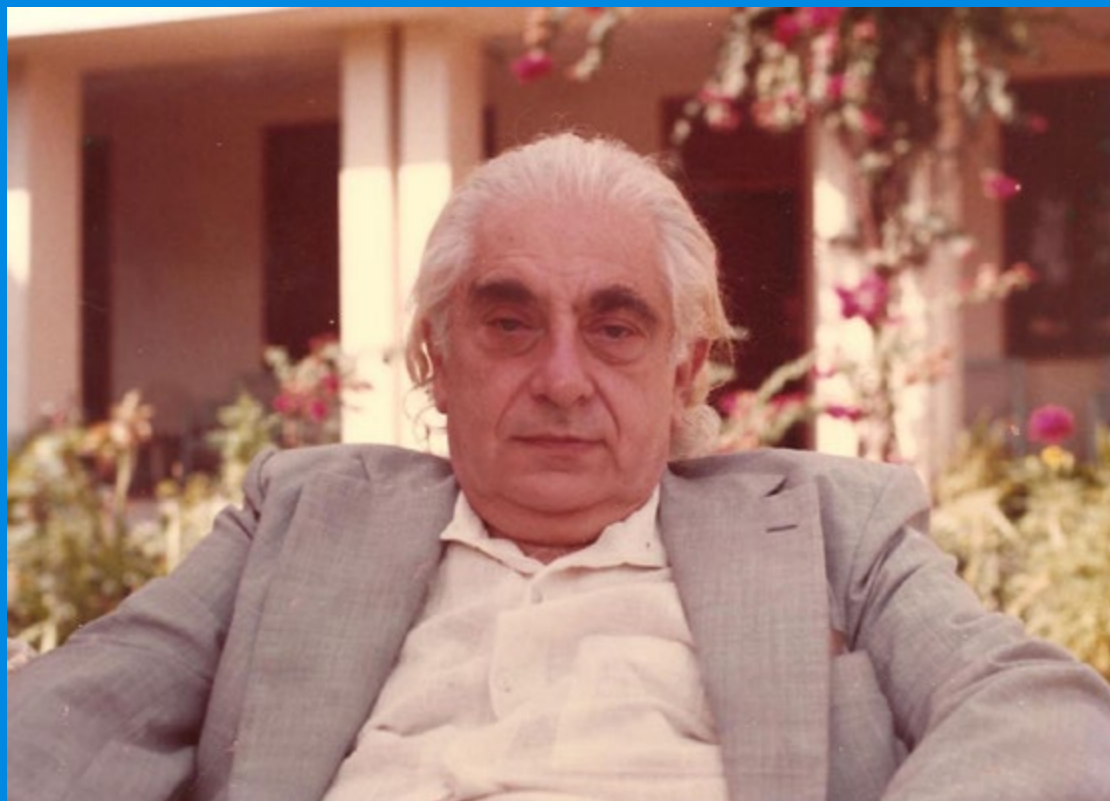


Fig. 1: Mario Schenberg. Foto: divulgação.

ARTIGO

OS HORIZONTES ENTRE ARTE E CIÊNCIA

Schenberg organiza uma História da Ciência que rompe a dicotomia racional-irracional, passando por teorias que vão do “zero árabe” ao “nada hindu”; das “flutuações caóticas do campo ao Nirvana”, vão do Ocidente ao Oriente

ELZA AJZENBERG
ABCA/SÃO PAULO

A originalidade dos enfoques de Mario Schenberg alarga os horizontes da Ciência e da arte, tornando-as uma aventura viva e atraente. Lembrando um pensador clássico, de raciocínio denso e aberto - curiosamente falando ou meditando com os olhos quase sempre fechados - aguça a atenção dos estudiosos sobre conceitos fundamentais da física, passando pelas ideias de Newton, Maxwell, Leibnitz e o pensamento oriental. Nunca perde de vista a questão central: “O grande problema que está diante da física é o problema da vida”.¹ As suas explicações conceituais motivam os conhecimentos a fluírem - em ziguezagues ou em espiral -, passando com desembaraço do científico ao artístico, ganhando novos caminhos e correlações.

Nessas correlações a intuição desempenha papel fundamental. Para ele a criação científica está relacionada com a intuição e esta com a atividade artística: “... assim como o artista que olha para o rosto de uma pessoa e vê coisas que os outros não veem, e mostra através de um retrato que faz. Podem existir coisas tão misteriosas que ele revela, que

às vezes a pessoa sabe, às vezes não sabe, ou vem a saber depois. Assim são esses grandes físicos que têm a capacidade de descobrir coisas que os outros não veem”.²

Schenberg organiza uma História da Ciência que rompe a dicotomia racional-irracional, passando por teorias que vão do “zero árabe” ao “nada hindu”; das “flutuações caóticas do campo ao Nirvana”, vão do Ocidente ao Oriente. Desenvolve sua **História da Ciência** com perspectivas de saídas múltiplas. Para ele o cientista deve ter uma atitude aberta, deve ter dúvidas, “suspeitar das coisas”. O cientista “- tem que estar sempre na margem do desconhecido (...). No conhecido está o tecnólogo. E o que está na margem do desconhecido é o problema da vida (...)”.³

AO COMENTAR AS FRONTEIRAS ENTRE O CONHECIDO E O DESCONHECIDO, RECORRE SEMPRE AO PENSAMENTO CHINÊS E ÀS INSTITUIÇÕES, PROCURANDO ENFATIZAR CORRELAÇÕES ENTRE A CIÊNCIA E O PROCESSO CRIATIVO...

É impossível separar a vida de Schenberg, tanto do desenvolvimento científico, quando do Instituto de Física da Universidade de São Paulo, como também de discussões dos problemas emergentes do país. Participa com frequência dos debates políticos, econômicos e educacionais. Entretanto, outra fundamental vertente em sua vida é o permanente interesse pela Arte. Desde cedo a Europa, principalmente a França, lhe aguça o olhar pelos monumentos artísticos. Mais tarde, nos Estados Unidos, desenvolve conhecimentos sobre a História da Arte, fotografia e museus. Expõe trabalhos fotográficos no Observatório de Yerkes, na Universidade de Chicago. Tempos depois, viaja várias vezes ao Oriente, estudando e estabelecendo paralelos entre a filosofia oriental e as propostas científicas e artísticas.

Ao comentar as fronteiras entre o conhecido e o desconhecido, recorre sempre ao pensamento chinês e às instituições, procurando enfatizar correlações entre a ciência e o processo criativo. Por exemplo, para ele o grande matemático não raciocina

como “uma calculadora ou computador”, ou como o “cérebro novo” que o ocidental valoriza tanto. A sabedoria maior está ligada ao cérebro mais antigo, dos orientais. O grande matemático usando essa sabedoria é “antes uma espécie de poeta”. Ele cria teorias matemáticas como se fosse uma criação poética.⁴

No Brasil, envolveu-se com movimentos e grupos artísticos, estendendo as suas correlações de conhecimentos ao campo da crítica de arte. Elabora e analisa significativo acervo de documentação a respeito de artistas, tais como: Volpi, Flávio de Carvalho, Waldemar Cordeiro, Portinari, Mário Gruber, Aguilar, Maurício Nogueira Lima e Tozzi. Nos anos 60 participa da organização de salas especiais da Bienal de São Paulo e do júri nacional de seleção. Os seus textos percorrem importante evolução da História da Arte no Brasil, entre os anos de 1940, 50, 60, 70 e 80.

