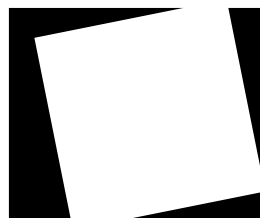




PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

34

MAIO, 2015

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS
DO INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

REITOR

Carlos Alexandre Netto

INSTITUTO DE ARTE

Diretora

Lúcia Becker Carpena

Vice-Diretor

Raimundo José Barros Cruz

Assessora

Maria Clara Machado

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Coordenação

Ana Maria Albani de Carvalho

PROGRAMA EDITORIAL

Revista Porto Arte

Revista Revista-Valise

Série Visualidade

Série Interfaces

CONSELHO EDITORIAL

Alvaro Valls (UNISINOS)

Eliane Chiron (UNIV. PARIS)

Icleia Borsa Cattani (UFRGS)

François Soulages (UNIV. PARIS)

Gilberto Prado (USP)

Hélio Ferverza (UFRGS)

Jean Lancri (UNIV. PARIS)

Margarita Shultz (UNIV. CHILE)

Maria do Carmo Nino (UFPer)

Maria Celeste Wanner (UFBA)

Maria Lúcia Bastos Kern (PUCRS)

Patrícia Franca (UFMG)

EQUIPE EDITORIAL

Blanca Brites

Paulo Silveira

Sandra Rey

EDITORAÇÃO

Pedro Biz

BOLSISTA

Charlene Cabral Pinheiro

Claudia Cristina Maldonado Cabral

Juliana de Oliveira Kuniyasi

Imagem da Capa

Maria Lucia Cattani, detalhe de gravura em jato de tinta e tipografia, integrante do livro *Quadrantes/Quadrants*, 2008, 100 exemplares.

Porto Arte. - v.1, n. 1 (jun. 1990). Porto Alegre :
Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de
Artes. Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais, 1990 -.

Semestral (maio/nov.).

A partir do v. 5, n. 8 (nov. 1993) passa a incorporar
o subtítulo Porto Arte : revista de Artes Visuais.

As edições semestrais de 2013/2014 não foram
publicadas. A publicação segue em maio de 2015
com o n. 34.

ISSN 0103-72691 (versão impressa)

ISSN 2179-80011 (versão digital)

1. Arte : Periódicos. I. Universidade Federal
do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa
de Pós-Graduação em Artes Visuais.

CDU 7 (05)

Bibliotecária: Mara R. B. Machado, CRB10/1885

Versão digital:

<http://seer.ufrgs.br/portoarte>



Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais

Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Rua Senhor dos Passos, 248, 3º andar – CEP 90.020-180 – Porto Alegre, RS – Brasil

Fone: (51) 3308.4313 – Fax: (51) 3308.4314 – portoarte@ufrgs.br – ppgav@ufrgs.br

www.ufrgs.br/ppgav

SUMÁRIO

4 Editorial

Dossiê: Releituras

Organização: Blanca Brites, Paulo Silveira e Sandra Rey

7 **Fabiola Tasca**

Entre Nicolas Bourriaud e Santiago Sierra:
o antagonismo como estratégia relacional

21 **Gisele Pinna Braga**

De pinturas murais às tecnologias eletrônicas:
a busca para a criação do espaço híbrido perfeito

37 **Pedro Pousada**

O Merzbau como sepultura do eu logocêntrico:
um eu que grita torna-se espaço

51 **Vanessa Beatriz Bortulucce**

O tempo do Futurismo

Textos

69 **Marcos Antônio Bessa-Oliveira e Edgar César Nolasco**

Do moderno ao contemporâneo, o boi insiste em
manter-se personagem da obra de arte sul-mato-grossense

Depoimentos

89 **Lenora Lerrer Rosenfield**

Técnica e pulsão em Iberê Camargo

Excertos

95 **Maria Lucia Cattani**

Um ponto ao Sul

107 **Angela Dimitrakaki**

Como des/articular um sistema: repetição
e diferença no trabalho de Maria Lucia Cattani

Notas de leitura

113 **Paulo Silveira**

A apresentação de uma identidade consolidada
em *100 anos de artes plásticas no Instituto
de Artes da UFRGS: três ensaios*

Versões

121 **Fabiola Tasca**

Between Nicolas Bourriaud and Santiago
Sierra: antagonism as a relational strategy

129 **Gisele Pinna Braga**

From wall-paintings to electronic technologies:
the search for an ideal hybrid space

137 **Pedro Pousada**

Merzbau, the grave of the logocentric self:
He who screams becomes the space

145 **Vanessa Beatriz Bortulucce**

The time for Futurism

154 **Marcos Antônio Bessa-Oliveira e Edgar César Nolasco**

Modern and contemporary, the bull insists on keeping
itself as Art's main character in Mato Grosso do Sul

164 **Lenora Lerrer Rosenfield**

Technique and drive in Iberê Camargo

167 **Maria Lucia Cattani**

A point to the South

168 **Angela Dimitrakaki**

How to dis/articulate a system: repetition
and difference in the work of Maria Lucia Cattani

170 **Paulo Silveira**

The presentation of a consolidated identity in *100 Years
of Visual Arts at the Arts Institute at UFRGS: Three Essays*

173 **Posfácio: A Pós-Graduação em Artes**

Visuais no Instituto de Artes da UFRGS

Afterword: Graduation in Visual Arts
of the Arts Institute at UFRGS

175 **Normas para publicação**

Norms for publication

176 **Números publicados**

Back issues

EDITORIAL

Entre os esforços mais intensos e gratificantes do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS está a difusão da produção intelectual própria ou a ela interligada. Como instrumento de tal propósito, a revista *Porto Arte* tem mostrado empenho e dedicação, a todo momento superando limitações ou impedimentos. Sendo a mais antiga publicação de seu tipo em circulação, sua responsabilidade cresce a cada ano que passa. E novas etapas têm início, oferecendo novos estímulos para novos desafios. Assim, a partir desta edição *Porto Arte* é oferecida aos leitores com mudanças em sua apresentação gráfica, trazendo adaptações que atendem a necessidade de versatilidade e maior agilidade de difusão em suportes físicos e digitais. A qualidade de seu conteúdo, consagrada ao longo de mais de vinte anos, segue inalterada.

O *Dossiê* que abre a edição, proposto pelo *Comitê Editorial*, oferece quatro releituras de importantes temas de história e teoria da arte, que não cessam de gerar questionamentos. Na primeira, o pensamento do crítico francês Nicolas Bourriaud é estudado junto à produção do artista espanhol Santiago Serra (e também aspectos de Tucumán Arde), por Fabíola Tasca. Segue-se Gisele Pinna Braga e um estudo abrangente sobre a representação (ou construção) espacial, através do arco que vai da pintura mural até as novas tecnologias eletrônicas e o conceito de espaço híbrido. Também com pontos correlatos, Pedro Pousada analisa com extrema atenção o Merzbau de Hannover, de Kurt Schwitters, e sua significação. Por fim, Vanessa Beatriz Bortulucce oferece uma aprofundada e oportuna análise do Futurismo italiano (cujo centenário foi comemorado em 2009) e de sua herança na arte e na cultura do século XX.

Among the most intense and rewarding efforts of the Graduate Program in Visual Arts at UFRGS is the diffusion of its own intellectual production or productions linked to it. For this purpose, *Porto Arte* has shown commitment and dedication, all the time overcoming limitations or obstacles. Being the earliest publication of its kind still in print, its responsibility grows every year, with new steps to take, and offering new stimuli for new challenges. Therefore, from this edition on, *Porto Arte* presents itself to its readers with changes in its graphical presentation, bringing adaptations that meet the need for versatility and greater agility in diffusion in physical and digital media. The quality of its content, consecrated for over twenty years, remains unchanged.

Proposed by the *Editorial Committee*, the *Dossier* introduces the edition, offering four rereadings of relevant subjects in History and Theory of Art that never cease to raise interest and debate. In the first one, the thoughts of French critic Nicolas Bourriaud is studied along the production of the Spanish artist Santiago Sierra (and also aspects of Tucumán Arde), by Fabíola Tasca. The next one presents Gisele Pinna Braga and a comprehensive study on the spatial representation (or construction), through the arc that goes from mural painting to the new electronic technologies and the concept of hybrid space. An interconnection brings us to Pedro Pousada and his extreme attentive analyzes of Kurt Schwitters's Hanover Merzbau and its meaning. Finally, Vanessa Beatriz Bortulucce offers an in-depth and timely analysis of the Italian Futurism (whose centenary was celebrated in 2009) and of their inheritance in the art and culture of the 20th century.

The section *Texts* is virtually a second *Dossier*, given the proximity of objects. It starts with a reading

A seção *Textos* é quase um segundo dossiê, dada a proximidade de objetos. Inicia-se com uma leitura do trabalho pictórico de Iberê Camargo, realizada através do olhar próximo e reverencialmente comprometido de Lenora Lerrer Rosenfield, que teve o privilégio de conviver com o artista. A seguir, um importante e aprofundado ensaio sobre a pintura de Humberto Espíndola e sua “bovinocultura”, em contribuição de Marcos Antônio Bessa-Oliveira e Edgar Cézar Nolasco. E reproduzimos um artigo de Angela Dimitrakaki, originalmente de 1998, a propósito da presença de sistemas na produção artística de Maria Lucia Cattani, introduzindo a seção seguinte (motivo da desobediência da ordem alfabética prevista para a seção).

Neste número, *Porto Arte* oferece uma nova seção, *Excertos*, que, atendendo necessidades da pesquisa em artes, possibilita uma maior convivência com produções artísticas feitas originalmente para a página, promove a recuperação fac-similar de documentos e disponibiliza informações visuais sobre fontes primárias. No caso presente, soluciona dificuldades de demonstração nem sempre compreensíveis em resenhas. Inauguramos a seção com um excerto do livro *Um ponto ao Sul*, que é parte de obra homônima de Maria Lucia Cattani, incluindo seguimento do texto de seu posfácio.

E finalmente, em *Notas de Leitura*, oferecemos uma resenha de *100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Elaborado a partir das análises de Blanca Brites, Icleia Borsa Cattani, Maria Amélia Bulhões e Paulo Gomes, incluindo uma cronologia, o livro constitui-se em uma das mais importantes publicações sobre o Instituto de Artes, trazendo aspectos de sua história e discutindo seu papel no sistema em que se insere.

Este número de *Porto Arte* realiza, assim, mais uma bem-vinda reunião de conteúdo, comprometida com a pesquisa qualificada e a divulgação de conhecimentos em artes visuais.

of the pictorial work of Iberê Camargo, conducted through the closely and compromised looking of Lenora Lerrer Rosenfield, who had the privilege of being the artist's friend. The following is an important and thorough essay on the art of Humberto Espíndola and his “cattle”, in a contribution between Marcos Antonio Bessa-Oliveira and Edgar Cézar Nolasco. And we reproduce an article by Angela Dimitrakaki, originally from 1998, on the presence of systems in the artistic production of Maria Lucia Cattani, introducing the following section (which is the reason for disobeying the alphabetical order of the section).

In this issue, *Porto Arte* offers a new section, *Excerpts*, which, given the needs of research in Art, allows greater coexistence with artistic productions originally made for the page, promotes recovery of fac-similar documents and provides visual information about primary sources. In this case, it solves demonstration difficulties that are not always comprehensible in reviews. We inaugurate the section with an excerpt from the book *Um ponto ao Sul* (A point to the South), which is part of the homonymous work by Maria Lucia Cattani, including follow-up of the text of its afterword.

And finally, in *Reading Notes*, we offer a review of *100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios* (Hundred Years of Fine Arts at the Arts Institute at UFRGS: Three Essays). Elaborated from studies by Blanca Brites, Icleia Borsa Cattani, Maria Amélia Bulhões and Paulo Gomes and including a chronology, the book constitutes one of the most important publications on the Arts Institute, bringing up aspects of its history and discussing its role in the system in which it operates.

This issue of *Porto Arte* also represents a very welcome combination of contents, committed to qualified research and the dissemination of knowledge in the Visual Arts.

Fabíola Tasca

Entre Nicolas Bourriaud e Santiago Sierra: o antagonismo como estratégia relacional

Resumo

O texto articula aproximações e afastamentos entre o trabalho do artista espanhol Santiago Sierra e as premissas teóricas que orientam a noção de estética relacional, elaborada pelo crítico francês Nicolas Bourriaud. Lançando mão da situação *Tucumán Arde*, compreendida como um emblema das aspirações de imbricamento entre arte e política de uma geração, o argumento que aqui se apresenta sublinha o distanciamento dessas aspirações representado pelo trabalho de Santiago Sierra, o qual é apreendido a partir da expressão “antagonismo relacional”. O texto aposta na pertinência dessa noção, enunciada pela teórica da arte britânica Claire Bishop, enquanto uma chave de leitura para o caráter crítico das manobras artísticas polêmicas levadas a termo na/pela obra de Sierra.

Palavras-chave

Santiago Sierra. O político na arte. Estética relacional.
Tucumán Arde. Arte contemporânea.

Um dos trabalhos visualmente mais impactantes de Santiago Sierra consiste na palavra *SUMISIÓN* (submissão), escavada em um terreno vazio de Anapra, uma zona marcada pelo conflito, situada no extremo oeste da cidade Juarez, na fronteira do México com os Estados Unidos (figura 1). Juarez é uma das regiões mais conflituosas da República Mexicana e pode ser considerada como representativa de uma série de problemas, tais como: pobreza urbana, trabalho informal e mal remunerado, imigração, criminalidade e corrupção.

As letras, de fonte helvética e 15 metros de largura cada uma, foram cavadas como fossas, e suas paredes e solo recobertos de concreto com vistas a alojar combustível em seu interior e formar em chamas a palavra *SUMISIÓN*. Uma palavra de 1000 metros quadrados que deveria arder em chamas por meia hora.

O subtítulo do trabalho *Sumisión (antes Palabra de Fuego)* alude à intenção malograda de que a palavra fosse escrita em fogo, já que o governo local, em uma atuação que incluiu o emprego da força pública, impediu a consumação da proposta.

Termos como “submissão”, “violência”, entre outros não menos incômodos, compõem um campo semântico para o trabalho de Sierra. Também o adjetivo “relacional” participa dessa paisagem conceitual. Mas, embora o seu trabalho envolva o literal estabelecimento de relações entre pessoas – o artista, os participantes de suas ações e os espectadores –, é evidente que essas relações não nos oferecem uma experiência humana de empatia, mas, antes, confrontam-nos com uma proposta incômoda e hostil, na medida em que determinados atos de submissão são apresentados a uma audiência como obras de arte.

Muito distante das práticas relacionais teorizadas pelo crítico e curador francês Nicolas Bourriaud, as quais enfatizam o potencial da arte para atuar na esfera das relações humanas, o trabalho de Sierra parece não nos levar a lugar algum.

A arte compreendida como um lugar de encontros é uma questão central nos escritos de Bourriaud, autor de *Estética relacional*, obra que se tornou referência importante no circuito internacional da arte contemporânea. Editado na França, em 1998, e hoje traduzido em vários idiomas, o livro traz uma coletânea de artigos publicados em revistas e catálogos, desde 1995, nos quais o autor

Nota do Editor. Este artigo é oriundo de um dos capítulos da tese de doutorado *Por um conceito do político na arte contemporânea: o fator Santiago Sierra*, defendida em junho de 2011 na EBA/UFGM. Um esboço das ideias aqui desenvolvidas foi publicado na revista eletrônica *A-Desk*, n. 27, Barcelona, 10/6/2008 (“Bourriaud vs. Sierra: Santiago Sierra en la 27a Bienal de São Paulo”).

tenta definir o que ele percebe como os traços mais marcantes de certa produção dos anos 90, chegando assim a formular o conceito que dá título ao livro.

Foi a partir da convivência com um grupo de artistas emergentes, nos anos 1990, entre os quais Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Liam Gillick, Pierre Huyghe, Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft, Dominique González-Foster, que Bourriaud formulou a noção de “estética relacional”. Apesar de terem uma produção bastante diferente entre si, tais artistas trabalham, com frequência, de forma colaborativa e partilham uma preocupação com as relações entre o artista, o espaço social e o espectador. Muitos outros nomes aparecem no livro de Bourriaud que, embora seja uma referência no tema, não desenvolve uma análise detida da obra desses artistas. O que encontramos em *Estética relacional* é muito mais um diagnóstico do campo de produção artística do que propriamente uma abordagem analítica acerca desses trabalhos.

Importante na argumentação de Bourriaud é a tentativa de marcar uma distância irredutível entre as práticas dos anos 1990 e as práticas dos 1960, salientando convergências e divergências.

A formação de relações de convívio é uma constante histórica desde os anos 1960. A geração dos anos 1990 retoma essa problemática, mas sem o problema da definição de arte, central para as décadas de 1960 e 1970. A questão não é mais ampliar os limites da arte, e sim testar sua capacidade de resistência dentro do campo social global. (BOURRIAUD, 2009, p. 43.).

À pergunta de Hal Foster: “Como e onde a arte política deve ser colocada?” (FOSTER, 1996, p. 188), Bourriaud responderia “As utopias sociais e a esperança revolucionária deram lugar a microutopias cotidianas...”, explicitando sua compreensão de que o caráter político das práticas dos anos 1990 está associado à intenção de “aprender a habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma idéia pré-concebida de evolução histórica” (BOURRIAUD, 2009, p. 18). Habitar o mundo de uma forma possível ao invés de querer transformá-lo; será essa a leitura de Bourriaud?

Segundo certa perspectiva, essa leitura poderia soar modesta demais, alguns diriam conveniente demais. Então é isso o que se pode esperar da arte? Não mais revolta, não mais insatisfação, não mais a ambição de transformação, apenas o cômodo e discreto movimento de habitar melhor o mundo. Melhor pra quem? Poder-se-ia argumentar. Tal perspectiva compreenderia a postura de Bourriaud como ineficaz, incapaz de promover a revolução.

Revolução? É disso que se trata!?



Figura 1. Santiago Sierra, *Sumisión* (*Antes palabra de fuego*), Anapra, Cidade Juárez, Chihuahua, México, outubro de 2006 a março de 2007.

Figura 2. *Tucumán Arde*. Imagem do corredor de acesso à mostra em Rosario, Argentina. Arquivo Tucumán Arde (Graciela Carnevale), 1968.



Se nos deslocarmos para 68, para um evento que podemos considerar como emblemático das aspirações de cruzamento entre arte e política de uma geração, encontramos-nos frente a um conjunto de artistas que compreendiam o político como o propósito da obra. E “o político” para os artistas envolvidos na situação *Tucumán Arde* (figura 2), no ano de 1968, em Rosário e Buenos Aires, consistia num engajamento do artista para com uma realidade social, econômica e política na qual ele ambicionava intervir.¹

Tucumán Arde consistiu em uma série de ações que culminaram na exibição pública de materiais visuais, táteis e auditivos – no contexto de um sindicato – que testemunhavam a situação de depauperamento que se abatia sobre a província de Tucumán, em função do fechamento de engenhos açucareiros e outras medidas do governo de Onganía,² e foi o maior empreendimento coletivo dos artistas argentinos de vanguarda dos anos 1960. Tratava-se de uma proposta coletiva de produção de um circuito contrainformacional que desmentia a propaganda oficial do governo militar de Onganía sobre a situação tucumana, e se dirigia a um público distinto do habitual público de arte, interpelando uma audiência que incluía setores populares.³

Tucumán Arde representou a culminação de uma série de situações que, ao longo do ano de 1968, vinham aproximando os artistas argentinos da política. Esse movimento, intitulado *Itinerário de 68* – uma sequência de produções e intervenções públicas, realizadas entre abril e dezembro deste ano – revela um crescente afastamento dos artistas em relação às instituições da arte, até o rompimento definitivo exemplificado com a mostra.

O problema social causado pelo fechamento dos engenhos açucareiros [em Tucumán], o conseqüente desemprego em massa e os protestos da população conduzida por um combativo setor sindical, eram questões que formavam parte da agenda política desses dias.⁴

“Esses dias” referem-se à época em que “tudo era político”. Uma época na qual se considerava que tudo dizia respeito ao poder, à organização do poder. Uma época que combatia o *status* de autonomia artística, entendida como ausência de função social, e avaliava a “qualidade” da arte em função de sua eficácia. Maria Angélica Melendi sublinha que uma onda de revolta atravessava a década:

Traço de união que alinhava a Revolução Cubana, os *Black Panthers*, os movimentos contra a guerra do Vietnã, a guerrilha boliviana, o Maio Francês, a revolta estu-

1. Para uma compreensão detalhada de *Tucumán Arde*, consultar Longoni e Mestman, 2008.

2. Juan Carlos Onganía encabeçou um golpe militar na Argentina, em 1966, instituindo um governo que, no plano econômico, implicava o desenvolvimento da grande burguesia industrial, vinculada ao capital transnacional, e no plano político promovia – pelo menos em um primeiro momento – uma forte concentração de poder por parte do regime militar (LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 33).

3. A visitação superou 1000 pessoas (LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 200).

4. “El problema social causado por el cierre de los ingenios azucareros, el consiguiente desempleo masivo y las protestas de la población acaudillada por un combativo sector sindical, eran cuestiones que formaban parte de la agenda política de esos días.” (LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 180).

dantil que explodia ao longo do continente, de Tlatelolco e Berkeley a Rio de Janeiro, São Paulo, Montevideu, Córdoba, Buenos Aires. [...] Nunca se acreditou tanto na eficácia da arte como forma política. (MELENDI, 1999, p. 134-135).

Nelly Richard define o caráter da relação arte e política que encontramos diagramado no contexto dos anos 60, na América Latina, como uma polarização entre “arte de compromisso” e “arte de vanguarda”:

A “arte de compromisso”, que responde ao mundo ideológico dos anos 60 na América Latina, solicita que o artista ponha sua criatividade a serviço do povo e da revolução. O artista não somente deve lutar contra as formas de alienação burguesa da arte e a mercantilização da obra, como deve ajudar no processo de transformação social “representando” (falando por e no lugar de) os interesses de classe do sujeito privilegiado da revolução: o povo. [...] Para a sociologia da arte dessa época, uma sociologia de inspiração marxista, a obra devia ser reflexo da sociedade, veículo da mensagem do artista que explicita seu compromisso social através da arte concebida como um instrumento de agitação cultural que deve ser funcional à militância política. A tradição teórica do marxismo que informa o pensamento sobre arte e sociedade dos anos 1960 se caracteriza por uma aproximação “conteudista” à obra: uma obra cujas figuras – temáticas – deviam subordinar-se a uma visão de mundo alinhada com o povo e a revolução como significados transcendentes. Para a retórica da arte comprometida, a ideologia – conteúdo e representação – precede a obra como o dado que esta deve ilustrar, colocar em imagens⁵ (RICHARD, 2010).

Mas, embora em *Tucumán Arde* encontremos elementos desta caracterização que Richard propõe, não se deve compreendê-la exatamente nestes termos, já que o “itinerário de 68 havia posto em jogo uma intervenção da arte como ação e não como ilustração” (LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 314). *Tucumán Arde* é mais bem caracterizada como arte de vanguarda, na medida em que “não busca refletir a mudança social, mas antecipá-la e prefigurar-la, usando a transgressão estética como detonante anti-institucional”⁶ (RICHARD, 2010).

Em sua comunicação no Primeiro Encontro Nacional de Arte de Vanguarda, em Rosário, León Ferrari explicita o que os artistas envolvidos em *Tucumán Arde* esperavam da arte, naquele momento, e como a compreendiam enquanto ação:

A arte não será nem a beleza nem a novidade, a arte será a eficácia e a perturbação. A obra de arte bem sucedida será aquela que dentro do meio no qual se move o artista tenha um impacto equivalente em certo modo à de um atentado terrorista em um país que se libera.⁷ (FERRARI, 2005, p. 27).

Conforme esclarecem Ana Longoni e Mariano Mestman (2008, p. 157), os Rosarinos e Portenhos envolvidos em *Tucumán Arde*⁸ discutiam uma “nova estética” que abarcasse suas intenções em promover uma fusão entre arte e

5. El “arte del compromiso”, que responde al mundo ideológico de los 60 en América Latina, le solicita al artista poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución. El artista no sólo debe luchar contra las formas de alienación burguesas del arte y la mercantilización de la obra. Debe, además, ayudar al proceso de transformación social “representando” (hablando por y en lugar de) los intereses de clase del sujeto privilegiado de la revolución: el pueblo. [...] Para la sociología del arte de esa época, una sociología de inspiración marxista, la obra debía ser reflejo de la sociedad, vehículo del mensaje del artista que explicita su compromiso social a través del arte concebido como un instrumento de agitación cultural que debe serle funcional a la militancia política. La tradición teórica del marxismo que informa el pensamiento sobre arte y sociedad de los años 60 se caracteriza por una aproximación más bien “contentidista” a la obra: una obra cuyas figuras — temáticas — debían subordinarse a una visión de mundo alineada con el pueblo y la revolución como significados trascendentes. Para la retórica del arte comprometido, la ideología — contenido y representación — precede a la obra como el dato que ésta debe ilustrar; poner en imágenes. (RICHARD, 2010).

6. “A diferencia del arte comprometido, el arte de vanguardia no busca reflejar el cambio social (un cambio ya dinamizado por la transformación política de la sociedad) sino anticiparlo y prefigurar, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional”. (RICHARD, 2010).

7. “El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo a la de un atentado terrorista en un país que se libera”. (FERRARI, 2005, p. 27).

8. A situação *Tucumán Arde* tinha como intenção central gerar um circuito contrainformacional que desmentisse a propaganda oficial do governo de Onganía. A proposta do evento era despertar a consciência dos espectadores para a situação de Tucumán, contrapondo-se à propaganda oficial que ocultava os problemas na região.

vida; o que implicava para eles conceber uma arte inscrita num processo que percebiam como revolucionário. Nessa perspectiva, retomam, assim, algo do ideal das vanguardas históricas de reconduzir a arte à práxis vital.⁹

Já os trabalhos categorizados como relacionais não estão interessados em ampliar os limites da arte. A arte relacional procura estabelecer encontros entre pessoas, nos quais o sentido é elaborado coletivamente ao invés de ser elaborado no espaço privado do consumo individual. Ao invés de uma relação de um a um entre o trabalho e o espectador, são propostas situações nas quais os espectadores são endereçados como um coletivo. Os trabalhos de Rirkrit Tiravanija, nos quais ele cozinha vegetais ou macarrão para pessoas em museus ou galerias, são um exemplo aqui.

Segundo o comentário de Claire Bishop (2004, p. 56), em *Untilted (Still)*, realizado em 1992, na Galeria 303, Nova Iorque (figura 3), *Tiravanija* moveu tudo o que ele encontrou, no escritório da galeria e no depósito, para dentro do espaço expositivo, incluindo o diretor, que devia trabalhar em público, entre cheiro de comida e jantares. No depósito, ele instalou o que foi chamado por um crítico de uma cozinha provisória de refugiados, com pratos de papel, talheres de plástico, utensílios de cozinha, botijões de gás, duas mesas e alguns tamboretos dobráveis. Na galeria, ele cozinhava *curries* para os visitantes e os utensílios e pacotes de comida tornavam-se a arte exibida quando ele não estava lá.

Muitos críticos e o próprio Tiravanija salientam que esse envolvimento da audiência é o foco principal do seu trabalho. A comida é um elemento mediador, algo que permite uma relação de convivência entre a audiência e o artista. Bishop sublinha que em Tiravanija percebemos o desejo não apenas de erodir a distinção entre espaço social e institucional, mas entre artista e espectador. A frase “*lots of people*”, regularmente aparece nas suas listas de materiais e em muitos desses trabalhos nos é oferecida a chance de criarmos uma comunidade temporária.

Como Bishop esclarece, o que subjaz à teorização em torno da arte relacional, na qual o trabalho é considerado como uma forma social, capaz de produzir relações humanas, é a premissa de que determinadas propostas participativas são superiores à contemplação ótica de um objeto. “Como consequência, o trabalho é compreendido para ser político, em implicação, e emancipatório, em efeito”. Porém, Bishop indaga: “qual o tipo de política está em jogo aqui?” E apressa-se em responder: “porque o trabalho é inclusivo e igualitário no gesto, político aqui implica uma ideia de democracia”¹⁰ (BISHOP, 2005, p. 118-119).

Entretanto, teóricos políticos citados por Bishop, como Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, têm se ocupado em mostrar que “inclusão não automaticamente equivale à democracia. Ao invés disso, a esfera pública permanece democrática somente na medida em que sua exclusão natural é levada em conta e

9. A perspectiva de inserir *Tucumán Arde* no contexto da arte conceitual é controversa. Alguns pesquisadores a consideram como um movimento que dilui o potencial crítico e político da ação, que é compreendida como a culminação de uma politização vigorosa dos artistas argentinos. A Rede Conceitualismo do Sul - uma plataforma internacional de trabalho, pensamento e posicionamento coletivo formada no final de 2007 por um grupo de 46 pesquisadores e artistas - desenvolve argumentos neste sentido.

10. “As a consequence, the work is understood to be political in implication and emancipatory in effect. But what kind of politics is at stake here? [...] Because the work is inclusive and egalitarian in gesture, ‘political’ here implies an idea of democracy”. (BISHOP, 2005, p. 118-119).

aberta à contestação".¹¹ Para esses teóricos, uma democracia não implica no desaparecimento do antagonismo entre as pessoas.

Chantal Mouffe esclarece que o objetivo da política democrática é transformar o "antagonismo" pelo qual as relações se estabelecem, em termos de amigo/inimigo, em "agonismo" pelo qual o outro já não é percebido como inimigo, mas como adversário: "como alguém cujas ideias vamos combater, mas cujo direito a defender tais ideias não vamos questionar"¹² (MOUFFE, 2007, p. 19). Nesse sentido, a política está longe de ser compreendida com um conjunto de iniciativas técnicas e procedimentos neutros. É, antes, um campo onde se inscreve "o político", como a dimensão de antagonismo presente em todas as relações.

Mouffe propõe distinguir entre "o político" e "a política", pontuando que o primeiro termo está relacionado à dimensão de antagonismo inerente a toda sociedade humana.

[Um antagonismo que] pode adotar múltiplas formas e surgir em relações sociais muito diversas. A "política", por sua parte, refere-se ao conjunto de práticas, discursos e instituições que intentam estabelecer uma certa ordem e organizar a coexistência humana em condições que sempre são potencialmente conflitivas, já que se veem afetadas pela dimensão do "político".¹³

Negar esta dimensão de antagonismo não a faz desaparecer, só leva a impotência ao reconhecer suas distintas manifestações e ao tratar com elas. Isto implica que um enfoque democrático tenha que aceitar o caráter indelével do antagonismo.¹⁴

Como uma elaboração nesse sentido, o trabalho de Santiago Sierra parece exemplar. Diferentemente da ênfase no convívio, nas parcerias, nas trocas, nas colaborações, Sierra investe no que Claire Bishop qualifica como "antagonismo relacional": um projeto de exibição das incômodas relações características da vida sob o capitalismo avançado.

Na medida em que, como esclarece Chantal Mouffe, "o político" não é algo localizado em um marco concreto, mas sim algo que surge a partir de qualquer relação, acredito que o trabalho de Sierra estabelece um espaço para esta emergência do político, nos termos do antagonismo que Mouffe pontua.

Nada mais distante do projeto de Sierra do que as ideias teorizadas por Bourriaud: a afirmação de que a arte oferece ferramentas para se apreender o mundo de forma diferente – leia-se positiva, podendo mudar a percepção da realidade, e permite criar novas formas de sociabilidade, oferecendo alternativas a modelos dominantes, como o capitalismo de hoje. E esta é uma questão importante: a arte relacional parece ser compreendida por Bourriaud como uma prática que se localiza fora do espectro das relações mercadológicas e capitalistas que ordenam a vida cotidiana. Como isso seria possível? Uma exposição

11. "[...] inclusiveness does not automatically equate with democracy: instead, the public sphere remains democratic only insofar as its naturalized exclusions are taken into account and made open to contestation." (BISHOP, 2005, p. 119).

12. "como alguien cuyas ideas vamos a combatir pero cuyo derecho a defender dichas ideas no vamos a cuestionar". (MOUFFE, 2007, p. 19).

13. "puede adoptar múltiples formas y puede surgir en relaciones sociales muy diversas. La 'política', por su parte, se refiere al conjunto de prácticas, discursos e instituciones que intentan establecer un cierto orden y organizar la coexistencia humana en condiciones que siempre son potencialmente conflictivas, ya que se ven afectadas por la dimensión de 'lo político'". (MOUFFE, 2007, p. 18).

14. "Negar esta dimensión de antagonismo no la hace desaparecer, solo lleva a la impotencia al reconocer sus distintas manifestaciones y tratar con ellas. Esto explica que un enfoque democrático tenga que aceptar el carácter indeleble del antagonismo" (*ibidem*).

de arte é compreendida assim como um espaço de trocas aberto à participação dos envolvidos.

É exatamente esta a natureza da exposição de arte contemporânea no campo do comércio das representações: ela cria espaços livres, gera durações com um ritmo contrário ao das durações que ordenam a vida cotidiana, favorece um intercâmbio humano diferente das “zonas de comunicação” que nos são impostas. (BOURRIAUD, 2009, p. 23).



Figura 3. Rirkrit Tiravanija, *Untitled* (Still), Galeria 303, Nova Iorque, 1992.

15. “At 303 Gallery I regularly Sat with or was joined by a stranger, and it was nice. The gallery became a place for sharing, jocularly and frank talk. I had an amazing run of meals with art dealers. Once I ate with Paula Cooper who recounted a long, complicated bit of professional gossip. Another day, Lisa Spellman related in hilarious detail a story of intrigue about a fellow dealer trying, unsuccessfully, to woo one of her artists. About a week later I ate with David Zwirner. I bumped into him on the street, and he said, “nothing’s going right today, let’s go to Rirkrit’s”. We did, and he talked about a lack of excitement in the New York art world. Another time I ate with Gavin Brown, the artist and dealer... who talked about the collapse of Soho – only he welcomed it, felt it was about time, that the galleries had been showing too much mediocre art. Later in the show’s run, I was joined by an unidentified woman and a curious flirtation filled in the air. Another time I chatted with a young artist who lived in Brooklyn who had real insights about the shows he’d just seen. BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. October, Massachusetts, n. 110, fall 2004, p. 67.

Claire Bishop parece não estar muito convencida disso e é bastante contundente em tecer críticas ao trabalho de Tiravanija e Liam Gillick e à teorização em torno da arte relacional, por Bourriaud. Ela questiona o tipo de relações de troca que se estabelecem em eventos como os jantares de Tiravanija. Convém aqui reproduzir o relato de Jerry Saltz na *Art in America*, sobre sua experiência com o trabalho de Tiravanija na Galeria 303:

Na 303 Gallery eu regularmente me sentava com ou era acompanhado por um forasteiro, e isso era bom. A galeria tornava-se um lugar para partilha, jovialidade e franca conversa. Eu tinha incríveis refeições com negociantes de arte. Uma vez eu comi com Paula Cooper que reconstruía uma fofoca profissional longa e um pouco complicada. Outro dia, Lisa Spellman relatou em detalhes hilários uma história de intriga sobre um negociante tentando, sem sucesso, namorar uma de suas artistas. Por volta de uma semana mais tarde eu comi com David Zwirner. Eu esbarrei com ele na rua, e ele disse: “nada está dando certo hoje, vamos voltar para o jantar de Rirkrit”. Nós voltamos e ele falou sobre a falta de estímulo no mundo da arte nova-iorquino. Outra vez, eu comi com Gavin Brown, o artista e negociante, que falou sobre o colapso do Soho – somente ele se congratulou com isso, senti que isso era sobre o tempo, que as galerias tinham estado mostrando muita arte medíocre. Mais tarde, eu estava junto com uma mulher não identificada e um curioso flerte estava no ar. Outra vez eu conversei com um jovem artista que vivia no Brooklin e tinha insights sobre as mostras que ele tinha visto.¹⁵

A crítica de Bishop consiste em salientar que embora haja debate e diálogo nas peças culinárias de Tiravanija, não há suficiente fricção, tensão, ou qualquer outro termo que a qualificasse como democrática. Os membros dessa comunidade temporária, instituída pela ação de Tiravanija, já se identificam uns com os outros, na medida em que tem em comum seu pertencimento ao mundo da arte.

Todos tem um interesse comum em arte, e o resultado é uma fofoca do mundo da arte, revisões de exposições e flertes. Tais comunicações são boas em certa medida,

mas isso não é em si emblemático da democracia. Para ser justa, eu acho que Bourriaud reconhece este problema – mas ele não eleva isto em relação aos artistas que ele promove: “conectar pessoas, criar experiências interativas e comunicativas”, ele diz, “para que? Se você esquece o ‘para que?’ eu temo que você fique com simples Nokia art – produzindo relações interpessoais para o próprio bem deles e nunca endereçando a aspectos políticos”. Eu argumentaria que a arte de Tiravanija, ao menos como apresentada por Bourriaud, fica aquém de endereçar-se aos aspectos políticos da comunicação¹⁶.

Néstor García Canclini também critica a teorização da estética relacional de Bourriaud, argumentando que lhe falta uma teoria social mais sólida e, logo, uma reflexão mais complexa. Assim como Bishop, seu desacordo centra-se na qualidade das relações instituídas pelos exercícios relacionais descritos pelo crítico francês.

Diante da desordem de um mundo sem relato unificador surge a tentação, como nos fundamentalismos (e de outro modo na estética relacional), de retroceder a comunidades harmoniosas onde cada um ocupe seu lugar, em sua etnia ou sua classe, ou em um campo artístico idealizado.¹⁷

Já Miguel Ángel Hidalgo García coloca em dúvida os argumentos de Bishop, perguntando: “[a] arte de Sierra e Hirschhorn é realmente mais ‘política’ que a de Tiravanija? A comunidade criada na obra relacional está totalmente ausente de conflito ou diferença, como assegura Bishop?”¹⁸ E critica a interpretação que Bishop faz do trabalho de Tiravanija, já que está exclusivamente baseada na leitura de um curador (Nicolas Bourriaud), e não em um efetivo movimento de análise do trabalho do artista. Também Liam Gillick (2006), em resposta à crítica de Bishop, contesta a sua leitura, acusando-a de uma metodologia crítica duvidosa, na medida em que lança mão de textos de periódicos e de catálogos (normalmente mais ligeiros e superficiais), quando se trata de discorrer sobre o seu trabalho e o de Tiravanija, enquanto é mais criteriosa quando argumenta em favor de Sierra e Hirschhorn.

A pontuação de Gillick procede, mas, acredito que o alvo da crítica de Bishop é a produção teórica de Nicolas Bourriaud. Tiravanija e Gillick aparecem como momentos exemplares nos quais esta crítica pode se delinear, pode tornar-se visível.

Sobre a possibilidade que Hidalgo García sugere de que a comunidade criada na obra relacional seja também povoada de conflito e diferença, eu suponho que sim, mas a questão é que Bourriaud não a aborda sob esta perspectiva, e, neste sentido, qualquer inferência já é uma redescoberta do projeto mesmo de Bourriaud.

Se considerarmos, então, que na estética relacional há algo da ordem da idealização, proponho que nos detenhamos num trabalho de Sierra que caminha

16. “Everyone has a common interest in art, and the result is art-world gossip, exhibition reviews, and flirtation. Such communication is fine to an extent, but it is not in and of itself emblematic of ‘democracy’. To be fair, I think that Bourriaud recognizes this problem – but he does not raise it in relation to the artists he promotes: ‘Connecting people, creating interactive, communicative experience’, he says, ‘What for? If you forget the ‘what for?’ I’m afraid you’re left with simple Nokia art – producing interpersonal relations for their own sake and never addressing their political aspects.’ I would argue that Tiravanija’s art, at least as presented by Bourriaud, falls short of addressing the political aspect of communication.” (BISHOP, 2004, p. 67-68).