São de especial importância, nos anos de 1960, os estudos sobre Arte e Tecnologia e os Movimentos Concretistas e Neoconcretistas. Nesses

anos, por exemplo, está muito ocupado em traçar paralelos entre os planos do inconsciente e do consciente, na captação da realidade. Ao traçá-los, reforça o papel da fantasia artística ou da “imaginação fantástica”. Para Schenberg: “Numa época em que os progressos científicos e tecnológicos levam a uma transformação das condições da vida (...), torna-se impossível captar a realidade em seu movimento rapidíssimo sem uma fantasia poderosa e aberta aos maiores paradoxos. A imaginação fantástica pode tornar-se um guia para a ação mais eficaz do que o simples raciocínio lógico no mundo de hoje e, sobretudo, no de amanhã”.⁵

Schenberg propõe um conjunto complexo e denso para ser investigado. As suas contribuições não estão suficientemente divulgadas, sendo que boa parte de sua visão estética não está registrada e permanece nas trocas orais que manteve com vários artistas. Por esse motivo, pesquisadores de várias áreas e instituições estão somando esforços para promoverem o estudo das reflexões estéticas de Schenberg e, dando continuidade

à sua tarefa, propõem construir um quadro mais orgânico e abrangente da pesquisa artística.

Esse denso conjunto constitui o referencial de partida para as pesquisas e atividades que vêm sendo realizadas pelo Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes - ECA USP junto à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

HISTÓRICO: DOAÇÃO DO ARQUIVO SCHENBERG.

O acervo do Centro Mario Schenberg de Documentação da Pesquisa em Artes - ECA USP constitui-se a partir de doação do físico e crítico de arte Mario Schenberg em 1989. É formado por hemeroteca pessoal, livros de arte do próprio Schenberg, catálogos de exposições, periódicos e, principalmente, cerca de 400 originais das críticas de arte do professor (grande parte corresponde ao período de 1963 e 1987, com 32 títulos referentes a movimentos e grupos artísticos). Contém, ainda, manuscritos, cartas, recortes de periódicos, fotografias e discos.

A organização desse material torna possível aquilatar o pensamento estético de Mario Schenberg.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, José Roberto. *O mundo de Mario Schenberg*, São Paulo, Casa das Rosas, 1997.

AJZENBERG, Elza (coord.) *Arte e Ciência*. São Paulo, ECA USP, (Schenberg, 4), 1996.

GOLDFARB, José Luiz e GUINSBURG, Gita K. (org.). *Mario Schenberg: Entrevistas*. São Paulo, Perspectiva, 1984.

GOLDFARB, José Luiz. *Diálogos com Mario Schenberg*. São Paulo, Nova Stella, 1988.

GOLDFARB, José Luiz. *Voar também é com os homens: O pensamento de Mario Schenberg*. São Paulo, EDUSP, 1994.

HAMBURGER, Amélia Império. *Nota Bibliográfica e Entrevista com Mario Schenberg*: São Paulo: Instituto de Física USP, 1984.

OLIVEIRA, Alecsandra Matias de. *Schenberg: Crítica e Criação*. São Paulo: EDUSP, 2011.

SCHENBERG, Mario. A Representação Brasileira na IX Bienal de São Paulo. In: SCHENBERG, Mario. *Pensando a Arte*. São Paulo: Nova Stella, 1988.

SCHENBERG, Mario. *Pensando a Física*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

NOTAS

1 SCHENBERG, Mario. A Representação Brasileira na IX Bienal de São Paulo. In: SCHENBERG, Mario. Pensando a Arte. São Paulo: Nova Stella, 1988, p. 194.

2 HAMBURGER, Amélia Império. Nota Bibliográfica e Entrevista com Mario Schenberg: São Paulo: Instituto de Física USP, 11984, p. 24.

3 SCHENBERG, Mario. Pensando a Física. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 51.

4 HAMBURGER, Amélia Império. Nota Bibliográfica e Entrevista com Mario Schenberg... op. cit, p. 25.

5 SCHENBERG, Mario. Pensando a Física... op. cit, p. 97 e 98.

Fig. 1: Ai Weiwei, A lei da viagem, 2017.
Imagem: Divulgação.



ARTIGO

RETRATO DO ARTISTA COMO REFUGIADO

Human Fly, documentário de Ai Weiwei, é rodado em 23 países. Traz a questão da dicotomia entre sonho e realidade em diferentes momentos.

ANNATERESA FABRIS
ABCA/SÃO PAULO

O ATELIÊ DE LESBOS

A data de 22 de julho de 2015 pode ser considerada a gênese de “Human flow” (2017), o documentário de Ai Weiwei que estreou mundialmente na 74ª Mostra do Cinema de Veneza. Naquele dia, o artista não só tem revogada a pena de prisão domiciliar, à qual fora condenado em 2011, como recebe de volta o passaporte, o que lhe permite viajar para a Alemanha, onde estavam residindo a companheira e o filho Lao. No mês de setembro, por ocasião de uma mostra na Royal Academy of Arts de Londres, acompanhado de Anish Kapoor e de outros artistas, Ai desfila pelas ruas da cidade embrulhado num cobertor, para manifestar sua solidariedade para com os refugiados. Começa, assim, seu engajamento na causa dos migrantes, que tem vários desdobramentos, a começar pela visita a um campo de refugiados na ilha grega de Lesbos, na qual abre um ateliê (dezembro) para seguir mais de perto o drama dos milhares de pessoas que buscam novas possibilidades numa Europa cada vez mais fechada sobre si mesma. Em janeiro de 2016, é fotografado pela

revista “India Today” numa pose que evoca a imagem do corpo de Aylan Kurdi numa praia da Turquia, suscitando inúmeras polêmicas nas redes sociais. A recriação do drama da criança é considerada um desrespeito à sua memória, uma atitude “ociosa, barata, grosseira”, incapaz de produzir uma visão crítica no público. A tomada, de autoria de Rohit Chawla, à qual o artista atribui um significado político, enraizado na sensação de morte experimentada durante a sessão de pose, é também atacada por Hamid Dabashi. O professor de Estudos Iranianos e Literatura Comparada da Universidade Columbia detecta na “falsa morte” de Ai Weiwei sua “maior obra de arte suicida”, já que o ato de representar uma realidade tão trágica é “suspeito, indecente, grotesco”. Fruto de uma crise da representação artística, a fotografia do artista de olhos fechados e deitado de bruços no cascalho de uma praia de Lesbos é condenada por Dabashi em nome de uma questão ética: a arte “não pode ser feita para dissipar o terror da realidade”.

Coletes salva-vidas coletados nas

praias de Lesbos transformam-se em matéria-prima de duas instalações. Em fevereiro de 2016, o artista cria uma primeira instalação com 14.000 destes objetos nas seis colunas da Konzerthaus de Berlim, por ocasião do jantar de gala de Cinema pela Paz. Concebida para chamar a atenção sobre o problema dos refugiados e para homenagear a organização fundada em 2002 com o objetivo de criar uma plataforma para a paz e a tolerância, a obra conta também com um bote de borracha situado no vão central das colunas que traz o irônico título da intervenção, “Passagem segura”. O senador Tim Renner, que define a instalação “efetiva e justificada”, embora pouco sutil, discorda de uma fotografia de grupo coordenada pelo artista durante o evento festivo. Se a imagem dos convidados vestindo cobertores metálicos de emergência podia ser vista como um “gesto de solidariedade”, era inegável, no entanto, que ela tinha “um elemento claramente obsceno...”. Coletes salva-vidas são também usados na instalação “F Lotus”, que ocupa o espelho d’água do Palácio Belvedere de Viena, no mês