17. “Ante el desorden del mundo sin relato unificador surge la tentación, como en los fundamentalismos (y de otro modo en la estética relacional), de retroceder a comunidades armoniosas donde cada uno ocupe su lugar, en su etnia o su clase, o en un campo artístico idealizado.” (CANCLINI, 2010, p. 232).

18. “¿es realmente el arte de Sierra o Hirschhorn más ‘político’ que el de Tiravanija? ¿está la comunidad creada en la obra relacional totalmente ausente de conflicto o diferencia, como asegura Bishop?”. (HIDALGO GARCÍA, 2005).

na contramão da idealização. Trata-se de um trabalho que exhibe de maneira exemplar certos aspectos políticos da comunicação. Trata-se de *11 personas remuneradas para aprender una frase* (figura 4), um trabalho realizado na Casa de Cultura de Zinacantán, com 11 mulheres tzotzil que foram remuneradas para pronunciarem para uma câmera de vídeo uma frase cujo significado desconheciam, já que não compreendiam o castelhano. Sierra as contratou, por algo em torno de 2 dólares, para que se sentassem no pátio da Casa de Cultura do município pertencente ao Estado de Chiapas, vestindo suas indumentárias tradicionais, e repetissem uma frase autorreferencial: "Estou sendo remunerada para dizer algo cujo significado ignoro".

Figura 4. Santiago Sierra, *11 personas remuneradas para aprender una frase*, Casa de Cultura de Zinacantán, México, março de 2001.



Como resultado desta ação foi produzido um vídeo que a documenta. O vídeo tem início com os bancos da casa de cultura vazios, a câmera fixa documenta a ocupação destes bancos pelas mulheres. Elas chegam aos poucos, com suas indumentárias tradicionais, e uma ou duas crianças também aparecem na cena. Há um homem, não indígena, que vemos de costas, orientando as mulheres. Depois ele desaparece do quadro e só ouvimos sua voz repetindo inúmeras vezes a frase que elas devem pronunciar. As mulheres obedecem ao comando e, com dificuldade, entre risadas envergonhadas, repetem o texto.

Não há comunicação em jogo na peça de Sierra, mas submissão. Ou melhor, o que fica evidenciado com a peça de Sierra é que a linguagem "é tanto

ou mais instrumento de poder e ação, que de comunicação" (BOURDIEU; EAGLETON, 1996, p. 295). Instrumento de uma violência simbólica,¹⁹ nos termos de Pierre Bourdieu. O que vemos na peça de Sierra é a dimensão de antagonismo que funda o âmbito do político, como sublinha Mouffe. A peça põe em evidência o processo de imposição da linguagem do dominador ao dominado, conforme assinala Cuahthémoc Medina (2005, p. 110). Medina empreende uma análise cuidadosa deste trabalho, utilizando-o como exemplo de que o "político", em Sierra, só pode ser compreendido se atentarmos para a ausência de exemplaridade moral em jogo nas ações que empreende. Medina está argumentando contra alguns críticos que endereçam severas considerações ao trabalho de Sierra, em função da ausência de "boas intenções" nos procedimentos que leva a cabo. Críticos como Jerome Du Bois, Franklin Einspruch, ou a curadora e historiadora da arte venezuelana, Cecilia Fajardo, supõem que uma justificação moral ou política teria que ser parte lógica da estrutura da obra de Sierra. Mas o argumento de Medina consiste em salientar que o trabalho desse artista é político justamente porque, ao não incluir nenhum rastro de militância política determinada, nega-se a fazer alusão a qualquer forma de redenção.

Estamos, portanto, nas antípodas do "político" tal qual compreendido e articulado em *Tucumán Arde*. Os artistas do 68 argentino não apenas agem segundo premissas determinadas, mas, as articulam teoricamente, explicando o que compreendem como o lugar da arte em relação à sociedade. Na Declaração dos artistas plásticos de vanguarda da Comissão de Ação Artística da CGT (Central Geral dos Trabalhadores) dos argentinos, enuncia-se a questão da função da arte na sociedade capitalista:

Se dirá que o que propomos não é arte. Mas, o que é arte?

Acaso são essas formas elitistas da experimentação pura?

Acaso são as criações pretensamente corrosivas, mas que na realidade satisfazem aos burgueses que as consomem?

São arte acaso as palavras em seus livros e estes nas bibliotecas?

As ações dramáticas em celuloide e o palco e estes nos cinemas e teatros?

As imagens nos quadros e estes nas galerias de arte?

Tudo quieto, em ordem, uma ordem burguesa e conformista; tudo inútil.

Nós queremos restituir as palavras, as ações dramáticas, as imagens aos lugares onde possam cumprir um papel revolucionário, onde sejam úteis, onde se convertam em "armas para a luta".²⁰

19. Violência simbólica é um conceito elaborado pelo sociólogo Pierre Bourdieu e define uma forma de coação alicerçada no reconhecimento de uma imposição determinada, seja esta econômica, social ou simbólica. Uma imposição que denota como o discurso dominante conduz os indivíduos a se posicionarem de uma determinada maneira.

20. "Se dirá que lo que proponemos no es arte. ¿Pero qué es arte? ¿Lo son acaso esas formas elitistas de la experimentación pura? ¿Lo son acaso las creaciones pretendidamente corrosivas, pero que en realidad satisfacen a los burgueses que las consumen? ¿Son arte acaso las palabras en sus libros y éstos en las bibliotecas? ¿Las acciones dramáticas en el celuloide y la escena y éstos en los cines y teatros? ¿Las imágenes en los cuadros y éstos en las galerías de arte? Todo quieto, en orden, en un orden burgués y conformista; todo inútil. Nosotros queremos restituir las palabras, las acciones dramáticas, las imágenes a los lugares donde puedan cumplir un papel revolucionario, donde sean útiles, donde se conviertan en 'armas para la lucha'." (LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 236).

O diagnóstico que esses artistas realizam da situação contemporânea da arte, naquele momento, salienta o isolamento do artista diante de um processo histórico complexo e lento que responde pela perda de sua função social, consequência do divórcio decretado a partir do século XIX entre os artistas e a sociedade.²¹ A esse respeito, Aracy Amaral apresenta considerações bastante congruentes com os apelos dos artistas envolvidos em *Tucumán Arde*: “E enquanto a arte não reencontrar sua função social, prosseguirá a serviço das classes dominantes, ou seja, daqueles que detêm o poder econômico e, portanto, político” (AMARAL, 2003, p. 3).

Os laços inegáveis entre arte e poder econômico, entre arte e classes dominantes são, inclusive, matéria para a produção artística, como em Hans Haacke, como em Santiago Sierra, como na produção da arte de crítica institucional, constituindo uma produção artística que se alimenta da reflexão sobre seus limites e antinomias. Se considerarmos que o acesso à arte é um privilégio de determinados círculos sociais, podemos, em certo sentido, concordar com Amaral e perceber que a arte serve aos interesses de distinção de classes que acumulam capital cultural e financeiro. Mas, num outro sentido, dizer que a arte está a serviço das classes dominantes não seria ler de maneira unilateral e restrita o lugar complexo que a arte desempenha (ou pode desempenhar) na sociedade contemporânea?

Ou seja, minha pergunta pretende interrogar o reclame por uma “função social” da arte. O que quero considerar aqui é a possibilidade da arte constituir um projeto de crítica radical à sociedade burguesa capitalista, em função justamente de uma ausência de função social, o que compreendo como algo que assinala um caráter não instrumental da arte. Esta perspectiva é arriscada, até porque pode parecer querer jogar por terra iniciativas de relação entre arte e sociedade que são muito bem-vindas. Mas, minha intenção é tão somente apontar para o conceito de autonomia da arte como um conceito que merece atenção, se queremos avaliar as possibilidades de politização da arte.

Alguns argumentarão que o artista, enquanto um produtor de objetos de luxo, não pode articular esta crítica radical à sociedade burguesa capitalista já que é parte do sistema que pretende criticar. Mas isto somente é razoável se consideramos uma compreensão de crítica que pressupõe o distanciamento como condição necessária para o seu exercício. A esse respeito, Nelly Richard traz aportes relevantes:

É certo que a noção de *distância* – tão crucial para o espírito crítico – se tornou duvidosa: já não haveria externalidade ao sistema capitalista porque o sistema mesmo é pura contiguidade e promiscuidade de signos cujas ramificações de poder e mercado o invadem. Isto quer dizer que já não existe oportunidade para a arte de sepa-

21. Aracy Amaral explica: “Antes da separação artifice-artista, aquele que se iniciava como aprendiz numa corporação de ofício visava à sua profissionalização para um fim definido: ser pintor real, retratista da burguesia, ourives, escultor de peças comemorativas de personalidades ou eventos, produtor de vitrais, de mobiliário, encarnador de imagens, tapeceiro para ambientes luxuosos, ilustrador de livros, decorador, etc. A partir do século XIX, a par da Revolução Industrial e da invenção da fotografia, observamos uma alteração da função social da arte e vemos artistas (já precursores de uma desfunção?) que, embora objetivando a venda de sua produção para sua sobrevivência, pintam em pura especulação (como os impressionistas), sem preocupação imediata com o destino de sua obra”. (AMARAL, 2003, p. 4).

rar-se criticamente do econômico-social e do tecno-cultural, ocupando uma faixa – *interna ao sistema* – de onde a experiência de ver e pensar difira qualitativamente da experiência programada pelos modos de serialização dominante? Creio que não. Ao crítico e estético cabe a tarefa de estimular uma relação com o sentido que organize os materiais da percepção e da consciência segundo desenhos alternativos aos que regem a comunicação ordinária.²² (RICHARD, 2010).

A relação entre arte e política é, portanto, uma articulação compreendida distintamente em diferentes momentos históricos, em diferentes trabalhos artísticos, em diferentes leituras críticas. Para os artistas do 68 argentino, arte política consistia em arte a serviço da revolução socialista. Para Nicolas Bourriaud, atuar no âmbito das relações intersubjetivas consiste em desenvolver um projeto político. Para Claire Bishop, as relações intersubjetivas pressupõem mais aspereza, mais conflito, mais problematização para constituírem-se em relações que implicam a ordem do “político”.

De repente, pensei no lugar que o trabalho do “politicamente incorreto” Santiago Sierra poderia ter ocupado na 27a. Bienal de São Paulo, articulada em função do tema “Como viver junto”. Considerando o “antagonismo relacional” promovido e reiterado como estratégia em seu trabalho, imaginei que sua participação nesta Bienal seria algo como uma imprescindível pergunta: Quer ou não viver com os outros?

22. “Es cierto que la noción de *distancia* — tan crucial para el espíritu crítico — se ha tornado dudosa: ya no habría externalidad al sistema capitalístico porque el sistema mismo es pura contigüidad y promiscuidad de signos cuyas ramificaciones de poder y mercado lo invaden todo. ¿Quiere decir esto que ya no existe oportunidad para el arte de desmarcarse críticamente de lo económico-social y de lo tecno-cultural, ocupando una franja — *interna al sistema* — donde la experiencia de mirar y pensar difiera cualitativamente de la programada por los modos de serialización dominante? Creio que no. A lo crítico y lo estético les incumbe la tarea de estimular una relación con el sentido que organice los materiales de la percepción y la conciencia según diseños alternativos a los que rigen la comunicación ordinaria.” (RICHARD, 2010).

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Aracy. O dilema da desfunção da arte. In: _____. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, Massachusetts, n. 110, fall 2004, p. 51-79.
- BISHOP, Claire. *Installation Art: A Critical History*. New York: Routledge, 2005.
- BOURDIEU, Pierre; EAGLETON, Terry. A doxa e a vida cotidiana: uma entrevista. In: ZIZEK, Slavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CANCLINI, Néstor García. *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Katz Editores, 2010.
- FERRARI, Leon. El arte de los significados. In: _____. *Prosa Política*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005, p. 27.
- FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo e política cultural*. São Paulo: Casa editorial paulista, 1996.
- GILLICK, Liam. A Response to Claire Bishop's “Antagonism and Relational Aesthetics”. In: *October Magazine*. Massachusetts Institute of Technology, n. 115, p. 95-106, 2006.
- HIDALGO GARCIA, Miguel Ángel. *Curatorial Utopia. Agência Crítica*. 2005. Disponível em: <http://agenciacritica.net/archivo/2005/10/curatorial_uto.php#comments>. Acesso em: 28 nov. 2010.
- LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a “Tucumán Arde”: Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.
- MEDINA, Cuauhtémoc. Una ética obtenida por su suspensión. In: *Situaciones artísticas latinoamericanas*. San José, Costa Rica: TEOR/ética, 2005.
- MELENDI, Maria Angélica. *A imagem cega: Arte, texto e política na América Latina*. 1998. 521 p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

Dossiê

MOUFFE, Chantal. *Prácticas Artísticas y democracia agonística*.

Barcelona. Museu d'Art Contemporani de Barcelona y
Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

RICHARD, Nelly. Lo político en el arte: arte, política e instituciones.

Esfera Pública, 28 de fevereiro de 2010. Disponível em:

<<http://esferapublica.org/nfblog/?p=7696>>. Acesso em:

24 fev. 2011.

Fabíola Silva Tasca

Artista plástica e pesquisadora. Doutora em Artes pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG, professora na Escola Guignard da Universidade do Estado de Minas Gerais, UEMG. Desenvolve o projeto *O trabalho de arte como prática de inserção e invenção de contexto* (2015-2016), PIBIC/UEMG/CNPq.

Gisele Pinna Braga

De pinturas murais às tecnologias eletrônicas: a busca para a criação do espaço híbrido perfeito

Resumo

Há muito o homem utiliza elementos de suas obras de arquitetura edifícios – como paredes, pisos e tetos – para apresentar representações figurativas que mostram uma realidade diferente daquele espaço. Algumas delas, devido às suas características, parecem ter um espaço virtual (representado) espacialmente integrado ao real (físico). Definimos espaço híbrido como a composição de espaços reais e virtuais, como se fossem um único. Este artigo analisa as representações de vários períodos históricos para verificar como a relação entre os espaços real e virtual foi abordada. Ele analisa desde pinturas murais a tecnologias eletrônicas, mostrando que elementos foram gradativamente incorporadas nestas representações para alcançar melhores resultados ao propor o espaço híbrido. Também discute como as tecnologias de telecomunicações podem contribuir para viabilizar o velho sonho do espaço híbrido.

Palavras-chave

Perspectiva. Representação. Percepção. Espaço híbrido.

INTRODUÇÃO

O ambiente em que escolhemos viver reflete a forma pela qual vemos o mundo. A construção da nossa visão de mundo acontece por meio das vivências no espaço, que permeiam o desenvolvimento da consciência, da percepção e da autopercepção das pessoas, assim como o seu senso de identidade (OSTROWER, 1995). Reforçando, conforme construímos os espaços, utilizamos nossa marca cultural, sem a qual o processo criativo se torna impossível.

Embora seja o indivíduo que age, escolhe e define propostas e ainda as elabora e as configura de um modo determinado, trata-se também, talvez antes de tudo, de uma questão cultural. Não só a ação do indivíduo é condicionada pelo meio social, como também as possíveis formas a serem criadas têm que vir ao encontro de conhecimentos existentes, de possíveis técnicas ou tecnologias, respondendo a necessidades sociais e aspirações culturais. (OSTROWER, 2002, p. 40).

As necessidades sociais e aspirações culturais provocam mudanças na configuração dos espaços. Da mesma forma, esses espaços modificados são fonte para a percepção de identidade do indivíduo e atuam também como fator modificador das relações sociais. Artistas e intelectuais influenciados pelas relações sociais, comerciais e tecnológicas compilam a nossa cultura e provocam reflexões sobre tais mudanças, apresentando em sua produção artística, a visão de mundo de sua época.

Tomando como exemplo o Renascimento, temos que a representação em perspectiva, importante desenvolvimento técnico que “tem como função mais óbvia racionalizar a representação do espaço” (KUBOVY, 1986, p. 1), reflete o modo de intervir no mundo. Dadas as condições tecnológicas da época, o método foi desenvolvido formalizou a visão racional do espaço tridimensional.

Consideramos “espaço” no sentido descrito por Zevi:

Mas a arquitetura não provém de um conjunto de larguras, comprimentos e alturas dos elementos construtivos que encerram o espaço, mas precisamente do vazio, do espaço encerrado, do espaço interior em que os homens andam e vivem. (ZEVI, 1996, p. 18).

A mudança tecnológica impacta sobre a vida e o modo de pensar das pessoas, que reestruturam sua visão de mundo a partir de novas formas de interagir, estabelecendo novas relações para a construção de seus espaços.

Dentro de um espaço delimitado, as aberturas em geral servem como elementos de interface do espaço com outros elementos do contexto. Ao abrir uma janela para um espaço adjacente, a superfície imaginária desta funciona como uma interface entre os dois espaços. O espaço externo é interfaceado com o espaço interno por meio do plano imaginário que a abertura define. Pela definição das aberturas nas paredes, como as janelas, ele cria interfaces, e o que é apresentado do outro lado da janela existe concretamente, limitando desse modo, as possibilidades do que ali é apresentado. Em uma abertura de janela os estímulos sensoriais são genuínos e conferem à percepção o caráter de realidade natural.

Assim como as interfaces naturais existem na arquitetura, o homem viu os elementos de suas obras (paredes, pisos e tetos) como suportes para representações das mais diversas ordens. Alguns exemplos mostram um olhar específico sobre tais suportes, sendo propostos como elementos potenciais para ampliar o espaço arquitetônico, criando uma interação perceptiva entre o espaço que era representado (espaço virtual) e o espaço no qual se inseria (espaço real). Denominamos espaço híbrido a composição destes dois espaços.

Tais interfaces (como trataremos estas superfícies) provocam estímulos artificiais que emulam, por vezes, os estímulos naturais. Tal recurso utiliza da capacidade de processamento cognitivo da informação visual, que interfere e contribui para a percepção final do ambiente. Assim, estudamos como as representações incorporadas ao espaço arquitetônico emularam a percepção espacial para a construção perceptiva do espaço híbrido.

METODOLOGIA

Para este trabalho de análise nos concentraremos na percepção visual, no seu aspecto mais importante para a integração espacial: a percepção de profundidade, que se dá pela combinação de diversas variáveis que se apresentam em nosso campo visual.

Gibson (1974), assim como Sternberg (2000), explica-nos como funciona a percepção de profundidade, mostrando que algumas variáveis dependem da visão binocular (cada olho captura uma imagem do objeto possibilitando a percepção de profundidade) e que outras podem ser absorvidas pela visão monocular, mediante a comparação de como os objetos se apresentam ao campo visual. Os indicadores monoculares mostram, por exemplo, que o objeto diminui de tamanho no campo visual conforme se distancia do observador. Assim, mesmo sem a visão binocular, ainda é possível reconhecer o objeto que está mais próximo e o que está mais longe pela comparação de seus tamanhos.

A movimentação da cabeça para a direita e para a esquerda, quando visualizamos um objeto, permite-nos explorar seu aspecto visual pela visualização de imagens de outros ângulos do objeto. Definiremos esse aspecto do mecanismo exploratório como lateralidade.¹ O percurso do olhar pelo objeto traz múltiplas informações visuais a mais, que contribuem para a comunicação sobre a volumetria do objeto.

1. Termo com essa conotação específica definido pela autora.

Quadro 1. Índícios monoculares e binoculares para a percepção profunda considerados neste estudo.

Fonte: Gibson (1974), Sternberg (2000) e complementação da autora.

Assim, complementamos os indícios descritos por Sternberg (2000), considerando também os princípios de “visualização de detalhes”, “saturação cromática” e “lateralidade”.

Temos os indícios para a percepção profunda considerados neste estudo:

INDÍCIOS PARA A PERCEPÇÃO PROFUNDA		PARECE MAIS PRÓXIMO	PARECE MAIS DISTANTE
MONOCULARES	Gradientes de textura	Partículas maiores, mais separadas	Partículas menores, mais aproximadas
	Saturação cromática	Maior saturação cromática	Menor saturação cromática
	Tamanho relativo	Maior	Menor
	Interposição	Oculto parcialmente outro objeto	É oculto parcialmente por outro objeto
	Perspectiva linear (fuga)	Linhas aparentemente paralelas parecem divergir, à medida que se afastam do horizonte	Linhas aparentemente paralelas parecem convergir na medida em que se aproximam do horizonte
	Perspectiva aérea	Imagens parecem mais nítidas, delineadas mais claramente	Imagens parecem mais imprecisas, delineadas menos claramente
	Localização no plano pictórico	Acima do horizonte, os objetos são mais altos no plano pictórico; abaixo do horizonte os objetos são mais baixos no plano pictórico	Acima do horizonte, os objetos são mais baixos no plano pictórico; abaixo do horizonte os objetos são mais altos no plano pictórico
	Paralaxe de movimento	Objetos que se aproximam ficam maiores em uma velocidade sempre crescente (p.ex. grandes e movendo-se rapidamente = mais próximos)	Objetos que se afastam ficam menores em uma velocidade sempre decrescente (p.ex. pequenos e movendo-se lentamente = mais distantes)
	Visualização de detalhes	Mais detalhes visualizados	Menos detalhes visualizados
BINOCULARES	Convergência binocular	Olhos parecem puxados para dentro, em direção ao nariz	Os olhos relaxam para fora, em direção aos ouvidos
	Disparidade binocular	Imensa discrepância entre a imagem vista pelo olho esquerdo e a imagem vista pelo olho direito	Minúscula discrepância entre a imagem vista pelo olho esquerdo e a imagem vista pelo olho direito
	Lateralidade	Grande variação de ângulo de visão	Pequena variação de ângulo de visão

O que analisamos a seguir é como as diversas iniciativas de incluir uma interface (dispositivo de informação) no espaço arquitetônico evoluíram, no sentido da busca de se integrar o espaço real com aquele representado, em um único espaço percebido, aqui denominado o espaço híbrido.

PERCURSO HISTÓRICO

Diversas foram as iniciativas de se aproveitar a superfície da parede para gerar um espaço virtualizado, muitas vezes com a presença de personagens virtuais que, combinados com as pessoas reais, formavam um espaço percebido híbrido. Entretanto, nem todas as pinturas continham elementos representados que proporcionam a integração das realidades distintas. Algumas eram meros registros pictóricos, desconectados de uma relação espacial.

Roma Antiga (interposição de elementos)

Afrescos romanos encontrados em Pompeia e Herculano datam de I d.C. e incluem cenas de casas e jardins. Eles mostravam cenas campestres, vista do mar, céus azuis ou cenas de árvores. O exemplo mais relevante desta época, que tem elementos suficientes para induzir à percepção de um espaço híbrido, foi encontrado na Villa de Livia, em Prima Porta, perto de Roma. Afrescos foram pintados nas paredes de um salão de 5 x 11m no subsolo da construção e representam jardins com árvores e flores.

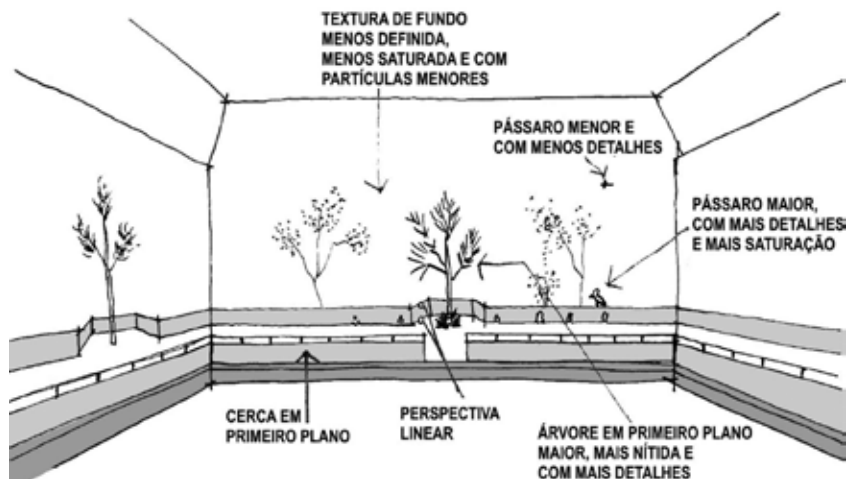
A descoberta, em 1863, a estátua de Augusto e da sala subterrânea com as famosas pinturas de jardim ter-lhe dado notoriedade, mas sem proteção. (CARRARA, 2005, p. 17).

O fato de essas pinturas terem sido feitas em um porão e estarem em todas as paredes do recinto é bastante relevante por mostrar a intenção clara de articular o espaço interno com o conteúdo representado. É uma clara tentativa de buscar na representação uma interação com o espaço externo impossível nas condições reais, fazendo com que a representação funcionasse como elemento virtualizador da realidade.

A escala próxima à escala real facilita a inclusão de elementos da cena no espaço real. Os diversos planos representados amplificam a noção de profundidade do espaço representado e o último plano contendo vegetação cerrada leva ao infinito o espaço representado. A interposição linear é facilmente identificada por esta sobreposição de diversos planos sucessivamente, começando com a cerca de vime, as árvores principais, a segunda cerca e a vegetação.

O princípio de tamanho relativo também fica evidente nos desenhos dos pássaros e frutas que, quanto mais perto estão representados, maiores são.

Figura 1. Villa de Livia: a sala subterrânea com os afrescos.²



Um pequeno detalhe na segunda cerca (indicada na figura) apresenta linhas paralelas no espaço que convergem na representação, sendo este o princípio de perspectiva linear representado.

O princípio de perspectiva aérea pode ser identificado principalmente no desenho da vegetação e dos pássaros. A vegetação em primeiro plano é nítida e com a folhagem detalhada, enquanto ao fundo aparecem apenas “borrões” de uma vegetação cerrada. Com textura menos definida e com partículas menores: uma massa verde. Com relação aos pássaros, o maior apresenta mais detalhes.

Os objetos mais próximos, como o pássaro maior e as árvores, apresentam também mais saturação cromática, corroborando com o indicador de mesmo nome. Esses diversos elementos lá representados valorizam a integração espacial real x virtual.

Algumas referências adicionais podem contribuir para o entendimento deste lugar:

- perspectiva da sala: <<http://migre.me/fcRvp>>;
- sala inteira: <<http://migre.me/fcRym>>;
- saturação cromática, perspectiva aérea, gradiente de textura: <<http://migre.me/fcRfg>>;
- perspectiva linear: <<http://migre.me/fcRIT>>;
- localização no plano pictórico: <<http://migre.me/fcRrd>>.

Idade Média (indícios de perspectiva linear)

De toda a arte deste período, são os afrescos que podem ter elementos que relacionam o espaço real com o virtual da pintura. Raros exemplos trabalham propositalmente a relação entre espaço real e virtual, talvez porque a temática religiosa não facilite a interação com o mundo real. As diversas representações

2. Todas as ilustrações e gráficos deste artigo foram realizados pela autora.

de paisagem natural ao fundo também não formam uma imagem com ponto de fuga. Assim, indicadores mais sofisticados – como perspectiva linear – são dificilmente encontrados. Dos indícios de profundidade utilizados na época, prevalecem os mais básicos, de interposição e tamanho relativo.

Já em Giotto – *A apresentação da Virgem*, 1305 – encontramos um princípio raramente utilizado nessa época: o da perspectiva linear. Além do largo uso da interposição e tamanho relativo, ele usa este recurso para amplificar a sensação de profundidade.

Uma característica que depõe contra a integração espacial é o fato de as imagens não serem em tamanho natural. Com aproximadamente 70% do tamanho natural, evidenciam o caráter de uma representação desconectada do espaço real.

Renascimento (perspectiva com ponto de fuga)

Com o desenho de perspectiva do Renascimento novos recursos tecnológicos contribuíram para ampliar a sensação de integração espacial. Naquele período o espaço passou a ser tema das pinturas. O advento da perspectiva colocou em questão o aspecto visual do espaço físico e o ponto de vista do observador, possibilitando a produção de representações que se integrassem visualmente com o espaço em que estavam.

Como exemplo significativo destaca-se “A Trindade” (1425-28), de Masaccio, cuja perspectiva ambientada propõe o espaço virtual.³ Ao pintar essa obra, Masaccio definiu o ponto de fuga no eixo vertical médio da imagem na altura de uma pessoa em pé. Ele poderia ter escolhido qualquer outro ponto de fuga para representar sua realidade pintada. Contudo, ao concretizar sua escolha, criou um vínculo perceptivo com o espaço real, vínculo esse que valoriza a obra, incrementando-a em mais um aspecto perceptivo: a contextualização espacial.

A perspectiva de Masaccio apresenta um espaço cuja profundidade se insinua para trás da superfície da parede e abre uma nova possibilidade de manipular as interfaces do espaço, recriando o espaço arquitetônico. Obviamente, o observador não tem a expectativa de que aquilo que se apresenta “por trás” da parede sejam espaços existentes nem objetos reais. Porém, a insinuação espacial

3. Consideraremos espaço virtual como o espaço tridimensional que está representado na pintura e que representa um espaço físico contíguo àquele no qual a pintura se insere.

Figura 2. A Trindade.
Contextualização espacial e observador coincidente com ponto de fuga (foto de 2005).



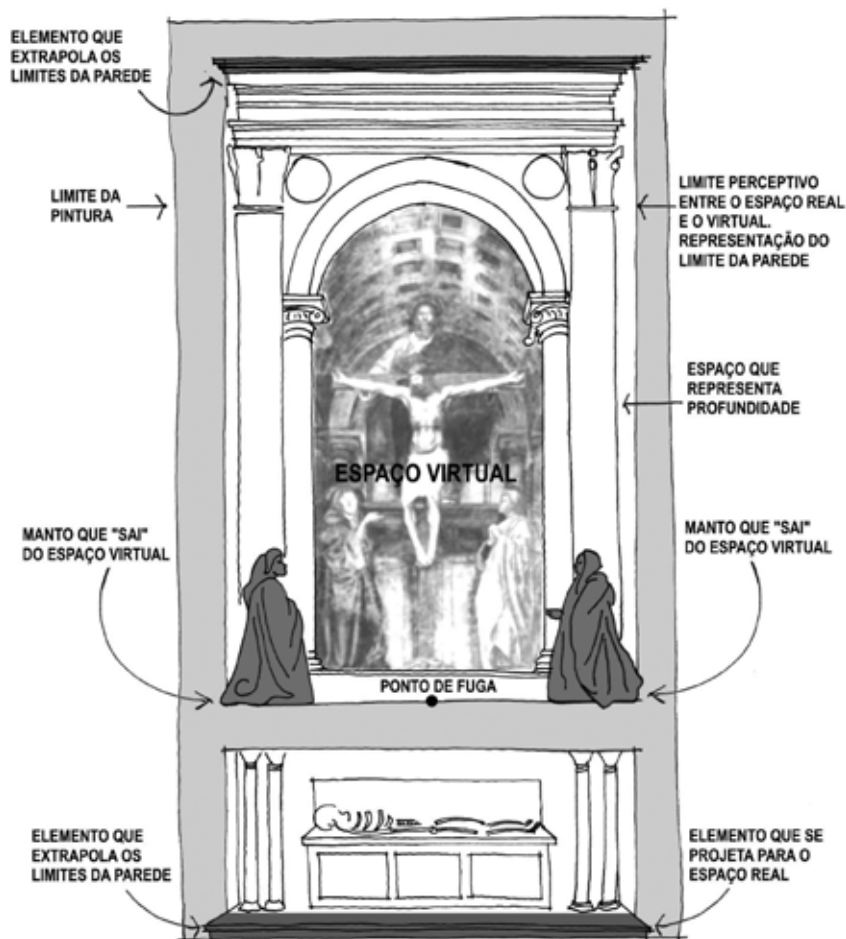


Figura 3. *A Trindade*. Principais elementos que estabelecem a interação entre o espaço real e virtual.

é evidente, sendo o imaginário despertado para a possibilidade de realidades espaciais que considerem o espaço virtual em sua composição.

Elementos que nos fazem perceber a interação do espaço real com o virtual podem ser notados, pois são denunciados pela coerência dos indícios de percepção profunda descritos por Sternberg (2000).

Segundo a fisiologia da visão, quanto mais distante um objeto nos é apresentado, menor ele nos parece. Masaccio conhece essa regra e a usa com toda maestria. Conforme se apresentam mais adentro no espaço virtual, as figuras diminuem de tamanho.

Há duas figuras que, pelo princípio de interposição, parecem estar fora do espaço virtual: um velho mercador e sua esposa, pintados “do lado de fora” da cena. Ao representá-las sobrepondo-se aos pilares – que se não fossem uma

representação estariam alinhados com a parede da igreja –, Masaccio expulsa esses personagens da cena, tentando romper a própria interface da parede. As figuras têm tamanho em verdadeira grandeza, o que torna a informação visual, sob esse aspecto, ergonomicamente similar à que teríamos se os personagens fossem pessoas ocupando o mesmo espaço no campo visual. Apresenta-se a questão se os dois personagens profanos – o mercador e sua esposa –, foram pintados usando essa estratégia porque pertenciam ao mundo dos homens (devendo ocupar o espaço dos homens), enquanto as santidades, inacessíveis aos homens, deveriam ocupar o espaço virtual. Não é possível fazer essa afirmação. Entretanto, se houvesse sido esse o propósito da mensagem pictórica, a configuração ergonômica estaria em conformidade com tal hipótese.

Uma característica peculiar da visão humana faz a proximidade do observador depreciar um outro aspecto ergonômico: o da estereoscopia da visão. Sob esse aspecto, a informação oferecida pela representação pintada na superfície da parede se distancia de sua equivalente da visão natural.

Como o olho estacionário achata tudo o que se encontra a mais de cinco metros de distância, é possível fazer exatamente isso: tratar o espaço em termos ópticos. (HALL, 2005, p. 110).

Segundo Hall (2005), isso só acontece a partir de cinco metros de distância, o que significa que as figuras apresentadas no primeiro plano estão mais próximas que esse limite.

Kubovy alerta sobre a função da visão estereoscópica:

Ela nos dá a habilidade de aferir e comparar distâncias no nosso ambiente imediato, algo em torno de algumas jardas. Por exemplo: você terá extrema dificuldade em realizar tarefas que requeiram coordenação motora apurada a curta distância com um olho fechado (como colocar linha na agulha)... Por outro lado, uma pessoa que possui monovisão não é realmente desabilitada quando as tarefas visuais requebrem ação em alvos distantes, como jogar uma bola ou pousar um avião. (KUBOVY, 1986, p. 40).

Nesse sentido, a primeira demonstração de Brunelleschi apresentava uma lacuna de informação quando comparada à informação visual natural e à oferecida pela representação em perspectiva, pois, ao fazer um único furo no painel pintado, negava a visão estereoscópica. Por conta disso, a visão monoscópica da perspectiva condizia com os próprios princípios desse desenho, negando tal variável ergonômica.

Obviamente, as pinturas de Masaccio não abordam esse aspecto da visão, fazendo com que a tentativa de criar uma representação similar ao mundo natural tivesse uma eficiência limitada, mas ainda impressionante para a época.

Podemos imaginar a perplexidade dos florentinos quando este mural foi exposto e parecia um buraco na parede através do qual podiam ver uma capela no moderno estilo de Brunelleschi (GOMBRICH, 1999, p. 229).

Não foi só com a informação visual que Masaccio comunicou ao observador. Na parte inferior da pintura há um túmulo pintado, no qual uma inscrição oferece uma carga cognitiva verbal ao contexto da cena. Lá está escrito em latim: “Eu fui aquilo que você é. Você será o que eu sou.” A mensagem verbal é muito precisa e, por direcionar a fala a “você”, cria um vínculo cognitivo explícito com o leitor, ou seja, o observador da cena.

Valorização da perspectiva com volumes

Com o desenvolvimento das representações temos importantes lições de integração ergonômica de ambientação, utilizando os princípios da visão para estabelecer vínculos perceptivos entre a representação e o espaço físico. Tendo a ilusão como objetivo maior, elementos como luzes e sombras são trabalhados de modo a aproximar o estímulo visual oferecido pela representação daquele da visualização de objetos reais, além do trabalho volumétrico de elementos específicos.

O exemplo do arquiteto Donato Bramante (Donato di Pascuccio Bramante d'Antonio) na Igreja Santa Maria de San Satiro, em Milão, datada de 1497, talvez seja mais evidente na expectativa de um espaço virtualizado em uma representação para substituir um espaço real que não fora possível construir.

Neste exemplo, um problema contextual – atrás da igreja passava uma via, impossibilitando a concretização da planta da igreja no formato tradicional de cruz romana – ofereceu subsídios para uma decisão arquitetônica: em vez de construir a planta em forma de cruz, a parte da cruz que não podia ser construída fora substituída por um efeito óptico de perspectiva, a fim de oferecer o estímulo visual análogo ao obtido por um espaço onde teoricamente poderia ter sido construído.

Uma limitação imposta pelo contexto espacial do local implicou o uso da nova tecnologia – a perspectiva – para criar, pela interface da parede, um espaço virtual.

A visita ao local permitiu avaliar que algumas variáveis ergonômicas contribuem para a amplificação desse efeito. Em primeiro lugar, o espaço principal da Igreja – a nave – coincide com o ângulo de visão proposto pela perspectiva apresentada – com um ponto de fuga central. Em segundo, o efeito da perspectiva é amplificado por não se tratar de uma representação plana e sim de uma série de planos, criando uma profundidade espacial real (expressivamente menor do que a sensação de profundidade apresentada). Esse efeito

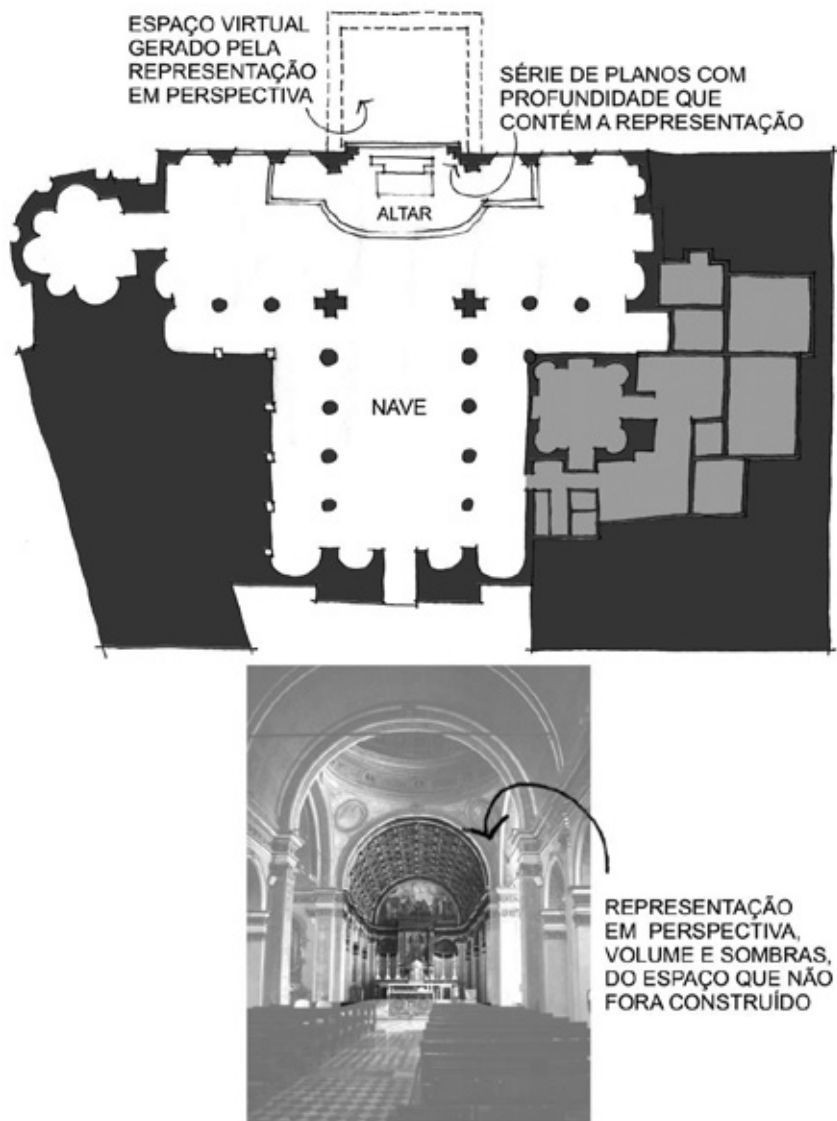


Figura 4. Planta e perspectiva do espaço não construído (em destaque) da Igreja de Santa Maria de San Satiro, Milão.