de julho. Por meio de 1.005 coletes resgatados na ilha grega, o artista elabora 201 anéis que formam a letra F e evocam gigantescas flores de lótus em seu movimento de flutuação nas águas calmas do jardim austríaco. A questão dos refugiados, considerada pelo artista uma “crise humana”, que levou à perda dos “valores mais básicos”, é também evocada por meio de obras cujo ponto de partida são os frágeis meios de transporte utilizados por milhares de pessoas rumo à Europa. Em “Nova moldura” (2016), concebida para a fachada do florentino Palácio Strozzi, o artista emoldura as janelas do andar nobre do edifício com uma “decoração insólita”, que pretende alertar o transeunte e levá-lo a refletir sobre uma problemática à qual não pode permanecer indiferente. Como escreve Arturo Galansino, se as frágeis embarcações inseridas na estrutura “sólida e austera” de um palácio renascentista lembram os meios precários utilizados na travessia do Mediterrâneo, elas evocam, ao mesmo tempo, a tentativa de inserção dos migrantes numa outra realidade e num ambiente desconhecido em

termos sociais e culturais. Um barco gigantesco, apresentado na Galeria Nacional de Praga em março de 2017, é, ao contrário, o mote de “Lei da viagem”. O título da obra é derivado das considerações de Walter Benjamin sobre a “lei da viagem” em Franz Kafka, apresentada como “um caminho de inversões e distorções inesperadas que perturbam as conexões casuais entre origens e destinos, desejos e realizações, anúncio de uma mensagem e sua recepção”. O lugar expositivo não poderia ser mais simbólico: a Galeria Nacional está instalada no Palácio da Feira Comercial que, entre 1939 e 1941, serviu de ponto de reunião dos judeus a serem deportados para o campo de concentração de Terezin. Parábola em forma de “site-specific”, a obra parece flutuar no imenso espaço da estrutura museológica com sua carga humana desesperada e esperançosa ao mesmo tempo. Essa dicotomia é simbolicamente expressa pelas 258 figuras espremidas no meio de transporte, pelos cadáveres no mar e pelas crianças com boias, as quais tentam chamar a atenção da formação anônima e compacta que ocupa o bote

inflável, dando a impressão de não perceber o que se passa a seu redor. À apropriação não indiferente de um vestígio e à reconstituição sintética de um drama dilatado no tempo soma-se um terceiro recurso: uma imensa colagem de fotografias de migrantes feitas com o celular, apresentada no museu Foam de Amsterdã, em agosto de 2016. Intitulada “Passagem segura”, a colagem, que remete ao trabalho de documentação divulgado no Facebook, era acompanhada de outras obras, entre as quais o vídeo “No barco” (2016). A bordo de um bote inflável à deriva no mar Egeu, Ai encontra restos de vidas cujo destino não conhece: um pé de sapato, uma mamadeira, uma bíblia encharcada de água...

AI DEMONSTRA CLARAMENTE QUE A FUNÇÃO POLÍTICA QUE ATRIBUI À ARTE RESIDE EM SUA CAPACIDADE DE POSICIONAR-SE EM TERMOS CRÍTICOS PERANTE UM FENÔMENO POLÊMICO QUE ESTÁ PONDO À PROVA OS IDEAIS DA CULTURA EUROPEIA...

O documentário apresentado em Veneza insere-se, portanto, numa moldura

mais ampla, que ajuda a compreender melhor o interesse do artista pela questão dos refugiados. Nele e nas obras anteriores, Ai demonstra claramente que a função política que atribui à arte reside em sua capacidade de posicionar-se em termos críticos perante um fenômeno polêmico que está pondo à prova os ideais da cultura europeia. Para tanto, ele mobiliza todas as modalidades de representação que estão ao seu alcance, lançando mão tanto de processos de simbolização quanto de visões documentais, que abarcam a fotografia, o vídeo e o documentário propriamente dito. Graças a essas diferentes linguagens, o artista pretende dar a ver uma realidade trágica, na qual indivíduo e grupo se confundem frequentemente por meio do trabalho de um olhar interessado em captar um drama humano muito além dos dados estatísticos das agências oficiais. A quantidade de coletes salva-vidas de “Passagem segura” e “F Lotus” nada tem a ver com a matemática. É, antes, uma operação crítica na qual o acúmulo funciona como demonstração de uma catástrofe socioeconômica

que impulsiona milhares de pessoas a empreender viagens inseguras rumo a um destino totalmente incerto.

Rodado em 23 países, dentre os quais Grécia, Itália, França, Alemanha, Afeganistão, Bangladesh, Iraque, Turquia, Israel, Quênia, México e Estados Unidos, o longa-metragem não faz do mar o único lugar que simboliza a ideia de deslocamento e de afastamento da esfera doméstica e cotidiana. À superfície líquida como ponto de articulação entre atualidade e documento somam-se outros espaços emblemáticos: as barreiras de arame farpado em alguns países europeus e os muros que dividem o México dos Estados Unidos e Israel da Cisjordânia. A esses espaços, que poderiam ser definidos, ampliando uma declaração de Allan Sekula, uma manifestação da “geografia local de uma nova máquina de apartheid transnacional”, aplica-se também uma análise de Dominique Baqué. A reflexão da autora sobre “De l’autre côté” (2002), de Chantal Akerman, não deixa de ter correspondência com a empreitada de Ai, já que a questão da fronteira é um dado central nas duas realizações. Trata-se de uma

fronteira “geográfica e jurídica e, ao mesmo tempo, imaginada e sonhada: a fronteira dos excluídos, dos errantes e dos condenados, que se obstinam a querer atravessar, transpor, passar do outro lado” para alcançar um “Alhures mítico”, que revelará ser igualmente um lugar de miséria e de opressão. Tudo o que os migrantes desejam é “caminhar, atravessar, passar” do outro lado “para viver melhor, escapar da miséria, oferecer um futuro às crianças”. O documentário do artista chinês lida com a questão da dicotomia entre sonho e realidade em diferentes momentos. Mostra os lugares ocupados pelos migrantes nas fronteiras fechadas, nos quais as barracas improvisadas se amontoam desordenadamente, magnificando a percepção de uma situação precária. A mesma precariedade está presente nas vastas extensões de campos de refugiados, organizados em diferentes países, e nas cabines de hangares do aeroporto de Berlim, estruturadas para acolher famílias. A precariedade não é apenas logística, mas psicológica, como se depreende do depoimento da garota que afirma aborrecer-se no

espaço de Templehoff, no qual não há nada a fazer para passar o tempo... O “fluxo humano” do título articula-se a partir de imagens, não raro impactantes, duras e belas ao mesmo tempo. O olhar participativo do artista visual, que conta com a colaboração de onze cinegrafistas, está presente nos grupos que marcham através de territórios desconhecidos, carregando os poucos pertences em sacolas e mochilas e, até mesmo, um gato; nas tomadas feitas com drones que provocam um momento de estranhamento no espectador; na alternância entre cenas coletivas e instantes de individualização, nos quais Ai se transforma num “olho que escuta”, para usarmos uma expressão de Gilles Saussier. Nesses momentos, o filme demonstra, de maneira cabal, o papel político do documentário. Imagem e palavra articulam-se nos depoimentos dos refugiados apresentados singularmente num contexto precário, adquirindo a dimensão de testemunho. A “palavra incarnada” ou o “corpo-palavra”, a que faz referência Baqué, é um dos elementos fundantes de “Human flow”. As condições

estabelecidas pela autora francesa para que um documentário tenha uma eficácia política, estão claramente presentes nessa obra de Ai. Este dá voz aos refugiados, às autoridades, aos comentadores, lança mão de textos poéticos, de manchetes e de cartelas explicativas, configurando uma constelação de palavras. Outro dado fundamental é a capacidade de o artista escutar o outro, ser receptivo à sua mensagem, tornando-se solidário com ela em momentos tanto críticos (mulher falando de costas e chorando), quanto descontraídos (troca de passaportes). Por meio desse cruzamento de múltiplas palavras, o filme cria um espaço de intercâmbio e de inter-relação, coletivo em sua própria essência, aberto ao individual e ao social, ao íntimo e ao político. Por isso soa particularmente estranha a crítica feita a ele por Davide Turrini, que fala de um “*olhar pornográfico*” lançado sobre o drama dos migrantes, de um “bricabraque formal”, de um “blefe ético”, de uma “magniloquência egotista”, entre outras qualidades negativas. O crítico italiano sente-se sobremaneira incomodado com a presença



Fig. 2: Ai Weiwei, *As boas cercas fazem bons vizinhos*, 2017. Imagem: Divulgação

invasiva de Ai nas filmagens, usando ostensivamente celular e câmeras de alta definição ou interagindo com os refugiados. Contudo, o que lhe parece ser a manifestação de um protagonismo exacerbado é, ao contrário, uma das características da nova arte política defendida por Baqué. Na análise do documentário de Claudine Bories, “Bondy Nord, c’est pas la peine qu’on pleure” (1993), a autora ressalta a decisão tomada em vários momentos de deixar de lado o papel protocolar do diretor posicionado atrás da câmera para reunir-se com os sujeitos filmados diante dela, na afirmação de um novo lugar para este: ao lado dos outros, com os outros. Se for lembrado que Ai sofreu um triplice desterro ao longo de sua vida, uma decisão semelhante em “Human flow” não parecerá uma

tomada de posição narcisista. O artista vive o primeiro desterro entre 1958 e 1976, quando o pai Ai Qing é definido “tríplice criminoso” pelo Partido Comunista Chinês, sendo obrigado a transferir-se com a família para lugares remotos e para um campo de reeducação militar. Em 2015, Ai Weiwei busca voluntariamente o exílio na Alemanha. A esses dois desterramentos físicos deve ser acrescentado o desterro simbólico imposto a ele em 2011 com a demolição do ateliê, a prisão arbitrária por 81 dias, a acusação de evasão fiscal, o sequestro do passaporte, a proibição de publicar artigos na internet e de falar com a imprensa e a segregação na própria residência sob a vigilância constante de 20 câmeras. A partir dessa perspectiva o documentário sobre os refugiados adquire uma dimensão profundamente pessoal. Ao retratar a fuga de milhões de pessoas da fome, da guerra e dos desastres provocados pelas mudanças climáticas, o artista nada mais faz do que esboçar simultaneamente o próprio retrato como refugiado. Ao mobilizar os temas da fronteira e do exílio, Ai atualiza a própria memória e o próprio sofrimento, demonstrando que o interesse pela dor do outro corresponde também a uma busca pessoal, a uma definição de si como expatriado.

AO PROPOR UMA REFLEXÃO SOBRE CERTAS TENDÊNCIAS SOCIAIS E POLÍTICAS QUE PRETENDEM INCUTIR UMA IDEIA DE SEPARAÇÃO NAS PESSOAS, O ARTISTA LANÇA MÃO DE DIVERSOS TIPOS DE “BOAS CERCAS”, OU SEJA, DE ESTRUTURAS QUE CONVIDAM O TRANSEUNTE A MERGULHAR EM ALGUMAS ESTRUTURAS CIDADINAS...

A presença de cercas e muros em alguns lugares de “Human flow” ganha uma interpretação artística na instalação “Boas cercas fazem bons vizinhos”, inaugurada em Nova Iorque em 12 de outubro de 2017. O título da multi-instalação, espalhada por espaços públicos, monumentos, edifícios e pontos de ônibus, é retirado de um provérbio popular citado no poema “Mending wall” (1914), no qual Robert Frost questiona a necessidade da existência de marcos divisórios entre as pessoas. Ai posiciona-se ao lado do poeta, ao criticar o “recuo em relação à atitude essencial de abertura” que tomou conta de boa parte da sociedade, cujos resultados são “um aumento de nacionalismo, um crescente fechamento de fronteiras e uma atitude de exclusão para com os migrantes e refugiados, as vítimas da guerra e as baixas humanas da globalização”. Ao propor uma reflexão sobre certas tendências sociais e políticas que pretendem incutir uma ideia de separação nas pessoas, o artista lança mão de diversos tipos de “boas cercas”, ou seja, de estruturas que convidam o transeunte a mergulhar

em algumas estruturas citadinas. É o caso de “Arco” (Parque da Praça Washington), no qual o espectador se depara com duas figuras metálicas se abraçando, numa evocação simbólica do conceito de união; de “Cerca circular”, que pode ser transformada num lugar de descanso; dos pontos de ônibus, em que a população pode ficar sentada tranquilamente. Em outros casos, no entanto, a cerca funciona como símbolo de separação entre edifícios e espaço interior e exterior (“Cerca da Rua Sete”, “Cooper Union”, “Cinco cercas”) e de vedação (por cima de muros na Bowery e na Rua Chrystie). Uma das obras mais emblemáticas é a “Gaiola dourada”, situada no Central Park: embora tenha aberturas, ela evoca as restrições físicas a que são sujeitos os refugiados nos lugares de acolhida.

“Human flow” integra o projeto nova-iorquino por meio de banners situados em postes de luz, nos quais são divulgadas imagens de seus intérpretes anônimos. Fazem também parte da multi-instalação os painéis “Êxodo” e “Odisseia” (composto de vários módulos), que ocupam as

laterais de bancas de jornal e espaços publicitários. Desse modo, Ai oferece mais uma demonstração de sua vontade de fazer do espaço artístico um lugar de discussão e reflexão sobre um dos problemas mais candentes da humanidade: um êxodo de dimensões épicas, diante do qual a sociedade ocidental não pode permanecer indiferente. Ao contrário do que escreve Turrini, que não detecta em “Human flow” nenhum envolvimento “sensorial, humano, emotivo com o tema tratado”, o artista é uma espécie de grilo falante a lembrar, a todo o momento, a necessidade de um engajamento efetivo na causa dos direitos humanos.

REFERÊNCIAS

Ai Weiwei - Good fences make good neighbors. Disponível em: <https://www.publicartfund.org/ai_weiwei_good_fences_make_good_neighbors/about>. Acesso em: 29 nov. 2017.

Ai Wewei “Law of the journey” in Prague. Disponível em: <<https://www.justapoz.com/news/installation/ai-weiwei-s-law-of-the-journey-in-prague>>. Acesso em: 27 nov. 2017.

Baqué, Dominique. Pour un nouvel art politique: de l’art contemporain au documentaire. Paris: Flammarion, 2006.

Cardoso, Joana Amaral. Ai Weiwei vai inaugurar muros em Nova Iorque porque “somos todos iguais”. Disponível em: <<https://publico.pt/2017/03/29/culturaipsilon/noticia/ai-weiwei-vai-erguer-muros-em-nova-iorque-porque-somos-todos-iguais>>. Acesso em: 28 nov. 2017.

Dabashi, Hamid. A portrait of the artist as a dead boy. Disponível em: <[www.aljazeera.com/indepth/opinion/2016/02/portrait-artist-dead-boy-ai-weiwei-aylan-kurdish-](http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2016/02/portrait-artist-dead-boy-ai-weiwei-aylan-kurdish-refugee-160204095701)

[refugee-160204095701](http://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2016/02/portrait-artist-dead-boy-ai-weiwei-aylan-kurdish-refugee-160204095701)>. Acesso em: 27 nov. 2017.

Galansino, Arturo. Ai Weiwei. Firenze: Giunti, 2016.

Neuenford, Henri. Ai Weiwei hits a new low by crassly recreating photo of drowned Syrian toddler. Disponível em: <<https://news.artnet.com/market/ai-weiwei-reenactment-drowned-syrian-toddler-417275>>. Acesso em: 28 nov. 2017.

Perlson, Hili. Ai Weiwei stages offensive and tasteless photo op at Film Gala in Berlin. Disponível em: <<https://news.artnet.com/art-world/ai-weiwei-cinema-for-peace-berlin-427484>>. Acesso em: 28 nov. 2017.