é amplificado pela coincidência de suas linhas com as linhas de perspectiva, criando uma mescla de pintura e volume espacial. Esse truque cria um ligeiro efeito estereoscópico, diminuindo a restrição da pintura nesse sentido.

Além disso, verificamos que a utilização integral do plano da parede para a representação da perspectiva a contextualiza espacial e arquitetonicamente, reduzindo o ruído de comunicação da obra – a exemplo do que fez Masaccio –, que se propõe como uma abertura em uma superfície arquitetônica.

Revolução Industrial (elementos 3D na cena)

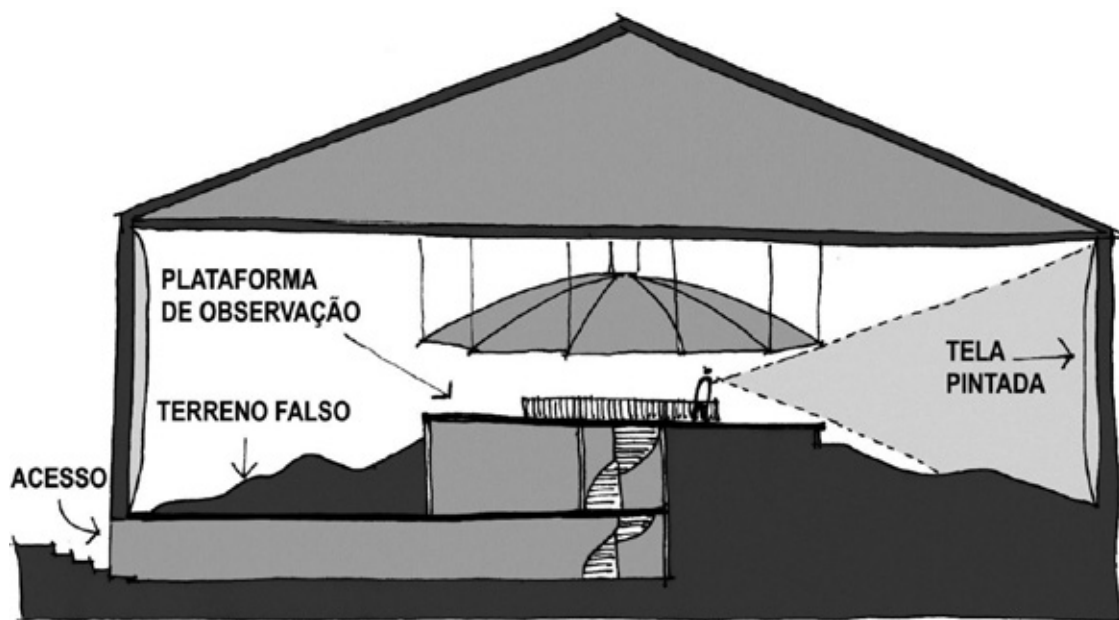
Os panoramas europeus do início do século XIX caracterizavam-se por pinturas de cenas em superfícies cilíndricas pintadas, em construções projetadas para o fim de exposição. Para obter maior realismo na representação, utilizavam recursos bi e tridimensionais para a imersão do espectador no espaço representado. As estratégias de interação perceptiva entre os elementos representados bi e tridimensionalmente utilizavam uma gama maior de critérios ergonômicos, visto que abordavam, além dos monoculares, os indicadores binoculares da visão.

A importância da utilização de superfícies curvas para envolver o espectador foi explicada por Aumont:

Só há vestígios do que foi um dos espetáculos mais apreciados no século XIX... Multidões apreciáveis visitaram os panoramas. Prédios gigantescos, construídos com custo elevado, abrigaram essas pinturas imensas, cuja produção demandava meses, às vezes anos, e cujo lançamento publicitário não deixava nada a desejar ao das superproduções da indústria cinematográfica. (AUMONT, 2004, p. 54).

As primeiras versões dos panoramas mediam 18 metros de diâmetro e algumas das seguintes chegavam a 40 metros. Em 1787, o escocês Robert Barker registrou a patente da técnica e, no decorrer do século XIX, diversas construções foram especialmente projetadas para abrigar essa forma de expressão artística.

Figura 5. Corte esquemático de um panorama.



O principal objetivo do panorama era reproduzir o mundo real tão habilidosamente que o espectador poderia acreditar que o que via era genuíno [...] Quando finalizado, um panorama deveria criar uma ilusão da visão de 360 graus de uma paisagem real, a partir de um ponto de observação identificável. (OETTERMANN, p. 49, 51).

A “paisagem real” e o “ponto identificável” expostos por Oettermann (1997) mostram o vínculo evidente entre a representação e um espaço existente em um local diferente daquele no qual a representação era estabelecida, transportando, ainda que de forma restrita, uma realidade espacial por meio de seu contexto visual. Havia uma tentativa implícita de aplicar os princípios ergonômicos à ambientação do panorama.

Isso é mostrado por diversas estratégias ergonômicas adotadas.

A forma cilíndrica em 360 graus da tela permite que o espectador tenha a cena em todo o seu redor, sendo por ela abraçado. Todo o campo visual horizontal é tomado pela cena pintada. A tela cilíndrica é uma interface entre o mundo físico e o mundo virtualizado na pintura, um dispositivo de informação que inclui o espectador na cena.

O ângulo de visão do observador é cuidadosamente posicionado, demonstrando a preocupação de que o campo visual seja amplamente abarcado pela pintura.

A fim de aumentar o campo visual vertical da cena, definido pelos limites da tela, recorreu-se a dois recursos estratégicos: (1) o uso de um terreno falso para a transição do mundo tridimensional ao bidimensional da representação da tela e (2) a representação, na parte inferior da pintura, de um piso que se integra ao piso da plataforma inferior. No primeiro caso, objetos eram dispostos no piso, encaixando a contextualização dessas figuras no enredo da cena. Ambas as estratégias tinham também a função de disfarçar os limites inferiores da tela, ampliando, por meio desse artifício, a percepção do limite do campo visual vertical da cena.

Os panoramas, por suas dimensões que colocam o observador em um espaço de observação amplo, permitem que caminhemos pela plataforma de observação para a apreciação da obra, possibilitando a observação por diversos pontos de vista. Isso desvaloriza, no sentido visual, a percepção espacial da cena, ao compararmos os estímulos recebidos com aqueles oferecidos pela situação espacial real, no sentido dos indicadores dinâmicos de profundidade. Quando nos deslocamos, os objetos mais próximos se movimentam rapidamente em nosso campo visual, enquanto os mais distantes mantêm movimento lento. No horizonte, os objetos podem até parecer estarem sem movimento. Assim, é possível termos a informação da distância dos objetos a partir da observação da velocidade com que passam pelo campo visual conforme nos movimentamos.

No caso do panorama, como se trata de pinturas bidimensionais, o fato de haver a possibilidade de nos movimentarmos para a observação da obra não contribui para um estímulo ergonômico mais preciso sobre a informação espacial nele contida, exceção feita à observação dos objetos dispostos no terreno falso que, por apresentarem-se à frente da tela pintada, preservam, ainda que discretamente, aquele indicador dinâmico de profundidade.

A ergonomia foi considerada nos panoramas dos séculos XVIII e XIX,⁴ tanto na organização compositiva da cena como nas soluções arquitetônicas, nos dois casos, em busca de um objetivo comum: transportar ou reproduzir um espaço longínquo em outro lugar do mundo.

Fim do século XX (efeito estereoscópico)

No final do século XX, as tecnologias eletrônicas de projeção agregaram a possibilidade de representação do efeito estereoscópico da imagem, com os sistemas de projeção polarizada, oferecendo uma imagem a cada olho, tal como é a visão natural.

Essas imagens, apesar de se oferecerem tridimensionalmente, provêm da projeção única sobre a tela. Isto faz cada espectador ter a mesma visão do objeto, independentemente de sua posição na sala de projeção, o que contradiz o princípio binocular de lateralidade. Ao mover a cabeça para um lado e para o outro, o objeto visto também se move, como se estivesse fixo em relação ao olho. Tal característica da tecnologia é um ruído de informação, pois quando vemos um objeto físico parado no espaço, ao movimentarmos a cabeça temos a visão de suas laterais e quanto mais perto o objeto está, mais evidente este efeito aparece. Esta tecnologia, apesar de ter agregado informação espacial, o faz de forma distorcida, pois não leva em conta a posição do ponto de observação. Por outro lado, consegue informar detalhes com mais precisão que as demais, conforme aproxima o objeto dos olhos do observador.

A maior fidelidade da imagem representada despertou o potencial de utilizá-la para a concretização do espaço híbrido. Porém, a verdadeira integração entre o espaço real e o virtualizado demandava, assim como os panoramas, construções específicas para a projeção. Talvez por este motivo a maioria dos filmes não considera o local onde serão exibidos.

Alguns poucos exemplos, na sua maioria em parques temáticos – em que a projeção e a sala de exibição são previamente projetadas em conjunto – aproveitam a projeção de grandes formatos e o efeito estereoscópico para integrar o espaço físico àquele virtualizado na representação. Esta intenção fica fortalecida quando – além da questão espacial – efeitos especiais, como balanço de poltronas, fumaça, água, atores reais, e outros artifícios, produzem sensações

4. Apesar de o conhecimento estruturado dessa ciência ainda não existir naquela época.

táteis compatíveis com o conteúdo mostrado no filme. O espectador se envolve completamente, inserindo-se no enredo do filme, inclusive espacialmente. A percepção do espaço representado se integra à do espaço natural, seja no sentido visual ou semântico.

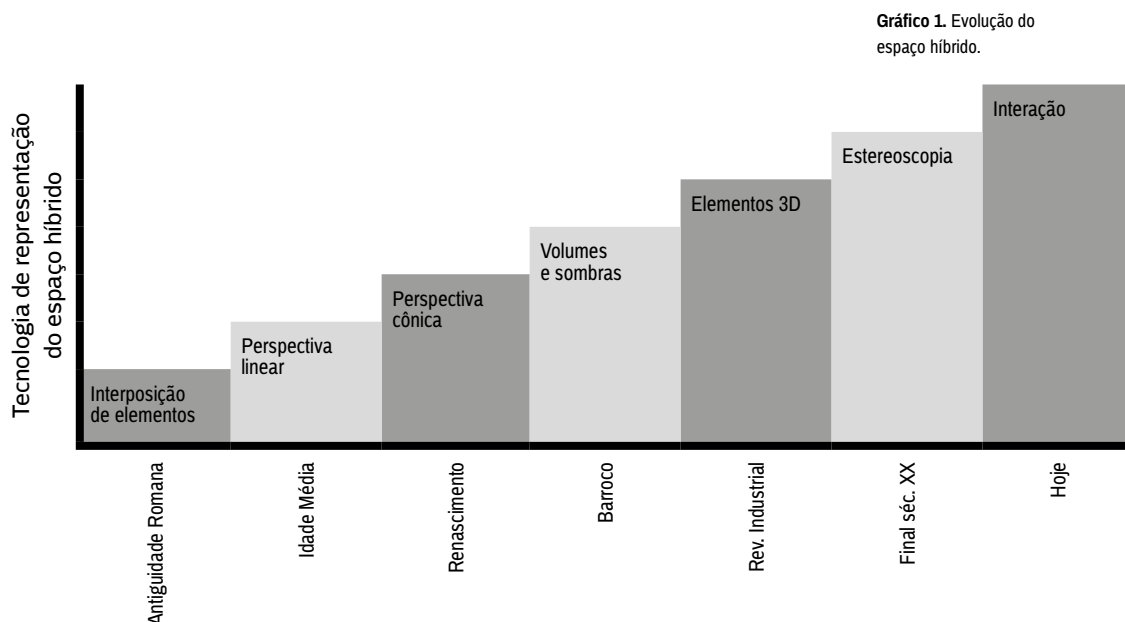
Em uma estratégia inversa, objetos representados no filme estão estrategicamente posicionados de forma a parecer, à percepção, em uma composição com o espaço físico da sala. Como exemplo, as cortinas que existem fisicamente também são apresentadas na representação do filme.

Essas formas de oferecer o estímulo visual mostram diferentes soluções adotadas para amplificar a informação visual comunicada, de modo a integrar perceptivamente o espaço real ao virtual, na busca da criação do espaço híbrido.

CONCLUSÃO

O percurso histórico mostrou que o caminho de desenvolvimento das tecnologias de representação buscava o aprimoramento dos aspectos ergonômicos para a concretização de um espaço híbrido (real + virtual) mais plausível.

Entretanto, por mais que os modos de representação da imagem tenham evoluído, o limite entre estes dois espaços sempre foi bem definido, e a comunicação entre eles, nula. Tal fato nos leva a pensar na necessidade de se incorporar o elemento de interação neste contexto.



As tecnologias de telecomunicação existentes podem trazer grande contribuição para que – ao invés da representação ser uma projeção pré-definida – o conteúdo representado provenha de uma realidade espacial viva, um espaço real em outro lugar.

Imaginemos uma sala quadrada onde em uma de suas paredes é projetada a imagem do que acontece numa segunda sala, a alguns quilômetros dali e que, nesta, a mesma situação aconteça. Coloquemos em cada uma um grupo de dez pessoas. Poderíamos permitir que um sistema de som possibilitasse a conversa entre os usuários das salas A e B. Se perguntássemos a eles a forma geométrica do espaço que eles experimentaram, podemos imaginar que alguns ficariam em dúvida entre o quadrado e o retângulo [...]. Afinal, o que diferenciaria esta situação de uma sala retangular com um vidro no meio dividindo-a em dois espaços? A mesma interação seria possível nas duas situações bem como com as mesmas limitações. (BRAGA, 2005, p. 12).

Uma interface que possa viabilizar o espaço híbrido, considerando a comunicação entre espaços físico (real) e virtual, modificará as relações espaciais em uma obra de arquitetura. A transformação do paradigma espacial da arquitetura de hoje – limitado às relações físicas – trará novos horizontes à produção arquitetônica quando for substituir pelo do espaço híbrido. As discussões que tal fato pode abrir é um universo teórico novo, pronto para ser desvendado.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BRAGA, Gisele P. A realidade reinventada: o espaço arquitetônico na era digital. *Da Vinci*, Curitiba, v.2, n.1, p. 9-16, 2005.
- CARRARA, Matilde. La Villa di Livia a Prima Porta da praedium suburbanum a Villa Caesarum. In: FRIZELL B. S.; KLYNNE, A. (Org.). *Roman villas around the urbs: interaction with landscape and environment*. Proceedings of a Conference at the Swedish Institute in Rome, September 17-18, 2004. Roma: Swedish Institute in Rome, 2005. p. 17-18.
- GIBSON, James J. *The Perception of the Visual World*. Westport: Greenwood Press, 1974.
- GOMBRICH, Ernst H. *História da Arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- KUBOVY, Michael. *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- OETTERMAN, Stephan. *The Panorama: History of a Mass Medium*. New York: Zone Books, 1997.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- STERNBERG, Robert J. *Psicologia cognitiva*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.
- ZEVI, Bruno. *Saber ver a Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Gisele Pinna Braga

Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (1993), com mestrado em Comunicação e doutorado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (ECA-USP, 2001, e FAU-USP, 2006). Professora titular da Universidade Positivo, Curitiba.

Pedro Pousada

O Merzbau como sepultura do eu logocêntrico: um eu que grita torna-se espaço

Resumo

Este artigo discutirá o Merzbau de Hannover enquanto experiência "para-arquitectónica" e como doutrina sobre o conforto ambiental, doutrina essa ligada à sensação intensa e ao relaxamento mnemónico. O Merzbau, a *Traumhaus* (casa de sonho) cubo-gótica de Kurt Schwitters, será aqui entendido como um laboratório de estímulos sensoriais onde foram praticados um controlo estético do esquecimento mas também do aborrecimento.

Palavras-chave

Merzbau. Kurt Schwitters. Modernismo. Arte. Arquitetura.

*Eu senti-me livre e precisei de gritar ao mundo
o meu júbilo... Podemos gritar com o lixo,
e foi o que fiz, pregando e colando.*

Kurt Schwitters, *Ich und Meine Ziele*, 1931. In DIETRICH, 1993, p. 206.

Para que não haja qualquer mal-entendido, devo dizer-lhe francamente que o meu método de trabalho não tem nada a ver com a decoração, que eu não estou de modo algum a realizar um interior onde as pessoas poderiam viver [...]. Eu construo uma escultura abstracta (cubista) donde se pode ir e vir. A partir de direcções e movimentos das superfícies construídas partem planos imaginários [...]. A impressão sugestiva que suscita o conjunto repousa sobre o facto que as pessoas quando penetram na escultura cruzam esses planos imaginários. É a dinâmica dessa impressão que me interessa acima de tudo.

Eu construo uma composição sem fronteiras na qual cada elemento fornece ao mesmo tempo o quadro de elementos vizinhos e onde todas partes face a face dependem umas das outras." (Apud LEMOINE, 1994, p. 139).

Kurt Schwitters, carta a Alfred Barr, 23 de Novembro de 1936

Proponho desenvolver neste artigo, no âmbito da minha investigação sobre o "objecto de arte para-arquitectónico",¹ um comentário quer aos conteúdos quer ao processo metodológico, que contribuíram para a formação/construção do primeiro *Merzbau*, o híbrido arquitectónico concebido de forma intermitente por Kurt Schwitters (daqui em diante K. Schwitters ou apenas K.S.) na residência dos seus pais em Waldhausentrasse na cidade alemã de Hannover e num período que varia entre os 17 e os 14 anos (de 1919/1923 a 1937).

K. Schwitters desenvolveu numa "*atmosfera de berçário, cozinha e estábulo*" (FALGUIÉRES, 1995, p. 155), um dispositivo de acumulação e de ocultamento, com propriedades ópticas, olfactivas, tácteis e mitográficas que conforme as leituras dos seus contemporâneos e da posteridade foi omnívoro, arborescente ou arquitectónico.

Nota do Editor. A revista *Porto Arte* preserva as diferenças internacionais de uso de um mesmo idioma, como acontece entre países de língua portuguesa, espanhola etc. Neste artigo está mantida a grafia de Portugal, seu país de origem. Para fins editoriais, as normas de padronização e estilo brasileiras estão aplicadas apenas parcialmente.

1. C.f. POUSADA, Pedro. *A Arquitectura na sua ausência. Presença do objecto de arte para-arquitectónico no Modernismo e na Arte Contemporânea*. Universidade Coimbra: FCTUC, 2009.

Este texto tentará falar da pulsão para ordenar/refazer o mundo percebido, que o levou a erguer esse dispositivo sugerindo que essa energia simbólica emana de características idiossincráticas da sua subjectividade, dos estímulos externos provenientes da comunidade artística alemã e internacional e das condições materiais e históricas propícias à modernização do conceito de “*Gesamkunstwerk*”; Gabrielle Bryant esclarece a importância deste conceito para a arte moderna:

No que se considerou uma “revolução estética”, a arte é elevada ao plano metafísico e conceitos religiosos e objectivos políticos são introduzidos no campo da arte como fica exemplificado na noção de “estado estético” e no projecto de uma “nova mitologia” como “a mais artificial de todas as obras artísticas”. [...] A arte não tem mais como função imitar o seu contexto social e histórico mas, antes, a sociedade deve seguir os ideais e as regras definidas pela criação artística. A arte serve como *Vorschein* (antecipação estética), e é um catalisador na criação do novo. A transferência das aspirações espirituais e revolucionárias (ou reformistas) para a arena da estética, a autonomia artística a funcionar como veículo das ideias utópicas que se propunham criar uma sociedade, espiritual e socialmente, mais avançada, todos esses elementos formaram a base conceptual do que seria a busca do *Gesamtkunstwerk* moderno [...]. (BRYANT, 2004, p. 158)

O arquitecto Austríaco Adolf Loos (KLEINMAN, 2007, p. 57-59) salientava em 1910 as vantagens da obra de arte em relação à obra arquitectónica argumentando que a primeira estava, pela sua natureza, imune às contrariedades da recepção pública, não sendo uma condição da sua existência a produção de consensos estéticos; Loos insistia mesmo que a obra de arte devia escapar ao contentamento entendendo-a como uma poética do antagonismo,² a oposição activa entre um *subjectum* e um *objectum*: a obra de arte não se tocava e não se usava; em contraste a simples concepção de um domicílio implicava para o arquitecto a temeridade de enfrentar múltiplas sensibilidades e contingências políticas,³ estéticas e psicológicas e a consciência dolorosa da pós-vida entrópica do seu artefacto.

A materialidade do Merzbau baseou-se nessa dupla condição de um espaço concebido para ser contemplado à distância – como objecto de um



Figura 1. Kurt Schwitters, *Merzbau* em Hanover, 1933 (destruída), foto de Wilhelm Redemann, detalhe da “Janela azul”. Foto: Sprengel Museum Hannover

2. Talvez fosse este o argumento que, três anos antes, Picasso utilizou perante a reacção negativa do grupo do Bateau Lavoir, Apollinaire, Braque, os irmãos Leo e Gertrude Stein, diante das suas “Chicas”, o *nec plus ultra* do nú feminino: o direito do objecto (neste caso pictórico) de suspender a estética e de recusar a ligação à palavra do sujeito.

3. Aqui o político é lido no sentido das concepções socialmente determinadas da família e da intimidade.

discurso e de uma biografia – e para ser vivido como a manifestação e intensificação de hábitos e necessidades quotidianas, como um protótipo não consciente daquilo que na década de 70 do século XX se designaria como “*estética da participação*” (*participatory aesthetics*).

O Merzbau funcionou, portanto, simultaneamente como um enigma e uma estrutura dialógica, e foi a partir dessa oposição de termos (a cortina opaca das memórias intransmissíveis produz mensagens) que K.S. interpelou a comunidade modernista europeia e deu uma forma (espacial), um contorno, à sua presença no interior dessa comunidade.

Dorothea Dietrich⁴ salienta que K. Schwitters projectava a sua práxis artística no quotidiano, nesse lugar de privação socialmente determinado, e fazia-o não tanto para tornar irredutível, por via do gesto artístico, a separação da vida de todos os dias desse determinismo (a inescapável repetição e fragmentação da experiência quotidiana) mas para explorar e intensificar os pontos de contacto entre os momentos menores e os momentos superiores dessa vida.⁵ Assim a Arte, posicionada como o estado puro da actividade pública, serve menos para salvar (a revolução estética reconhece os seus limites emancipatórios) e mais para contrastar (o claro-escuro mundano ergue-se como matéria prima e sujeito do acto artístico); o artista age na arena social umas vezes como presa e outras vezes como predador da cultura. A Arte de K.S. foi uma “arte de viver” o quotidiano que acarretou os seus fracassos e dissabores; foi-o, por exemplo, nos quatro anos (1933-1937) que se aguentou no reich nacional-socialista, uma alienação auto-infligida, uma condenação ao se expor a esse Mal absolutamente inovador (por se representar e se homenagear como o Bem que corrige, ordena e salva o povo alemão dos seus inimigos e de si próprio) com a crença de que a atitude poética podia manter-se soberana, intacta e desobrigada da acção política.

Uma das intenções desse ingresso da “visão poética” “no mundo prosaico da actividade” (BATAILLE, 1998, p. 30-35) é, como entenderemos mais adiante, a naturalização no discurso da cultura germânica de uma concepção anti-racional do sujeito criador moderno cuja genealogia remonta ao Romantismo; a concepção possui algo de antinómico pois propõe que na mesma biografia se afirmem em disputa pela hegemonia, um pessimista pronto a render-se diante do caos criado pela ordem moral burguesa, pronto a admitir a impossibilidade de existir na mudança e a aceitar o *exílio interno* fechando-se na Arte em si, e um profeta motivacional, agonista no seu “seguir em frente”, que perspectiva esse caos (essa desordem programada para manter as coisas na ordem), de modo a ganhar *momentum* e ímpeto para superar o arame farpado do sempre igual, isto é preservando essa autonomia mas colocando-lhe portas batentes e posicionando-a no meio dos factos sociais.

4. DIETRICH, Dorothea. Op.Cit, p. 204-205.

5. JAPPE, Anselm. Guy Debord. Lisboa: Antígona, p. 93-97.

Por outro lado para além das novas questões relacionadas com os mecanismos de recepção da imagem proporcionadas pela revolução simbólica modernista são discerníveis no trabalho de K.S., comportamentos pré-industriais a que o primitivismo da herança expressionista não terá sido estranha (a ritualização do recolher, do guardar e do acumular) assim como outros, mais ambíguos, localizados na cultura burguesa e na sua deriva maquinista (deixar um rastro, uma marca autoral no tempo, o coleccionismo situando-se entre o gabinete de curiosidades e a acumulação capitalista); o Merzbau denota, portanto, *sinapses* da visualidade modernista e acumula elementos da cultura urbana moderna sendo talvez o mais forte desses elementos a noção de que o valor de uso dos objectos se estava a tornar cada vez mais precário: no quotidiano instala-se o arcaísmo prematuro dos bens produzidos, a obsolescência que permanece como resíduo.

Assim, desde a Merz-saulen (Merz-coluna) nascida em 1919 até ao Merzbau de 1930, as imagens foram construídas como uma política do quotidiano em que a capacidade de reinvenção do indivíduo na sua luta contra o sempre igual e contra um presente intrascendente funda-se no esquecimento (na sepultura, na desmaterialização do vivido) e no seu retorno como memória reflexiva (a tecnicização do arquétipo, do início: o monumento).⁶ Outro elemento ideológico do Merzbau, para além do culto do *objet trouvé* e da fetichização dos objectos, é que nele mediatizam-se preocupações caras à prática arquitectónica moderna sobre a ideia de habitáculo, sobre a sua viagem milenar entre o útero e a urna (entre interioridade e encerramento, lidos como índices antropomórficos); observa-se também que a divisão moderna entre trabalhar e existir – a reificação do trabalho especializado (entendido criticamente como uma práxis informe e compartimentada, uma actividade sem ontologia), e a intimidade como posse do mundo – são problematizados pelo Merzbau. Tanto é assim que a sua superfície coloca no mesmo plano as rotinas e a entropia da oficina-arquivo (o controle do caos, o desejo de um sentido unitário) e a do interior doméstico (esse lugar impregnado do voltar a fazer, da inscrição e do irreversível).

Um aspecto com que teremos que trabalhar é que o testemunho do próprio Kurt Schwitters, os seus depoimentos e intervenções públicas, assim como os da comunidade artística em que se integrou, o círculo de amigos e de cumplicidades com que se definiu a sua identidade social, cessou de existir e cedeu o lugar aos mecanismos artificiais de recodificação e de reconstituição (o arquivo, a construção monográfica do modernismo, a indústria cultural dos novos media) com que se fez a história possível desta estrutura historicamente desaparecida e culturalmente monumentalizada (KELLEY, 1993, p. 11-26 e também DICKERMAN, 2005, p. 103). O *situation-specific* aqui em estudo é agora um material inexistente, sobrevivendo de um modo diferido e incompleto,

6. C.f. TEYSSOT, Georges, Op.Cit, p. 60.

dependendo de imagens secundárias. A construção original sucumbiu parcialmente a um bombardeamento aliado em 1943 e a tentativa de K. Schwitters de recuperar as parcelas ainda intactas mas danificadas do Merzbau foi interrompida pela sua morte inesperada em 1948. A carta que ele enviou a Alfred Barr em 1936 e que encima este artigo corresponde a uma das suas primeiras tentativas de salvar o Merzbau fazendo-o “emigrar” para o MoMA de Nova Iorque dirigido então por Barr.

Ainda assim e apesar da escassez e redundância dos registos visuais que nos revelam pálidas pós-imagens de um jogo de forças quotidiano entre teatralidade e realidade; apesar também de estarmos perante um objecto múltiplo que já não existe, o facto é que o Merzbau ainda suscita, hoje, uma atenção retrospectiva e um interesse acrescido de que este artigo ambiciona ser mais um contribuinte.

A *Fortuna Critica* do projecto de Kurt Schwitters é significativa. Só na década de 90 do século passado contam-se pelo menos seis leituras distintas e de carácter monográfico que o tomaram como tema desde que se procedeu em princípios da década de 80 (1981-83) à construção e exposição de uma réplica parcial no Museu Sprengel de Hannover; réplica realizada por Peter Bissegger e baseada nas fotografias que Walter Redemman realizara em 1933 do Merzbau.

Tratam-se das contribuições de Dorothea Dietrich que no seu *The collages of Kurt Schwitters – Tradition and Innovation* (Cambridge University Press, 1993) inclui um capítulo sobre o Merzbau; de Jean Christophe Bailly que torna o Merzbau num protagonista essencial do seu livro *Kurt Schwitters* de 1993; de Dietmar Elger e Patricia Falguières que produzem dois estudos divergentes sobre o Merzbau no Catálogo Raisonné Kurt Schwitters publicado pelo CNAM-Georges Pompidou em 1994; do livro de Gwendolen Webster *Kurt Merz Schwitters* (University of Wales Press), um texto de 1997 mas não menos relevante para clarificar algumas lacunas da história do Merzbau; do estudo monográfico de Elizabeth Gamard, *Merzbau The Cathedral of Erotic Misery* publicado em 2000. Mais recente especificamente de 2005, podemos referir o texto de Leah Dickerman, *Merz and Memory – On Kurt Schwitters*.

A importância de John Elderfield como um dos primeiros investigadores da obra de K. Schwitters deve ser aqui igualmente referida. Deve-se ao seu trabalho no MoMA a organização em 1985 da primeira grande exposição da obra de Kurt Schwitters (SUDHALTER, 2007). J. Elderfield está para a divulgação da obra de K.S. como Camilla Gray esteve em 1962 para a redescoberta no ocidente das vanguardas russas e Robert Motherwell para a redefinição da aventura Dada com a sua antologia de 1951, *The Dada Painters and Poets*.

A saturação (e mais-valia) hermenêutica do Merzbau tem, portanto, progredido de artigo académico em artigo académico, cada qual explorando

de um modo assimétrico mas legitimado os sintomas dessa “*composição sem fronteiras*” como a descreve o próprio Kurt Schwitters. A dimensão intertextual, a espacialidade discursiva desta superfície tornou-se aliás a sua localização mais definida: o Merzbau pode ser reencontrado e situado na extensão que separa a sua produção (metabólica) da sua recepção (indeterminada).

A consciência da riqueza e ambiguidade semântica dessa obra iniciam-se, aliás, nos anos vinte mas ainda com fortes traços testemunhais e impressionísticos. Foram inúmeros os visitantes e por vezes involuntários contribuintes que registaram por escrito a experiência quer do convívio com Kurt Schwitters quer das suas esculturas em processo de reinventarem/transformarem o espaço doméstico. Tristan Tzara, por exemplo, contacta-o em 1922 e descreve-o como um artista capaz de rir de si próprio (característica que ele provavelmente não observava em André Breton e respectivos acólitos), a viver numa “*casa coberta por bilhetes de eléctrico, por pedaços de papéis e de jornais colados*” (TZARA, 1975, p. 604). Tzara descreve, também, a coluna original do Merzbau assim como o projecto monumental *gratte-ciel* de Kurt Schwitters para a sua escultura.

Hans Arp, El Lissitzky, Van Doesburg, Mies van der Rohe, Hannah Hoch são outros *passageiros* desta experiência ambiental e construtiva. Mas sem dúvida que as fontes primárias da experiência holística do Merzbau são os testemunhos de Helma Schwitters, esposa de Schwitters, em particular a sua correspondência em 1933 com Hannah Hoch: “*Pode-se lá estar horas a fio, sentado a olhar e descobre-se sempre algo de novo e interessante*” (HOCH, 1989, p. 56), assim como o testemunho do filho único do casal, Ernst Schwitters, que se encarregou de defender a obra do pai do esquecimento.

O carácter de autoconservação desse lugar enigmático; as políticas errantes, obscuras que decidem o que se guarda e o que se esquece, o que se revela e o que se esconde, tornar-se-ão importantes intensificadores ideológicos da sua existência social; de uma existência que não só se reproduzirá e se definirá no seu interior como se estenderá e se mediatizará no exterior, num exterior que assumirá sobretudo a forma temporal. *O era uma vez o Merzbau* constitui uma referência obrigatória de qualquer estudo sério sobre as relações entre instalação artística e arquitectura.

O Merzbau de Hannover é, portanto, um extraordinário sobrevivente *post-mortem*. A sua persistência no imaginário de muitos artistas contemporâneos (Robert Motherwell, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Gregor Schneider, Thomas Hirschorn, Andrea Zittel, Natasha Reid, Aaron Curry), talvez resulte do que nos oferece para compreendermos o que separa e aproxima o processo artístico contemporâneo daquele que definiu o modernismo. O Merzbau como que antecipa o espaço aporético que se instala na criação artística contemporânea e que joga as suas convicções entre o objecto da

bondade ambígua da técnica, o objecto purificado, sedutor e incommunicante, e o objecto que admite o trágico, o isolamento e o conflito estrutural entre disfarce e autenticidade.

Um dos valores acrescentado desse processo de reactivação contemporânea será o facto do Merzbau se organizar entre dois extremos da topologia *unheimlich* da habitação, respectivamente o sótão e a cave. Kurt Schwitters entendeu o espaço como representação (o espaço como a imagem de uma produção) e como médium; através dessa metodologia reflectiu sobre a posse e o uso do espaço, a sua coisificação, numa perspectiva que ainda é válida na nossa civilização pós-industrial onde a sua escassez (a falta de espaço para viver) prevalece: a de responder poeticamente à necessidade concreta e premente de um abrigo, de uma “mortalha”.

O Merzbau reflecte sobre um desejo que a tecnologia de então e a de hoje não conseguiram (não puderam?) resolver: a produção de um recuo curativo com características egomórficas; Schwitters tornou, nesse sentido, a sobrevivência intramuros de “estar no mundo” num “*fazer mundos*” (Apud CRUZ, 1988).

Nesse trabalho, faz ingressar a ideia de arquitectura na alegoria histórica, na superstição e no universo intranquilo dos contos populares (onde predominam como penalidades mas também como provocações, o desvio e o erro). A arquitectura aparece em simultâneo como um *once upon a time* e um esconde-rijo, como a montagem de diferentes usos e apropriações do espaço e o depósito das partes não-históricas da produção do espaço. K. Schwitters problematizou a Arte, os seus desenvolvimentos desiguais, explorou a factografia, os mitos da Grande Alemanha, e acentuou as possibilidades anti-estéticas do jornalismo passional na tentativa de encontrar na atomização dos factos e produtos da experiência humana modos de *disrupção* do eterno presente.

É neste contexto que se explica o carácter simultaneamente aéreo e subterrâneo do Merzbau, a convergência que nele se manifesta entre as topologias da cave e do sótão, entre sepulcro e ressurreição, entre o natural e o mais-do-que natural.

A experiência física e psicológica da fantasmagoria, daquilo que se repete inúmeras vezes, que não cessa de reemergir, que deixa vestígios do seu regresso (o fragmento, o resíduo), a curiosidade mórbida pelo já vivido, pelo encontrado e o segredo, a negação da comunicação, da partilha de um código (que aqui adquire uma espessura arquitectónica, tornando-se um lugar específico do edifício, uma cavidade, uma reentrância, um armário escondido), são temas que potenciam o espaço do Merzbau. Essa topologia não tem apenas propriedades ligadas ao *retorno do reprimido*, funcionando também como separador antropológico em relação à natureza, ao mundo das coisas vivas. Cave e Sótão são as áreas onde uma camada de cimento impede a casa de tocar e de se dissolver na

terra e uma camada de telhas a fecha ao firmamento, ao incomensurável. Essas duas polaridades acentuam a finitude metabólica da casa, de qualquer casa.

KURT SCHWITTERS, ANTI-HERÓI DO MODERNISMO

Realizou a profecia de Rimbaud juntando palavras "acessíveis aos cinco sentidos".⁷

Moholy-Nagy sobre Schwitters.

Kurt Schwitters, foi um homem de bem apalhaçado, um elegante mas desajeitado émulo pequeno-burguês de Harold Lloyd, onde às boas maneiras se somava um culto aparentemente irracional do refugio, e que, como os seus contemporâneos (Os Futuristas de Marinetti a Boccioni [BANHAM, 1979, p. 183-184], Marcel Duchamp e a sua "Noiva", pintura de 1912, Francis Picabia e a sua "Parade Amoureuse", obra de 1917, ou Max Ernst no período da revista *Die Schammade*, 1920) concebia a máquina como uma antropogénese e admitia o livre-arbítrio, a emoção tipicamente humana, a vida psicológica como propriedades dos mecanismos e dos seus subprodutos (o lixo industrial e doméstico). "Artista dos pés à cabeça, possuído pela arte" (HOCH apud ADRIANI, p. 36), Kurt Schwitters pertenceu à secção de Hannover dos Dadaístas alemães mas fez também parte do grupo de artistas abstractos da mesma cidade juntamente com Domela, Vordemberge-Gildewart e Buchheister.

Inventor do princípio activo "Merz", combinação produtiva da recollecção vagabunda e dos caboucos construtivistas (a revolução estética errando optimista entre o baldio e a obra pública), K.S. foi assintomático no seu dadaísmo, não brandindo com alarde o cadáver da cultura ou a bancarrota social nem sendo muito claro de que lado se colocava; sempre se considerou um art believer não pretendendo quebrar os laços com a intencionalidade histórica da Arte. Richard Huelsenbeck duvidava, aliás, do dadaísmo de Schwitters e mesmo da sua capacidade em superar o paroquialismo do alemão de província. Baptizou-o injustamente de "*Caspar David Friederich da revolução dadaísta*" (BAILLY, p. 35). O próprio admitia em 1921 que Merz não era Dada; o seu programa artístico possuiria algum parentesco mas não era definitivamente a mesma coisa. Merz era inorgânico e mais praticante da concomitância do que do gregarismo anti-ars bellum dos berlinenses: "*Schwitters move-se como uma Florence Nightingale. Ele tem um temperamento franciscano. [...] quer curar e colocar pensos, [...] é o enfermeiro do dadaísmo, [...] prefere a cola à tesoura.*" (ROTTERS, 1978, p. 158).

O seu temperamento complacente, a crença nas vantagens sociais da contemplação estética e na conversão do público burguês ao modernismo por

7. Apud, MOTHERWELL, 1981, p. xxix-xx.

via do escândalo mas também do hábito, constituiu-se num programa de acção. Ele organizava na casa onde residia em Hannover matinées de divulgação artística, promovendo palestras de activistas da vanguarda europeia (Arp, Doesburg, Haussman, Lissitsky), cantando poemas ininteligíveis para uma audiência heteróclita – nessas iniciativas prosélitas encontravam-se, segundo o testemunho de Hannah Hoch, “*amigos mas também inimigos curiosos e pessoas que Schwitters, graças à sua personalidade, tinha de certo modo obrigado a ocuparem-se com a sua concepção de arte. Eram não só directores de fábricas mas também um qualquer sapateiro remendão. Gostava imenso que os convidados contestassem essas matinées, podendo assim apresentá-los pessoalmente aos hannoverianos*” (HOCH apud ADRIANI, p. 45).

Kurt Schwitters é muitas vezes associado ao espírito show business dos primo-Dadas de Zurique, e de Tristan Tzara em particular, mas há uma profundidade poética, um desenlace de dúvida e de amargura nas antologias de *anacronismo* e de *metafísica* que são as combinações merzianas, que saltam por cima do beco sem saída do nihilismo tzariano. O clown Schwitters ainda ama e como-se com a ideia de uma Arte Total (a Arte cobrindo numa sucessão sem fim todas as expressões da vida, da moda à alimentação, da poesia à literatura técnica, do olhar voyeurístico ao olhar introspectivo), ainda acredita no papel social e socializante do criador artístico, num papel que se desenrola com uma consistência subterrânea entre ausências e aparições. A arte ainda consegue ressuscitar no meio do refugio, reestruturar-se a partir do abandonado.