Turrini, Davide. Mostra del Cinema di Venezia 2017, Human Flow di Ai Weiwei è uno sguardo pornografico sul dramma dei migranti. Disponível em: <<https://www.ilfattoquotidiano.it/2017/09/01/mostra-del-cinema-di-venezias-2017-human-flow-di-ai-weiwei-e-uno-sguardo-pornografico-sul-dramma-dei-migranti>>. Acesso em: 27 nov. 2017.



Fig. 1: Marta Minujín, The Parthenon of Books, 2017. Aço, livros e folhas de plástico, Friedrichsplatz, Kassel. Foto: Roman März¹

ARTIGO

DOCUMENTA 14: UMA OPERAÇÃO SISTÊMICA

O projeto se propôs a fazer algo que muitos consideram contraditório em si: realizar uma crítica ao poder centralizado do capitalismo contemporâneo partindo de uma de suas instituições mais canônicas em termos de legitimidade no sistema da arte.

BRUNA FETTER
ABCA/RIO GRANDE DO SUL

Pondo em xeque o funcionamento usual do sistema da arte, a documenta 14, sob o título “Learning from Athens” (Aprendendo desde/com Atenas)², propôs uma atitude radical, se não em termos explícitos da produção artística ali apresentada, pelo menos das possibilidades de circulação e visibilidade dentro do mundo da arte.

Ao deslocar o evento para a cidade de Atenas, capital de uma Grécia abalada por uma severa crise econômica e rota de fuga de refugiados do Oriente Médio e África, o diretor artístico Adam Szymczyk jogou luz sobre questões contemporâneas das relações centro x periferia. Ou, como dito pelos europeus: norte x sul. Subvertendo os fluxos de deslocamentos naturais da globalização em direção à periferia – mesmo que temporariamente –, Szymczyk causou grande desconforto, tanto na Alemanha, centro do poder político e econômico europeu, como em Atenas, supostamente beneficiada com seu gesto curatorial³.

Tal desconforto pode ser explicado por um série de razões, indo desde argumentos que questionam o possível

neocolonialismo presente no ato curatorial, ao repúdio dos gregos e alemães pela alocação de verbas do megaevento na Grécia (ainda que por razões muito distintas). As críticas são válidas. No entanto, não vou me deter aqui em analisar obras e questões de cunho social e político que estão no cerne do projeto da documenta 14 como um todo. Proponho questionar algo que ainda não vi ou li ser abordado a respeito deste evento: a dimensão e as reviravoltas sistêmicas que o gesto curatorial provocou.

A documenta 14 apresentou o que muitos consideraram uma mão demasiado pesada da curadoria, em clara alusão à preponderância dos argumentos curatoriais em detrimento da poética e da experiência estética das obras. Sendo tachada de arrogante e redundante por alguns, foi também acusada de ser uma mostra de forte inclinação histórica (quando o que se espera de uma documenta é a apresentação do que há de mais novo e experimental em termos de produção e linguagens artísticas), por criticar as tradicionais construções de uma

História da Arte canônica ocidental e visibilizar versões alternativas a ela.

O projeto se propôs a fazer algo que muitos consideram contraditório em si: realizar um crítica ao poder centralizado do capitalismo contemporâneo partindo de uma de suas instituições mais canônicas em termos de legitimidade no sistema da arte. No entanto, o que a maioria das críticas parece não abordar é que – ao menos desde os primórdios da arte conceitual e dos primeiros trabalhos de crítica institucional nos anos 1960 – arte também é operação. Assumir isso não significa compreender que toda e qualquer prática artística parte deste tipo de princípio, mas sim que uma parcela significativa do que vem sendo produzido o faz. Nesse sentido, promover a experimentação artística – um dos preceitos basilares da documenta enquanto instituição – passa por experimentações tanto de formato, quanto de circuito e mesmo de reivindicação de caráter histórico. Por vezes, o experimental não precisa parecer algo novo. Provocar fissuras e leves deslocamentos em estruturas

consolidadas pode ser transformador. Outra questão que me parece relevante ser mencionada é que nem todos os projetos contidos em uma grande mostra são para o público geral, aquele que abastece os números e agrada os patrocinadores. Parte de suas ações visa públicos especializados. Que a documenta 14 tenha dado voz e espaço a profissionais de fora dos grandes eixos institucionais e comerciais é algo maior do que as críticas rasas fazem transparecer.

A DOCUMENTA 14 ACIONOU EM ATENAS – POR MAIS QUE POSSA RECEBER DIFERENTES CRÍTICAS, ESPECIALMENTE POR PARTE DO SISTEMA LOCAL DA ARTE – UMA SÉRIE DE INSTÂNCIAS QUE NÃO SERIAM ARTICULADAS CASO A INSTITUIÇÃO NÃO PASSASSE POR ALI...

Algo que nós, agentes do sistema da arte, ao comentar uma mostra do porte da documenta, geralmente não temos tão claro diante de nossas ações e reflexões é que uma instituição com o nível de reconhecimento e alcance como esta é uma grande

operadora do sistema da arte. Na verdade, ela é um dos alicerces fundamentais do funcionamento do sistema contemporâneo da arte. Isso significa que é constituída por uma série de camadas, das quais a mais superficial e visível são as obras dos artistas convidados a integrar as mostras. Tais trabalhos, reunidos, formam narrativas possíveis⁴. Algumas dessas narrativas repercutem de forma abrangente na mídia, muitas vezes de maneira taxativa e circular, e veículos de comunicação, ao reforçarem o parecer uns dos outros, consolidam a opinião pública a respeito do evento⁵.

No entanto, o sistema de negociação e poder que envolve e possibilita uma grande mostra faz – ou deveria fazer – parte de nossas preocupações, uma vez que as definições que passam por essas instâncias influenciam cada detalhe daquilo que encontramos quando adentramos o espaço expositivo e outros desdobramentos do projeto curatorial. É necessário olhar para tais questões com viés menos romântico e se perguntar o porquê de certas decisões e quais as consequências de implementação de algumas

operações na documenta 14 para além dela e do circuito global⁶ da arte contemporânea, como ser a edição da documenta com maior participação de artistas fora dos circuitos centrais da arte contemporânea, bem com a baixa incidência de artistas com presença no mercado global da arte.

A documenta 14 acionou em Atenas – por mais que possa receber diferentes críticas, especialmente por parte do sistema local da arte – uma série de instâncias que não seriam articuladas caso a instituição não passasse por ali. Essas articulações puderam ser acompanhadas a partir da presença da equipe curatorial em Atenas por dois anos antes da abertura da mostra e foi refletida numa parceira com a Escola de Artes Visuais (ASFA - Athens School of Fine Arts), que, além do espaço expositivo da mostra, foi palco de diversas atividades preparatórias da documenta.

NÃO SE PODERIA CONCEBER UMA FORMA MAIS EFICAZ DE REPRESENTAR A NOÇÃO DE QUE NÓS – O PÚBLICO DA DOCUMENTA – DEVEMOS REVOGAR AS HIERARQUIAS E DESCOLONIZAR O NOSSO OLHAR, DO QUE INAUGURAR

A EXPOSIÇÃO EM ATENAS, PARA DEPOIS MOVER GRANDE PARTE DA COLEÇÃO DE ARTE GREGA DO PÓS-GUERRA DO MUSEU EMST PARA KASSEL...