Num ensaio que assina para a exposição que K. Schwitters realiza na Modern Art Gallery em Londres (Dezembro de 1944), texto que resultou da visita ao atelier inglês de Schwitters, Herbert Read⁸ faz migrar essa cultura do rejeitado, para dentro de algo que toca no incomensurável, no incompreensível. Essa cultura onde prevalecem a montagem tosca e sem polimento, a superfície assimétrica, o imperfeito e o pulsional na collage, a composição desigual e incompleta e que Read define como possuindo traços místicos, notando que Schwitters “faz algo com as pedras rejeitadas pelos construtores” (READ apud LUKE, 2012, p. 238). Read observa com perspicácia que o uso recorrente por parte de Schwitters dos materiais normalmente associados ao desperdício, ao término da cadeia de produção e de consumo acentuaria essa propriedade imperativa da “realidade orgânica da arte”: a imprecisão (a anomia, a ausência de um nome e de uma finitude acrescentamos nós).

“[...] Podemos recomeçar”,⁹ dirá a Katherine Dreier, um K. Schwitters nunca desistente, numa carta enviada da Noruega no princípio do seu exílio sem retorno, e nesta declaração de fé como que nos enuncia a ontologia do seu processo: contemplar a perca como uma segunda oportunidade, como um novo início, como o regresso ao momento primordial; e o retalho, o fragmento, o

8. READ, Herbert, *Paintings and Sculptures by Kurt Schwitters*, London: 1944, apud LUKE, Martin R., *Sculpture for the hand: Herbert Read in the Studio of Kurt Schwitters*, London: Art History, 35, 2, April 2012, p. 238.

9. “[...] Construo aqui um novo atelier; é o sinal visível que uma nova vida começa. Ela deve começar, só tenho cinquenta anos e nesta idade podemos recomeçar. Afinal de contas a vida é tão atroz que seria preferível não se ter nascido. Com esta premissa a vida torna-se suportável.” Kurt Schwitters, Lysaker 13 de Outubro de 1937. In BAILLY, Jean Christophe, *Kurt Schwitters*, Paris: Éditions Hazan, 1993, p. 148.

encontrado são como esse *ur*, esse primitivismo, se manifesta na modernidade. É nessa resiliência que o programa Merz pode ser interpretado como uma analogia visual do campo de saberes que Roland Barthes se propôs analisar no seu curso de seminários, *Comment Vivre-Ensemble* (1976-77). Campo de saberes que Roland Barthes integrou no conceito de *idiorritmia*. O termo é, explica-nos Barthes, uma conjunção de duas palavras gregas, *Idios* (próprio, particular) e *Rhythmos* (ritmo). É um pleonismo, já que a ideia de ritmo “é por definição individual”.¹⁰ Mas no texto barthesiano essa repetição serve para separar o indivíduo (o pensamento em acção, o inconsciente e o irracional do pensador) e o ritmo como forma cultural (num sentido nietzscheano, isto é, anti-humanista em que a cultura surge como a “violência de que o pensamento é objecto”;¹¹ a cultura como o momento em que o pensamento é obrigado a vestir-se, a civilizar-se, a tornar-se *paideia* ensino, formação): “[...] o ritmo tomou o sentido repressivo (veja-se o ritmo de vida de um cenobita ou de um falansteriano que tem que agir de quarto em quarto de hora) e tornou-se necessário acrescentar o termo *idios*.” (BARTHES, 2002, p. 39).

É um “*gênero de vida*” em que o sujeito encontra a sua maneira pessoal, o seu ritmo, para se integrar de um modo distante, fugidio “no código social”.¹² A idiorritmia “reenvia às formas subtis do gênero de vida: os humores, as configurações instáveis, as passagens depressivas ou exaltadas; em breve, o contrário mesmo de uma cadência fragmentada, implacável de regularidade” (BARTHES, 2002, p. 39). Entendemos melhor esta associação entre Merz e a ideia de *Idiorritmia* (o nem estar integrado e nem estar separado), ao lermos os testemunhos e os episódios apócrifos com que os seus contemporâneos desenharam a silhueta de K.S.

Valemo-nos aqui de Hans Richter que o descreve dentro e fora da imagem convencionada do artista pequeno-burguês: “Viajava de país para país, levando consigo ensaios e enormes pastas, que continham as suas colagens, vendidas a 20 DM cada. Este homem, espontâneo, de dois metros de altura, sempre cheio de ideias inesperadas e duma actividade incansável era, por si só, um verdadeiro movimento dada.” (RICHTER, 1972, p. 12). [...] Os combates de Tróia não eram mais variados que um dia da vida de K.S. As colunas de *Schwitters* (a sua obra-prima) eram uma criação única e invendável. Eram tão difíceis de transportar, como de definir. No centro de uma peça vulgar, erguia-se uma enorme plástica abstracta em gesso que atingia o tecto, atravessava-o,¹³ para atingir os andares de cima, e continuava, até encher completamente as salas inferiores e superiores.” (RICHTER, 1972, p. 96-97).

Naum Gabo que o conheceu nos inícios da década de 20, provavelmente no período da sua chegada a Berlim em 1922, descreve-o nos seguintes termos:

10. BARTHES, Roland, *Comment Vivre ensemble, Cours et séminaires au Collège de France (1976-77)*, Paris: Traces écrites, Seuil Imec, 2002, p. 33-34 e 36-39

11. BARTHES, Roland, *Op.Cit.*, p. 39.

12. BARTHES, Roland, *Op.Cit.*, p. 39.

13. Aqui segundo ELGER, Dietmar (*Op.Cit.*, p. 142), Hans Richter exagera e fantasia as dimensões do Merzbau de Hannover, o projecto nomadizou-se e metastizou-se por outras partes da casa paterna mas por via de colunas, representantes diferidos do corpo principal que era onde se solidificava o ethos do ambiente construído, John Elderfeld descreveu em planta a sala principal do Merzbau que não deveria exceder os vinte metros quadrados.

Costumávamos fazer longas caminhadas nos arredores de Hannover e nos seus bosques. No meio da mais animada conversa (K. Schwitters) parava subitamente e mergulhava numa contemplação profunda...Não se podia adivinhar o que o fascinava naquele pedaço de terreno insignificante. Então ele pegava em algo que acabávamos por discernir como um pedaço de papel com uma textura especial ou um selo ou um bilhete deitado fora, limpava-os cuidadosa e carinhosamente e exibia-o triunfante na nossa direcção; só então compreendíamos que esse pedaço de papel rasgado continha uma cor muito peculiar. (GABO apud LODDER, 2010).

Mas como nota a mesma Hanna Hoch, “a vida dos Schwitters dividia-se em duas formas extremas, a marcadamente burguesa e outra ligada à coluna Merz-Dada”.¹⁴

K. Schwitters foi também um diligente funcionário da Câmara Municipal de Hannover e um empenhado artista gráfico preocupado em encontrar clientes e encomendas incorporando-se nesse sentido na visualidade comercial e industrial¹⁵. No final da primeira guerra mundial já é um activista do modernismo alemão popularizado pelo seu poema nonsense Anne Blumme (1919) mas antes disso a sua obra pictórica era uma combinação mal-sucedida de neo-romântismo e de naturalismo serôdio.

Forçado ao exílio nos finais da década de trinta (1937), primeiro na Noruega e mais tarde na Inglaterra, K. Schwitters retomarà essa pintura insípida, realizando paisagens e naturezas-mortas com o objectivo de subsidiar a sua precária existência económica.

Brassai afirmou ao sair do atelier de Mondrian que este pintava florzinhas para poder viver e queria viver para poder pintar linhas rectas; sobre Kurt Schwitters diríamos algo semelhante: ele prestava-se a muitos incómodos e aborrecimentos para poder construir o seu “cenóbio” onde numerosos instantes do quotidiano e o peso da memória se entrelaçavam.

14. Hanna Hoch, *Ibidem*, p. 36.

15. Cf. HEINE, Werner & HASTON, Annette, “Futura” without a future: Kurt Schwitters’ Typography for Hanover Town Council, 1929-1934 In *Journal of Design History*, Vol 7, Nº2 (1994), p. 127-140.

REFERÊNCIAS

- BANHAM, Reyner. *Teoria e Projecto na Primeira Era da Máquina*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1979.
- BAILLY, Jean Christophe. *Kurt Schwitters*. Paris: Éditions Hazan. 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes. Tome II*. Paris: Gallimard. 1976.
- BUCHLOH, Benjamin. Richter’s Fracture – between the synecdoche and the spectacle. In PAPADAKIS, Andreas, FARROW, Clare and HODGES, Nicola. *New Art – an international survey*. London: Academy Editions.1991.
- BOIS, Yve-Alain. Threshold. In BOIS, Yve-Alain & KRAUSS, Rosalind. *A User’s Guide to Entropy. October*. Vol. 78. (Autumn, 1996). p.p. 38-88.
- BRYANT, Gabriele. Timely untimeliness. In HVATTUM, Mary and HERMANSEN, Christian (Ed.). *Tracing Modernity – manifestations of the modern in architecture and the city*. London: Routledge. 2004.
- BRISBY, David. Walter Benjamin’s Arcades Project. In HVATTUM, Mary and HERMANSEN, Christian (Ed.). *Tracing Modernity – manifestations of the modern in architecture and the city*. London: Routledge. 2004.
- COLES, Alex. The ruin and the house of porosity. In COLES, Alex. (Ed.). *de-,dis-,ex. Volume 3. The Optics of Walter Benjamin*, London: Black Dog Publishing Limited.1999.

- CRUZ, Maria Teresa. Arte, mito e modernidade: sobre a metaforologia de Hans Blumenberg. In *Revista de Comunicação e Linguagens* no 6/7 Moderno/Pós-moderno. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Março de 1988.
- DICKERMAN, Leah. Merz and Memory. On Kurt Schwitters. In DICKERMAN, Leah (Ed.). *The Dada Seminars*. Center for Advanced Study in the Visual Arts seminar papers. Washington: National Gallery of Art. 2005.
- DIETRICH, Dorothea. The Fragment Reframed: Kurt Schwitters's "Merz-Column". In *Assemblage*. n. 14. (Apr. 1991).
- DIETRICH, Dorothea. *The collages of Kurt Schwitters – Tradition and Innovation*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press. 1993.
- FALGUIÉRES, Patricia. Désœuvrement de Kurt Schwitters. In LEMOINE, Serge (Ed.). *Kurt Schwitters – Catalogue raisonnée*. Paris: CNAM-Centre George Pompidou. 1994.
- FIJALKOWSKY, Krzysztof. "Un Salon au fond d'un lac": The domestic spaces of surrealism. In MICAL, Thomas (Ed.). *Surrealism and Architecture*. London: Routledge. 2005.
- FKECKNER, Uwe. The real demolished by trench objectivity: Carl Einstein and the critical world view of Dada and "Verism". In DICKERMAN, Leah (Ed.). *The Dada Seminars*. Center for advanced study in the visual arts seminar papers. Washington: National Gallery of Art. 2005.
- FOSTER, Hal. A bashed ego: Max Ernst in Cologne In DICKERMAN, Leah (Ed.). *The Dada Seminars*. Center for Advanced Study in the Visual Arts Seminar Papers. Washington: National Gallery of Art. 2005.
- GAMARD, Elizabeth. *Kurt Schwitters' Merzbau, The Cathedral of Erotic Misery*. New York: Princeton Architectural Press. 2000.
- GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance*. Lisboa: Orfeu Negro. 2007.
- GOTZ, Adriani. *Colagens Hannah Hoch*. Lisboa: Fundação Gulbenkian. 1989.
- HEINEWERNER & HASTON, Annette. "Futura" without a future: Kurt Schwitters' Typography for Hanover Town council, 1929-1934. In *Journal of Design History*. Vol 7. Nº2 (1994).
- HILL, Jonathan. *Actions of architecture: architects and creative users*. London: Routledge. 2003.
- HOCH, Hannah. In ADRIANI, Gotz, *Documentação biográfica* no catálogo da exposição *Colagens Hannah Hoch*, Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1989.
- KELLEY, Jeff. *Introduction to Allan Kaprow's Essays on the blurring of art and life*. Berkeley: University of California Press. 1993.
- KLEINMAN, Kent. Archiving/Architecture. In BLOUIN J.R, Francis and ROSENBERG, William (Ed.). *Archives, documentation and institutions of social memory: essays from the Sawyer seminar*. Michigan: The University of Michigan press. 2007.
- KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge. Massachusetts: The MIT Press. 1994.
- LODDER, Christina. *Naum Gabo as a Soviet Emigré in Berlin*. London: Tate Papers, Issue 14, October 2010.
- LUKE, Martin. Sculpture for the hand: Herbert Read in the Studio of Kurt Schwitters. London: *Art History*. 35. 2, April 2012. p.p. 234-251.
- MOTHERWELL, Robert. *The Dada Painters and Poets – an Anthology*. Cambridge Massachusetts: The Harvard University Press. 1981.
- O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube*. Berkeley: University of California Press. 1999.
- RICHTER, HANS. O dadaísmo de 1916 a 1966. In *Dada 1916-1966 – documentação sobre o movimento dadaísta internacional*. Lisboa: Instituto Alemão, 1972.
- ROTTERS, Eberhard. Kurt Schwitters et les années vingt à Hannovre. In PONTUS, Hutten (Ed.). *Paris-Berlin, 1900-1933*. Paris: CNAM-Centre Georges Pompidou. 1978.
- SUDHALTER, Adrian. Kurt Schwitters and the Museum of Modern Art, 2007, artigo retirado do site do Museu Sprengel (www.sprengel-museum.de/bilderarchiv/sprengel_deutsch/downloaddokumente/) em 15 de Março de 2013.
- TAFURI, Manfredo. *Projet et utopie*. Paris: Dunod. 1979.
- TARABOUKIN, Nikolai. *El último cuadro, del caballete a la máquina/por una teoría de la pintura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 1977.
- TEYSSOT, Georges. *Da Teoria de Arquitectura: Doze ensaios*. Lisboa: Edições 70. 2010.
- TZARA, Tristan. *Oeuvres complètes*. Paris: Flammarion. 1975.

Pedro Filipe Pousada

Artista plástico e professor no Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra (FCTUC), Portugal, e do Doutoramento em Arte Contemporânea do Colégio das Artes da mesma universidade. Obteve mestrado na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa (2002) e doutoramento em Arquitectura na FCTUC, Universidade de Coimbra (2010).

Vanessa Beatriz Bortulucce

O tempo do Futurismo

Resumo

O presente artigo tem como objetivo refletir acerca da herança do Futurismo italiano na arte e na cultura do século XX, bem como discutir de que maneira a estética e ideologia futuristas permeiam o cenário pós-moderno e globalizado dos dias atuais. Ao procurar demonstrar de que forma a experiência futurista contribuiu para o desenvolvimento de uma poética da arte contemporânea, pretende-se lançar um olhar para o Futurismo como uma estética do tempo, um movimento que se tornou uma espécie de arquétipo das experiências artísticas futuras.

Palavras-chave

Futurismo. Arte moderna. Crítica de arte. Arte contemporânea.

Os mais velhos dentre nós têm trinta anos: resta-nos portanto pelo menos uma década, para cumprir nossa obra. Quando tivermos quarenta anos, outros homens mais jovens e mais válidos que nós, atirar-nos-ão ao cesto, como manuscritos inúteis. – Nós o desejamos!

F. T. Marinetti, 1909

O primeiro centenário do Futurismo, ocorrido no ano de 2009 nos instiga a realizar uma série de indagações: seria possível – e legítimo – pensar nos dias de hoje o Futurismo como uma experiência ainda atual, ou, pelo contrário, um episódio “passadista” – utilizando um termo muito citado pelos próprios integrantes do movimento – há muito superado? Respaldados pela distância proporcionada pelo passar do tempo, estaríamos agora mais seguros para observar o futuro do Futurismo? Qual teria sido o seu legado mais persistente no âmbito cultural? Em tempos de pós-modernidade, em que os nossos questionamentos sobre o futuro parecem ser mais complexos do que aqueles realizados no início do século passado (teríamos já encontrado as respostas para todas aquelas perguntas?), o que significa para nós, hoje, a proposta futurista feita cem anos atrás?

Ao ter proclamado a necessidade de uma renovação contínua de todos os elementos da vivência humana, ao posicionar-se contra o conformismo das tradições, ao formular uma arte incrustada no cotidiano, o Futurismo deixou-nos um farto material criativo, inesgotável em possibilidades a serem exploradas por diferentes áreas do saber. Alguns críticos e estudiosos, em seus textos, realizaram estas observações ao mesmo tempo em que acusaram o grupo que orbitava em torno de Marinetti – ou grupos, se nos esforçarmos a estudar o Futurismo para além da sua cronologia “clássica” e limitante (a saber, de 1909 até o final da Primeira Guerra) – de ser um aglomerado de contradições, uma brincadeira de mau gosto, assumindo uma postura condenatória diante do movimento. Estes estudiosos deveriam ter em mente que a maioria das vanguardas artísticas do século XX carregou em seu âmago, de forma consciente ou não, várias contradições e equívocos – o que não deveria ser visto de

forma vexatória. Nada impede uma contradição de se tornar, ela mesma, matéria-prima para a obra de arte. Desconsiderar estas questões significa inibir o potencial criador da arte, aprisionando-o por meio de conceitos limitadores.

Os debates realizados em ocasião do centenário do Futurismo também deixaram evidente a persistência de certo desconforto – não por parte de todos os estudiosos, que seja dito de forma clara – proveniente de associações distorcidas entre Futurismo e Fascismo formuladas em décadas anteriores. Estas associações – explícitas ou não – só serviram para colocar a vanguarda no banco dos réus, colaborando desta maneira para a continuidade de um certo comedimento no que tange ao desenvolvimento de estudos pontuais sobre o movimento. Transferiu-se para a vanguarda em questão um teor “maléfico”, hostil, reduzindo-a a um comitê político, da mesma forma que aquelas vanguardas associadas a movimentos políticos de esquerda terminaram por ser muito bem vistas pelos estudiosos da arte. Neste sentido, o Cubismo, imune à contaminação por qualquer ideologia fascista, adquiriu, na história da arte, uma posição icônica, totêmica, o símbolo maior das vanguardas, o protótipo da “provocação adequada” em termos pictóricos. Se teorias políticas tornam-se pré-requisitos obrigatórios na decisão daquilo que deve ser ou não ser estudado, estaremos perdendo uma quantidade considerável de fontes e experiências importantes. Arte não é política. Associações entre ambas, embora interessantes e às vezes, necessárias, têm gerado preconceitos nos intelectuais e estudiosos da imagem, que deveriam, pelo menos em tese, aplicar um outro olhar às contradições, atalhos e complexidades da arte, uma vez que esta é produto do homem, embebido pelas mesmas contradições. Em resumo, o Futurismo ainda é estudado, em muitos casos, de modo simplificado, o que lamentavelmente empobrece e estereotipa o significado do movimento.

Ignoremos, portanto, esta relação simplória Futurismo-Fascismo, pois o que nos interessa aqui é pensar a vanguarda italiana em termos de sua diversificada produção artística, e verificar de que maneira uma proposta de futuro formulada pelos integrantes do movimento lançou as bases para a construção de inúmeros porvires. Fato incontestável é que o Futurismo, com todas as suas idiossincrasias, pertence à história; assim, “é um objeto historiográfico que pode ser estudado, de todos os pontos de vista, em total serenidade” (LISTA, 2001, p. 359).

Em decorrência de seu centenário a vanguarda futurista foi tema de algumas mostras em museus ao redor do mundo, como a do Centre Pompidou de Paris, realizada entre os dias 15 de outubro e 26 de janeiro de 2009, com o título *Le Futurisme à Paris – Une avant-garde explosive*. Outro exemplo é o da Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea da cidade de Bergamo, que, entre os meses de setembro de 2007 e fevereiro de 2008, apresentou a mostra

intitulada *Il Futuro do Futurismo: dalla "rivoluzione italiana" all'arte contemporanea*, na intenção de estabelecer uma ligação entre as inovações introduzidas pela vanguarda italiana e seus desdobramentos até os dias de hoje. Estes dois exemplos manifestaram uma intenção genuína em lançar um novo olhar para o Futurismo, apesar da persistência das mesmas interpretações e frases de efeito já cristalizadas pela historiografia da arte; estas instituições decidiram refletir sobre a vanguarda ao apresentá-la para o público como um agente inspirador para diversas experiências artísticas, graças a complexidade de sua poética – contradições aí incluídas –, e mostrar a sua atualidade. Não é o caso, aqui, de lembrarmos os possíveis motivos que levaram ao ocaso da vanguarda; o que nos interessa é a sua carga libertária, elemento primordial que faz com que o movimento, assim como outras correntes artísticas, tenha conseguido perpetuar-se para além de seu próprio tempo: “a tantos anos de distância [...] resta para o mundo inteiro o Futurismo como motor das vanguardas europeias e da renovação geral. E, mais do que os frutos imediatos, contam, num movimento, os efeitos que ele consegue acender” (Aurora F. Bernardini, “Marinetti e o Futurismo”. In: BERNARDINI, 1980, p. 13).

Efeitos decorrentes da experiência futurista não faltam no campo das artes em geral. O movimento tornar-se-ia um modelo de referência para as vanguardas dos anos dez e vinte: o Cubo-futurismo e o Construtivismo russos, o Vorticismo inglês, o Ultraísmo espanhol, o Modernismo brasileiro, o Formismo polonês, o Ativismo húngaro, o Dadaísmo, o Surrealismo, dentre outros grupos. As obras dos vários integrantes do Futurismo, que interpretaram conceitos como a simultaneidade e o dinamismo, que refletiram acerca do valor estético da inovação tecnológica, que tornaram público seu fascínio por um futuro inédito e contagiante, informam acerca das pesquisas artísticas com as quais a vanguarda abriu caminho para experiências como aquela do abstracionismo, da arte cinética, passando pelas neovanguardas dos anos 1960 e 1970 até chegar aos protagonistas da arte contemporânea: Hirst, Warhol, Haring, Fontana, Nauman, entre muitos outros. Sem dúvida, é um itinerário marcado por consonâncias, analogias, diferenças.

Um elenco exaustivo de artistas, obras e movimentos influenciados direta ou indiretamente pela vanguarda futurista é algo que não cabe no espaço deste artigo, e tal procedimento tampouco é necessário para que se perceba a presença do legado transmitido pelo movimento. Contudo, gostaríamos de citar alguns exemplos marcantes que refletem esta simbiose que muitos artistas têm, sem saber, com o Futurismo.

Antes de mais nada, poderíamos dizer que o Futurismo influenciou a si mesmo. A vanguarda muitas vezes voltou-se para si mesma na tentativa de encontrar as bases para sua própria superação e reformulação. A periodização

que muitos autores fazem da corrente artística, dividindo-a em Primeiro Futurismo (de 1909 a 1918), Segundo Futurismo (os anos da década de 1920) e um terceiro momento nos anos 30, na tentativa de exibir mais claramente as diferenças estéticas entre um período e outro, não abole o intenso diálogo que estes instantes mantiveram entre si; os integrantes da vanguarda na década de 1920 passaram em revista o próprio Futurismo, reinaugurando proposições, agregando valores, ampliando seus campos de atuação estética. O conceito das palavras em liberdade de Marinetti, por exemplo, sai dos limites do *Manifesto técnico da literatura futurista* e imprime-se em toda a estética futurista, participando dos *intonarumori* de Russolo, do terno futurista de Balla, do polimatismo das esculturas de Boccioni; está presente no uso do dinâmico, do veloz, do simultâneo; poderíamos afirmar que a proposta futurista esteve mais ligada ao conceito de “libertário” do que propriamente de “liberdade”.

Este caráter libertário foi traduzido principalmente pelo desejo de uma ação nova, estimulada e disseminada por meio de atitudes provocatórias. O desejo de desferir “um tapa na cara do gosto do público” é algo que pode ser identificado no dadaísmo do grupo do Café Voltaire, na roda de bicicleta de Duchamp (obra, aliás, feita de objetos recolhidos pelo artista nas ruas de Nova York, peças então órfãs, descartadas pela sociedade industrial que as gerou), nos animais conservados em tanques de formol de Damien Hirst, na temática das serigrafias de Warhol, no deboche que Gilbert e George fazem da arte dita tradicional, no Fluxus, movimento dedicado a organizar eventos e *happenings* anarquistas.

O movimento e a energia dinâmica da arte futurista estão nos móveis de Calder e na maioria das experiências da arte cinética que se desenvolveu nas décadas seguintes, projetos motivados, principalmente na escultura, pelas relações entre movimento e mecânica que tanto intrigaram Boccioni. Esta mecânica dos corpos e dos objetos aparece em filmes como o *Ballet mécanique* de Lèger e em *O homem com uma câmera* de Vertov, nos espetáculos eletromecânicos de Nicolas Shöffer, bem como na espetacular arte cinética de Jean Tinguely, que a partir do final de 1950 produziu engrenagens autopropulsoras, comestíveis e musicais, tornando-se famoso por organizar inúmeros eventos públicos envolvendo a construção e a rápida deterioração de máquinas.

Ao procurar enxergar a arte como vivência humana, como estado d'alma, a arte futurista fez-se ação contínua e obrigou o público a participar desta ação; neste sentido, podemos citar a *Merz* de Schwitters, que reconfigurou as relações entre homem, arte e espaço, e a assim chamada atualmente *Wearable Art*, roupa que se veste como arte ou a arte que se veste como roupa, um conceito anteriormente expresso por Balla no seu manifesto do terno futurista, prolongado por Hélio Oiticica, e seus parangolés, e por Flavio de Carvalho, ao desfilar o seu *Traje de verão* nas ruas de São Paulo em 1957. São todos convites para

viver a arte como uma ação comportamental, mais do que contemplá-la, mais do que reverenciá-la.

O espaço, o movimento e o tempo, conceitos tão caros aos futuristas, eram vistos por eles como algo absoluto, como a essência do dinamismo e o dínamo da arte. A arte de Lucio Fontana, com suas telas navalhadas, dialoga com o espaço, extinguindo o aspecto bidimensional da pintura. A *Action Painting* de Pollock, pintura que depende da movimentação do artista, dinâmica em seu próprio fazer-se, consagra o gesto como parte integrante da arte. Nada está realmente parado, “tudo se move, tudo corre”, estendendo-se no espaço – e a própria arte é para ser destruída, consumida, transitória. Obras de artistas como Sol LeWitt, Richard Long, Christo, recusam-se a tornar-se ícones: dissolvem-se em meio a transitoriedade de todas as coisas, mantêm a roda em movimento, perpetuam-se em reminiscências, descolando-se, finalmente, de sua própria materialidade.

O Futurismo também abriu caminho para a pintura de Haring, as colagens de Rauschenberg, as formas angulares e semiabstratas de David Bomberg, que expressam a vitalidade e o dinamismo do século XX e a agitação da era da máquina. Marcou profundamente a *Arte Povera* de Zorio, Kounellis, Boetti, Merz; está presente no terno de feltro de Josef Beuys, de 1970; direcionou as pesquisas do GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) sobre o movimento, a luz e os novos materiais industriais; ao exaltar estes últimos, possibilitou um verdadeiro *Big Bang* na criação artística, onde merecem destaque as obras de Serra e Caro, que exploram as possibilidades plásticas do ferro e do aço, bem como chamam a atenção do público para a relação destes com o espaço, o trabalho proletário e a produção humana. O uso de novos materiais na escultura amplia-se. A obra que homenageia Boccioni feita por Oiticica – uma garrafa plástica preenchida com um líquido colorido – discute o papel do material moderno e o seu consumo pela sociedade. A garrafa, clara referência à escultura de Boccioni *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, de 1912, também serviu de inspiração para Frank Gehry no projeto do Museu Guggenheim de Bilbao.

Quando a arte apropria-se dos meios de comunicação de massa e os reverte em tema de reflexão sobre o consumo da informação, o Futurismo também está presente. Warhol, Lichtenstein, Basquiat e Hamilton, que utilizaram o *marketing*, os produtos industrializados, as histórias em quadrinhos, os jornais e revistas e até outras obras de arte como temas de sua produção artística são alguns exemplos. Lichtenstein, inclusive, homenageou Carrà ao recriar a tela deste último, *Cavalier rouge*.

As referências não terminam por aí. Na música, podemos citar as experiências de Cage e Philip Glass, passando pelo rock progressivo de Pink Floyd e a música eletrônica do Aphex Twin; na moda, as roupas cosmonautas de

Courrèges, a vestimenta mecânica de Paco Rabanne, os *tailleurs* masculinos de Versace e o vestido futurista de Gianfranco Ferre, numa homenagem declarada a Boccioni. O que seria do Studio Alchymia de design sem as invenções coloridas e lúdicas de Depero nos anos 20? Na literatura, a presença das palavras em liberdade de Marinetti abarcou desde Apollinaire até o beat William Burroughs, com sua escrita *cut-up*. Esta influência da vanguarda na moda, no *design* e no desenho industrial possibilitou o desenvolvimento da aerodinâmica nos mais diversos objetos; quando o público fica extasiado numa feira de automóveis, mais do que ficaria nas salas de um museu, perguntamos a nós mesmos onde, afinal, reside a experiência estética. E concluímos, enfim, que não existe um único *locus* para ela.

Tudo isso não quer dizer que toda e qualquer experiência cultural ocorrida no século XX e nos primeiros anos deste século tenha um pouco de Futurismo; a motivação, aqui, é verificar como a força estética da vanguarda espalhou-se e imprimiu-se nas mais diversas manifestações.

Existe uma diferença na influência futurista percebida até a primeira metade do século XX e aquela que se delinea a partir de 1945. No primeiro momento, a sua influência é mais sensível em suportes como a pintura, a escultura e o cinema. A partir do pós-guerra, e especialmente na arte contemporânea, a presença do Futurismo tornou-se mais conceitual, ao penetrar camadas mais profundas e complexas da criação artística. No entanto, é justamente neste momento que o legado do Futurismo encontra a sua manifestação mais intrigante.

Poderíamos dizer que o momento moderno, a euforia industrial que marcou fortemente o início do século passado, já é história; que, imersos nas sociedades pós-industriais, olhamos para aquele passado entusiasmado com a máquina sem grandes arroubos festivos. Contudo, o fascínio pelas novidades tecnológicas, que caracterizou a época do Futurismo, persiste na nossa sociedade atual: telefones celulares, computadores, vídeos e outros tipos de aparelhos portáteis – em suma, a sociedade *wireless* que começa a se desenvolver – recordam o desejo de Marinetti por uma “imaginação sem fios”. As máquinas mudam conforme o passar do tempo e a nossa reação diante delas é na maior parte das vezes bastante entusiasmada.

O Futurismo celebrou de inúmeras maneiras os signos do novo mundo, aquele industrial e capitalista: a velocidade, a comunicação de massa, a mecanização. Seu principal argumento reside na ideia de que a arte deve interferir na realidade de uma forma radical e vice-versa. Se o mundo atual é dinâmico e imediatista, a arte também deve sê-lo: “É vital somente aquela arte que encontra os próprios elementos no ambiente que a circunda”.¹ Isso implica, em primeiro lugar, modificar a noção de beleza artística cristalizada na arte italiana do final do século XIX.

1. Umberto Boccioni et alii, *Manifesto dei pittori futuristi* (APOLLONIO, 1970, p. 51).

Combater uma determinada ideia de beleza foi um dos intentos da vanguarda, que procurou reagir a uma concepção de belo há muito gravada em pedra no país. Desde o Renascimento os intelectuais, artistas e escritores europeus fizeram da Itália um local mítico, berço de uma era dourada e grandiosa. Este mito fortaleceu-se ainda mais nos séculos XVIII e XIX, fazendo do país uma espécie de museu a céu aberto, um túnel do tempo disponível para todos aqueles que quisessem respirar um pouco dos ares de uma época passada e refinada. Todo o romantismo europeu voltou-se para a Itália, ansioso para beber das águas desta fonte, atraído pelas belezas naturais, pelas ruínas arqueológicas, pelo patrimônio cultural de centenas de séculos, pelos acervos museológicos. A Itália, para os indivíduos da época, era um itinerário obrigatório nos seus planos de viagem: em nenhum outro lugar do globo seria possível ter uma experiência idêntica, pitoresca e bela como aquele país oferecia de forma generosa. Até os próprios italianos construíram a sua identidade conduzidos por este suspiro nostálgico pelos tempos já idos. Este fascínio por tudo aquilo que já tinha sido era uma espécie de consolação, de garantia e de herança inevitável, mantido pelas elites políticas e culturais, pelas grandes famílias tradicionais e seus sobrenomes imaculados, formadoras de um gosto estético que seguia sonolento pela História, sem sobressaltos.

Foi neste cenário que surgiu Marinetti apregoando a necessidade de se visitar a *Mona Lisa* apenas uma vez por ano, da mesma forma com que as pessoas encaminham-se, em peregrinação, aos cemitérios no dia de Finados (este desprezo pela *Mona Lisa* como símbolo máximo da “Grande Arte” repetiu-se alguns anos mais tarde na obra de Duchamp *L.H.O.O.Q.*). O Futurismo cuspiu em toda a ideia de beleza associada com aquela Itália nostálgica, distinta senhora prendada e ainda respeitada pelos seus dotes já gastos. O Futurismo rejeitou o conceito de gracioso ao afirmar a necessidade de combater tudo aquilo que impedia a vivência plena do homem moderno, fosse na vida, fosse na arte: a harmonia, o sossego e a tranquilidade do campo, os sonhos românticos banhados pela luz do luar, a contemplação, o idílico. Assim, “a imobilidade pensativa, o êxtase e o sono”, foram combatidos pelos futuristas, que preferiram de bom grado “o movimento agressivo, a insônia febril, a velocidade, o salto mortal, a bofetada e o murro”, como lemos no manifesto de 1909. O gracioso cede espaço para o *antigracioso* futurista. O sexto ponto do programa do *Manifesto dos pintores futuristas* declarava ser necessário “rebelar-se contra a tirania das palavras: *harmonia* e *bom gosto*, expressões demasiado elásticas, com as quais se poderia facilmente demolir a obra de Rembrandt e a de Goya”.²

Muitas obras futuristas representam esta ideia do antigracioso: em figuras humanas, as faces modificam-se a partir das influências ambientais, alterando

2. Umberto Boccioni et alii, *Manifesto dei pittori futuristi*. (APOLLONIO, 1970, p. 54).

a percepção tradicional do rosto, o que significa a abolição dos valores de beleza, proporção e harmonia que sempre acompanharam as representações clássicas da figura humana. No antigracioso, a beleza está na ausência de uma única ideia sobre a mesma. Não existe uma intenção do artista em produzir a “bela obra”, recoberta pelo verniz dos valores do passado, aprisionada pela obrigação em criar uma ilusão do real. Os futuristas estão cientes que a “bela obra” paralisa a percepção dinâmica e em nada colabora para a renovação da sensibilidade: “Vocês querem, pois, desperdiçar todas as suas melhores forças nesta eterna e inútil admiração do passado, da qual vocês só podem sair fatalmente exaustos, diminuídos e pisados?”.³

Portanto, existe um alerta nesta visão “antigraciosa”: a beleza pode nos enganar e nos fazer acreditar em uma única visão de mundo, restritiva, cansada e antidinâmica, calcada em valores idílicos há muito envelhecidos. É necessário, portanto, desintegrar a noção de beleza como uma norma rígida: os futuristas abdicaram dos limites impostos por um determinado conceito de beleza na arte, mas não abriram mão do caráter emotivo na arte. Transmitir emoção pela deformação e reformulação da imagem, pela alteração perceptiva, permite a identificação empática sujeito-obra, que modifica a própria construção e o propósito da arte e de seus mecanismos ilusionistas.

A ideia do antigracioso futurista está presente por exemplo nas obras de Alberto Burri, construídas por materiais destruídos pelo tempo, descartados como lixo, inutilizados, sujos; o artista subverteu a arte e retirou da mesma uma noção fixa daquilo que é considerado matéria-prima da criação artística. O antigracioso também aparece nas figuras de Jean Dubuffet, nas imagens desfiguradas de Bacon e de Auerbach, que aludem às pinturas e esculturas de Boccioni precisamente intituladas *Antigracioso*. Esta é a verdadeira beleza futurista, de caráter agressivo, que procura romper com a contemplação estética do público e aproximar a arte da vivência humana, em todos os campos criativos. O antigracioso está na pintura com a mesma força em que está na literatura, por exemplo: “Fazemos corajosamente o feio em literatura e matamos em todos os lugares a solenidade”.⁴

Se até então contemplar era uma palavra associada com uma beleza idealizada, o Futurismo vem afirmar uma beleza que não se contempla, mas que se vive de forma agressiva e participante. A beleza futurista é a beleza da arte-ação, que valoriza o gesto criador como a arte em si. Mais do que ter influenciado outros artistas e movimentos por meio de seu discurso estético, o Futurismo influenciou todo um comportamento do artista em relação a arte; para além dos conceitos de dinamismo, de estado d'alma, de compenetração dos planos, do ritmo cinético e da energia, a vanguarda fixou um *modus vivendi* ao repensar o papel do museu, ao colocar o manifesto escrito como parte da criação artística,

3. Filippo T. Marinetti, *Fundazione e manifesto del Futurismo* (APOLLONIO, 1970, p. 49).

4. Filippo T. Marinetti, *Manifesto técnico della letteratura futurista* (APOLLONIO, 1970, p. 111).

e ao chamar a atenção para os aspectos transitórios da mesma. Todos estes elementos estruturaram as bases da estética da arte contemporânea: amplie o campo de atuação da arte, para construir reações inéditas; polemize o discurso, acolha o desconforto.

Se a arte é ação, ela possui a capacidade de modificar a existência humana de um modo libertador. Na sua obra *Humano, demasiado humano* Nietzsche afirma que o papel da filosofia é idêntico ao da arte: dar o máximo significado à vida. O Futurismo capturou esta ideia do filósofo alemão (cujas obras traduzidas já circulavam na Itália desde os primeiros anos do século passado) e utilizou-a em defesa do culto à máquina, que permite que o homem alargue os seus limites e multiplique os seus potenciais: “Com o conhecimento e a amizade da matéria, de quem os cientistas não podem conhecer senão as reações físico-químicas, nós preparamos a criação do HOMEM MECÂNICO DE PARTES TROCÁVEIS. Nós o libertaremos da ideia da morte e, portanto, da própria morte, suprema definição da inteligência lógica”.⁵

Surge assim o homem-máquina, representado nas esculturas de Boccioni de 1913 que celebram o além-do-homem e a modificação do corpo. Hoje, as pesquisas biotecnológicas, a robótica e os experimentos com o corpo virtual abrem espaço para novos debates éticos no campo da ciência e da arte. O corpo humano deixou de ser apenas o tema da criação artística, passando a tornar-se ele mesmo uma obra de arte, seja na *Body Art*, na *Wearable Art*, nos *happenings* e nas *performances*, tornando-se o próprio vir-a-ser artístico.

O Futurismo foi essencialmente uma estética do tempo. Todos os conceitos futuristas estão intimamente ligados à questão temporal: as fotografias de Bragaglia, a música de Russolo e de Pratella, as esculturas de Boccioni, as palavras em liberdade de Marinetti, as *seratas* e os projetos arquitetônicos, todos eles são tentativas de reelaboração do tempo, bem como um desejo em incorporá-lo de modo inovador na arte. O instante fotográfico, a reverberação dos sons, as conjugações verbais – tudo é tempo, tempo este que não se restringe somente a ideia do futuro, mas que está profundamente relacionado com o passado – enquanto algo a ser superado – e o tempo presente – enquanto algo a ser vivido plenamente, um *carpe diem* urgente, o instante libertador. Existe no Futurismo uma celebração do tempo e do espaço como elementos indissociáveis: “O Tempo e o Espaço morreram ontem. Nós já estamos vivendo no absoluto, pois já criamos a eterna velocidade onipresente”.⁶ Desta forma, o tempo futurista estende-se para muito além dos limites do relógio e “nega a unidade de tempo e lugar”,⁷ ele está ligado a uma atitude moderna, ansiosa por expandir-se e alterar a percepção que o indivíduo tem de si próprio, uma atitude que nos remete ao Zarathustra nietzschiano: o homem supera-se na medida em que faz do agora o seu momento mais profícuo, pois ele é a base do além-do-homem.

5. Filippo T. Marinetti, *Manifesto técnico della letteratura futurista* (APOLLONIO, 1970, p. 112).

6. Filippo T. Marinetti, *Fondazione e manifesto del Futurismo* (APOLLONIO, 1970, p. 48).

7. Carlo Carrà, *La pittura dei suoni, rumori e odori* (APOLLONIO, 1970, p. 163).

O discurso futurista, porém, concentrou-se bem mais na palavra Futuro, naturalmente por uma necessidade publicitária de reforçar o nome do grupo, mas também por entender o Futuro como todos os “agoras” possíveis. O agora é o momento onde ocorre a explosão criativa, o impulso imediato, o instantâneo necessário: “Nós acreditamos que uma coisa vale na medida em que ela foi improvisada (horas, minutos, segundos) e não preparada longamente (meses, anos, séculos)”.⁸ Esta afirmação de Marinetti, aliás, define muito daquilo que faz a arte contemporânea. A vida corre e com ela corre o homem em direção do seu futuro mecânico, elétrico, sem fios. O tempo presente não espera o homem, não arrisca a tropeçar em nostalgias: a contemplação, a meditação e a ponderação ficaram atadas a um passado sonolento e estéril. Esta vida apressada não deve ser compreendida somente em termos do desenvolvimento dos meios de transporte e comunicações, mas sim como algo que abraça todos os aspectos da existência. Se Boccioni intitulou uma de suas pinturas *Elasticidade* (1912), é porque os conceitos estéticos da vanguarda eram vistos assim mesmo, como borrachas elásticas, que não conseguem e não desejam limitar seus potenciais a partir das suas definições. Um exemplo desta ideia encontra-se no *Manifesto técnico da literatura futurista*, onde Marinetti afirma: “DEVE-SE USAR O VERBO NO INFINITO, para que ele se adapte elasticamente ao substantivo e não o submeta ao eu do escritor que observa ou imagina. O verbo no infinito pode, sozinho, dar o sentido da continuidade da vida e a elasticidade da intuição que a percebe”.⁹

O entendimento da vida é portanto elástico, e vivenciar este entendimento significa estar imerso em contínuo movimento, encarar a vida como um processo dinâmico, tanto nos seus aspectos materiais (automóveis, jornais, canções, diálogos, lutas, *seratas*, bondes, aviões, ruas) como imateriais (reminiscências, pensamentos, simultaneidades, fluxo de ideias, intuições, associações imaginativas). O Futurismo, ao valorizar a imaginação da mesma forma que valorizou uma engrenagem mecânica, deu o pontapé inicial para a construção do mundo virtual. Marinetti, ao escrever em 1913 o seu manifesto *L'Immaginazione senza fili e le parole in libertà* (A imaginação sem fios e as palavras em liberdade), explorou a questão do tempo em seu viés estético e linguístico, ao colocar a velocidade como ingrediente vital na comunicação, capaz de integrar e mediar nossa relação com o mundo. Esta imaginação sem fios explodiu décadas mais tarde com a arte realizada em vídeos, televisores e computadores, nas novas mídias que constroem continuamente a arte contemporânea ao trazer a questão da passagem do tempo para a arte e ao explorar a transmissão dos dados e das informações que ocorrem à velocidade da luz. O vídeo, síntese da passagem do tempo com a imagem, transmissor de informação consumida em segundos, investiga nossa atual civilização sem fios, civilização que corre angustiada

8. Filippo T. Marinetti et al., *Manifesto do teatro futurista sintético* (BERNARDINI, 1980, p. 181).

9. Filippo T. Marinetti, *Manifesto técnico della letteratura futurista* (APOLLONIO, 1970, p. 105).

devido a sua incapacidade de alargar o tempo. A euforia advinda das inovações tecnológicas também nos trouxe o caráter perturbador e existencial da administração do tempo.

A crença na ciência e na tecnologia, um dos principais eixos estéticos do Futurismo, criou novas oportunidades para o homem e modificou sua relação com o ritmo cotidiano. Ao refletir sobre o tempo, a vanguarda refletiu automaticamente sobre o ritmo das pulsões criativas do homem. O novo ritmo da civilização industrial decorre da transformação do próprio tempo, que de circular passa a ser espiralico. Esta ideia imprimiu-se no Futurismo por meio de conceitos como a simultaneidade, a intuição, a continuidade dos eventos na memória, o movimento absoluto e o movimento relativo, construindo uma estética que incorpora num mesmo espaço tudo aquilo que é visto e tudo aquilo de que se recorda. Aqui, cabe dizer, é mais importante a recordação da emoção do que a lembrança da causa que a produziu.

A modernidade, elástica e simultânea em seu leque de possibilidades, pode permitir uma arte com as mesmas características. A ideia de finalização de uma obra de arte tornou-se complexa demais nos dias atuais e o conceito de obra aberta expresso por Umberto Eco, apesar dos perigos, ainda funciona de alguma forma: a finalização – e por conseguinte, a significação – de uma obra de arte é um processo dinâmico, intelectual e emotivo, onde a participação ativa do espectador (aquele que hoje poderíamos chamar de “espectador-transformador”, ou, melhor ainda, de “participante”) é determinante. A reorganização dos elementos do cotidiano – matérias-primas da arte – cria a experiência artística, mais elástica do que nunca. O que diria Marinetti a este respeito, ele que, justamente após sofrer um acidente na estrada e capotar com seu automóvel, isolou o local com cordas e chamou as pessoas para assistirem a “grande experiência moderna”? Marinetti, neste episódio, ao transformar o acidental, o “agora” em arte, renunciou “futuristicamente” as instalações artísticas que, décadas mais tarde, constituiriam um dos ramos da arte contemporânea:

Nós inventaremos juntos o que eu chamo de A IMAGINAÇÃO SEM FIOS. Chegaremos um dia a uma arte ainda mais essencial, quando ousaremos suprimir todos os primeiros termos de nossas analogias, para não dar outra coisa a não ser a sequência ininterrupta dos segundos termos. Será preciso, para isso, renunciar a sermos compreendidos. Ser compreendido, não é necessário.¹⁰

Toda esta nova relação do Futurismo com o tempo encontra seu cenário na metrópole, que manifesta a crença no progresso, a possibilidade criadora e o otimismo do porvir, transformando-se em palco do drama humano. O grande centro urbano, único local onde os manifestos impressos do Futurismo podem se realizar plenamente, abriga a pulsão do tempo acelerado da

10. Filippo T. Marinetti, *Manifesto técnico della letteratura futurista* (APOLLONIO, 1970, p. 111).

vida, transformando-se em campo de atuação estética sem precedentes. Em nossa sociedade pós-moderna, marcada pela informação, as cidades mantêm-se como locais de produção, de partida e de chegada das redes de movimento real e sobretudo virtual. O tempo múltiplo permite a mobilidade das ideias, das pessoas, dos objetos, do espaço: este fluxo contínuo de aspectos materiais e imateriais, este ir-e-vir de todas as coisas, como no tríptico de Boccioni *Estados d'alma* (*Os adeuses, Os que vão e Os que ficam*) realiza-se hoje de forma instantânea e mais complexa.

Esta multiplicidade do tempo foi encarada pelos futuristas como um elemento primordial na constituição de uma estética que privilegia a síntese, mais do que a análise. A valorização daquela (utilizada pelo grupo italiano para justificar suas críticas em relação à pintura cubista de Picasso, tida como excessivamente analítica) procurou criar uma nova tradição na qual todos os aspectos da vida moderna estivessem interligados, numa atuação simbiótica na qual a arte não estaria à margem do processo. A fragmentação da vida moderna em vários campos, a partir de seu ritmo alucinante, é um aspecto positivo na medida em que esta fragmentação jamais perca o sentido do todo. Um olhar futurista – e bergsoniano em grande medida – enxerga os diversos momentos da existência humana como um processo contínuo, e não como fragmentos isolados uns dos outros. Só a unidade confere sentido à vivência moderna do homem.

A síntese futurista constrói-se a partir da junção dos elementos mais díspares possíveis. Por exemplo, em sua obra musical denominada *Cinque sintesi radiophoniche* (Cinco sínteses radiofônicas), de 1933, Marinetti utilizou trechos de vários sons reconhecíveis – ruído de água que se agita, o canto de pássaros, o hino nacional italiano, uma canção oriental, outra de tipo *western*, gritos e socos em uma luta de boxe, o ronco do motor de um automóvel, uma ópera, choro de criança e o próprio silêncio – para, por meio do contraste propositalmente absurdo entre eles, construir uma síntese dos barulhos que fosse, musicalmente, uma síntese da própria existência moderna. A descontinuidade de uma narrativa – musical, cinematográfica, literária – só faz sentido quando a sua apreensão conduz à uma sensação de síntese, mantendo-se distante do processo analítico, cirúrgico.

Integrar todos os âmbitos da vivência humana, torná-los todos “futuríveis” – tal é a missão dos manifestos redigidos e publicados pela vanguarda italiana. Se, como vimos, a estética futurista pauta-se pela absoluta necessidade de síntese – temporal, espacial, emotiva – sua tarefa de integração de todos os componentes da modernidade demanda a elaboração e divulgação de todo um programa: as centenas de manifestos produzidos atendem a necessidade de preencher cada área da vida humana com um projeto revolucionário.

Este projeto futurista assentou-se no desejo de uma reconstrução radical do universo, operação que levou os integrantes da vanguarda a conceber de uma nova forma toda expressão artística, muito além da pintura, da escultura e da arquitetura: a música, a dança, a fotografia, o cinema, o teatro, o vestuário, a política, o cinema, a fotografia, a culinária, o mobiliário, nada escapou à vanguarda. Marinetti, empresário audacioso e um dos homens que mais souberam explorar o marketing e os recursos de propaganda existentes no período, foi o primeiro a reivindicar um projeto cultural moderno para a Itália, possibilitando que o artista italiano pudesse colocar-se fora da tradição artística e pudesse respirar aliviado. Ainda que muitos artistas torcessem o nariz diante das proposições polêmicas do Futurismo, a manifestação de alternativas e de possibilidades foi expressa insistentemente. Mesmo que o projeto futurista não tenha sido cem por cento acolhido em seu próprio país, os seus *aftershocks* persistiram. Mesmo que grande parte da poética da vanguarda tenha sido construída por elementos que não eram, de modo algum, novos, há que se considerar a mérito futurista de elaborar um novo discurso para e sobre a arte, em romper com o lugar-comum da criação artística e incitar a mudança.

Para os futuristas, tão importante quanto a mensagem é o modo como ela é transmitida. A vanguarda fez do radicalismo da linguagem pedra fundamental para a fundação de uma nova tradição na arte, rompendo uma relação direta com o passado para construir-se sob as bases de novas formas de expressão. Embora toda a cronologia da arte seja marcada por uma relação de ruptura com determinadas tradições anteriores, no Futurismo o passado não foi simplesmente negado ou ridicularizado como se pode pensar à primeira vista, mas ele é, essencialmente, revisado de uma forma radical, destruído para ser reconstruído a partir de um viés moderno. Assim, muitos elementos da tradição artística, nacional ou não, podem ser encontrados na estética futurista; porém, a presença destes apenas reforça o desejo do movimento de repensar, na sua totalidade, o panorama cultural de seu país. Mais do que ser uma vanguarda destruidora de valores, o Futurismo pautou-se pela postura revisionista e reconstrutora dos mesmos.

Este caráter revisionista marcou de forma contundente o movimento, que nas suas centenas de manifestos escritos procurou realizar um debate acerca da cronologia da cultura italiana, apontando suas falhas, seus deslizos, seus equívocos. Feito este passo, o texto apresentava uma apresentação programática de reivindicações divididas em pontos específicos (uma estrutura textual bastante semelhante, por exemplo, ao *Manifesto do Partido Comunista* de Karl Marx e Friedrich Engels, de 1848). Este tipo de tarefa revisionista que marcou a vanguarda italiana imprimiu-se de modo marcante não apenas na arte moderna do século XX, mas também na arte contemporânea e demais experiências pós-modernas.

Se a arte é para o futurismo um projeto, os manifestos futuristas colaboraram fortemente neste sentido. Nenhuma outra vanguarda do século XX ocupou-se tanto da produção de textos como os futuristas: o manifesto é a estratégia de propaganda do grupo, um importante elemento constituinte do processo de integração entre arte e vida, um termômetro da sociedade moderna e dos seus veículos de informação; é um elemento fundamental da ação futurista, feito para ser lançado pelos ares por mãos que manobram os automóveis impacientes, salpicando as ruas e calçadas. Ele é a própria “cidade que se levanta”, e sua importância neste processo de integração da arte com a modernidade transcende o conteúdo impresso que ele abriga.

O manifesto futurista não é feito para ser apenas lido: ele não pode correr o risco de se transformar num mero documento como o livro, “meio absolutamente passadista de conservar e comunicar o pensamento”,¹¹ mas deve ser encarado propriamente como matéria constituinte dos grandes centros urbanos, ao ser distribuído nas *seratas* futuristas, ao ser arremessado entusiasticamente pelas ruas, caindo nos pés de algum transeunte, ao perturbar a visão dos pedestres que atravessam a rua, atrasando assim aquele almoço cuidadosamente planejado. Sua missão somente adquire sentido quando ele é rasgado ou humilhado pelos pisões e risos do público. O manifesto é a bomba que, ao explodir em forma de ação, realiza o Futurismo: cada um leva consigo, se assim o desejar, um estilhaço da explosão como *souvenir*.

Se o manifesto futurista é a bomba, as *seratas* organizadas pela vanguarda são os campos de batalha. Um aspecto especial do Futurismo reside nas suas *seratas*, eventos onde o relacionamento com o público e os artistas ocorria de uma forma inédita, rompendo e estimulando a oposição entre espectador (passivo) e expositor (ativo), numa atitude voltada para a arte-ação, arte-perigo, arte-provocação, que também contagiou os dadaístas. O grupo de Marinetti provocava a reação do público, procurando retirar a ultrajante palavra “contemplação” do vocabulário social. Ao retirar esta palavra de seu dicionário, propunha-se uma nova relação entre emissor e transmissor, entre homem e espaço, valorizando a interação. Os *happenings* e *performances* de hoje manifestam o gesto ou a ação do artista que questiona o espaço museológico, desejando interferir no ambiente – é na interação entre arte e público que se realiza a comunicação entre homem e espaço.

Os futuristas compreenderam bem a importância dos meios de comunicação para atingir o público, posto no centro da ação da vanguarda, visto não mais como algo passivo, mas sim como elemento vital na interação com os artistas. O público foi estimulado a reagir às provocações do grupo de Marinetti (são notórias as brigas, confusões e desfechos abruptos de apresentações futuristas, que eram orgulhosamente relatadas na primeira página de algumas

11. Filippo. T. Marinetti et al., *Cinematografia futurista* (BERNARDINI, 1980, p. 219).

edições de *Lacerba*); a vanguarda exaltou a sociedade do espetáculo, ao fazer da comunicação seu ingrediente mais explosivo, defendendo o escândalo, a turba, as vaias.

O público, para os futuristas, era tido como algo móvel e dinâmico, que foi estimulado a ver-se mais do que ver. Este modo de encarar a multidão prenunciou a lógica da nossa sociedade atual, marcada pelo aparecimento, aludindo à profecia pop de Warhol: "no futuro todos serão famosos por quinze minutos". Não à toa o teatro recebeu atenção especial da vanguarda, que em seus diversos manifestos sobre o tema ressaltou a importância da interação, da provocação, do discurso e da celebração da agitada vida moderna.

É, portanto, justamente na proposta de uma arte-ação que o Futurismo estica seus tentáculos elétricos até a experiência de nossos dias, contemporânea, pós-moderna, informatizada, virtual. Em muitos aspectos, o movimento ainda continua insuperável no que tange a sua atitude transgressora. Foi por meio das *seratas*, dos manifestos, das brigas de rua, mais do que as telas e as esculturas, que o Futurismo forjou o seu legado mais persistente. Foi por meio de sua relação com o público que a arte contemporânea hoje se debruça em questões acerca de sua própria produção. Como encaixar de forma cômoda a palavra "espectador" em um contexto que insistentemente, cutuca o indivíduo a agir? Os visitantes de museus de arte contemporânea podem ainda ser chamados de espectadores, ou chegou o momento de pensarmos neles como participantes? A própria condição atual do artista deve ser repensada. O conceito de Elasticidade do Futurismo está mais atual do que nunca, num momento onde palavras como Globalização e Pós-Modernismo estão tão na moda. Criador, espectador, crítico de arte, e tantas outras categorias que constroem a experiência artística devem ser revistas. Se nós somos estimulados o tempo todo a interagir, a interferir, a modificar, a customizar, a reelaborar, a realizar um upgrade nas mais diversas áreas da vida, a arte não pode ficar isenta de realizar uma reflexão acerca da autoria, já discutida por estudiosos como Foucault e posta em xeque desde o mictório duchampiano de 1913. Os futuristas já estavam atentos a estas questões, quando observaram: "é necessário abolir, além das palavras 'crítica' e 'crítico', os termos: alma, espírito, artista e todo outro vocábulo que esteja como estes irremediavelmente infecto de esnobismo passadista, substituindo-os por denominações exatas como: cérebro, descoberta, energia, cerebrador, fantasticador..."¹²

A proposta futurista de arte integrada à vida foi um projeto profundamente envolvido com a questão do tempo. Neste sentido, o conceito de velocidade transcendeu a ideia de uma qualidade somente do automóvel; a simultaneidade tão proclamada nos manifestos da pintura vazou pelas bordas do quadro e imprimiu-se nas atividades cotidianas; a vida moderna tornou-se a máquina

12. Bruno Corradini e Emilio Settimelli, *Pesos, medidas e preços do gênio artístico* (BERNARDINI, 1980, p. 140).

de barulhos de Russolo; a maior engrenagem é a própria existência: “a Arte deve ser não um bálsamo, um álcool. Não um álcool que provoque o esquecimento, mas um álcool de otimismo exaltador, que endeuse a juventude, centuple a maturidade e reverdeça a velhice”.¹³

REFERÊNCIAS

- BERNARDINI, Aurora F. (Org.). *O Futurismo Italiano: manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- APOLLONIO, Umbro. *Futurismo*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1970.
- LISTA, Giovanni. *Le Futurisme: création et avant-garde*. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 2001.

Vanessa Beatriz Bortulucce

Graduada em História, mestre em História da Arte e da Cultura e doutora em História Social pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 1997, 2000 e 2005. Pós-doutorado pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), 2013. É autora do livro *A arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha*, Annablume/FAPESP, 2008.

TEXTOS

Marcos Antônio Bessa-Oliveira
Edgar César Nolasco

Do moderno ao contemporâneo, o boi insiste em manter-se personagem da obra de arte sul-mato-grossense

Resumo

O estado de Mato Grosso do Sul, Brasil, foi instituído geográfico e politicamente a partir da divisão do estado de Mato Grosso em 1977. O novo estado assumiu o título de maior produtor de gado leiteiro e de corte da América Latina. De lá para cá, várias temáticas artísticas foram abordadas pela produção de arte local, como se fez em toda a América Latina: as produções artístico-culturais voltam os olhares para os seus interiores culturais. Do período da divisão dos estados, prevaleceu-se, corriqueiramente, como temática mais expressiva das produções em artes, a bovinocultura. Os bois são conservados nessa produção, amparados tanto pelo poder público quanto pela crítica especializada cooptada por este poder, que mantém ressonâncias na produção artística sul-mato-grossense. Chifres, couros, iconografias, marcas a ferro quente permeiam as obras realizadas por artistas nascidos e radicados no estado. Este artigo visa a investigar criticamente a recorrência na produção artística entre os anos de 1977 até 2010, intervalo que caracteriza o estado de Mato Grosso do Sul como uma entidade artístico-cultural particular integrante do conjunto nacional, rastreando a forma como a “paisagem” pantaneira do boi ainda vem se mantendo como “relevo artístico” para representar o estado. Valendo-nos dos conceitos de *Belo* de Charles Baudelaire, bem como do *Ensaio como forma* de Theodor W. Adorno, entre outros, o trabalho procurará dissertar sobre a atual situação artística do Mato Grosso do Sul (pós-divisão). Ou seja, o porquê da insistência do boi nas artes plásticas do estado.

Palavras-chave

Mato Grosso do Sul. Cultura local. Bovinocultura. Humberto Espíndola. Artes plásticas. Contemporaneidade.

[...] a corporação acadêmica só tolera como filosofia o que se veste com a dignidade do universal, do permanente, e hoje em dia, se possível, com a dignidade do "originário"; só se preocupa com uma obra particular do espírito na medida em que esta possa ser utilizada para exemplificar categorias universais, ou pelo menos tornar o particular transparente em relação a elas.

Theodor W. Adorno, *O ensaio como forma*, p. 16

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. Sem esse segundo elemento, que é como invólucro apazível, palpitante, aperitivo do divino manjar, o primeiro elemento seria indigerível, inapreciável, não adaptado e não apropriado à natureza humana. Desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos.

Charles Baudelaire, *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*, p. 10-11

Aprioristicamente, convém-nos esclarecer que não se trata do reconhecimento de valores da estética moderna na produção artística sul-mato-grossense, nosso trabalho. Antes, queremos discorrer sobre a presença do boi, ainda, com e como características modernas na produção artística em Mato Grosso do Sul na contemporaneidade. Para tanto, tomaremos, como principal escopo para nossas discussões e/ou reconhecimentos as formulações teórico-críticas de Charles Baudelaire presentes no livro *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna* (1996) – no tratar da obra de arte de Constantin Guys, como referente da manutenção das características clássicas na sua modernidade (baudelairiana) –, e de *O ensaio como forma*, de Theodor W. Adorno, editado em português no Brasil em 2003, o qual nos permitirá conjecturar que a academia somente reconhece no local o que dialoga com o universal, a partir de reconhecimentos – no primeiro – de características estético-formais tradicionais, com

proposições mais ensaísticas. É a estética do boi “desde” a modernidade o referente artístico-plástico na contemporaneidade sul-mato-grossense, vista pela óptica de uma universalidade inventada.

Revestido de uma beleza auratizada pela tradicional crítica do estado de Mato Grosso do Sul, o boi ganhou *status* de *persona mui grata* na produção artística local. Tal couraça foi atribuída ao belo animal, enquanto pensamos em características da espécie, a partir de conceitos formulados na mais alta tradição estético-artística mundial – desde o Renascimento, imperam nas artes plásticas de todo o mundo conceitos de beleza, cor, luz, forma, técnica, entre outros, como definidores do valor qualitativo da produção artístico-cultural. A partir dessas características, as *personas* inventadas para os bois passaram a circular as “altas rodas” da sociedade artística sul-mato-grossense. Já foram fantasiados de generais, de indígenas, de mitos sagrados e profanos, de outros formatos culturais e, agora, enfrentam os finos gostos sociais, nas produções artísticas, *encapuzados* de bois-animais. Os bichos agora, provavelmente após mil e uma idealizações, sofrem mutações animais:

Depois de ter pintado o boi de todas as formas, Humberto Espíndola decidiu ultimamente retratá-lo numa linguagem minimalista sintética. Escolheu para essa série de experiências o cupim, uma parte do boi até então desprezada por outros artistas. Com isso projetou-se além do tempo, nessa capacidade que têm os criadores de engolir os minutos a fim de precipitar o futuro com o qual se identificam. Surgiram formas que lembram criaturas encapuzadas, com raízes no momento atual. Os bois viram muçulmanos encobertos, são mulheres envolvidas na tristeza das burcas o que confere ao quadro a presença do sagrado, nesse seu lamento/protesto contra a opressão. A alvura dos cupins comunica forte sentimento de solidão, a tristeza dos animais nos atinge, somos parte de seu desalento. (ROSA, 2002).

A estética do boi em Mato Grosso do Sul, como já é sabido, vem, ao longo de muitos anos, dominando as insistentes leituras de cunho estético-moderno que são feitas das produções que tem o boi como característica iconográfica – também consideradas mais relevantes no total da produção artístico-cultural do estado por essas mesmas leituras tradicionais. Apegados em conceitos estéticos, os críticos de arte em Mato Grosso do Sul, quase de modo geral, têm-se empenhado para inscreverem o boi como característico de uma tradição estética na produção cultural sul-mato-grossense. Como vindouro das colonizações, o boi assumiu, em Mato Grosso do Sul, ancorado nessa produção crítico-estética, um lugar ao sol na tradição academicista; ao menos na sul-mato-grossense isso é um fato verossímil. A padronização do boi em objeto artístico provoca um



Figura 1. Humberto Espíndola, da série *Cupins*, 2001. Tinta acrílica sobre tela, 200 x 250cm, coleção do artista. A série *Cupins* tem um total de nove quadros pintados nos anos de 2001 e 2002 (conforme site do artista).

maior remanejamento na sua história de animal – dotado de aura mística em alguns países e de aura alimentícia em muitos outros –, aglomerando-o ao longo dos anos em várias outras faces culturais.



Figura 2. Humberto Espíndola, *O passeio do general*, 1978, da série *Divisão de Mato Grosso*. Óleo sobre tela, 130 x 170cm, MARCO - Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul, Campo Grande. Como sugere o seu próprio título, a série *Divisão de Mato Grosso* corresponde a um total de oito quadros pintados pelo artista nos anos de 1978 e 1979 por ocasião/influência da divisão do estado no ano de 1977.

Figura 3. Humberto Espíndola, da série *Cupins*, 2001. Acrílico sobre tela, 160 x 150cm, coleção do artista.

Valores estéticos, como cor, forma, volume, relação com a tradição, etc., atribuíram aos bois sul-mato-grossenses lugares standardizados – que, antes, foram ocupados por madonas, paisagens, passagens bíblicas e tantas outras figuras hoje tradicionais na produção artístico-plástica mundial –, além de relacioná-los com fatos históricos locais que, conseqüentemente para esses leitores da tradição, elevam a espécie animal ao lugar/posição de relação sociocultural e histórica com o seu espaço *geolocalcultural*. Em várias produções artísticas sul-mato-grossenses, o boi passa, inclusive, a ocupar lugar de sujeito-cultural. Aqui, não tem “bois nos ares”, contudo não faltam, em nenhum tipo de suporte da produção artístico-cultural de Mato Grosso do Sul, a imagem e a semelhança do animal. Do marginal ao tradicional, têm-se bois na linha:

No tempo da Distensão, a rosa-boi condensou segredos sussurrados entre quatro paredes. Na Ditadura Militar os tons verde-amarelos ironizavam os dominadores que oprimiam o povo brasileiro. Na Divisão do Estado, inúmeros quadros simbolizaram a força política que separou em dois esse grande couro de boi que era o Mato Grosso Uno. A arte de Humberto Espíndola está presa ao momento histórico, como resultado da consciência de um artista identificado com o Estado em que nasceu e que escolheu para viver. (ROSA, 2002).

Partindo da ideia de Georg Von Lukács – trazida no texto de Adorno – de que a literatura (entendemos que também a obra de arte) rompeu com a formalidade que o ensaio não romperia àquela época na Alemanha, queremos pensar que em Mato Grosso do Sul a obra de arte ainda não romperia também com essa mesma tradição formal imposta pela academia. Tal formalidade observada por Adorno nos é pertinente também e defendida na obra de Baudelaire, ao tratar do advindo da modernidade em seu tempo na cidade de Paris. Tais constatações são relevantes por considerar que a obra de arte sul-mato-grossense – via prática artística, bem como leituras estigmatizadas feitas pela crítica tradicional – ainda tem uma relação de proximidade íntima com a modernidade baudelaireana e a formalidade não-ensaística reconhecida por Adorno. Relação e “peso” da tradição artístico-acadêmica ainda dominam as conceituações valorativas das produções artísticas no estado.

Se por um lado Adorno defende o ponto de vista de que a academia somente reconhece o local que dialoga com o universal, Baudelaire garante que toda uma tradição define a produção de um dado lugar. Ou seja, de um lado temos as formulações adornianas em defesa da maior liberdade de expressão – ao menos, no referido texto, aqui fazemos uso –, e, de outro, uma defesa veemente da manutenção da tradição como forma de estruturação de toda uma produção artístico-cultural contemporânea – isso se pensarmos obviamente, com as mesmas proposições com as quais pensava Baudelaire em sua época. Portanto, temos dois pontos de vista diferentes, mesmo que cada um em seu tempo e espaço, dos quais nos valeremos para pensar os binarismos entre o formal e liberal, novo e velho, centro e periferia, estético e não-estético, etc. – tendo sempre a presença do boi como referente nas possíveis conclusões –, além de nos permitir compreender de que forma esses binarismos se fazem repetir nas produções artístico-plásticas e teórico-críticas de Mato Grosso do Sul.

Nesse sentido, é salutar fazermos a transcrição de trechos extraídos dos nossos escritos-base dos dois autores – inclusive com grande aproximação na forma de abordagem à temática em que cada um mostra o seu ponto de interesse – a fim de comprovar o que estamos tentando mostrar. Primeiramente, diz-nos Adorno:

Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada, segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. (ADORNO, 2003, p. 16-17).

Já em um dos ensaios baudelairianos que completam a coletânea, mas nem por isso menos importante para nossas formulações, lê-se:

[...] a inspiração tem alguma relação com a *congestão*, e que todo pensamento sublime é acompanhado de um estremecimento nervoso, mais ou menos intenso, que repercute até no cerebelo. O homem de gênio tem nervos sólidos; na criança, eles são fracos. Naquele, a razão ganhou um lugar considerável; nesta, a sensibilidade ocupa quase todo o seu ser. (BAUDELAIRE, 1996, p. 18).

Em ambas as passagens, temos, como objeto de comparação, a criança, para ser estabelecida a relação do sujeito ensaísta e o academicista para



Figura 4. Humberto Espíndola, *O Sopro*, 1978, da série *Divisão de Mato Grosso*. Óleo sobre tela, 130 x 170cm, MARCO - Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul, Campo Grande.

mantermos a linha de pensamento adorniana –, como também entre o artista e o *homem do mundo* de consideração baudelaireana. Ou seja, Adorno se vale do ensaísta para discorrer da forma menos formal que este tem em abordar determinado assunto na sua escrita ensaística. Já Baudelaire compara, a partir da consciência da criança, as produções artísticas de um homem que seja mero pintor como reproduzidor – mal observador – e um artista homem do mundo que é um bom observador.

A questão em debate é que: para um, temos a liberdade de expressão e produção, e, para o outro, a relação entre produção e tradição é condição *sine qua non*. Dessa perspectiva comparável entre ambos os estudiosos, podemos formular duas questões acerca da produção artística sul-mato-grossense: os artistas e a crítica contemporânea em suas produções formulam discursos ensaístas ou acadêmicos? O boi, como característica estética já consolidada na produção artística do estado, é representado como fator contemporâneo ou influenciado pelas produções artísticas da tradição moderno-acadêmicas? Ambas as questões que devem nortear este nosso trabalho têm como fonte de investigação principal as obras do artista plástico Humberto Espíndola, por ser o criador da bovinocultura (1968 e 1972).¹ Tal temática ainda é representada na sua produção contemporânea, como também os seus bois servem de influência para grande parte da produção artístico-cultural da grande maioria dos artistas de Mato Grosso do Sul.

A exaltação, por parte da crítica, da bovinocultura na produção do artista contribui para a difusão e manutenção da característica do boi como fonte “inspiradora” de toda uma produção cultural local – da artesanal à acadêmica. O sonho de transformar o local em universal, ou o particular em global...

1. “Humberto Espíndola tem sido o carro-chefe das artes plásticas sul-mato-grossenses e mato-grossenses desde 1967. Decifrou em seus trabalhos o ambiente e o mundo em que vive. E desse modo foi o primeiro artista a refletir e a projetar o Brasil Central. Autor da Bovinocultura, entre 1968 e 1972 é premiado nos mais importantes salões e participa de Bienais internacionais. Com o eco emblemático da Bovinocultura, o Centro-Oeste e toda uma criação brasileira de dentro, situaram-se.” (Ver: FIGUEIREDO, s.d. Disponível em: <http://www.humbertoespindola.com.br/001-index_frameset.htm>. Acesso em: 11 de junho de 2010.)

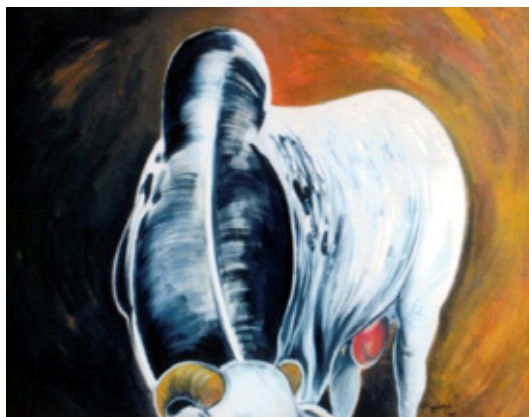


Figura 5. Humberto Espíndola, da série *Cupins*, 2002. Acrílica sobre tela, 95 x 120cm, coleção do artista.

Quando o naturalismo da série dos “Cupins” cedeu lugar à iconicidade das marcas dos capitães indígenas, a plástica do artista da Bovinocultura ingressou no espaço denso da interioridade, como se buscasse novamente o enigma das origens em zonas abissais. Já havia trabalhado as marcas de fazendeiros, gravadas a fogo sobre couros em obras quase rituais. A cerâmica e a pintura corporal cadiuéu já tinham entrado na sua pintura. Obras em forma de vista aérea, como os “Mapas de ocupação” (1975), se valiam das colagens de couros pirogravados e das ensamblagens e fizeram parte de instalações que compõem até hoje a enciclopédia simbólica do artista. Tendo o boi como eixo central de tantas variantes e figurações, a produção artística de Humberto Espíndola não esconde a coerência temática da sua trajetória (BERTOLI, 2005, p. 1).

Se, por um lado, temos a manutenção de uma especificidade artística como rótulo de *coerência* na obra de arte ao longo de uma carreira artística – sendo, portanto, característica de valor –, por outro lado, a linearidade na trajetória da produção do artista plástico corrobora a constatação de um formalismo como tradição na referida produção artística. De bois em bois, Espíndola vem mantendo-se à frente da produção artística, como ícone sul-mato-grossense. Tendo experimentado várias técnicas na sua produção artística, iconografadas quase sempre com a “marca do boi” – pensemos na marca de ferros em brasa “pirografados” nos couros dos animais –, o artista estruturou toda uma produção artística que, hoje, é baseada, a nosso ver, em um formalismo estético que pode ser enquadrado em uma produção acadêmica – em oposição à ensaística adorniana e uma obra artística que tem resultados de relações estabelecidas com a tradição. Ponto alto para as considerações formuladas por Charles Baudelaire sobre o avanço de uma modernidade em seu tempo.

Segundo a leitura do texto de Adorno, o ensaio, por conseguinte o ensaísta, tem uma maior liberdade de expressão e formulação na escrita sobre determinada temática a que se quer tratar. Garante-nos também o estudioso que não é pretensão do ensaio estabelecer-se como forma acadêmica para discorrer sobre o determinado assunto. Ou seja, não é preciso assumir determinados padrões estético-formais para fazer *superinterpretações* – que, no fundo, acabam sendo rasas, se pensadas teórico-culturalmente –, palavras do crítico, sobre a temática, ou usando de algum recurso particular para poder falar melhor ou pior para um determinado espectador. Diz Adorno sobre o ensaio(ista):

Seus conceitos não são construídos a partir de um princípio primeiro, nem convergem para um fim último. Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio *superinterpretações*, segundo o veredicto já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a serviço da estupidez como cão-de-guarda contra o espírito. (ADORNO, 2003, p. 17).

Já Charles Baudelaire, usando as obras do artista Constantin Guys, ao falar dos avanços da modernidade em seu tempo, garante que, para um artista, é preciso que este faça relações precisas com a tradição, para que tenha a sua obra como manutenção do que fosse belo para ele. O artista, na visão baudelaireana, precisa ressaltar, por meio de suas obras artísticas, características, como *homem do mundo*, que o artista comum, mero copiador da tradição, não observaria na sua contemporaneidade. Para Baudelaire, por exemplo, é preciso que, ao caminhar pela multidão, o artista consiga captar o “ar de nordestina” – pensando à moda de Clarice – dos sujeitos que coabitavam o seu meio sociocultural. Não se poderia apenas copiar as obras da tradição artística europeia a fim

de se manter como artista plástico, era preciso captar e deixar-se captar pelas características delas. Vejamos o que afirma Baudelaire:

Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado; é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (BAUDELAIRE, 1996, p. 20-21).

O homem-artista baudelaireano é um romântico que tem a combinação de tudo na mais perfeita ordem. O homem-artista de Charles Baudelaire é um observador lisonjeado do mundo, um bom observador do mundo que está a sua volta e que o tem como centro dele. Forma e efeito caracterizam o sujeito artista para Baudelaire. Já o homem ensaísta adorniano preza pela soltura e desligamento que a (in)formalidade poderia conferir a seu trabalho. Se pensarmos no sujeito do ensaio de Adorno como um sujeito artista, caracterizamos este segundo como sendo um sujeito engajado com o seu tempo e espaço em uma visada cultural e não formal. Ou seja, a produção artística na contemporaneidade, o boi, concentrando nossas formulações primeiras, seria resvalada pela suas formas estético-formais, mas não deixariam de ressaltar as suas atuais condições socioculturais. Como garantimos no início deste trabalho, não se trata de reconhecimentos e, muito menos, de desprezo do estético, mas elucidar a presença dessa leitura tradicional, tendo sempre o boi como ator principal e a crítica formalista como coadjuvante na produção artística local.

Ponderarmos, hoje, um sujeito artista como sendo um *homem do mundo* baudelaireano é trazer-lhe para uma realidade local inventada. Ou seja, esperar que a obra de arte do sujeito ainda tenha referências formais com os panejamentos de Rubens, como quis Baudelaire em seu tempo, é validarmos a produção desse artista com relações atreladas às características tradicionais da história da arte mundial. Como já advertira-nos Adorno, *grosso modo*, a produção artística não deve almejar um lugar privilegiado apenas pelas suas características estético-formais. Nesse sentido, o sujeito artista observador do mundo é tanto centro do mundo que ele observa e não menos a periferia, ou observador, desse mundo que o contempla. Vale pensarmos que o sujeito artista adorniano é um artista que não tem o formalismo como ponto de fuga para toda a sua produção artístico-intelectual.

Concomitantemente a tudo isso, podemos dizer que a insistência de reconhecimentos estéticos na obra de um artista contemporâneo provoca a falência de sua própria obra, bem como de toda uma trajetória artística que a crítica tradicional insiste em manter. Valer-se do panejamento de Rubens, como

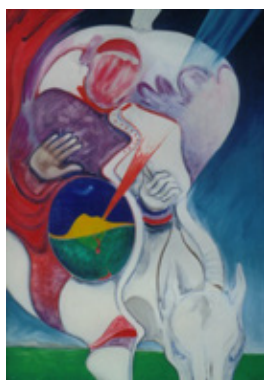


Figura 6. Humberto Espíndola, *O arcebispo*, 1978, da série *Divisão de Mato Grosso*. Óleo sobre tela, 150 x 100cm, MARCO - Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul, Campo Grande.

dissera Baudelaire, para dizer que os bois de Espíndola, por exemplo, são obras contemporâneas às novas proposições artísticas do século XXI, é o mesmo que dizer que, se tirar o *drapeado* feito na couraça do animal pelos pincéis e tintas do artista em sua obra, o quadro não tem importância nenhuma para o sujeito sociocultural sul-mato-grossense. Pois, o estético não é, antes, a *mais valia* que deve ser considerada na produção artística contemporânea. Dessa perspectiva, podemos dizer que inclusive os dois autores base de nossa leitura concordam, cada um a seu modo, com nossa afirmação. Diz-nos Adorno:

Não passaria pela cabeça de ninguém, entretanto, dispensar como irrelevante, arbitrário e irracional o que um homem experiente tem a dizer, só porque são as experiências de um indivíduo e porque não deixam facilmente generalizar pela ciência. (ADORNO, 2003, p. 23).