Muitos projetos da documenta 14 extrapolaram a duração temporal do famoso museu dos 100 dias, como o Public Radio⁷; a Public TV; a participação em três edições da revista de arte grega “South as a State of Mind”; a criação de um extenso programa público que ocorreu unicamente em Atenas, o “Parliament of Bodies”, para debater o corpo, questões de gênero e violências variadas. Poderia aqui seguir enumerando outras atividades que denotam a complexidade do projeto da mostra (que deixou de ser apenas uma mostra para se tornar um fórum voltado às manifestações da arte contemporânea), mas me deterei na operação que, sob meu ponto de vista, foi uma das mais radicais possibilitadas pelas trocas com Atenas: a ocupação do espaço expositivo do Fridericianum não pelos mais elaborados e caros trabalhos de arte contemporânea da cena global, mas sim pela coleção de obras de

arte gregas do pós-guerra do Museu Nacional de Arte Contemporânea da Grécia – EMST. Ou, como afirmou Frans Josef Peterson em artigo publicado na revista *Kunstskritik* em 11 de outubro de 2017:

Não se poderia conceber uma forma mais eficaz de representar a noção de que nós – o público da documenta – devemos revogar as hierarquias e descolonizar o nosso olhar, do que inaugurar a exposição em Atenas, para depois mover grande parte da coleção de arte grega do pós-guerra do Museu EMST para Kassel. A mensagem foi tão clara que dificilmente poderia gerar equívocos. Consequentemente, as respostas reacionárias se seguiram rapidamente. Na revista *Frieze*, a afirmação da crítica Jennifer Higgie de que ela não iria desaprender nada porque “algumas coisas que eu sei não são tão más assim” foram seguidas pela redução condescendente de Jörg Heiser sobre a coleção da EMST como “meramente medíocre” (tradução nossa).⁸

A operação de ocupação do Fridericianum de fato aconteceu como

parte de uma árdua negociação entre a equipe de Szymczyk e a direção do museu grego. De um lado, ocupar o espaço do EMST era essencial para o projeto da documenta 14, por outro, foi a oportunidade do museu grego não apenas ter seu espaço expositivo finalizado e posto em uso, como também a primeira chance de exibir publicamente sua coleção, uma vez que ele permanecia fechado por falta de verbas tanto para terminar sua reforma como para realizar exposições do acervo, que nunca havia sido exibido ao público até então. Houve uma troca: um espaço expositivo pelo outro. O poder de barganha adquirido pelo museu grego em tal negociação não deixa de ser interessante e mesmo irônico, subvertendo a lógica de poder usualmente vigente no mundo artístico.

Adam Szymczyk pareceu entender que não se pode seguir legitimando acriticamente essas operações e usou as ferramentas disponíveis enquanto diretor artístico da documenta 14 para questioná-las. Ao final, o foco recaiu sobre a própria instituição e sua história. O desconforto gerado

pela proposta conceitual do projeto culminou com a abertura da exposição em Atenas (semanas antes de Kassel) e seguiu ao longo de toda sua duração, culminando com um anunciado déficit financeiro da instituição de 5,4 milhões de euros⁹ a poucas semanas do seu encerramento na cidade alemã. Os políticos alemães alegaram que o déficit ocorreu em função de mau gerenciamento dos processos da edição relacionados às operações na Grécia. A auditoria independente realizada pela PriceWaterhouseCooper revelou que os custos extras foram devido aos altos valores das contas de luz em função do forte calor do verão grego e do uso de ar-condicionado nos espaços expositivos, bem como dos valores de segurança e transporte de obras, não previstos inicialmente nos custos desta edição¹⁰.

NESSE CENÁRIO É FUNDAMENTAL RETOMAR PERGUNTAS PARA AS QUAIS ACREDITÁVAMOS QUE JÁ TÍNHAMOS RESPOSTAS E QUESTIONAR: QUAL O ALCANCE DE UMA DOCUMENTA?

A documenta 14 teve um orçamento de 34

milhões de euros, dos quais 50% foram cobertos pela cidade de Kassel e o estado alemão do qual ela faz parte, Hesse. Os outros 50% vieram do valor dos ingressos e de patrocinadores como a Volkswagen e Finanzgruppe. O curioso desses dados é que os custos previstos para a documenta 14 foram exatamente os mesmos da edição anterior que, apesar de ter tido ações em Kabul (Afeganistão) e Banff (Canadá), permaneceu alocada em Kassel. Ou seja, o orçamento da edição não foi atualizado de acordo com as necessidades do projeto curatorial aprovado pela instituição¹¹.

Esta é outra questão que, aliás, merece ser mais explorada. A mídia repetidamente afirma que o projeto curatorial desenhado por Szymczyk, além de conceitualmente problemático, teria sido o responsável pelas perdas financeiras da documenta¹². Nesse sentido, cabe lembrar que Szymczyk foi convidado a desenvolver um projeto curatorial para a edição, que concorreu com projetos de outros renomados curadores e, por fim, foi selecionado por um conceituado comitê do mundo da arte. Neste projeto a divisão da

mostra entre Atenas e Kassel já estava contemplada. Ou seja, a instituição sabia desde o início das implicações políticas e financeiras ao selecionar o projeto de Szymczyk e optou por fazê-lo mesmo assim, considerando a relevância e atualidade das discussões ali apresentadas.

Algo significativo e pouco comentado a esse respeito é que dessa comissão não fazem parte representantes dos mantenedores e patrocinadores da documenta, justamente visando preservar a liberdade artística, tão cara à documenta enquanto instituição. Ao que parece, a escolha da comissão não agradou a essas instâncias, que - apesar de corroborarem a decisão tomada - constantemente questionaram e desestimularam a presença da documenta em Atenas ao longo do processo da edição, inclusive abastecendo a mídia¹³ com suas dúvidas e reticências sobre as possibilidades de execução do projeto e minando sua credibilidade. É possível identificar como ápice dessa situação a disputa instituída através da imprensa sobre as notícias relacionadas ao déficit da documenta, que geraram um ambiente de descrédito

em relação ao projeto e, como afirma Annette Kulenkampff, Diretora Geral da instituição, reduziram o afluxo de visitantes nas últimas semanas da exposição em Kassel¹⁴. Essas notícias, além de afirmarem que a prefeitura da cidade e o estado de Hesse iriam garantir a continuidade do evento¹⁵, depreciavam o projeto curatorial e responsabilizavam a equipe de curadores e a ida à Grécia pela grave crise enfrentada pela instituição¹⁶.

Nesse cenário é fundamental retomar perguntas para as quais acreditávamos que já tínhamos respostas e questionar: qual o alcance de uma documenta? Qual seu papel diante do sistema da arte? De que maneiras ela reverbera para além da mostra? Quais seus limites de ação? Quais as expectativas depositadas sobre ela? Em que medidas essas expectativas estão de acordo com a realidade dos contextos artísticos, sociais, econômicos, políticos e institucionais dos quais ela faz parte? Como lidar com os diferentes interesses expressos por cada uma dessas instâncias no futuro da mostra?

O papel do curador é também friccionar a própria instituição. Szymczyk e equipe optaram por tensionar essas questões não apenas na invisível esfera institucional, mas para dentro do celebrado e visitado espaço expositivo. Em geral, esse tipo de autocritica e fricção somente ocorre em instituições menores, com alto grau de maturidade e independência em relação aos interesses dos seus gestores e mantenedores. Até então a documenta permanecia como um ícone de resistência nesse sentido. A relutância política gerada pela proposta curatorial da documenta 14 e travada através da opinião pública pareceu abalar essa suposta solidez. Ignorar os contextos a partir dos quais os projetos são pensados e executados não pode mais ser mais uma opção. É necessário emergir um novo tipo de discussão crítica que contemple a complexidade do fazer artístico contemporâneo, bem como das estruturas que o possibilitam. Aos críticos que separam tais esferas como se isso fosse possível nos dias de hoje, digo: a ilusão de autonomia morreu. É urgente desenvolver um olhar

e um vocabulário menos ingênuos e até mesmo menos cínicos, ao criticar as grandes iniciativas do sistema da arte. Um olhar que extrapole a maneira que vem sendo utilizado até então e que contemple as práticas e operações cotidianas naturalizadas nas principais esferas do mundo global da arte. Pois a almejada ideia de isenção institucional da própria instituição e dos agentes envolvidos não mais cabe nos dias de hoje.

A documenta, assim como todas as instituições sérias que pretendem sobreviver a este momento histórico e seguirem sendo relevantes para o futuro, precisa analisar sua estrutura e seu modo de funcionamento. É necessário reinventar-se sem perder o que tem de mais precioso: a potência crítica de suas propostas e o incentivo à experimentação poética. Mas como? Talvez assumindo abertamente todos os interesses em jogo de forma a buscar equilibrar a influência do capital financeiro e do poder político sobre as possibilidades que ainda restam de liberdade.

NOTAS

1 Todas as imagens selecionadas para acompanhar a publicação deste texto foram retiradas do site oficial da documenta 14 e estão legendadas conforme consta no site: <http://www.documenta14.de/en/>

2 Em Atenas de 08 de abril a 16 de julho de 2017, espalhada por 47 diferentes localidades da cidade. Em Kassel de 10 de junho a 17 de setembro de 2017, em 35 localidades pela cidade. Informações oficiais da documenta 14 disponíveis em: <http://www.documenta14.de/en/>. Acesso 12 de dezembro de 2017.

3 Disponível em: <https://hyperallergic.com/371252/the-messy-politics-of-documentas-arrival-in-athens/> e <https://www.artslant.com/ew/articles/show/47797-let-them-eat-art-dissent-on-documenta-14s-periphery>. Acesso 12 de dezembro de 2017.

4 Disponível em: <http://www.kunstkritikk.no/kommentar/we-need-to-reclaim-the-narrative-of-documenta-14-as-a-radical-exhibition/>. Acesso 12 de dezembro de 2017.

5 Disponível em: <https://artreview.com/may-2017-opinion-jj-charlesworth-documenta/>. Acesso 12 de dezembro de 2017.

6 Curiosamente, o circuito global da arte contemporânea não implica necessariamente em uma maior democratização do acesso à arte em diferentes lugares do mundo, mas sim um mesmo grupo de pessoas que percorre o globo participando dos diferentes eventos organizados pelos agentes mainstream do mundo da arte.

7 Para informações detalhadas sobre os projetos citados, acessar: <http://www.documenta14.de/en/>.

8 Versão original em inglês: One could hardly conceive of a more effective way of representing the notion that we - the Documenta audience - must overturn hierarchies and decolonize our gaze, than inaugurating the exhibition in Athens, while later moving EMST's collection of largely Greek post-war art to Kassel. The message was so clear it could hardly be mistaken. Consequently, reactionary responses quickly ensued. In Frieze magazine, critic Jennifer Higgie's

assertion that she wasn't going to unlearn anything because "some of the stuff I know isn't so bad" was followed by Jörg Heiser's patronizing dismissal of EMST's collection as "merely mediocre". Disponível em: <http://www.kunstkritikk.no/kommentar/we-need-to-reclaim-the-narrative-of-documenta-14-as-a-radical-exhibition/>. Acesso 12 de dezembro de 2017.

9 Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/documentas-auditor-reveals-why-show-went-bankrupt-1150967>. Acesso 12 de dezembro de 2017.

10 Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/documentas-auditor-reveals-why-show-went-bankrupt-1150967>

11 Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/09/20/arts/design/documenta-germany-contemporary-art.html>. Acesso 12 de dezembro de 2017.

12 Disponível em: <https://news.artnet.com/artworld/documenta-bankruptcy-1078712>. Acesso 12 de dezembro de 2017.

13 Disponível em: <http://www.>

kunstkritikk.no/kommentar/weneed-to-reclaim-the-narrative-of-documenta-14-as-a-radical-exhibition/. Acesso 12 de dezembro de 2017.

14 Disponível em: <https://conversations.eflux.com/t/further-details-on-thedocumenta-14-budget-deficit/7144>. Acesso 12 de dezembro de 2017.

15 Disponível em: <http://theartnewspaper.com/news/documentas-budget-blowout-will-not-put-next-edition-at-risk>. Acesso 12 de dezembro de 2017.

16 Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/09/20/arts/design/documenta-germany-contemporary-art.html> e <http://artseverywhere.ca/2017/12/01/radicalvision-documenta-14/>. Acesso 12 de dezembro de 2017.

Fig. 1: Cena do filme Macuco. Imagem: AnaK.



ENSAIO

“MACUCO”, DE MAURICIO ADINOLFI: UM POEMA VISUAL SOBRE A SOLIDÃO

O filme é cadenciado pelo balanço úmido do movimento próprio das águas do mar, do canal ou da chuva

SYLVIA WERNECK
ABCA/SÃO PAULO

*El mar
Diego no conocía la mar.
El padre, Santiago Kovadloff, lo llevó a descubrirla.
Viajaron al sur.
Ella, la mar, estaba más allá de los altos médanos,
esperando.
Cuando el niño y su padre alcanzaron por fin aquellas
cumbres de arena,
después de mucho caminar, la mar estalló ante sus
ojos.
Y fue tanta la inmensidad de la mar,
y tanto su fulgor, que el niño quedó mudo de
hermosura.
Y cuando por fin consiguió hablar, temblando,
tartamudeando, pidió a su padre:
—¡Ayúdame a mirar!*

Eduardo Galeano, em El Libro de Los Abrazos

Ao ser perguntado sobre por que deu a seu filme o título de “MACUCO”, o artista Mauricio Adinolfi explica que, além da sonoridade divertida da palavra, este era o nome original do bairro onde foram feitas as filmagens deste seu primeiro curta; bairro dos mais antigos da cidade portuária de Santos e que hoje é a região por onde as catraias fazem a travessia pela Bacia do Mercado. Para aqueles não familiarizados com a história da cidade, provavelmente o que vem à mente é que macuco é um pássaro.

Pássaro cujo nome científico, curiosamente, é *Tinamus Solitarius*. Por que “curiosamente”? Porque o filme de Adinolfi é, em grande medida, um poema visual sobre a solidão. Não que não se possa ver ali, numa nota mais sutil, suas costumeiras preocupações com as mudanças decorrentes da expansão urbana desordenada e a perda do equilíbrio ambiental e características culturais de Santos. Mas, de maneira um tanto distinta do seu *modus operandi*, em que o elemento humano aparece indiretamente como grupo, numa abordagem mais sócio-antropológica, aqui a escala fica mais

íntima, as gentes são representadas em close físico e afetivo através das personagens do homem e da mulher, por sinal atores nascidos na região. Mas “MACUCO” não se resume a Santos, ou às catraias daí. O fato é que o que o filme aborda não está localizado geograficamente - ao contrário, poderia ser qualquer lugar do mundo, já que angústias e solidões são coisa de gente. De toda a gente.

TUDO É SUTIL E DELICADO E, SURPREENDENTEMENTE, POUCO TROPICAL. O CÉU ESTÁ QUASE SEMPRE NUBLADO...

Macuco, a palavra, tem ritmo seco e curto. O filme, ao contrário, é cadenciado pelo balanço úmido do movimento próprio das águas - sejam estas do mar, do canal ou da chuva. Amparada por uma trilha sonora minimalista e melancólica, composta pelo estoniano Arvo Pärt, e em alguns trechos, pelo canto exótico e dissonante de baleias jubarte, a narrativa (se é que se pode chamá-la assim, dado seu desprendimento do conceito convencional de trama) se

desenrola em fragmentos intercalados. Ora seguimos este casal que não se olha e não se toca, ora acompanhamos o tenso avançar de um pequeno barco através do canal, abaixo das ruas por onde corre o cotidiano agitado. É evidente que o elemento privilegiado de “Macuco” é o mar, ou seja, a água, mas há certa generosidade poética que abre espaço também para o ar, a terra e o fogo.