Como também, podemos dizer, afirma Baudelaire ao falar da capacidade do homem – pelo menos quando ele é considerado bom observador: “poucos homens são dotados da faculdade de ver; há ainda menos homens que possuem a capacidade de exprimir” (BAUDELAIRE, 1996, p. 23). Mesmo que, dentro de suas limitações em favor do clássico como definidor de sua estética, o trabalho artístico é tomado, por Baudelaire, como força do sentimento do artista, uma força interior que emana de suas experiências com o mundo. Não é a experiência de observador de um determinado mundo, mas do mundo que o cerca enquanto sujeito do presente vivido.

Partindo dessas considerações de Adorno e Baudelaire, podemos dizer que as leituras que visam o reconhecimento do boi como característica iconográfica una da produção artística sul-mato-grossense buscam inscrever a produção artístico-cultural local como produções universais. Uma tentativa incansável, como adverte a epígrafe que encima esse texto de Adorno, da academia em fazer reconhecer o particular no global. Nesse sentido, perguntamos: qual a característica do boi que é mais ou menos universal para que eles sejam *empossados* em lugares de destaque no *hall* de produção cultural global? Partindo da premissa de que o boi é, antes, um produto comercialmente importante para a cultura sul-mato-grossense, podemos dizer que a formulação da atual crítica contribui valorizando a imagem da bovinocultura com o mesmo propósito do discurso estatal de que Mato Grosso do Sul é a terra do boi. O poder público sul-mato-grossense vincula a imagem auratizada do boi à sua cultura local a fim de conseguir, pela quantidade de cabeças, uma qualidade de produção artístico-cultural. Tais leituras apenas vislumbram e complementam o que é visto pelos olhos do poder, que se diz preocupado com a participação da produção sociocultural da Nação em suas decisões tomadas a portas fechadas:

Em 1981, Espíndola visitou o universo indígena e apropriou-se dos signos da pintura cadiuéu. O boi virou peça de artesanato, colocado em feiras, como vendida e espoliada a cultura indígena. O olhar de Humberto reinventa o meio ambiente com as tintas da ironia para denunciar, alertar, numa tomada de consciência dos problemas da ecologia, que estão sempre presentes em sua obra. (ROSA, 2009, p. 114; grifos da autora).



Figura 7. Humberto Espíndola, *Cabo-de-força*, 2001, da série *Grafias Eletrônicas*. Grafia eletrônica sobre papel couchê 180g, 9 x 27,5cm. A série tem um total de dezoito quadros realizados no ano de 2001 (conforme site do artista).

Se, supostamente, a arte responde às expectativas (como sempre quer o poder público e a crítica fundada em conceitos estéticos) do povo quanto as suas indagações – o público e o privado convivem harmoniosamente na sociedade atual –, podemos dizer que essa mesma crítica consegue responder à nossa primeira indagação quando perguntamos se a nossa produção artística e crítica versa em indagar se os artistas e a crítica contemporânea formulam discursos ensaístas ou acadêmicos. Tradição e formalização constituem as produções artístico-intelectuais sul-mato-grossenses quase de modo geral. Pensamos nessa direção considerando que, como dissera Adorno, “a arte acaba se irmanando com a reificação, contra a qual o protesto, mesmo que mudo e reificado, sempre foi e ainda hoje é a função do que não tem função: a própria arte” (ADORNO, 2003, p. 22). O público e o privado sempre irão se contrapor, considerando que tais posições socioculturais são também antagônicas. Ponderando, claro, que é apenas quando se quer essas posições antagônicas pela produção artística; salvo isso, elas apenas endossam um discurso partidário.

Ainda é considerável dizer que nossas produções, pela óptica da tradição estética, influenciam-se pelas formalidades modernas baudelairianas, considerando o que afirma o próprio crítico Charles Baudelaire, ao dizer que o artista é dominador de um dom, uma inspiração que faz com que ele consiga transformar o observado em arte e poesia. Tornando o mundo observado a sua volta, repleto de formas e cores. Dando beleza ao que, antes, era visto sem cor, sem importância, sem brilho. Para ele:

Um artista que tem o sentimento perfeito da forma, mas acostumado a exercitar sobretudo a memória e a imaginação, encontra-se então como que assaltado por uma turba de detalhes, todos reclamando justiça com a mesma fúria de uma multidão ávida por igualdade absoluta. Toda justiça acha-se forçosamente violada, toda harmonia destruída e sacrificada; muitas trivialidades assumem importância, muitos detalhes sem importância tornam-se usurpadores. (BAUDELAIRE, 1996, p. 31).

Diferentemente do ensaísta adorniano, o artista baudelairiano prima pela relação entre a sua própria produção artística com a tradição. Enquanto aquele artista-ensaísta trabalha sua produção pautada em uma liberdade de

expressão, levando em consideração a sua memória atual, o artista de Baudelaire utiliza-se de sua memória histórica (principalmente da modernidade) e arquivista para construir sua propensa relação com as obras da tradição. Em contraposição a essa postura artística defendida por Baudelaire, são pertinentes as palavras de Hal Foster, mesmo que discorrendo sobre o contexto da pós-modernidade – mas que nos servem, uma vez que tratam de parecidas alterações de concepções artísticas ocorridas, ou seja: no período baudelairiano eram transposições do clássico para o moderno e em tempos “pós-modernos” fosterianos tratam-se das mudanças no pensamento crítico de uma modernidade para a pós-modernidade – sobre a posição ocupada pela crítica, que pode alterar essa concepção do artista em relação aos conceitos que formulam sua produção. É papel da crítica, segundo Foster, intervir ou mesmo proporcionar novas possibilidades e maneiras de (re)ler as produções artístico-culturais em seu tempo. Tal postura defendida por Foster aproxima-se das formulações adornianas do ensaio como outra forma de pensar novas concepções trazidas pelas alterações, inevitáveis, temporais. Diz-nos Foster:

Assim, em vez de fazer um fetiche da teoria, parece-me legítimo (embora a legitimidade não seja a questão) abordar objetos diferentes com instrumentos diferentes na medida em que a especificidade crítica ou “validade setorial” de cada método no presente esteja claro. (FOSTER, 1996, p. 19).

Pensando nos autores de críticas, entendemos não ser possível analisarmos objetos culturalmente diferentes, utilizando o mesmo aporte teórico em busca de resultados semelhantes, sem a clareza dos objetivos buscados. Ou seja, os bois de Humberto Espíndola somente podem ser reconhecidos como prováveis fragmentos característicos da cultura sul-mato-grossense se a crítica considerar as obras relacionadas a essa cultura de valor com o boi, validando o discurso do poder público, que almeja esse reconhecimento estético-financeiro como importância cultural. A posição intelectual da crítica é quem altera a forma de leitura dos específicos objetos socioculturais produzidos pela sociedade. Nesse sentido, é verdadeira a posição de Adorno ao afirmar que o academicismo provoca uma formatação dessas leituras, que demandam uma desformalização para que se possam fazer novas compreensões e concepções da produção cultural a partir da produção teórica produzida pela crítica. Enquanto ela continuar reproduzindo o discurso de que o boi é um representante máximo da cultura sul-mato-grossense – seja pela música, pelas artes plásticas, pelo teatro, pelo cinema, seja pela cultura que emana do povo –, sempre teremos a imagem do animal como *fetiche* de representação cultural.

Em alguns pontos Baudelaire tinha razão em relação ao fantasma da modernidade. Um deles é afirmar que ela também, um dia, tornar-se-ia clássica.



Figura 8. Humberto Espindola, *3 azuis*, 2001, da série *Grafias Eletrônicas*. Grafia eletrônica sobre papel couchê 180g, 13,8 x 24,5cm.

tes menos esperados dessa nossa produção. Sábias palavras as proferidas por Baudelaire:

Se lançarmos um olhar a nossas exposições de quadros modernos, ficaremos espantados com a tendência geral dos artistas para vestirem todas as personagens com indumentária antiga. Quase todas se servem das modas e dos móveis do Renascimento, como Davi se servia das modas e dos móveis romanos. (BAUDELAIRE, 1996, p. 24-25).

Da produção cultural do povo como nação, a mais alta produção elitiizada pela crítica tradicional sul-mato-grossense, o boi insiste em fazer-se presente. Ora ocupando os primeiros lugares do ranque estético-financeiro estatal, ora ilustrado como representação cultural, feito pelas leituras críticas estético-formais.

O boi, como característica estética já consolidada na produção artística do estado, é representado como fator contemporâneo ou influenciado pelas produções artísticas da tradição acadêmica? Essa foi a segunda indagação – mas que, pelo desenrolar do trabalho, podemos verificar que surgiram outras e que surgirão mais ao longo dele – que pretendemos verificar em nossa análise da estética do boi, por assim dizer, neste trabalho sobre um recorte da produção sul-mato-grossense. Pois bem, considerando as primeiras características de belo para Baudelaire – apresentadas nos textos iniciais da coletânea aqui em questão –, diríamos que o contorno estético do animal é uma característica estético-formal em grande parte da produção em artes desta porção oeste-central do Brasil. “Agora penso nos dois MTs” que disputam, “a unha”, o título de estado símbolo da cultura pecuarista do boi para o resto do mundo. Se na pecuária a disputa da imagem do boi é uma constante entre os dois estados, pela representação como artefato da cultura, a imagem do animal parece prevalecer com maior força na cultura sul-mato-grossense, se prevalecer a consciência de Adorno com relação à formalização imposta pela tradição.

Parece haver outro consenso entre os críticos, quando o assunto é a relação do homem e seu meio cultural: ao tratar da importância do “olhar” atento e

diferencial do crítico adorniano em relação à *configuração* de suas formulações teóricas, ou, como defende Baudelaire, do artista *homem-do-mundo* em comparação ao artista *homem-da-tradição*. Ou seja, ambos os críticos, um poeta e outro filósofo, concordam, cada um a seu modo, que o *bios* do sujeito “leitor”, como crítico de seu tempo, é quem vai modificar a forma de ler ou pensar a sua produção cultural, seja artística, seja crítica. Nesse sentido, pensamos que tanto artista quanto crítica defendem um ponto de vista que está totalmente interferido pela sua forma de ver o mundo que o cerca. Se Baudelaire quer o artista como *homem-do-mundo* – um bom *flâneur* –, Adorno deseja, no *ensaio como forma*, um homem capaz de ler o seu mundo de modo mais informal.

Contrapondo tudo isso à ideia baudelairiana do sujeito como homem do seu mundo – em uma visada não formal adorniana –, compreendemos, mais uma vez, que leituras estético-formais enaltecem um lado da obra de Humberto Espíndola que não favorece a sua colocação nos meandros de artista acadêmico e estético. Contrariando as ideias que acabamos de tentar expor de ambos os autores, percebe-se que a crítica *entrepuesta* no estado e também aquela que fala sobre a produção do estado, geralmente, avaliam a produção dos artistas pela relação de mundo-passado pelo sujeito artista.

A Heráldica Guaicuru é uma celebração desse momento de paixão do artista pelo ato de pintar. Ingressa em novos planos cromáticos, densos de humores e calores levando como talismã as marcas dos capitães indígenas, os valentes cavaleiros do Pantanal, que marcam seus cavalos e pertences, pintam os guerreiros e as mulheres. Aliás são as mulheres as artistas do corpo. Que enigma a escritura guaicuru sinaliza nessa pintura? (BERTOLI, 2005, p. 2).

Os bois espindolianos já foram, e ainda são, avaliados pela tradição estético-crítica local e também por críticos que os dão reconhecimentos “universais”, como poderosos *mutantes* culturais. Construídos com partes de corpos de anônimos e/ou renomados sujeitos tempo/fato-culturais ao artista, a bovinocultura ganhou *status* de *representamen*, forçosamente de uma imitação platônica. Grosso modo, o sujeito afastado a três níveis da representação do que é, possivelmente, verossímil como realidade. No caso do artista do boi, as suas obras caracterizam uma plausível (inscritas pela crítica) correspondência ao sujeito sociocultural sul-mato-grossense, afastada “três décadas” de suas verdadeiras condições artístico-culturais. Para essa relação se concluir com as primeiras ideias de beleza baudelairiana, vejamos a correspondência, a título de



Figura 9. Humberto Espíndola, *Cabeças de mandala*, 2001, da série *Grafias Eletrônicas*. Grafia eletrônica sobre papel vergê 180g, 17 x 50cm.

ilustração, ao sentido de beleza estética para o poeta-crítico de arte, que considera que o belo é constituído de dois elementos complementares e inseparáveis, "um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão" (BAUDELAIRE, 1996, p. 10).



Figura 10. Humberto Espíndola, *Marcas rurais IV*, 2004. Acrílica sobre tela, 75 x 95cm, coleção do artista. A série *Obras 2004/5* tem um total de dez quadros realizados no ano de 2004 e 2005 (conforme site do artista).

Partindo de tudo isso, posto até aqui, vejamos o que dizem ambos os estudiosos com o fim de retomarmos a ideia de que o *bios*, para cada qual de seu jeito, interfere nas possíveis leituras que o sujeito pode fazer do seu mundo. Não por predileção, argumenta-nos Adorno sobre a articulação privilegiada que se pode fazer na articulação dos conceitos:

Assim, o próprio método do ensino expressa sua intenção utópica. Todos os seus conceitos devem ser expostos de modo a carregar os outros, cada conceito deve ser articulado por suas configurações com os demais. No ensaio, elementos discretamente separados entre si são reunidos em um todo legível; ele não constrói nenhum andaime ou estrutura. Mas, enquanto configuração, os elementos se cristalizam por seu movimento. Essa configuração é um campo de forças, assim como cada formação do espírito, sob o olhar do ensaio, deve se transformar em um campo de forças. (ADORNO, 2003, p. 31).

Tal passagem mostra-nos, marcada pela nossa predileção de leitura do texto do autor, que apenas o ensaísta desformalizado é quem pode transformar as possibilidades de leituras de um determinado objeto produzido pela cultura.

Já Baudelaire, que, do nosso ponto de vista, compactua com a leitura de Adorno no quesito envolvimento do sujeito com o seu objeto de trabalho, diz-nos ao descrever o processo de confecção artística de um sujeito homem do seu mundo sociocultural:

Poucos homens são dotados da faculdade de ver; há ainda menos homens que possuem a capacidade de exprimir. Agora, à hora em que os outros estão dormindo, ele está curvado sobre sua mesa, lançando sobre uma folha de papel o mesmo olhar que há pouco dirigia às coisas, lutando com seu lápis, sua pena, seu pincel, lançando água do copo até o teto, limpando a pena na camisa, apressando, violento, ativo, como se temesse que as imagens lhe escapassem, belicoso, mas sozinho e debatendo-se consigo mesmo. E as coisas renascem no papel, naturais e, mais do que naturais, belas; mais do que belas, singulares e dotadas de uma vida entusiasta como a alma do autor. (BAUDELAIRE, 1996, p. 23-24).

Vale fazermos, aqui, uma ressalva quanto à nossa interpretação de leitura dos escritos de ambos os autores, como textos que privilegiam um sujeito *bios* nas suas produções teórico-críticas ou mesmo artístico-culturais, considerando

que talvez uma leitura estético-crítica não consiga distinguir tal traço de inscrição do sujeito na leitura dos mesmos. Neste sentido, salientamos que não é nossa proposta, como já dissemos mais de uma vez, ler com olhos estéticos, tampouco considerar objeto de predileção de análise, muito menos o nosso suporte teórico-crítico dos autores. Portanto, *interpretadas, em seu conjunto* – obras do artista e produção teórico-crítica –, lemos nas entrelinhas em busca de fragmentos do que outros leitores da tradição seriam incapazes de ler.

Pensando nisso, levando em conta as leituras que, até então, são feitas da obra artística, podemos afirmar que a produção de Humberto Espíndola tem a estigma de produção artístico-cultural vinculada a um rótulo estatal, com traços formais correspondentes a mais alta tradição estético-artística. A relação entre ele e seu meio sociocultural também é representado na produção da sua bovinocultura. Porém o boi que insiste em caracterizar o indivíduo sul-mato-grossense é dissimulador da verdade, é presumível de uma outra verdade inventada pelo artista. O boi ocupa o lugar do morador da fronteira, primeiro para representar a cultura estético-financeira. Depois a bovinocultura adquire a imagem de cunho estético-formal, para, somente após o desgaste da imagem da “divindade o senhor boi”, ganhar a relação mais próxima que ele alcança com o sujeito social do *locus* oeste-central, nos seus pratos e painéis regados a muita mandioca amarela.



Figura 11. Humberto Espíndola, *Fazenda*, 2005. Acrílica sobre tela, 60 x 80cm, coleção do artista.

No centro de Mato Grosso e do Universo está Humberto Espíndola, sacerdote do boi. Seu espírito inquieto povoou as cavernas da Babilônia, percorreu o Vale dos Reis, venerou o Boi Ápis, contemplou a solidão de Macondo, viu o rio Paraguai incendiar-se de sol e sangue. No topo do Brasil, assistindo ao despedaçar lento de cada fragmento de vida, seu olhar penetrante recupera, através do pincel, a história das partículas feitas de carne e sonho que recusam a destruição pela morte.

Espíndola é o excesso, o paradoxo, o fantástico, a ambivalência. Só lhe cabem adjetivos no superlativo, comparação com forças explosivas da natureza: vulcão, enchente, trovão, abalo sísmico. Ele é o ser não sendo, o nada que é tudo, descida aos infernos e delírios de paraíso. Percorrer seus quadros é caminhar pelo labirinto sem o fio de Ariadne, com o Minotauro como guia, em direção ao reino do imaginário, onde corredores de espelhos multiplicam, superam e aperfeiçoam o horror da vida humana. Como cristal, que dá nova dimensão aos objetos. Espíndola, à maneira de Fellini, faz sempre o mesmo filme, repinta todos os quadros anteriores que serão pelos séculos afora o mesmo quadro – *Bovinocultura*. (ROSA, 1985, p. 1).

No extenso fragmento que acabamos de reproduzir, concluímos ficar muito claro por onde transcorre a relação do artista com o seu meio social para a crítica estética que vem, ao longo de muitos anos, validando o trabalho do

sacerdote da arte sul-mato-grossense. Contrariando o que vimos em Baudelaire – do artista como um bom *flâneur* –, bem como o que fora visto em Adorno, que corrobora, agora, dizendo que o ensaísta, e que para nós fazemos uso pensando no artista, “irá preferir o confronto com autores supostamente mais difíceis, que projetam retrospectivamente sua luz sobre o simples, iluminando-o como uma “posição do pensamento em relação à objetividade” (ADORNO, 2003, p. 32). Não um *confronto* dissimulado e apaziguador com alguém ou algum que possam validá-lo e não proporcionar ao artista pensar a sua própria produção artístico-intelectual. Por conseguinte, endossa mais uma vez Baudelaire, parecendo antecipar as conclusões do discurso adorniano ao dizer que

[...] é muito mais cômodo declarar que tudo é absolutamente feio no vestuário de uma época do que se esforçar por extrair dele a beleza misteriosa que possa conter, por mínima ou tênue que seja. A Modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. (BAUDELAIRE, 1996, p. 25).

Façamos o esforço de pensar a *modernidade transitória* baudelaيرية – transpondo-a para nosso tempo como algo que não serve de avaliador artístico, crítico ou estético para uma vida toda – apenas como mais uma referência histórica. Vale-nos as referências dos autores para comprovar que não basta a relação primária com a tradição para estabelecer uma ligação entre produção estético-formal com a produção estético-cultural.

Auratizar a produção do sujeito contemporâneo local para inscrevê-la como produção universal, pensando que deve haver a mesma qualidade de detalhamento no enrugado da pele do boi do efeito de panejamento dado por Rubens em suas telas de *aldeãos* – pensamos agora em Baudelaire –, é igual a julgar que essa produção nada tem vinculado com a tradição. A produção pautada nessa rasa relação teórico-crítica não passa de uma imitação no nível mais afastado de uma realidade, nem mesmo suposto por Aristóteles ou Platão.

Aristóteles, que na *Poética* tenta fazer uma melhor leitura ao processo de imitar do homem, justificando-o, dizendo que “o imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e por imitação aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado” (ARISTÓTELES, 1993, p. 27), de imediato ilustra-nos a relação de comprazimento entre crítica e artista existente na produção artística sul-mato-grossense, pelo simples prazer de um reconhecer-se nas imitações do outro e vice-versa. Já Platão, que é menos “romântico” que seu suposto “mestre”, é categórico ao falar do imitador, se valendo daquele artista *menor* classificado por nível de imitação



Figura 12. Humberto Espíndola, *Fragmentos do Império Central*, 2005. Acrílico sobre tela, 130 x 180cm, coleção do artista.

do real ou de representação da realidade que, por conseguinte, era denominado, *grosso modo*, de mal imitador. Diz-nos o filósofo grego:

Sócrates – Queres então que demos a Deus o nome de criador natural deste objeto ou qualquer outro nome semelhante?

Glauco – Nada mais justo, visto que criou a natureza desse objeto e de todas as outras coisas.

Sócrates – E o marceneiro? Devemos chamá-lo de obreiro da cama, não é verdade?

Glauco – Sim, é.

Sócrates – E chamaremos ao pintor o obreiro e o criador desse objeto?

Glauco – De modo nenhum.

Sócrates – Dize-me então o que é ele em relação à cama.

Glauco – Parece-me que o nome que lhe conviria melhor é do de imitador daquilo que os outros dois são os artífices.

Sócrates – Que seja. Chamas portanto, imitador ao autor de uma produção afastada três graus da natureza. (Platão 1997, p. 324).

Mesmo para Baudelaire, a ideia do típico artista, que deveria ser um *homem do mundo*, é oposta à ideia de artista de ofícios puramente estético-artísticos. Ou seja, somente o artista envolvido de corpo e alma aos pequenos detalhes de seu mundo social era capaz de fazer representações artísticas tão ricas, detalhadas e, assim, ter o direito de ser reconhecido como tal. Para Baudelaire, muitos artistas modernos eram alheios ao seu mundo e, por isso, considerados pelo crítico artesãos; podemos dizer que, em nossa contemporaneidade, é inconcebível um sujeito alheio para as especificidades do próprio *locus* sociocultural.

No mesmo sentido, parece poder contribuir conosco Adorno – ainda que tratando do sujeito ensaísta –, nessa lógica de pensamento do sujeito-artista como imitador de uma estética consolidada, ao dizer que é justamente pela não-predileção com uma primeira e já pré-estabelecida estética que a característica do que tem um diferencial em relação ao estético prevalecerá no ensaísta. Afirma Adorno sobre a responsabilidade e liberdade do ensaísta sobre a sua produção:

Ele resiste à ideia de "obra-prima", que por sua vez reflete as ideias de criação e totalidade. A sua forma acompanha o pensamento crítico de que o homem não é nenhum criador, de que nada humano pode ser criação. Sempre referido a algo já criado, o ensaio [obra artística] já mais se apresenta como tal, nem aspira a uma amplitude cuja totalidade fosse comparável à da criação. (ADORNO 2003, p. 36).



Figura 13. Humberto Espíndola, *Marcas rurais V*, 2004. Acrílica sobre tela, 75 x 95cm, coleção do artista.

Sem deixar-se “enganar acerca da distinção entre a cultura e o que está por trás dela” (ADORNO, 2003), o ensaísta adorniano deve prestar serviço para a sociedade de discorrer sobre o assunto que pretende de forma a abarcar o social na sua produção. Nesse sentido, entendemos que não basta representar o boi como característico estético-iconográfica de um povo, é preciso proporcionar interpretações que vão além das imagens que elas buscam representar – e se o artista não tem a intenção de fazê-lo, indefere, neste caso, de sua posição político-sociocultural, que seja por opção –, é papel obrigatório da crítica, portanto, proporcionar ao leitor das imagens diferentes possibilidades de interpretação. Agora sim esses últimos produtores culturais, a crítica, não têm alternativas senão informar ao cidadão como ele está sendo lido e reproduzido para o outro. Não basta mais restringir a leitura das imagens que dizem falar do outro em dicotomias.

Para quem sabe ver, há de tudo em sua obra: o bem e o mal, Deus e o demônio, o real e o fantástico, ligados pela imaginação e difíceis de serem separados.

Utilizando o boi como metáfora, escreveu, a partir dele, a fábula da vida sul-mato-grossense, com grande economia de signos de que resultou um discurso que permite a inserção de quem olha, como sujeito, enquanto portador de uma história individual e coletiva.

Diante das telas de Espíndola estabelece-se uma empatia entre o código do autor e o do espectador que, atraído pela força de imagem, pela envolvimento da cor, toma-se parte dela como seu colaborador. (ROSA, 1985, p. 1).

Como quis Charles Baudelaire, nos textos finais de seu livro, *grosso modo, o belo também é (re)apresentado pelo feio nas artes plásticas – basta que o artista saiba como fazer analogias entre a beleza do que é dito como belo com a beleza do que é desprezado, por supostamente, ser feio para a estética da forma consagrada. Assim como também quisera Theodor Adorno ao aproximar o ensaio da forma e da arte, este deve querer “construir uma conjunção de conceitos análoga ao modo como estes se acham conjugados no próprio objeto”* (ADORNO, 2003, p. 44-45).

Artistas e crítica sul-mato-grossenses, mostrem as tuas caras!

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução e apresentação: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 15-45. (Coleção Espírito Crítico).
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução: Eurodo de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*: o pintor da vida moderna. Organizador: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).
- BERTOLI, Mariza. A coerência temática na trajetória artística de Humberto Espíndola. In: *Jornal ABCA*: Associação Brasileira de Críticos de Arte, São Paulo, n. 8, abr. 2005. Disponível em: <http://www.humbertoespindola.com.br/textos/bertoli_marisa-dos_cupins_a_heralдика_guaicuru.doc>. Acesso em: 2 jun. 2010.
- FIGUEIREDO, Aline. A propósito do boi, a arte da bovinocultura. In: _____. *A propósito do boi*. Cuiabá: Ed. UFMT, 1994. p. 191-216.
- FOSTER, Hal. *Recodificação*: arte, espetáculo, política cultural. Tradução: Duda Machado. Revisão de Tradução: Valeira Franco Jacintho. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- HUMBERTO ESPÍNDOLA. Imagens: série Cupins; série Divisão de Mato Grosso; série Grafias Eletrônicas; obras de 2004/5. Disponível em: <http://www.humbertoespindola.com.br/001-index_frameset.htm>. Acesso em: maio 2010.
- PLATÃO. Livro X. In: *A República*. Tradução: Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997, p. 321-352.
- ROSA, Maria da Glória Sá. Humberto Espíndola sobrevoa o tempo e o domina. In: *PINTURAS RECENTES*, 2002. Espaço Cultural Humberto Espíndola, Shopping Campo Grande, abril/maio de 2002. Disponível em: <http://www.humbertoespindola.com.br/textos/sa_rosa_maria_da_gloria-he_sobrevoa_o_tempo.doc>. Acesso em: 2 jun. 2010.
- ROSA, Maria da Glória Sá. Humberto Espíndola – o culto da bovinocultura. In: *Revista MS Cultura*, Campo Grande, ano 1, n. 3, set./out. 1985. Disponível em: <http://www.humbertoespindola.com.br/textos/sa_rosa_maria_da_gloria-o_culto_da_bovinocultura.doc>. Acesso em: 12 jun. 2010.

Marcos Antônio Bessa-Oliveira

Doutor em Artes Visuais na Universidade de Campinas (Unicamp). Mestrado em Estudos de Linguagens e licenciatura em Artes Visuais pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS, 2010). Pesquisa a pintura de Mato Grosso do Sul a partir das teorias da crítica biográfica e pós-colonial latino-americana.

Edgar Cézar Nolasco

Professor da Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS). Mestre em Teoria da Literatura e doutor em Literatura Comparada e pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG, 1997 e 2003). Pós-Doutorado em Estudos Culturais no Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PACC/UFRJ).

DEPOIMENTOS

Lenora Lerrer Rosenfield

Técnica e pulsão em Iberê Camargo

Resumo

O artigo relata experiência de convívio com o artista Iberê Camargo (Restinga Seca, 1914 - Porto Alegre, 1994), apresentando apontamentos sobre seu aprendizado de formação e sua prática de ateliê, enfatizando sua expressão através de uma pintura conduzida por intensa pulsão dramática.

Palavras-chave

Iberê Camargo. Pintura. Dramaticidade. Pulsão pictórica. Esbatimento.

Durante muitos anos, nos domingos à tarde, um grupo de amigos se reunia com Iberê e Maria Camargo no ateliê do artista. Nesses encontros, aprendi muito ouvindo e observando o Iberê enquanto pintava. E também depois que parava de pintar, quando expressava sua posição, sempre muito nítida, sobre correntes artísticas e sobre os compromissos do artista.

As reflexões que seguem nasceram desse contato, do qual sou uma devedora agradecida, quando em um primeiro momento em 1991, escrevi no presente e agora reescrevo no passado.

Começo por uma tentativa de definição simplificada da pintura, minha, formulada para uso específico na restauração:

A pintura é uma série de marcas organizadas de um modo significativo (como sinais) sobre uma superfície adequada (um suporte). Essas marcas podem ser realizadas com o emprego de muitas técnicas distintas, como o guache, a encáustica, o afresco, a aquarela, a têmpera, o acrílico, o pastel, etc. Na verdade, as marcas podem ser feitas, por qualquer dessas técnicas (ou outras) que aplicadas isoladamente ou em combinação, produzem um sinal visível. (ROSENFELD, 1997, p. 93).

Uma definição mais tradicional, sugerida por Giacomo Devoto, considera a pintura como sendo:

A arte mediante a qual os motivos de uma alternância intuitiva ou dramática se concretizam em uma composição predominantemente bidimensional, tradicionalmente associadas a certas técnicas ou a uma intenção predominantemente mimética. (DEVOTO, 1971, p. 717).

Se acaso quiséssemos definir a pintura de Iberê Camargo (Restinga Seca, 1914 – Porto Alegre, 1994) com auxílio dessas formulações, imediatamente constataríamos que ela não se encaixa em nenhuma delas. A primeira definição destaca o aspecto intuitivo ou dramático da expressão pictórica, a segunda se detém na definição física da obra. Somente uma combinação dessas duas definições pode nos aproximar de uma compreensão da obra de Iberê Camargo, dado que os seus trabalhos expressam uma forma singular de unir o dramático e o técnico.

Quando dizemos que Iberê combina essas duas vertentes, queremos dizer que, ao contrário de outros pintores, ele não se preocupava apenas com uma

dessas dimensões. Uma comparação entre os seus desenhos e pinturas iniciais, produzidos entre 1941 e 1943, revela uma pequena discrepância: enquanto alguns desenhos possuem traços ainda tímidos – em alguns casos encontramos linhas tênues, carentes de maior dramaticidade –, as pinturas, desde o início, manifestam intensidade através da força da pincelada e da saturação das cores.¹ Assim, embora a dramaticidade não estivesse sempre presente nos desenhos iniciais, manifestava-se já na pintura. É importante notar que, já neste período, a dramaticidade se expressava através da técnica da pincelada espessa e do aproveitamento da pastosidade da tinta.

A história pessoal do pintor indica uma preocupação com o aprendizado da técnica da pintura a óleo, através de cópias de pintores como Rubens e Vermeer, realizadas no Louvre. Assim aprendeu a dominar as pinceladas e a pureza das cores. Aprendeu também a obter movimento e vigor através da pincelada. Aí se revela uma escolha precoce: Iberê procurou estudar pintores que lhe ensinassem técnicas capazes de expressar intensidade. Com Rubens aprendeu a plasticidade, o movimento e o vigor da pincelada e ainda o uso simultâneo de várias cores na mesma pincelada, mantendo a pureza da tinta. Com Vermeer aprendeu o uso do branco, o efeito da luminosidade através da cor e o aproveitamento de zonas chapadas.²

Esse trabalho “mágico”, que é a paixão criadora, explora todas as possibilidades que a técnica lhe oferece. Usa o grafismo conseguido com o cabo do pincel, briga com a tinta mil vezes raspada da tela, aplica pinceladas ora espessas, ora diluídas, perseguindo assim, de maneira quase infinita, o ponto, o momento que o faz parar.

A luta de Iberê com os demônios da pintura não se restringe ao domínio do material e da técnica. Abrange também o uso das cores. O artista apresenta sua relação com elas de uma maneira aparentemente enigmática. “Eu não gosto de cores, elas é que gostam de mim”, como costumava dizer nos domingos à tarde. Sua vontade consciente foi, no passado, pintar apenas com preto e branco, mas mesmo quando tentou, acabou por colocar alguma luz colorida, valendo-se do carmim ou do verde-esmeralda. Após ter pintado, por algum tempo, quase monocromaticamente, Iberê acabou substituindo o preto pelo azul, que passou a desempenhar as funções daquele na composição da obra. Com o tempo, passou a misturar esse azul com vermelho, tornando-o violáceo. Mais tarde, o vermelho passou a ser acrescentado em quantidades ainda maiores, transformando o azul em violeta avermelhado. Essa mudança de tons mostra que Iberê foi substituindo o preto – que representa a ausência de luz, passando a ser atraído pelas capacidades dramáticas do sombrio – pelas variedades do violeta, que lhe permitiram superar o sofrimento intenso que experimentava na sua luta para traduzir com dramaticidade sua pulsão de pintor.

1. Estas diferenças poderão ser observadas também nas assinaturas de alguns desenhos em grafite sobre papel da figura humana de 1943 e a pintura *Dentro do mato*, de 1942, ambos da coleção Maria Camargo.

2. As observações apresentadas aqui foram pensadas pela autora durante a restauração das cópias mencionadas.

A pulsão dramática nas pinturas de Iberê se expressava ainda através da técnica do esbatimento. O esbatimento é a sucessão de camadas de tinta opaca – as camadas transparentes são chamadas de veladuras, característica da pintura flamenga –, quando o pintor vai colocando e raspando, deixando sempre uma camada fina de tinta, mesmo não sendo homogênea. Se examinarmos com uma lente de aumento um detalhe na pintura, veremos uma grande quantidade de cores por trás da camada fina, a camada que compõe a imagem visível. Esse esbatimento cria um efeito de profundidade que ignora a perspectiva, mas acrescenta um passado – uma sucessão de etapas –, deixando visível a luta do artista com a técnica e a representação. Para Iberê, pintar não é uma questão de mimese da realidade, mas de estrutura pictórica e dramaticidade. Nosso pintor declarou certa vez, a respeito de um retrato que pintava: “não quero que fique parecido para que a vizinha venha dizer: como se parece com a modelo! Quero que se pareça com uma pintura”.³

Para Iberê, o núcleo da pintura não está na oposição entre pintura abstrata ou realista. Contrariando muitos críticos, como Walmir Ayala (BERG, 1985, p. 23), nunca se considerou pintor abstrato. Segundo suas próprias palavras, diz, citado porICLEIA CATTANI:

Minha chamada abstração sempre foi, apenas, uma decomposição do mundo real e uma recomposição em outras figuras. Não se pode tirar as coisas do nada. Nunca fui abstrato, talvez eu não faça formas reconhecíveis... (Camargo, citado em (BERG et al., 1985, p. 53).

E Cattani prossegue:

Outro aspecto: sempre que houver uma forma que possa ser isolada do contexto geral, vista, reconhecida enquanto forma, relacionada com outras formas ou com um fundo, tratar-se-á de uma figura. Como em *Desdobramentos II*, e tantas outras telas. Por que, então, abstração? Necessidade nossa de nomear o inominável. (BERG et al., 1985, p. 53).

Iberê foi antes um figurativo, pois mesmo em suas pinturas rotuladas de “abstratas”, da fase dos carretéis, o artista trabalha partir de elementos infantis que permaneceram em sua memória.

O mesmo dizia quando começou a pintar as *idiotas*. Uma vez exclamou: “eu não preciso mais destes modelos para pintar, já fiz tantas vezes estas formas que elas já estão gravadas dentro de mim”.⁴

O abstrato, ao contrário, segundo Walter Hess (p. 114), “busca a pintura absoluta, desligada do objeto, procurando fundamentar todas as suas experiências em leis da sensibilidade (artística)”. Em Iberê não há essa recusa do objeto; há um trabalho sobre o objeto. Esse trabalho sobre o objeto fixa o tempo próximo e distante.

3. Depoimento para a autora.

4. Depoimento para a autora.



Desenterrei os carretéis do campo da batalha onde o primo Nande e eu travávamos épicos combates de Pica-paus e Maragatos. Então os carretéis, carregados de reminiscências do meu mundo de criança, tornaram-se míticos personagens de uma saga de fantasmagóricas visões. (Citado em BERG et al., 1985, p. 22).

Figura 1. Iberê Camargo, *A idiota*, 1991, óleo sobre tela, 154,8 x 199,8 cm. Coleção Maria Coussirat Camargo e Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Foto: Fábio del Re.

O mesmo ocorre com os *manequins*, nos quais o pintor apreende uma dramaticidade imediata e presente. Assim, a fixação do tempo que o objeto revela é, também, a fixação do drama na pintura do artista.

Em geral é difícil decidir se na obra de um pintor qualquer a dramaticidade (o vigor, a força e a tensão da pincelada e do traço) é o reflexo da personalidade do artista ou uma intensidade que ele absorve do exterior. Em Iberê não há essa separação. Ele conseguiu unir essas duas fontes de pulsão – a dramaticidade do mundo e a intensidade de sua personalidade – no gesto de pintar. Quando Iberê trabalha, joga-se de tal forma na sua obra, que pinta de corpo inteiro. Além dos gestos, a voz que blasfemava sem cessar, o corpo que caminhava em todas as direções, as grandes sobranceiras que assessoravam os pincéis, formavam

Depoimentos

um conjunto indissociável de técnica, tensão e paixão. É como se o drama exterior transmitisse por sua pessoa até a pintura, para nela adquirir permanência. Esse trânsito só é possível para artistas como ele, que unem um grande domínio da técnica a um controle moral de execução. É essa coerência, desejo de fazer justiça a sua pulsão, que o obrigava a repintar sem fim e lhe permitia chegar ao extremo de sua intensidade pessoal e pictórica.

[...] não se pode perder o impulso, o fio de pensamento que conduz a mão em movimentos rápidos, amplos, quando sente o fluxo da criação. É um jorro que não pode conter.

E se joga inteiro nessa busca árdua. [...] A tela, posta no cavalete, é o opositor com quem se estabelece o diálogo, ou a luta. Como num embate corpo a corpo, durante vários *rounds* ele investe, risca, pinta, apaga, risca com firmeza. Depois recua, volta a investir e assim se estabelece o processo em que finalmente acontece a metamorfose da criação. (Tenisa Spinelli, citada em BERG, 1985, p. 30-31).

Porto Alegre, maio de 2010.

REFERÊNCIAS

- BERG, Evelyn et al. *Iberê Camargo. Porto Alegre: MARGS; Rio de Janeiro: Funarte, 1985.*
- CAMARGO, Iberê. Depoimento. *Artis: revista de arte e cultura, Porto Alegre, n. 1, p. 4-7, nov. 1982.*
- _____. Depoimento para Lenora Rosenfield, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 04 dez.1991.
- DEVOTO, Giacomo et al. *Dizionario della Lingua Italiana. Firenze: Le Monnier, 1971.*
- HESS, Walter. *Documentos para a compreensão da pintura moderna. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.*
- ROSENFELD, Lenora. *Glossário técnico de conservação e restauração de pintura. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997.*

Lenora Lerrer Rosenfield

Restauradora e artista pesquisadora. Professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Doutora em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2004, com pós-doutorado na Università degli studi di Udine, Itália, 2011. Residente no Harvard Art Museum, Cambridge, 1992-1993, e pesquisadora visitante na New York University, 2001-2002. Membro da ANPAP, Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas.