Tudo é sutil e delicado e, surpreendentemente, pouco tropical. O céu está quase sempre nublado, e nas paisagens exibidas a paleta é rebaixada, tende aos tons outonais. Como se a melancolia, a incomunicabilidade e a solidão que perpassam toda a obra se recusassem à circunscrição geográfica e se propusessem universais, como de fato são.

Nas primeiras cenas predominam os tons azuis, alaranjados e ocres, tanto nos grandes cargueiros que passam pelo porto transportando cargas igualmente laranjas e azuis, quanto nas roupas do casal que, a bordo de outro barco, observa a movimentação desses navios, de uma escala tão impressionante que

é difícil imaginar que aí vão outras pessoas. Nos momentos intercalados da travessia solitária da catraia, que coloca o espectador na posição do condutor (ou, quem sabe, do próprio barco), a proa azul e vermelha que vence uma água turva contrasta com um entorno acinzentado e esmaecido. Picos de aflição são proporcionados a cada vez que se aproxima um túnel e o vão parece pequeno demais. Mas o barco insiste. O casal insiste em existir no mesmo ambiente, mas sem compartilhar mais que a existência. Não se olham, não se tocam, não dizem nada. Ela parece buscar o sagrado através de uma conexão com a natureza, enquanto ele se concentra em atividades práticas, do aqui e do agora. Há uma cena em que giram os corpos, um diante do outro, sem nunca cruzarem olhares. Estão sempre juntos, mas totalmente separados. Se um está caído, o outro está de pé, e um pequeno curso d’água entre eles reforça a impossibilidade desta comunicação que nunca se concretiza. Mas a vida segue. O barco segue, avançando por sob os túneis cada vez mais longos e difíceis de vencer com



Fig. 2: Cena do filme Macuco. Imagem: divulgação.

a maré mais alta, que ameaça fazer a catraia se espatifar contra as vigas do teto.

Cada trecho vencido é um alívio, até que vem o último túnel, o mais longo e o mais escuro deles. Lampejos de claridade vão ficando cada vez mais raros, até que o breu toma conta. Mas, de repente, chega-se ao mar e é possível ver que essa cobertura esbranquiçada é, sim, o céu. É quase um parto, e o encontro com a luz

é uma celebração modesta, mas, quem sabe, otimista. Talvez valha a pena. Talvez haja um propósito, um norte para o qual seja alvissareiro navegar.



Fig. 1: Personificação. Imagem: Adriana Dantas.

ENSAIO

REDESCOBRIR A ALMA PORTUGUESA EM SUAS MATIZES POÉTICAS...

Adriana Dantas, arquiteta, pesquisadora, professora, durante seu estágio pós-doutoral em terras portuguesas, reuniu um conjunto de resultados teórico/práticos que deu origem à exposição “Personificação” com curadoria de Jane Junqueira

LILIAN CRISTINA MONTEIRO FRANÇA
ABCA/SERGIPE

Herdeiros que somos, de milênios de sua cultura, seguimos admirando e reconstruindo signos que atravessam da culinária à azulejaria de nossos descobridores lusitanos.

Adriana Dantas, arquiteta, pesquisadora, professora, durante seu estágio pós-doutoral em terras portuguesas, reuniu um conjunto de resultados teórico/práticos que deu origem à exposição “Personificação” com curadoria de Jane Junqueira, exibida na Galeria de Arte “J. Inácio”, Aracaju, Sergipe, até o final de novembro.

Na obra que dá nome à exposição, “Personificação” (Figura 1), um jogo de transparências convida o olho a atravessar a aura portuguesa, revelando a prosopopeia dos matizes poéticos que entrecortam a literatura e a arquitetura, retomando a etimologia do termo (*persona*+ação) entre faces, máscaras e pessoas.

Ancoradas em tal perspectiva, as dezoito obras que integram a mostra apuram temas e personalidades, como acontece em “Pensando Pessoa número um” e “Pensando Pessoa número

dois”, quando o poeta e detalhes do conjunto arquitetônico da Alfama surgem pendurados num varal de poesia (Figuras 2 e 3).

Numa das telas, o histórico “Bondinho nº 28”, ainda em circulação, desfila elegante, fundindo janelas/portas, integrando linhas e tramas à Graça e à Baixa, com requintes doirados de realeza e direito a sacolejos nos largos, curvas e declives (Figura 4).

“Menina com burrico” (Figura 5) evoca a tradição da azulejaria portuguesa, cujos motivos compõem-se de cenas inusitadas, muitas vezes ligadas à ancestralidade da cultura popular e apresenta motivos clássicos dessa arte, raramente figurativa, ao modo do estilo D. Maria, dos geométricos floridos ou das grades circulares.

O “Tríptico das Sardinhas” impressiona pela forma, cor, configuração e pelos nomes de batismo: “Selfie”, “Fixe” e “Malta”, que evocam o fado de um povo mergulhado na cartografia de conquistas e multiculturalidade.

Em “Selfie” (Figura 6), a imagem do espírito explorador, o “Galo de Barcelos” refletido os mistérios da



Fig. 2 (esq.): “Pensando Pessoa número dois” e “Pensando Pessoa número um”. Imagem: Lilian França.

Fig. 3 (abaixo): Detalhe da obra “Pensando Pessoa número um”. Imagem: Adriana Dantas.



Fig. 4: Bondinho n. 28. Imagem: Adriana Dantas.



Fig. 5: Menina com Burrico. Imagem: Adriana Dantas.



Fig. 6: Selfie. Imagem: Adriana Dantas.



Fig. 7: Fixe. Imagem: Adriana Dantas.



Fig. 8: Malta. Imagem: Adriana Dantas.

justiça, e o autorretrato inquisidor das “mil almas” proclamadas por bardos, “Quem vê é só o que vê” (Fernando Pessoa), e pela lírica dos fadistas.

O olho perscrutador de “Selfie” migra para “Fixe” (Figura 7), gíria portuguesa para designar o que o idioma inglês chama de *cool*, cuja sonoridade aponta para *fish* e a grafia para a sensação de equilíbrio, aprofundando a relação entre formas e conteúdos que se integram numa composição fundada em um equilíbrio construído sobre a diversidade, tal qual a história dos portugueses.

A terceira obra, “Malta” (Figura 8), encerra o tríptico: na cadeira descansa a fada, com seu fato, se calhar, “como os que caminham de olhos cerrados” (Maria João Cantinho).

A proposta de Adriana Dantas convida a uma reflexão acerca de nossas próprias origens, recolhendo cacos das múltiplas almas que nos costuram, num exercício, a um só tempo repleto de saudades e desassossegos.

REFERÊNCIAS

CANTINHO, Maria João. *Do ínfimo*. Lisboa: Coisas de Ler, 2016.

GOMES, Jim Roberto Puga. *Exemplos da Azulejaria dos Séculos XVI e XVII, em Coimbra*. Dissertação de Mestrado em História da Arte, Património e Turismo Cultural, especialidade em Azulejaria, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2011.

Pessoa, Fernando. *O Livro do desassossego*. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

NOTA**ABCA INFORMA
UM NOVO SERVIÇO PARA
NOSSOS ASSOCIADOS**

Com a colocação no ar de nosso novo site dispomos de um espaço específico para divulgação das atividades de nossos associados - a ABCA INFORMA. Para que suas atividades, curadorias, cursos, livros, etc., sejam postados nessa aba do site envie informações e imagens para abcainforma@abca.art.br

O material postado fará parte de uma Newsletter mensal, que informará a comunidade artística sobre a produção e atuação de nossos associados. Os jornalistas Alessandra Simões e Francisco Dalcol integrantes de nosso quadro serão os responsáveis pelas postagens no site e pela Newsletter.



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

Distribuição on-line

Fontes: Abolition e Letter Gothic Std