EXCERTOS

Maria Lucia Cattani

Um ponto ao Sul

Este livro de artista é parte integrante do trabalho *Um ponto ao Sul*. O trabalho consiste em um exemplar único que encontra-se na coleção de livros raros da Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil, e em uma edição de 1.080 exemplares de uma versão em *offset* daquele livro. O livro único foi desenvolvido a partir de uma escrita inventada e gravada a *laser* em 12 matrizes de madeira. As iluminuras das páginas foram baseadas em fragmentos da decoração das paredes da Biblioteca.

O livro original, encadernado à mão, possui 24 xilogravuras, jato de tinta, folha de ouro sobre papel Sumi-e, 90 g/m² e mede 29 x 23 cm.

Esta cópia em *offset* possui um fragmento de uma das gravuras que encontram-se no livro único, o que a torna também um exemplar único.

As Bibliotecas Públicas das cidades aqui listadas receberam um exemplar deste livro.

Fragmento: xilogravura sobre papel Sumi-e.

[Excerto do posfácio *Um ponto ao Sul*.]

A composição musical *Um ponto ao Sul/Scattered Loves*, de Celso Loureiro Chaves, é baseada na página cinco do livro e cria analogias entre as linhas da página impressa e os diversos gestos e figuras musicais que se unem como numa improvisação de caráter íntimo.

O trabalho foi exibido no dia 29 de março de 2011, no Salão Mourisco da Biblioteca, com a apresentação de uma instalação, o lançamento do livro *Um ponto ao Sul* e a primeira *performance* musical de *Um ponto ao sul/Scattered Loves*.

[Excerto do DVD *Um ponto ao sul/Scattered Loves*. Surreal Filmes, 2011.]

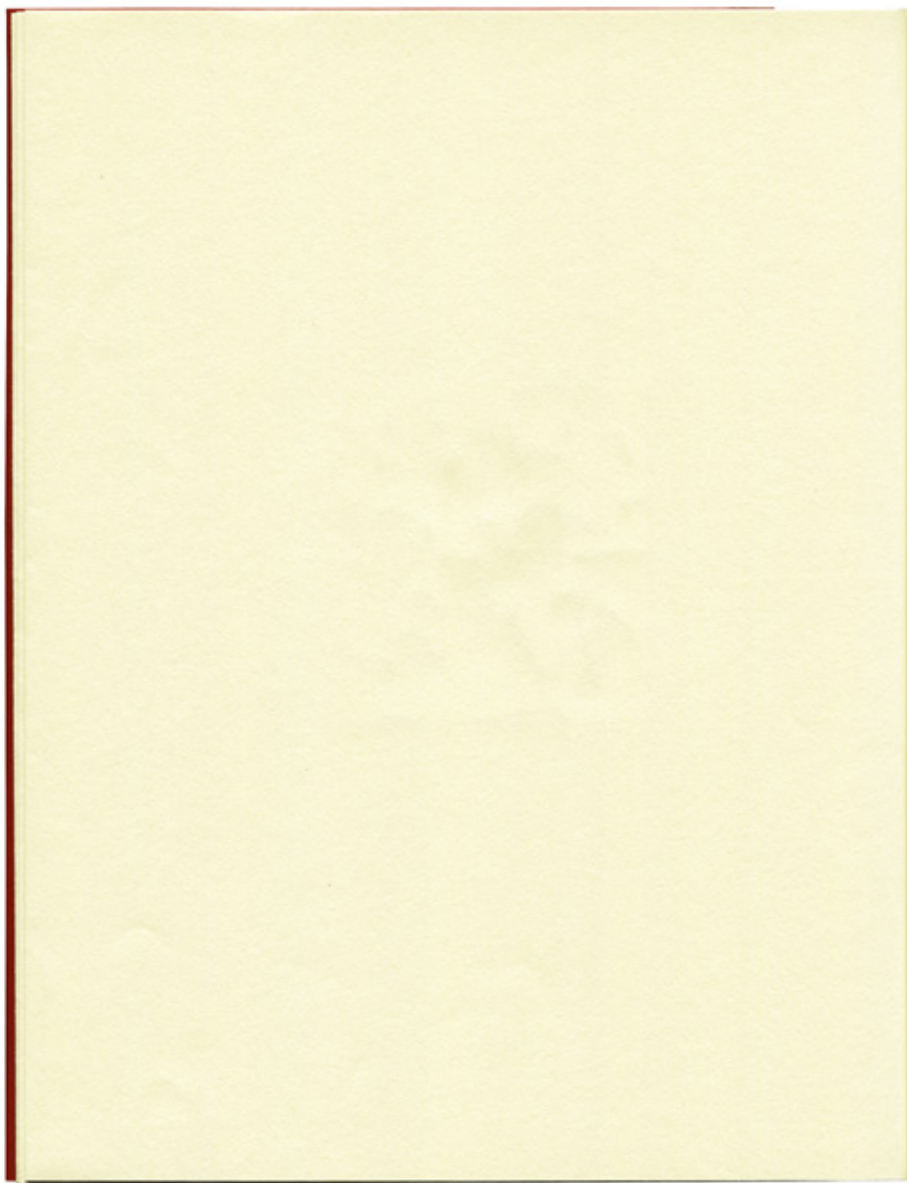


As imagens a seguir reproduzem algumas páginas em tamanho real de *Um ponto ao Sul*, edição da autora, Porto Alegre, 2011, ISBN 978-85-905528-2-6, publicação contemplada pela Bolsa Funarte de Estímulo à Criação Artística em Artes Visuais. A autora agradece à Fundação Nacional de Artes - Funarte, Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, Morgana Marcon, Tânia Evangelista e Nick Rands.

Maria Lucia Cattani (1958-2015)

Artista plástica, professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, onde lecionou na graduação (1985-2013) e na pós-graduação (1999-2013). Realizou bacharelado em Artes Visuais na UFRGS (1981), mestrado no Pratt Institute de Nova York (1990), doutorado na University of Reading, Inglaterra (1998) e pós-doutorado na University of the Arts London (2008). Sua pesquisa artística inclui propostas em diversos meios, incluindo gravura, pintura, livro de artista e vídeo.

Excertos



Handwritten text in a cursive script, likely a manuscript or a page from a book. The text is written in brown ink on a light-colored, aged paper. The script is dense and flowing, with many ligatures and flourishes. The text is arranged in approximately 15 lines, with some lines being longer than others. The overall appearance is that of a historical document or a page from a handwritten book.

Handwritten text in a cursive script, likely a historical document or manuscript. The text is written in brown ink on aged, yellowed paper. It consists of approximately 12 lines of text, arranged in a single column. The script is highly stylized and difficult to decipher, but it appears to be a form of early modern European cursive. The text is centered on the page and is surrounded by a large, empty space.

Handwritten text in a cursive script, likely a historical document, written in dark ink on aged paper. The text is organized into approximately 12 horizontal lines, with some lines starting with a red initial or mark. The script is dense and characteristic of early modern European handwriting.

היה זה שנים רבות
היו אנשים שחשבו
שהם חזקים ונחמדים
הם חשבו שיהיה להם
חיים טובים ונחמדים
הם חשבו שיהיה להם
חיים טובים ונחמדים
הם חשבו שיהיה להם
חיים טובים ונחמדים
הם חשבו שיהיה להם
חיים טובים ונחמדים

EXCERTOS

Angela Dimitrakaki

Como des/articular um sistema: repetição e diferença no trabalho de Maria Lucia Cattani

Resumo

O artigo comenta o trabalho de Maria Lucia Cattani a partir de conceitos como repetição, diferença e identificação, em que os signos elaborados nos trabalhos reconfiguram repetição e diferença como dois territórios possivelmente sobrepostos no espaço da arte, em um processo de trabalho desdobrado no tempo.

Palavras-chave

Maria Lucia Cattani. Repetição. Diferença. Grade.

O discurso da arte nas últimas duas décadas tem sido conectado com questões de diferença. Apresentada com a prerrogativa do pós-modernismo, a diferença veio para significar o oposto ao unificado e estabilizado objeto do modernismo. A dicotomia entre o objeto moderno e sua consequente dissolução é uma das fantasias do pós-modernismo como um *milieu* cultural.

O trabalho de Maria Lucia Cattani remete-se aos limites desta fantasia por investigar os limites da repetição, por intersectar a ilusão da absoluta identificação e por construir diferença como uma série de sutis variações registradas sobre uma grade. Os trabalhos são construídos como uma recusa simbólica a reduzir o complexo jogo de similaridade e diferença em dois conceitos claramente definidos e opostos. Pelo contrário, os signos elaborados nos trabalhos reconfiguram repetição e diferença como dois territórios possivelmente sobrepostos no espaço da arte. Os pictogramas emergentes são ordenados pela artista para enfatizar a constante negociação desses dois elementos.

Contudo essa negociação não é uma afirmação forçada do trabalho. A artista apresenta meios visuais para a negociação tomar lugar, mas os parâmetros finais são da parte da consciência do espectador. Cattani tem conseguido provar que uma forte presença visual não deve ser sempre identificada com a agressividade da imagem. Os trabalhos são sugeridos mais do que autoevidentes e em sua aproximação com uma linguagem eles requerem um tipo diferente de engajamento daqueles demandados por trabalhos tipicamente pós-modernos, os quais deliberadamente perdem seus espectadores em uma desordenada justaposição de signos. A linguagem visual desenvolvida por Cattani leva em consideração algo dessa desordem e transcreve-a em uma possibilidade e incerteza de um código que pode ser nunca quebrado.

A interação (ou mesmo incerta distinção?) entre repetição e diferença, entre unidade e ruptura, finitude e infinitas variações sugere não somente as múltiplas possibilidades frequentemente negadas pela fixação dos paradigmas culturais, mas também por uma certa inadequação de linguagem quando lidando com limites dos processos como os que os trabalhos desta exposição emergem. Nesse sentido, apesar do fato que o trabalho evoca as vicissitudes da

escrita como a sedimentação das energias da psique, eles permanecem auto-conscientemente visuais. A desconstrução estética do par diferença e repetição mobilizado por Cattani parece confirmar o enunciado de Michael Baxandall que “a linguagem não é suficientemente equipada para oferecer um comentário sobre um determinado quadro [...] o repertório de conceitos que oferece para descrever uma superfície plana sustentando uma porção de formas sutilmente variadas e ordenadas é bruto e remoto”.⁵

O processo do trabalho, desdobrado no tempo, é parte integrante do balanço que o trabalho procura estabelecer ou desafiar. Demanda concentração, persistência e dia a dia adquire a qualidade de um ritual. A artista seleciona cuidadosamente seus materiais. Ela cava suas marcas num pequeno e maleável bloco de matéria flexível como a borracha, ao invés do que nos mais tradicionais e menos flexíveis blocos de madeira. As marcas são impressas sobre a transparência de delicados papéis chineses. Seguindo a rotação dos blocos a imagem muda. Algumas vezes as marcas de um bloco diferente são impostas sobre as marcas do primeiro bloco. A cor lentamente empalidece até que torna-se a sombra do que foi uma vez. Então nova tinta é adicionada e o jogo começa novamente. Contudo, o que é esse jogo? É o jogo de rabiscar. Rabiscar é o primeiro processo de fazer cultura. Cattani cria ambientes visuais de signos com a sutil ironia característica de um agente pós-moderno. Ela cria contextos. Ela estabelece regras cujo poder é ocasionalmente negado para finalmente definir a taxonomia das imagens. O trabalho emergente é simultaneamente previsível e imprevisível. O momento de liberdade, o momento de gravar suas marcas no material não tão duro, não tão macio é seguido por uma denúncia deliberada daquela liberdade em um relativamente limitado conjunto de decisões que constituem o procedimento do qual o trabalho emerge. Significativamente, este momento original de liberdade uma vez foi concebido como o momento quando a autoria era estabelecida. Uma vez, em uma era diferente da nossa. Uma vez, como no modernismo. Porque nesses trabalhos a artista subverteu as marcas de sua autoria de maneira formidável. É impossível decidir se esses trabalhos constituem um processo de escrita ou um processo de gradual silenciar, apagar. As regras do jogo estão lá e contudo constantemente quebradas: cores esmaecendo e depois revigoradas, marca intensas e meros traços fornecem as ambiguidades da cadeia semântica confrontando o espectador. A qualquer momento o espectador é confrontado por ambos, o eu do sujeito criativo e o não sujeito do acaso.

É incerto se junto com o trabalho um senso de identidade também emerge. De acordo com a psicanálise Lacaniana, é a repetição que estabelece a identidade. Mas o tipo de repetição apresentada ao espectador nesses trabalhos não é nunca atingido como tal por causa da interface das variações. No momento

1. Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven and London, Yale University Press, 1985, p. 3.

que essas divergências são levadas em conta a concretização da identidade é negada ao espectador tão quanto ao artista. Desse ponto em diante a história fica pessoal e interpretação é o que conta. Alguns espectadores escolherão ignorar as variações e focarão no trabalho como uma confiante e acertada totalidade, uma questão de simetria. Outros não serão capazes de apreender o trabalho como um sistema fechado, pois eles serão capazes de ver as fendas no sistema, as assimetrias quase imperceptíveis que impedem do trabalho ser concluído. A reprodução desse dilema, tão esquematicamente expresso aqui, é o que situa culturalmente o trabalho e o que garante sua historicidade. O trabalho é construído como um comentário sobre a produção da estética no pós-modernismo. Ele emprega uma dialética de polissemia e revela a divisão entre ordem perfeita e presumível natureza caótica do signo num mundo profundamente problemático repleto de imagens midiáticas.

Ainda há outra reviravolta na história. A localização do pós-moderno é contra-atacada pela forma do signo o qual, já mencionado, lembra um tipo de escrita, um tipo de ansiedade transcrevida que previamente definiu uma linguagem não totalmente inteligível, uma palavra que elevou-se ao status de fetiche, sustentando uma inidentificável ausência. A repetição serial da imagem não consegue preencher essa lacuna. Mas compensa ao construir, por meio da repetição novamente, sua própria narratividade. Esse modelo de narratividade carrega escassa semelhança aos modelos tradicionais, tais quais aqueles frequentemente associados com o entendimento convencional do realismo. As marcas no(s) bloco(s) rodado(s) sugerem que o que é percebido como a “realidade” do trabalho é produzido pela ilusão (a não realidade) da repetição. A fisicalidade da marca nunca é oferecida não mediada ao espectador. É mediada pela resposta do espectador à operação simultânea de uma ilusão. As marcas são reais, mas há várias maneiras igualmente válidas de aproximação à sua “realidade” e isso traz-nos de volta a Lacan, que arguiu que “sujeito humano não tem direto acesso à realidade”.⁶ O modo com que a realidade é inscrita no trabalho de Cattani é de grande importância para o entendimento da diferença entre esse tipo de trabalho e outros trabalhos pós-modernos. Com base nas tradições da arte pop, a superfície do trabalho pós-moderno parece perpetuamente estupefata pela velocidade e persistência da imagem que viaja o mundo, como se não existisse tempo suficiente para o artista pós-moderno elaborar padrões de desafirmação. Mas as imagens nesta exibição não parecem em nada submergidas. Ao contrário, elas parecem exploratórias. Cattani procede através das descontinuidades da repetição e diferença, através das sutilezas de seu ambivalente engajamento com a imagem que nunca é declaradamente emocional, nem declaradamente cerebral: incorporando o pequeno dentro do grande, estendendo ou cortando as margens, oferecendo a iconografia de um sistema e

2. Mieke Bal and Norman Bryson, “Semiotics and Art History”, *The Art Bulletin*, June 1991, p. 199.

ao mesmo tempo transgredindo as normas desse sistema. Na interface de todos esses elementos apresenta-se a autorreflexão de sua arte.

Angela Dimitrakaki, 1998



Fonte: Adriana Franciosi, Clic RBS/
jornal Zero Hora, Porto Alegre, 2010

Angela Dimitrakaki

Doutora, pesquisadora e professora de História e Teoria da Arte Contemporânea na University of Edinburgh. Autora de *Gender, ArtWork and the Global Imperative: A Materialist Feminist Critique* (Manchester University Press) e *Art and Globalisation: From the Postmodern Sign to the Biopolitical Arena* (Hestia Athens, em grego), ambos em 2013. É também escritora ficcional, publicando em seu grego nativo.

NOTAS DE LEITURA

Paulo Silveira

A apresentação de uma
identidade consolidada em
100 anos de artes plásticas
no Instituto de Artes da
UFRGS: três ensaios



Figura 1. Jurados do I Salão de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, 1939: da esquerda para a direita, Luiz Maristany de Trias, Emani Dias Correa e João Fahrion

Como qualquer núcleo urbano, a cidade de Porto Alegre tem satisfação de enaltecer seus estabelecimentos públicos ou particulares que são motivo de orgulho, sobretudo os que permanecem teimosamente resilientes às contingências de sua condição. Dessas instituições, merecem especial atenção as que integram o que poderíamos considerar uma linha de frente que promove, simultaneamente, a participação na construção da identidade local e o esforço de inclusão do trabalho de seus agentes na motricidade do sistema cultural brasileiro. E se ainda houver o oferecimento organizado, multiplicador e bem-sucedido de conhecimentos e capacitação, melhor.

Entre os principais endereços de convergência do carinho de intelectuais e criadores de sua região está o Instituto de Artes. Para os saudosos mais antigos, mais ciosos de suas lembranças do que atentos à modernização das designações, continua sendo o Instituto de Belas-Artes, a referência mais importante para o ensino de graduação e pós-graduação em música, artes dramáticas e artes visuais no Rio Grande do Sul. E com um rosto: curiosamente, seu edifício principal, o envelhecido “prédio do Belas-Artes”, tornou-se um símbolo cotidiano para os passantes que o conhecem. Muitos acreditam que no seu aspecto

marcado pelo tempo possa ser percebida a imagem definitiva de sua certidão de nascimento. Não é assim. Trata-se de uma assunção simbólica. Ele é ainda mais antigo do que aparenta. É forçoso perscrutar o organismo.

A administração e a maior parte das atividades estão alocadas na edificação principal do Instituto de Artes, uma instituição centenária, criada em 1908. Sua sede administrativa é constituída por um edifício concluído nos inícios dos anos 1940 que hoje faz parte da memória urbana. Possui piso térreo e mais oito andares, estando situado próximo à extremidade leste do centro de Porto Alegre (região que, junto com suas adjacências, ainda preserva algumas edificações importantes na história da cidade). O prédio está imbricado entre outras construções mais ou menos da mesma época, apertadas em uma via em ladeira moderadamente estreita, a Rua Senhor dos Passos. Por causa de sua especial situação urbana e graças à busca de soluções inovadoras para o período, um grupo dos professores ligados ao curso de Arquitetura (até 1950 implantado no então denominado Instituto de Belas Artes, e que ainda seria sede do primeiro curso de Urbanismo do Brasil) concebeu o edifício com traçado vertical, em concepção adequada a sua época, não passadista, com fachada retilínea de inspiração modernista. O bloco principal foi construído entre 1941 e 1943 e sua complementação entre 1952 e 1953 (a construção de ateliês com farta iluminação natural e a ampliação da Pinacoteca). Mesmo sendo compacto, juntamente com o pequeno prédio anexo, adquirido nos anos 1960, pode ser considerado como o conjunto construtivo mais importante do entorno, possuindo evidente valor simbólico. A escola buscou responder à expectativa de ser constituída no pós-guerra como uma “universidade das artes”. Um levantamento detalhado dessas origens pode ser encontrado no Arquivo Histórico do Instituto de Artes (localizado em outro endereço, no Campus Centro) ou na tese *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul*, de autoria de Círio Simon, ex-professor e ex-diretor do Instituto (para o Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 2002). Apesar dessa tese, apesar de diversas publicações ao longo de décadas, apesar de registros diversos, faltava ainda uma publicação abrangente e com maior capacidade de distribuição. Sobretudo que trouxesse uma quantidade maior de ilustrações da produção de artistas ligados direta ou indiretamente ao Instituto e sua história. Necessidade premente, já que é impossível o estudo da arte do extremo sul do país sem ao mesmo tempo compreender o papel e a relevância de sua presença sem par na região. Seu destaque singular inclui até mesmo a confrontação entre discursos laudatórios versus acusações de “conservadorismo do ambiente acadêmico”, por vezes proferidas maliciosamente por ressentimentos diversos e denegações, com intensidade



Figura 2. Fernando Corona, logomarca do Instituto de Belas-Artes, 1958 (cinquentenário do IBA)

variável dependendo do período. Mas ninguém duvida: o IA – como é chamado carinhosamente por alunos, professores e técnicos – é indispensável à qualificação das artes no Estado.

A parcela da comunidade interessada nas artes visuais está sendo muito bem atendida pelo Programa Centenário do Instituto de Artes. O público específico encontrará informações importantes no volume comemorativo *100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*, publicado pela Editora da UFRGS em 2012 (264 páginas, ISBN 978-85-386-180-7), com textos



Figura 3. Capa e volume aberto de *100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS*, 2012

dos professores Blanca Brites, Iceia Borsa Cattani, Maria Amélia Bulhões e Paulo Gomes. Abre o livro o capítulo “Academismo e Modernismo: possíveis diálogos”, de Gomes. São apresentados o academismo e o regionalismo no Rio Grande do Sul (meados do século XIX e início do XX), os professores e alunos, a constituição das atividades de ensino, as teses de cátedra (a partir do final dos anos 1930, para ingresso do professor na então Universidade de Porto Alegre, “dando ao ensino da arte um aspecto erudito que, até então, não era considerado”, p. 57) e outros aspectos relevantes, às vezes, pitorescos, sem descuidar do olhar crítico.

O que podemos notar é que a instituição não teve, pelo menos até o final dos anos 1950, qualquer projeto de gestão cooperativada, mantendo uma estrutura hierárquica rígida e fortemente articulada. Se isso não permitiu um avanço efetivo em termos de um pensamento libertário, no sentido de propor uma escola de artes que estimulasse a livre manifestação das individualidades, ao menos permitiu, graças, certamente, ao se rigor, sua consolidação e permanência nos momentos mais graves de sua trajetória, como sua anexação à Universidade de Porto Alegre e, logo após, o seu afastamento daquela estrutura. (p. 72).

No capítulo “Apontamentos sobre construções visuais”, Brites busca apontar a função do IA como “mobilizador de potências criativas” na “formação e na legitimação da produção plástica” no Estado. A autora relembra o Salão

Pan-Americano de 1958, com seu contexto histórico (e do Instituto), estabelece comparação entre artistas e situações, chegando até a apresentação do Salão de Artes Visuais da UFRGS, com quatro edições na década de 1970.

Mantendo os mesmos princípios (comissão de seleção, exposição pública dos selecionados e atribuição de prêmios), esses salões não só mostraram a produção artística da época, mas, sobretudo, ao retratarem as diversas faces da mais antiga instituição de ensino da arte no Estado, funcionaram como termômetros daquele período. (p. 116).

Cattani e Bulhões dividem a autoria de “Experiências de ruptura nas artes visuais”, em que procuram elaborar um panorama abrangente dos anos recentes. Também aqui o modelo de abordagem tem como base a enumeração de artistas, seus círculos e contribuições em relação ao sistema ao qual pertencem, porém agora se aproximando cada vez mais de comprometimentos com o avançar das linguagens. Sem dúvida o grande destaque é o reconhecimento pelas autoras da importância profunda da criação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, com o qual mantêm vínculo profissional. De fato, no incremento da formação artística contemporânea do Estado talvez nada se compare com o avançar da qualidade teórica e plástica proporcionada por professores e egressos do PPGAV, cioso das relações com outros programas nacionais e em uma postura constante de atenção às possibilidades acadêmicas internacionais. Trata-se de uma situação com matizes diferentes da que a precedeu, em que o não tradicional era exceção.

Aqui a modernidade, que, como se afirmou anteriormente, chegou tardiamente, já filtrada e neutralizada por um mercado e um público consumidor que buscavam os modelos mais tradicionais de expressão, sofreria mudanças mais significativas a partir dos anos 1980. A atualização com os movimentos internacionais contemporâneos a partir daquela década foi acompanhada de significativas alterações no sistema da arte local, oriundas, na sua maioria, do próprio Instituto de Artes. (p. 122).

Ao final o livro ainda oferece uma bem-vinda cronologia do Instituto, elaborada por Gomes, cobrindo de 1908 a 2010, ano de implantação do Bacharelado em História da Arte que, junto dos já estabelecidos cursos de bacharelado e licenciatura em Artes Visuais, iria completar a plena ocupação das salas de aula do IA nos três turnos. Associada à cronologia, é apresentada a lista dos professores do Departamento de Artes Visuais (ou do setor que o precedeu), também de 1908 a 2010, com ingresso e saída. O trabalho editorial é finalmente completado com a versão em inglês dos ensaios.

O volume, mais que bem-vindo, teve ampla aceitação em sua apresentação no início do ano letivo de 2013. Possui formato horizontal (24 x 20 cm), com

organização do material muito boa, clara, equilibrada pela editoração segura de Mário Röhnelt. A programação visual mantém a sobriedade, com equilíbrio entre o conteúdo textual e as muitas imagens. E são realmente muitas, mais de 150, todas coloridas, exceto fotos documentais históricas, incluindo cenas de alguns eventos. A produção plástica da maioria dos artistas professores está representada. Infelizmente não de todos, mas o que falta poderá ser futuramente completado, em uma eventual segunda edição. A produção editorial do Instituto de Artes tem sido contínua e novas publicações virão, na esteira do cotidiano do início deste segundo centenário.

REFERÊNCIA

BRITES, Blanca; CATTANI, Icleia Borsa; BULHÕES, Maria Amélia; GOMES, Paulo. *100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira

Professor no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA), e da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (ANPAP).

VERSÕES

TRANSLATIONS

- 121 **Fabiola Tasca**
Between Nicolas Bourriaud and Santiago
Sierra: antagonism as a relational strategy
- 129 **Gisele Pinna Braga**
From wall-paintings to electronic technologies:
the search for an ideal hybrid space
- 137 **Pedro Pousada**
Merzbau, the grave of the logocentric self:
He who screams becomes the space
- 145 **Vanessa Beatriz Bortulucce**
The time for Futurism
- 154 **Marcos Antônio Bessa-Oliveira e Edgar Cézar Nolasco**
Modern and contemporary, the bull insists on keeping
itself as Art's main character in Mato Grosso do Sul
- 164 **Lenora Lerrer Rosenfield**
Technique and drive in Iberê Camargo
- 167 **Maria Lucia Cattani**
A point to the South
- 168 **Angela Dimitrakaki**
How to dis/articulate a system: repetition and
difference in the work of Maria Lucia Cattani
- 170 **Paulo Silveira**
The presentation of a consolidated identity in *100 Years of
Visual Arts at the Arts Institute at UFRGS: Three Essays*
- 173 **Afterword: Graduation in Visual Arts
of the Arts Institute at UFRGS**
- 175 **Norms for publication**
- 176 **Back issues**

Fabiola Tasca

Between Nicolas Bourriaud and Santiago Sierra: antagonism as a relational strategy

Translated by Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: The text articulates approximations and distancing between the work of Spanish artist Santiago Sierra and the theoretical assumptions that guide the notion of relational aesthetics as drawn up by French critic Nicolas Bourriaud. By making use of *Tucumán Arde*'s situation, which is understood as an emblem of the aspirations of imbrication between the art and politics of a generation, the argument hereby presented underlines the aloofness of those aspirations represented by the work of Santiago Sierra, impounded from the term "relational antagonism". This text relies on the relevance of this concept enunciated by British art theorist Claire Bishop as a key to reading the critical character of the polemic artistic maneuvers finished in or through Sierra's work.

KEYWORDS: Santiago Sierra. Politics in art. Relational aesthetics. *Tucumán Arde*. Contemporary art.

One of Santiago Sierra's most visually impressive works consists in the word *SUMISIÓN* (submission), excavated in an empty lot at Anapra, a zone marked by conflict, situated at the western end of the city of Juarez, on the Mexico-United States border (Fig. 1). Juarez is one of the most conflicting areas in Mexico and can be considered as representing a series of problems, such as: urban poverty, informal and poorly paid work, immigration, crime and corruption.

The letters, Helvetic-shaped and 15 meters wide each, were dug until they resembled cesspits, with walls and floors covered with concrete to accommodate fuel in its interior and form the word

SUMISIÓN in flames. A thousand square-meters word that would burn into flames for half an hour.

The subtitle of the work *Sumisión* (former *Palabra de Fuego*) alludes to the ill-fated intention that the word was written in fire, since the local government, in an act which included the use of public force, prevented the consummation of the proposal.

Terms like "submission", "violence" and others no less troublesome, make up a semantic field for Sierra. Additionally, the adjective "relational" participates in this conceptual landscape. But, although the work embraces the literal establishment of relations between people – the artist, participants of their actions and viewers –, it is clear that these relations do not offer us a human experience of empathy, but rather confronts us with an uncomfortable and hostile proposal, to the extent that certain acts of submission are presented to an audience as works of art.

Far distant from relational practices developed by critic and French curator Nicolas Bourriaud, which emphasize the potential of art to work in the sphere of human relationships, the work of Sierra seems to not take us anywhere.

Art as a rendezvous is a core issue for Bourriaud, the author of *Relational Aesthetics*, the book that has become an important reference on the international contemporary art circuit. The book was organized in France in 1998 and has been so far translated to many languages. It is a collection of published articles from journals and catalogs that has been developing ever since 1995. In these articles, the author seeks to elucidate what he perceives as the most striking features of a certain 90's production, reaching as far as formulating the concept that the book is named after.

Bourriaud came up with the notion of relational aesthetics from his amity with a group of emerging artists in the 90's, amongst which there were Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Liam Gillick, Pierre Huyghe, Maurizio Cattelan, Vanessa Beeckroft and Dominique González-Foster. Although their works were very different from one another, these artists worked very often collaboratively, sharing the same worries about the relationships between artists, the social sphere and the spectator. Many other artists are in Bourriaud's book, which, although being acclaimed as a reference on the subject, does not develop an analysis of the work of these artists. What we see in *Relational Aesthetics* is more a diagnosis of the field of artistic production than an analytical approach about these works.

It is important to notice that Bourriaud tries to mark an irreducible distance between the practices of the years of 1990 and 1960, highlighting convergences and divergences.

E. N. This article was based on a chapter from Fabiola Tasca's PhD thesis *Por um conceito do político na arte contemporânea: o fator Santiago Sierra, presented to the Fine Arts School (EBA) of University of Minas Gerais (UFMG) in June of 2011. A draft of the ideas presented here was published in the e-journal A-Desk, no. 27, Barcelona, in June 10, 2008, under the title of "Bourriaud vs. Sierra: Santiago Sierra en la 27a Bienal de São Paulo".*

English

The formation of social relations is a historical constant since 1960. The 90's resume this problematic, but without trying to come up with a definition of art, which was crucial to the decades of 1960 and 1970. The question is no longer to extend the limitations of art, but to test its resilience in the global social field. (BOURRIAUD, 2009, p. 43.)

Regarding Hal Foster's question, "how and where should political art be inserted?" (FOSTER .1996, p. 188.), Bourriaud would say that "social utopias and revolutionary hope gave way to everyday microutopias...", explaining that his understanding of the political character of the practices of 1990 is associated with the intention "to learn to inhabit the world better, rather than to try to build it from a preconceived idea of historical evolution" (BOURRIAUD, 2009, p. 18.). Inhabiting the world in a possible way instead of having the will to change it; would that be a reading of Bourriaud's book?

According to one perspective, this reading might sound too modest, and, to some, too convenient. So this is what one may expect from art? No riots or dissatisfaction, no ambition to change, just the discrete and safe movement of better inhabiting the world. Better to whom? That is questionable. This perspective would encompass Bourriaud's posture as vain, unable to promote revolution.

A revolution? Is that what this is about?

If we go back to the year of 1968, to an event we may consider symbolic, of the aspirations of cross between the art and politics of a generation, we will find ourselves facing an ensemble of artists that encompass the political as the work's proposal. For the artists involved in *Tucumán Arde* (Fig. 2) in '68, in Buenos Aires and Rosario, "political" means the engagement of an artist to a social, economic and political reality in which the artist wished to intervene.¹

Tucumán Arde consisted in a series of actions that culminated in the public exhibition of visual, tactile and audible materials – in the context of a Union – that testified a situation of imperfectly developing that was over the province of Tucumán due to the closing of sugar mills and other measures taken by the government of Onganía. It was the biggest collective enterprise of Argentine avant-garde artists in the 90's. It was a collective proposal of production of a counter-informational circuit that contradicted Onganía's military government official propaganda on the situation, and was driven at a distinct audience from the usual art public, coming between an audience which included popular sectors.²

Tucumán Arde represented the culmination of a series of situations that, throughout the year of 1968, brought Argentine political artists closer. The movement, called *Itinerário de 68*, is a sequence of productions and public interventions carried out between April and December this year—reveals a growing estrangement of artists in regards to art institutions, until the definitive breakup exemplified with the exhibition.

The social problem caused by the closing of the sugar mills [in Tucumán], the consequent mass unemployment and protests of the population conducted by a combative trade union sector were questions that formed part of the political agenda these days.³

"These days" refers to the time when "everything was political", an era during which it was believed that everything concerned the powerful ones and their organization. An era that fought the artistic autonomy status, understood as the absence of social function, and evaluated the "quality" of art because of its effectiveness. María Angelica Melendi stresses that there was a wave of outrage washing down the decade,

a trait that aligned the Cuban revolution, the *Black Panthers*, the movements against the Vietnam war, the Bolivian *guerrilla*, May 68, the student revolution that exploded throughout the continent, from Tlatelolco and Berkeley to Rio de Janeiro, São Paulo, Montevideo, Córdoba, Buenos Aires. [...] The power of art as a political thing has never been so credited. (MELENDI, 1999, p. 134-135)

Nelly Richard defines the character of art and political relationship we have found diagrammed in the context of the 60's, in Latin America, as a polarization between "art of compromise" and "art of vanguard":

"Art of compromise" responds to the ideological world of the 60's in Latin America and requests that the artists put their creativity at the service of the people and the revolution. Therefore, not only the artist must fight against the forms of bourgeois art of alienation and the commodification of artwork, but should also help in the process of social transformation that "represents" (speaking for and in place of) the class interests of the privileged subject of revolution: the people. [...] According to that period's art of sociology, inspired by Marxism, the work should be a reflection of society, and a vehicle for the message of the artist that spells out her social engagement through the art conceived as an instrument of cultural agitation that must be functional to political activism. The theoretical tradition of Marxism which informs the thinking about art and society of the year of 1960 is characterized by a "content"

1. For further understanding of *Tucumán Arde*, consult Longoni and Mestman, 2008.

2. More than a thousand people came (LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 200).

3. "El problema social causado por el cierre de los ingenios azucareros, el consiguiente desempleo masivo y las protestas de la población acudida por un combativo sector sindical, eran cuestiones que formaban parte de la agenda política de esos días." (LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 180).

approach to work: a work whose (theme) pictures should form an aligned worldview with the people and the revolution as transcendental meanings. For the compromised rhetorics of art, ideology – contents and representation – precedes the work as if it should illustrate, be put into images.⁴ (RICHARD, 2010)

However, although we are able to find elements that encompass Richard's characterization in *Tucumán Arde*, one should understand it precisely in these terms, since the "itinerary of 68 had put into play an intervention of art as action, rather than as illustration" (LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 314). *Tucumán Arde* is best characterized as "art of vanguard", in the sense that it "does not seek to reflect social change, but anticipate and prefigure it, using aesthetic transgression as an anti-institutional detonator"⁵ (RICHARD, 2010).

In its communication on the first national meeting of art of vanguard, in Rosario, León Ferrari explains what the artists involved in *Tucumán Arde* expected of art, at that moment, and how they understood it as action:

Art will be neither beauty nor novelty; art will be efficacy and disturbance. An accomplished work of art will be that which, in the artist's environment, can make an impact similar to the one caused by a terrorist act in a country struggling for its freedom.⁶ (FERRARI, 2005, p. 27)

As accounted by Ana Longoni and Mariano Mestman (2008, p. 157), people from Rosario and Buenos Aires involved in *Tucumán Arde*⁷ discussed a "new aesthetic" that encompassed their inten-

tions in promoting a merge between art and life; what implied for them to conceive an art entered into a process perceived as revolutionary. Under such a perspective, therefore, they resume something of the ideal of historical vanguards to bring art into the vital praxis.⁸

However, the work categorized as relational databases aren't interested in expanding the boundaries of art. Relational art seeks to establish encounters between people, in which the meaning is elaborated collectively rather than being drafted into the private space of individual consumption. Instead of a one-to-one relationship between the work and the spectator, situations in which viewers are addressed as a collective are proposed. The work of Rirkrit Tiravanija, in which he cooks vegetables or noodles to people in museums or galleries, is an example of such.

According to Claire Bishop's comment (2004, p. 56), in *Untitled (Still)*, held in 1992 at 303 Gallery, New York (Figure 3), Tiravanija moved everything he found in the Office of the gallery and in the warehouse into the exhibition space, including the Director, who was required to work in public, amongst the food and dinner smells. In the warehouse, he installed something that was called by one reviewer a temporary refugees' kitchen, with paper plates, plastic cutlery, kitchen utensils, gas canisters, two tables and some folding stools. In the gallery, he cooked *curries* for visitors and utensils and packages of food became the art that was displayed when he wasn't there.

Many critics and Tiravanija himself stress that this involvement of the audience is the main focus of the work. The food is a mediating element, something that allows a relationship of coexistence between the audience and the artist. Bishop points out that we perceive in Tiravanija the desire to not only destroy the distinction between the social and institutional spaces, but between the artist and the spectator. The phrase "*lots of people*" appears regularly on their lists of materials, and we are offered the chance to create a temporary community in many of these works.

As explained by Bishop, what underlies the theory around relational art, in which the work is considered a social form, capable of producing human relations, is the premise that certain participative proposals are superior to the optical contemplation of an object. "As

4. El "arte del compromiso", que responde al mundo ideológico de los 60 en América Latina, le solicita al artista poner su creatividad al servicio del pueblo y la revolución. El artista no sólo debe luchar contra las formas de alienación burguesas del arte y la mercantilización de la obra. Debe, además, ayudar al proceso de transformación social "representando" (hablando por y en lugar de) los intereses de clase del sujeto privilegiado de la revolución: el pueblo. [...] Para la sociología del arte de esa época, una sociología de inspiración marxista, la obra debía ser *reflejo de la sociedad*, vehículo del mensaje del artista que explicita su compromiso social a través del arte concebido como un instrumento de agitación cultural que debe serle funcional a la militancia política. La tradición teórica del marxismo que informa el pensamiento sobre arte y sociedad de los años 60 se caracteriza por una aproximación más bien "contenidista" a la obra: una obra cuyas figuras – temáticas – debían subordinarse a una visión de mundo alineada con el pueblo y la revolución como significados trascendentales. Para la retórica del arte comprometido, la ideología – contenido y representación – precede a la obra como el dato que ésta debe *ilustrar*; poner en imágenes. (RICHARD, 2010).

5. "A diferencia del arte comprometido, el arte de vanguardia no busca *reflejar* el cambio social (un cambio ya dinamizado por la transformación política de la sociedad) sino anticiparlo y prefigurar, usando la transgresión estética como detonante anti-institucional". (RICHARD, 2010).

6. "El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación. La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo a la de un atentado terrorista en un país que se libera". (FERRARI, 2005, p. 27).

7. The situation of *Tucumán Arde* was intended to generate a circuit of counter information that denied the official propaganda of the government of Onganía. The proposal of the event was to awaken the consciousness of moviegoers about the situation of Tucumán, as opposed to the official propaganda, which hid the problems in the region.

8. The prospect of inserting *Tucumán Arde* in the context of conceptual art is controversial. Some researchers consider it a movement that dilutes the critical potential and the political action, which is understood as the culmination of a strong politicization of Argentine artists. The Conceptualismos do Sul/Sur [Conceptualisms of the South] Network – an international platform of work, thoughts and collective positioning gathered in late 2007 by a group of 46 researchers and artists – develops arguments in this sense.

English

a consequence, the work is understood to be a political in implication and emancipatory in effect". However, Bishop asks: "what kind of politics is at stake here?" And rushes to answer: "because the work is inclusive and egalitarian in gesture, "political" here implies an idea of democracy"⁹ (BISHOP, 2005, p. 118-119).

However, political theorists quoted by Bishop, such as Ernesto Laclau and Chantal Mouffe, have been busy in showing that "inclusiveness does not automatically equate with democracy: instead, the public sphere remains democratic only insofar as its naturalized exclusions are taken into account and made open to contestation."

¹⁰ For these theorists, a democracy does not imply the disappearance of antagonism between people.

Chantal Mouffe clarifies that the goal of democratic politics is to transform the "antagonism" by which relations are established, in terms of friend/enemy, in "agonism" by which the other is no longer perceived as an enemy, but as a rival: "as someone whose ideas we're going to fight, but whose right to defend such ideas we're not going to question"¹¹ (MOUFFE, 2007, p. 19). In this sense, politics are far from being understood as a set of initiatives neutral techniques and procedures. Rather than that, it is a field where "the political" underlies as the dimension of antagonism present in every relationship.

Mouffe proposes a distinction between "the political" and "politics", punctuating that the first term is connected to the dimension of antagonism inherent in every human society.

[An antagonism that] can take multiple forms and arise in very diverse social relations. "Politics", in their turn, refers to the set of practices, discourses and institutions that strive to establish a certain order and organize human coexistence in conditions that are always potentially controversial, since they are affected by the "political" dimension.¹²

To deny this dimension of antagonism doesn't make it disappear, only leads to impotence on recognizing their different manifestations and on dealing with them. This implies that a democratic

approach have to accept the indelible character of antagonism.¹³

As an elaboration in this sense, the work of Santiago Sierra seems exemplary. Unlike the emphasis on coexistence, in partnerships, in trade, in collaborations, Sierra invests in what Claire Bishop describes as "relational antagonism": a project of display of the uncomfortable relations that are characteristics of life under advanced capitalism.

To the extent that, as Mouffe Chantall clarifies, "the political" is not something located in a concrete landmark, but rather something that arises from any relationship, I believe the work of Sierra establishes a space for this emergency of the political, in accordance with the antagonism suggested by Mouffe.

There is nothing further away from Sierra's project than the ideas developed by Bourriaud: the assertion that art offers tools to understand the world in a different and, let us say, positive manner, and it may change one's perception of reality whilst allowing one to create new forms of sociability, offering alternatives to the dominant models like contemporary capitalism. And this is an important issue: the relational art seems to be understood by Bourriaud as a practice that lies outside the spectrum of market relations and capitalist that arranges everyday life. How could this be a possibility? An exhibition of art is understood as a space of swap open to the participation of those involved.

This is exactly the nature of contemporary art exhibition in the field of trade representations: it creates open spaces, generates a rhythm contrary to durations that organize everyday life, favors a kind of human exchange different from "communication zones" that are forced upon us. (BOURRIAUD, 2009, p. 23)

Claire Bishop did not seem to be convinced by this. She was very determined to criticize the work of Tiravanija and Liam Gillick and the speculation towards relational art by Bourriaud. She questions the kind of relations of change that are established in events such as Tiravanija's dinners. It is convenient to reproduce here Jerry Saltz's report in *Art in America* about his experience with Tiravanija's work at 303 Gallery:

At 303 Gallery I regularly sat with or was joined by a stranger, and it was nice. The gallery became a place for sharing, jocularity and frank talk. I had an amazing run of meals with art dealers. Once I ate with Paula Cooper who recounted a long, complicated bit of professional gossip. Another day, Lisa Spellman related in hilarious detail a story of intrigue about a fellow dealer trying,

9. "As a consequence, the work is understood to be political in implication and emancipatory in effect. But what kind of politics is at stake here? [...] Because the work is inclusive and egalitarian in gesture, 'political' here implies an idea of democracy". (BISHOP, 2005, p. 118-119).

10. "[...] inclusiveness does not automatically equate with democracy: instead, the public sphere remains democratic only insofar as its naturalized exclusions are taken into account and made open to contestation." (BISHOP, 2005, p. 119).

11. "como alguien cuyas ideas vamos a combatir pero cuyo derecho a defender dichas ideas no vamos a cuestionar". (MOUFFE, 2007, p. 19).

12. "puede adoptar múltiples formas y puede surgir en relaciones sociales muy diversas. La 'política', por su parte, se refiere al conjunto de prácticas, discursos e instituciones que intentan establecer un cierto orden y organizar la coexistencia humana en condiciones que siempre son potencialmente conflictivas, ya que se ven afectadas por la dimensión de 'lo político'". (MOUFFE, 2007, p. 18).

13. "Negar esta dimensión de antagonismo no la hace desaparecer, solo lleva a la impotencia al reconocer sus distintas manifestaciones y tratar con ellas. Esto explica que un enfoque democrático tenga que aceptar el carácter indeleble del antagonismo" (*ibidem*).

unsuccessfully, to woo one of her artists. About a week later I ate with David Zwirner. I bumped into him on the street, and he said, "nothing's going right today, let's go to Rirkrit's". We did, and he talked about a lack of excitement in the New York art world. Another time I ate with Gavin Brown, the artist and dealer... who talked about the collapse of Soho—only he welcomed it, felt it was about time, that the galleries had been showing too much mediocre art. Later in the show's run, I was joined by an unidentified woman and a curious flirtation filled in the air. Another time I chatted with a young artist who lived in Brooklyn who had real insights about the shows he'd just seen.¹⁴

Bishop's criticism is based at pointing out that, although there is debate and dialogue in Tiravanija's culinary pieces, there are not enough friction, tension, or any other term that qualified it as democratic. The members of this temporary community, instituted by Tiravanija's action, already identified each other, insofar as they have in common the fact they all belonged to the art world.

Everyone has a common interest in art, and the result is art-world gossip, exhibition reviews, and flirtation. Such communication is fine to an extent, but it is not in and of itself emblematic of 'democracy'. To be fair, I think that Bourriaud recognizes this problem—but he does not raise it in relation to the artists he promotes: 'Connecting people, creating interactive, communicative experience', he says, 'What for? If you forget the 'what for?' I'm afraid you're left with simple Nokia art—producing interpersonal relations for their own sake and never addressing their political aspects.' I would argue that Tiravanija's art, at least as presented by Bourriaud, falls short of addressing the political aspect of communication.

Néstor García Canclini also criticizes Bourriaud's theory of relational aesthetics, arguing that he lacks a more solid social theory and, soon, a more complex reflection. As Bishop, his disagreement focuses on the quality of relationships imposed by relational exercises described by the French critic.

Temptation arises in the face of the unification of world without an unifying account, as in fundamentalism (and otherwise in relational

aesthetics), kicking the harmonious communities where each one occupies its own place in its ethnicity or class, or in a conceived artistic field.¹⁵

Miguel Ángel Hidalgo Garcia puts in doubt Bishop's arguments, asking: "Is [the] art of Sierra and Hirschhorn really more 'political' than Tiravanija's? Is the community created in the work entirely absent of relational conflict or difference, as ensured by Bishop?"¹⁶ And does it criticize Bishop's interpretation of Tiravanija's work, since it is exclusively based on the reading of a curator (Nicolas Bourriaud), and not in an effective movement analysis of the work of the artist. Also Liam Gillick (2006), in response to Bishop's criticism, rebuts the reading, accusing it to have been based on a questionable critical methodology, insofar it makes use of texts from periodicals and catalogs (usually more superficial and quick), when it comes to talk about his work and Tiravanija's while it is more systematic when arguing in favor of Sierra and Hirschhorn.

Gillick's remarks are true, but I believe that the target of Bishop's criticism is the theoretical production by Nicholas Bourriaud. Tiravanija and Gillick appear as exemplary moments in which this criticism can be outlined and become visible.

On Hidalgo Garcia's suggestion that the community created in relational work is also populated by conflict and difference, I would say that it is a possibility, but the point is that Bourriaud does not approach it under this perspective and, in this sense, any inference is already a remake of the description of Bourriaud's project.

If we consider, then, that there is something about idealization in relational aesthetics, I propose that we analyze one of Sierra's works that goes against the idealization. The work displays certain political aspects of communication in an exemplary manner. It is *11 People Paid to Learn a Phrase* (Figure 4), done in the *Casa de la Cultura de Zinacantán*, featuring eleven Tzotzil women who were paid to say to a video camera a sentence they did not understand, since they didn't fully understand Castilian Spanish. Sierra hired the women for two dollars each to sit in the courtyards of *Casa de la Cultura de Zinacantán*, located at a municipality belonging to the State of Chiapas. They were wearing their traditional outfits and repeated the following self-referential phrase: "I am being paid to say something, the meaning of which I do not know".

14. "At 303 Gallery I regularly sat with or was joined by a stranger, and it was nice. The gallery became a place for sharing, jocularly and frank talk. I had an amazing run of meals with art dealers. Once I ate with Paula Cooper who recounted a long, complicated bit of professional gossip. Another day, Lisa Spellman related in hilarious detail a story of intrigue about a fellow dealer trying, unsuccessfully, to woo one of her artists. About a week later I ate with David Zwirner. I bumped into him on the street, and he said, "nothing's going right today, let's go to Rirkrit's". We did, and he talked about a lack of excitement in the New York art world. Another time I ate with Gavin Brown, the artist and dealer... who talked about the collapse of Soho—only he welcomed it, felt it was about time, that the galleries had been showing too much mediocre art. Later in the show's run, I was joined by an unidentified woman and a curious flirtation filled in the air. Another time I chatted with a young artist who lived in Brooklyn who had real insights about the shows he'd just seen. BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. October, Massachusetts, n. 110, fall 2004, p. 67.

15. "Ante el desorden del mundo sin relato unificador surge la tentación, como en los fundamentalismos (y de otro modo en la estética relacional), de retroceder a comunidades armoniosas donde cada uno ocupe su lugar, en su etnia o su clase, o en un campo artístico idealizado." (CANCLINI, 2010, p. 232).

16. "¿es realmente el arte de Sierra o Hirschhorn más 'político' que el de Tiravanija? ¿está la comunidad creada en la obra relacional totalmente ausente de conflicto o diferencia, como asegura Bishop?." (HIDALGO GARCIA, 2005).

English

As a result of this action, a video documenting it was produced. The video begins with the empty bench seats of *Casa de la Cultura*, the stationary camera documents the occupation of these seats by women. They arrive gradually, with their traditional attire, and one or two children also come up in the scene. There is a man, non-indigenous, that we can with his back to the viewer, orienting women. Then he disappears from the frame and we only hear his voice repeating over and over again the phrase for the women to repeat after him. The women obey the command, amidst laughter and with some difficulty, they shyly repeat the text.

There is no communication playing in Sierra's piece, only submission. Sierra's piece shows us that language is "an instrument of power and of action as much as communication". (BOURDIEU; EAGLETON, 1996, p. 295) It is the instrument of a symbolic violence,¹⁷ as coined by Pierre Bourdieu. What we see in Sierra's piece is the dimension of antagonism that, as emphasized by Mouffe, is the base of the political scope. The piece highlights the process of imposition of the dominant language over the afflicted, as noted by Cuathémoc Medina (2005. p. 110). Medina does a careful analysis of this work, using it as an example that Sierra's "political" can only be grasped if you look at the lack of morale in the actions it undertakes. Medina is arguing against some critics that address severe considerations of Sierra's work, due to the absence of "good intentions" in his procedures. Critics like Jerome Du Bois, Franklin Einspruch, or Cecilia Fajardo, the curator and art historian from Venezuela, assume a moral or political justification would have to be a logic part of the structure of Sierra's work. However, Medina's argument consists in emphasizing that this artist's work is political precisely because, on failing to include any trace of determined political militancy, it refuses to make allusions to any form of redemption.

We are therefore at the antipodes of the "political" as understood and articulated in *Tucumán Arde*. The Argentine artists of 68 do not only act according to certain assumptions, but also articulate them theoretically, explaining what they themselves understand as the place of art in society. In the Statement made by the avant-garde artists of the Committee for Artistic Action of the CGT (General Confederation of Workers) of the Argentines sets out the question of the function of art in capitalist society:

It will be said that what we propose is not art. But, what is art?

17. Symbolic violence is a concept devised by sociologist Pierre Bourdieu and defines a form of coercion rooted in the recognition of a determined imposition, whether economic, social or symbolic. An imposition that denotes how the dominant discourse leads individuals to position themselves in a certain way.

Is it perhaps an elite form of pure experimentation?

Is it a matter of works that claim to be caustic, but actually meet the needs of the bourgeoisie that consume them?

Is art perhaps the words in books and the books in the libraries?

Dramatic actions on celluloid and on stage and these media in movie and other theaters?

The images in pictures and the pictures in the art galleries?

All quiet, in order, in a bourgeois, conformist order; all useless.

We would like to restore the words, the dramatic action, and the images, to places where they can fulfill a revolutionary role, where they will be useful, where they can be turned into "arms for the struggle".¹⁸

The diagnosis that these artists perform of the contemporary situation of art, at that moment, stressed the artist's isolation in the face of a complex and slow historical process that is responsible for the loss of its social function, a consequence of the divorce between artists and the society in the 19th century.¹⁹ In this regard, Aracy Amaral presents quite congruent considerations with the calls of the artists involved in *Tucumán Arde*: "And as long as art doesn't rediscover its social function, it will continue in the service of the ruling classes, that is, those who hold economic and, therefore, political power" (AMARAL, 2003, p. 3).

The undeniable links between art and economic power or between art and ruling classes also serve as substance to the artistic production, as in Hans Haacke, as in Santiago Sierra, as in the production of art of institutional criticism, thus constituting an artistic production that feeds itself from the reflection about its limits and antinomies. If we consider that the access to art is a privilege of certain social circles, we can, in a sense, agree with Amaral and realize that art serves the interests of class distinctions that accumulate

18. "Se dirá que lo que proponemos no es arte. ¿Pero qué es arte?

¿Lo son acaso esas formas elitistas de la experimentación pura?

¿Lo son acaso las creaciones pretendidamente corrosivas, pero que en realidad satisfacen a los burgueses que las consumen?

¿Son arte acaso las palabras en sus libros y éstos en las bibliotecas?

¿Las acciones dramáticas en el celuloide y la escena y éstos en los cines y teatros?

¿Las imágenes en los cuadros y éstos en las galerías de arte?

Todo quieto, en orden, en un orden burgués y conformista; todo inútil.

Nosotros queremos restituir las palabras, las acciones dramáticas, las imágenes a los lugares donde puedan cumplir un papel revolucionario, donde sean útiles, donde se conviertan en 'armas para la lucha'." (LONGONI; MESTMAN, 2008, p. 236).

19. Aracy Amaral explains: "Prior to the artificer-artist separation, the one who started as an apprentice in a crafts corporation aimed at their own professionalization for one set goal: to be a royal painter, portraitist of the bourgeoisie, goldsmith, sculptor of commemorative pieces of personalities or events, producer of stained glass, furniture, constructor of images, upholsterer for luxurious environments, book illustrator, decorator, etc. From the 19th century on, after the Industrial Revolution and the advent of photography, we observed a change in the social function of art, and we saw artists (already precursors of a dysfunction?) that, while aiming at the sale of its production for its survival, paint in pure speculation (as the Impressionists did), without immediately concerned with the fate of their work". (AMARAL, 2003, p. 4).

cultural and financial capital. However, in another sense, isn't it possible that saying that art is at the service of the ruling classes would be to understand it narrow-mindedly and restricted to the complex role that art plays (or could play) in contemporary society?

In other words, I aim to question the claim for a "social function" of art. What I want to consider here is the possibility of art of developing a project for radical criticism against the capitalist bourgeois society, moved by an absence of social function, which I understand as something that points out an instrumental character of art. This is a risky tackle at the subject, since it seems to aim at disposing of any approaches to a relationship between art and society that are actually very welcome. But, my intention is merely to point to the concept of autonomy of art as a concept that deserves attention, if we are to assess the possibilities of the politicization of art.

Some will argue that the artist, as a producer of luxury goods, cannot articulate this radical critique the bourgeois capitalist society which is already part of the system it wants to criticize. But this is only reasonable if we consider an understanding of critique that takes for granted the distancing as a necessary condition for its exercise. In this regard, Nelly Richard brings relevant contributions:

It is true that the notion of *distance* – so crucial to the critical spirit – has become doubtful: there is no externality to capitalism because the system itself is a pure contiguity and promiscuity of signs invaded by its own branches of power and market. This means that there is no opportunity for art to distance itself, in matters of critic, from social-economics and techno-culture, thus occupying a crossing – *internal, as to the system* – from which the experience of seeing and thinking differs qualitatively from the programmed experience by dominant serialization modes? I don't think so. The critical and aesthetic must face the task of fostering a relationship in a sense to organize the materials of perception and consciousness according to alternate designs to those that are governing ordinary communication.²⁰ (RICHARD, 2010).

The relationship between art and politics is, therefore, an articulation understood distinctly at different times, in different historical artworks and in different critical readings. For the Argentine artists of 68, political art consisted of art made in the service of the socialist

revolution. For Nicolas Bourriaud, acting amid intersubjective relations is developing a political project. For Claire Bishop, intersubjective relations presuppose more roughness, more conflict, more questioning in order to be constituted in relationships that involve the "political".

Suddenly, I thought of the place that Santiago Serra's "politically incorrect" work could have occupied on the 27th. Bienal de São Paulo, articulated around the theme "Como viver junto" (How to Live Together). Considering the "relational antagonism" promoted and reiterated as a strategy in his work, I had envisioned that his participation in this Biennial would be something like this essential question: Whether or not does one want to live with others.

REFERENCES

- AMARAL, Aracy. *O dilema da desfunção da arte*. In: _____. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970: subsídios para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- BISHOP, Claire. Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, Massachusetts, n. 110, fall 2004, p. 51-79.
- BISHOP, Claire. *Installation Art: A Critical History*. New York: Routledge, 2005.
- BOURDIEU, Pierre; EAGLETON, Terry. *A doxa e a vida cotidiana: uma entrevista*. In: ZIZEK, Slavoj (Org.). *Um mapa da ideologia*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CANCLINI, Néstor García. *La sociedad sin relato: antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires, Katz Editores, 2010.
- FERRARI, Leon. El arte de los significados. In: _____. *Prosa Política*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2005, p. 27.
- FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo e política cultural*. São Paulo: Casa editorial paulista, 1996.
- GILLICK, Liam. A Response to Claire Bishop's "Antagonism and Relational Aesthetics". In: *October Magazine*. Massachusetts Institute of Technology, n. 115, p. 95-106, 2006.
- HIDALGO GARCIA, Miguel Ángel. Curatorial Utopia. *Agência Crítica*. 2005. Available in: <http://agenciacritica.net/archivo/2005/10/curatorial_uto.php#comments>. Access in: 28 nov. 2010.
- LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a "Tucumán Arde": Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.
- MEDINA, Cuauhtémoc. Una ética obtenida por su suspensión.

20. "Es cierto que la noción de *distancia* – tan crucial para el espíritu crítico – se ha tornado dudosa: ya no habría externalidad al sistema capitalístico porque el sistema mismo es pura contigüidad y promiscuidad de signos cuyas ramificaciones de poder y mercado lo invaden todo. ¿Quiere decir esto que ya no existe oportunidad para el arte de desmarcarse críticamente de lo económico-social y de lo tecno-cultural, ocupando una franja – *interna al sistema* – donde la experiencia de mirar y pensar difiera cualitativamente de la programada por los modos de serialización dominante? Creo que no. A lo crítico y lo estético les incumbe la tarea de estimular una relación con el sentido que organice los materiales de la percepción y la conciencia según diseños alternativos a los que rigen la comunicación ordinaria." (RICHARD, 2010).

English

In: *Situaciones artísticas latinoamericanas*. San José, Costa Rica: TEOR/ética, 2005.

MELENDI, María Angélica. *A imagem cega: Arte, texto e política na América Latina*. 1998. 521 p. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1999.

MOUFFE, Chantal. *Prácticas Artísticas y democracia agonística*. Barcelona. Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

RICHARD, Nelly. Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *Esfera Pública*, 28 de fevereiro de 2010. Available in: <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=7696>>. Access in: 24 feb. 2011.

CAPTIONS OF ILLUSTRATIONS

The images in this article can be viewed in the version in Portuguese.

Figure 1. Santiago Sierra, *Sumisión (formerly, Palabra de Fuego)*, Anapra, Juarez City, Chihuahua, Mexico, October 2006 to March 2007.

Figure 2. *Tucumán Arde*. Image of the access corridor to the exhibition in Rosario, Argentina. *Tucumán Arde's* archive (Graciela Carnevale), 1968.

Figure 3. Rirkrit Tiravanija, *Untitled (Still)*, 303 Gallery, New York, 1992.

Figure 4. Santiago Sierra, *11 People Paid to Learn a Phrase*, Casa de la Cultura de Zinacantán, Mexico, March 2001.

Fabiola Silva Tasca: Artist and researcher. PhD in Arts from the School of Fine Arts at UFMG. Professor of Guignard School at UEMG. She develops the project *O trabalho de arte como prática de inserção e invenção de contexto* [The work of art as a practice of inclusion and invention of context] (2015-2016), PIBIC / UEMG / CNPq.

Gisele Pinna Braga

From wall-paintings to electronic technologies: the search for an ideal hybrid space

Translated by Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: Man have long used elements of his own architectural works, such as walls, floors and roofs, to devise figurative representations, displaying a different reality from the one before in that very space. Some of them, due to its characteristics, seem to have a virtual (represented) space, spatially integrated with the real (physical) space. We understand the hybrid space as the composition of real and virtual spaces, as if they were one. This article analyzes the representations of many historical periods to analyze the approach of the relationship between real and virtual spaces. He has studied wall-paintings and electronic technologies, showing that elements were gradually incorporated in these representations in order to achieve better results at proposing the hybrid space. He has also considered the ways that telecommunication technologies can contribute to the enabling of an old dream of a hybrid space.

KEYWORDS: Perspective. Representation. Perception. Hybrid space.

INTRODUCTION

The environment in which we choose to live reflects the way in which we see the world. The construction of our world-view happens through experiences in the space, involving the development of consciousness and the perception and self-perception of people, as well as their sense of identity (OSTROWER, 1995). As we build spaces, we use our cultural brand, without which the creative process becomes impossible.

Although it is the individual who acts, chooses, defines and elaborates proposals and sets them to a given mode, it is also, perhaps above all, a cultural issue. Not only the individual's action is conditioned by the social environment, but also the possible ways to be created must come to meet the existing knowledge of possible techniques or technologies, thus responding to social needs and cultural aspirations. (OSTROWER, 2002, p. 40).

The social needs and cultural aspirations give rise to changes in the setting of spaces. Similarly, these modified spaces serve as source for the perception of identity for an individual, acting also as modifier factors of social relations. Influenced by social, commercial and technological relations, artists and intellectuals compile our

culture and generate reflections about such changes, displaying the world-view of their times in their artistic production.

Take the Renaissance, for example. The representation in perspective, an important technical development whose "most obvious function was to rationalize the representation of space" (KUBOVY, 1986, p. 1), reflects the way to intervene in the world. Given the technological conditions at the time, the developed method has formalized the rational view of the three-dimensional space.

We consider "space" in the sense described by Zevi:

Architecture doesn't consist in the sum of the width, length and height of the structural elements which enclose space, but in the void itself, the enclosed space in which man lives and moves. (ZEVI, 1996, p. 18).

The technological change has an impact over the life and the way that people think. These factors reshape their world-view from new forms of interaction, establishing new relations for the construction of their spaces.

Openings function as the space's interface elements towards other same-context elements within a limited space. When we open a window to an adjacent space, its imaginary surface functions as an interface between both spaces. The outside space is interfaced with the internal space by means of an imaginary plan defined by the opening. It creates interfaces through the definition of wall openings like windows, and that which is displayed on the other side of the window is concrete, thus limiting its own possibilities. In a window opening, sensorial stimuli are genuine and confer the characteristic of natural reality to perception.

As well as natural interfaces exist in architecture, men saw the elements from their works (walls, floors and ceilings) as aids to the most diverse representations. Some instances expose a specific look on these supports, which are proposed as potential elements to enlarge the architectural space, creating a perceptual interaction between the space that was represented (virtual space) and the space in which it was inserted (real space). To the composition of these two spaces we give the name hybrid space.

Such interfaces (how we treat these surfaces) cause artificial stimuli that sometimes emulate natural stimuli. This resource uses the capacity of cognitive processing of the visual information, which interferes and contributes to the final perception of the environment. Thus, we study how representations embodied in the architectural space emulated the spatial perception for the perceptive construction of the hybrid space.

English

METHODOLOGY

For this analysis, we will focus on visual perception, in its most important aspect for the spatial integration: depth perception, which is given by the combination of several variables that appear in our visual field.

Just like Sternberg (2000), Gibson (1974) explains how depth perception works by showing us that some variables depend on binocular vision (each eye captures an image of the object, thus enabling depth perception) and that others may be absorbed by monocular vision, through the comparison of how objects are presented to the visual field. Monocular indicators show, for example, that the object's size decreases in the visual field as it distances itself from the observer. Therefore, even without binocular vision, it is still possible to recognize the object that is nearer and farther by comparing their sizes.

The movement of the head to the right and to the left when we see an object allows us to explore its visual aspect by viewing images of the object from different angles. We will call this aspect of the exploratory mechanism as *laterality*.¹ The eye runs across the object, bringing multiple extra visual information that contributes to the communication of the object's structural dimensions.

Thus, we complement the evidence described by Sternberg (2000), also considering the principles of "detail viewing", "chromatic saturation" and "laterality".

Here, we have the monocular and binocular clues for the depth perception considered in this study:

What we analyze in the following is how the various initiatives of including an interface (information device) in the architectural space have evolved, in the sense of seeking to integrate the real space with that which is represented, in a single perceived space that we call here "hybrid space".

HISTORY

There were several initiatives to take advantage of the wall surface to generate a virtual space, often with the presence of virtual characters that, combined with real people, formed a space perceived as hybrid. However, not all the paintings contain represented elements that provide an integration of different realities. Some were mere pictorial registers, detached from any relation of space.

CUES FOR DEPTH PERCEPTION		APPEARS CLOSER	APPEARS FARTHER AWAY
MONOCULAR DEPTH CUES	Texture gradients	Larger grains, farther apart	Smaller grains, closer together
	Chromatic Saturation	More saturated	Less saturated
	Relative size	Bigger	Smaller
	Interposition	Partially obscures other object	Is partially obscured by other object
	Linear Perspective	Apparently parallel lines seem to diverge as they move away from the horizon	Apparently parallel lines seem to converge as they approach the horizon
	Aerial perspective	Images seem crisper, more clearly delineated	Images seem fuzzier, less clearly delineated
	Location in the picture plane	Above the horizon, objects are higher in the picture plane; below the horizon, objects are lower in the picture plane	Above the horizon, objects are lower in the picture plane; below the horizon, objects are higher in the picture plane
	Motion parallax	Objects approaching get larger at an ever-increasing speed (i.e., big and moving quickly closer)	Objects departing get larger at an ever-decreasing speed (i.e., small and moving slowly farther away)
	Visualization of detail	More details can be seen	Less details can be seen
BINOCULAR DEPTH CUES	Binocular convergence	Eyes feel tug inward toward nose	Eyes relax outward toward ears
	Binocular disparity	Huge discrepancy between image seen by left eye and image seen by right eye	Minuscule discrepancy between image seen by left eye and image seen by right eye
	Laterality	Great rotation of angle of viewing	Small rotation of angle of viewing

Framework 1. monocular and binocular clues for the depth perception considered in this study. Source: Gibson (1974), Sternberg (2000) and complemented by the author².

1. This term shall be understood under the specific connotation defined by the author.

2. All illustrations and charts in this article were done by the author.

Ancient Rome (element interposing)

Roman frescoes found in Pompeii and Herculaneum dating from 1 AD and include sceneries of houses and gardens, of the countryside, the sea, blue skies and trees. The most relevant example of this era, which has enough elements to induce the perception of a hybrid space, was found in the Villa of Livia at Prima Porta, near Rome. Frescoes were painted on the walls of a 5x11m room under the construction's ground, and represent gardens with trees and flowers.

In 1863, he gained notoriety when the statue of Augustus and the underground room with the famous paintings of gardens were discovered, but earned no protection. (CARRARA, 2005, p. 17).

The fact that these paintings have been made in a basement and are positioned on every wall of the enclosure is quite relevant for showing the clear intention of articulating the inner space with the content represented. It is a clear attempt to seek, through representation, an interaction with the external space that is impossible in real conditions, causing it to act as a virtualizer element of reality.

The scale next to the real scale facilitates the inclusion of elements of scene in the real space. The many represented plans amplify the perception of the represented space's depth, and the last plan, the one with the heavy vegetation, leads the represented

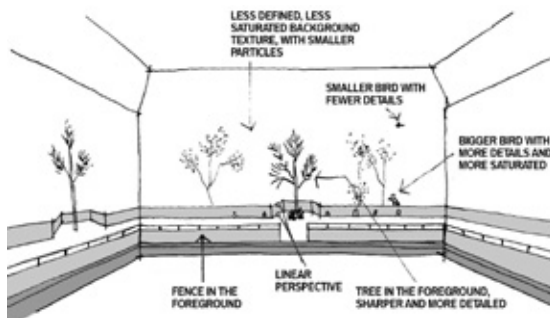


Figure 1. Villa of Livia: a subterranean chamber covered with frescoes.

space to infinity. The linear interposition is easily identified by this superimposition of successive several plans, starting with the wicker fence, the main trees, the second fence and the vegetation.

The size principle is also evident in the drawings of birds and fruit that, the closer they are represented, the bigger they are drawn.

A small detail in the second fence (pointed at in the picture) displays parallel lines in the space, which converge in the representation as the represented principle of linear perspective.

The principle of aerial perspective can be identified mainly in the drawing of vegetation and birds. The vegetation in the foreground is sharp and detailed, while the background foliage looks merely like the "smudges" of a heavy vegetation. Its texture is less defined, with smaller grains, and resembles a green mass. Regarding the birds, the biggest one is drawn in more detail.

The closest objects, such as the largest bird and trees, are also more chromatically saturated, corroborating with the homonymous clue. The various elements represented there value the real spatial integration versus the virtual.

Some additional references can contribute to the understanding of this place:

- room's perspective: <<http://migre.me/fcRvp>>;
- the whole room: <<http://migre.me/fcRym>>;
- chromatic saturation, aerial perspective, texture gradient: <<http://migre.me/fcRfg>>;
- linear perspective: <<http://migre.me/fcRvp>>;
- location in the pictorial plan: <<http://migre.me/fcRrd>>.

Middle Ages (clues of a linear perspective)

Among all the artwork produced during this period, the frescoes are the ones that can connect both spaces: the real and that of painting. Rare examples purposefully work the relationship between the real and the virtual space, perhaps because the religious theme facilitates an interaction with the real world. The many representations of a natural landscape in the background also do not form an image with vanishing point. Thus, more sophisticated clues, such as linear perspective, are hardly found. The most basic ones, composed of interposition and of relative size, prevail amongst the clues of depth that were most widely used at the time

In Giotto's *Presentation of the Blessed Virgin Mary* (1305) we find the linear perspective principle, rarely used at the time. In addition to the wide use of interposition and relative size, it uses this feature to amplify the sense of depth.

The fact that the images are not life-size representations testifies against spatial integration. They are represented in a scale of approximately 70% of the natural size, therefore, they highlight the character of a representation disconnected from the real space.

Rebirth (perspective with vanishing point)

With the perspective drawing in Renaissance paintings, new technological resources contributed to enlarge the sense of spatial integration. During that period, the space was the subject of paintings.

English

The advent of perspective put in question the visual aspect of the physical space and the observer's point of view, enabling the production of representations that visually integrate with the space in which they were.

A significant example is Masaccio's "Trinity" (1425-28), whose ambient space perspective proposes the virtual space.³ Upon painting this piece, Masaccio set the vanishing point on the vertical axis of the image, on the average height of a standing person. He could have chosen any other vanishing point to represent his painted reality. However, when Masaccio made his choice, he created a perceptive link with the real space. Such a link increases the painting's value by adding one more perspective aspect, that of space contextualization.

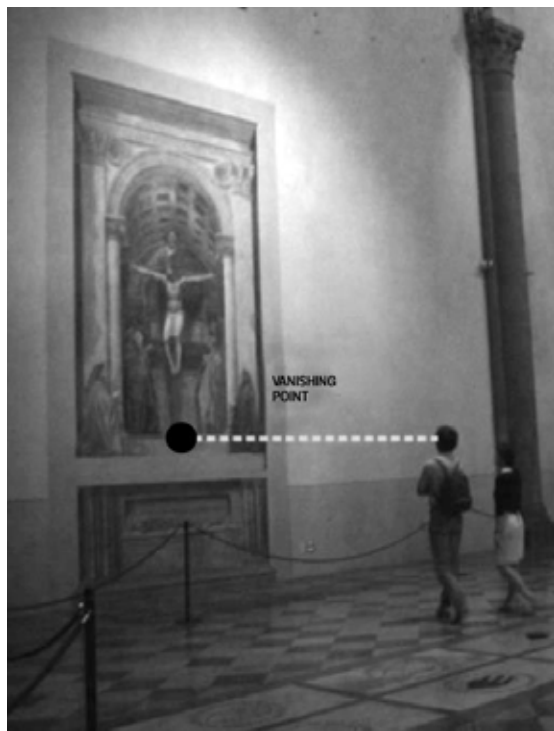


Figure 2. *Trinity*. Spatial context and observer coinciding with a vanishing point (picture taken in 2005).

Masaccio's perspective shows a space whose depth insinuates itself to the background of the wall's surface and opens a new possibility of manipulating the interfaces of space, thus recreating

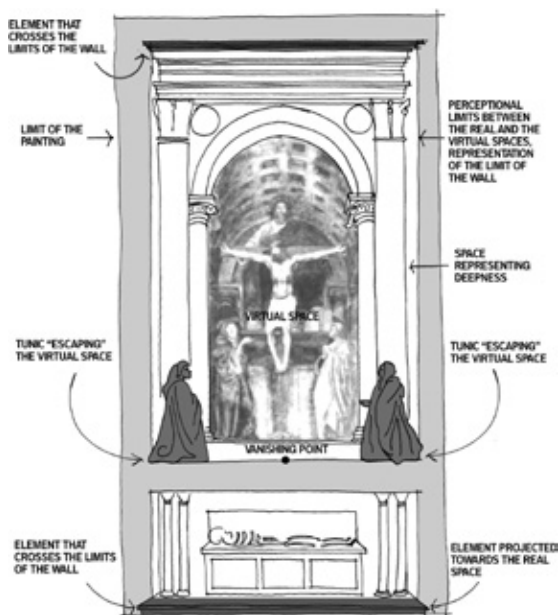


Figure 3. *Trinity*. Main elements that establish an interaction between the real and the virtual spaces.

the architectural space. Obviously, the observer does not expect what is "behind" the wall to be real spaces or objects. However, the spatial implication is evident, and the imaginary space is awakened to the possibility of spatial realities that consider the virtual space in its composition.

We can also perceive elements that make us notice the interaction between real and virtual spaces, since these are exposed by the coherence of the evidences of deep perception described by Sternberg (2000).

According to the physiology of vision, as objects become more distant, they appear smaller. Masaccio was aware of this rule and exercised it with mastery. The figures diminish in size as they enter deeper into the virtual space.

There are two shapes that, according to the interposition principle, seem to be out of the virtual space: an old merchant and his wife, painted "outside" the scene. To represent these figures superimposed on the pillars (instead of side by side with the Church's wall, as they would've been painted were this not a representation), Masaccio took these characters from the scene, trying to break with the wall's very interface. The size of the figures are true to the real size of the things they are representing, which makes the visual information ergonomically similar to the one we would have if the

3. By "virtual space", we consider the three-dimensional space that is depicted in the painting and that represents a physical space adjacent to that in which the painting is inserted.

characters were real people, occupying the same space in the visual field. Following this assessment, we may wonder if the two profane characters (the merchant and his wife) were painted using this strategy because they belong to the human world and, therefore, should accordingly occupy the space of humans, as opposed to the deities, who are unreachable to humans and, therefore, should be the ones to occupy the virtual space. However, this statement does not follow. Had this been the purpose of this pictorial message, the ergonomic configuration would be in accordance with such a hypothesis.

A peculiar feature of the human view makes the proximity of the observer depreciate another ergonomic aspect: stereoscopic vision. Under this aspect, the information offered by the representation painted on the wall's surface is distant from its natural view equivalent.

As the steady eye flattens everything positioned more than five meters away, it is possible to understand the space in optical terms. (HALL, 2005, p. 110).

According to Hall (2005), this only happens with a distance equal or superior to five feet, which means that the images presented in the foreground are closer than that.

Kubovy warns us that stereoscopic vision gives us the ability to measure and compare distances in our immediate environment, something like a few yards.

For instance, you will have a hard time accomplishing tasks that require motor coordination in a short distance if you have one of your eyes closed (such as threading a needle and so on). One-eyed people are not really handicapped at all when it comes to visual tasks that require them to aim action toward long-range targets, such as throwing a ball or landing an airplane. (KUBOVY, 1986, p. 40).

In this sense, Brunelleschi's first demonstration featured a gap of information when compared to natural visual information and offered by representation in perspective because, by making a single hole in the painted panel, it denied stereoscopic vision. Because of this, perspective's monocular view matched the very principles of this drawing, denying the ergonomic variable.

Obviously, Masaccio's paintings do not encompass this aspect of vision, causing the attempt to create a similar representation to the natural world to have limited efficiency, but still be impressive for its time.

It is possible to picture the perplexity of the Florentines when this wall-painting was unveiled and seemed to have made a hole in the wall through which they could look into a new burial chapel in. Brunelleschi's modern style (GOMBRICH, 1999, p. 229).

Masaccio did not only use visual information to convey messages to the observer of his works. A tomb, painted at the foot of the painting, has an inscription that conveys a verbal cognitive energy to the scene. There was written, in Latin, "I was what you are. You shall be what I am." The verbal message is very precise and forwarded to the reader through the usage of the word "you", creating an explicit cognitive bond with the reader, i.e. the observer of the scene.

Appreciation of perspective with volumes

With the development of representations, we learn important lessons of ergonomic integration of ambiance by using the principles of vision to establish links between the perceptual representation and the physical space. With illusion as a main goal, elements such as lights and shadows are worked to approach the visual stimuli offered by the representation of the viewing of real objects besides the work of volumetric specific elements.

The example of the work of architect Donato Bramante (Donato di Pascuccio D'Antonio Bramante) at Santa Maria presso San Satiro Church, in Milan, dated from 1497, is perhaps most evident in the expectation of a virtualized space in a representation to replace a real space whose building had not been possible.

In this example, a contextual problem (a road behind the Church that prevented the implementation of the Church's plan in the traditional shape of a Roman cross) offered subsidies for an architectural decision: instead of building it in the form of a cross, the part that couldn't be built was replaced by an optical effect of perspective to provide a similar visual stimuli analogous to that of a space that could have been built.

A limitation imposed by the spatial context of the site entailed the use of the new technology of perspective to create a virtual space using the wall as an interface.

The site visitation allowed the architects to find out that some ergonomic variables contribute to the amplification of this effect. Firstly, the main space of the Church (the nave) coincides with the angle of view proposed by the perspective presented, with a central vanishing point. Second, the effect of perspective is amplified not by dealing with a plane representation, but with a series of planes, creating a real spatial depth (significantly smaller than the previously presented sense of depth). This effect is amplified by the coincidence of its lines with the lines of perspective, creating a mixture of painting and space volume. This trick creates a slight stereoscopic effect, decreasing the restriction of painting in this sense.

English

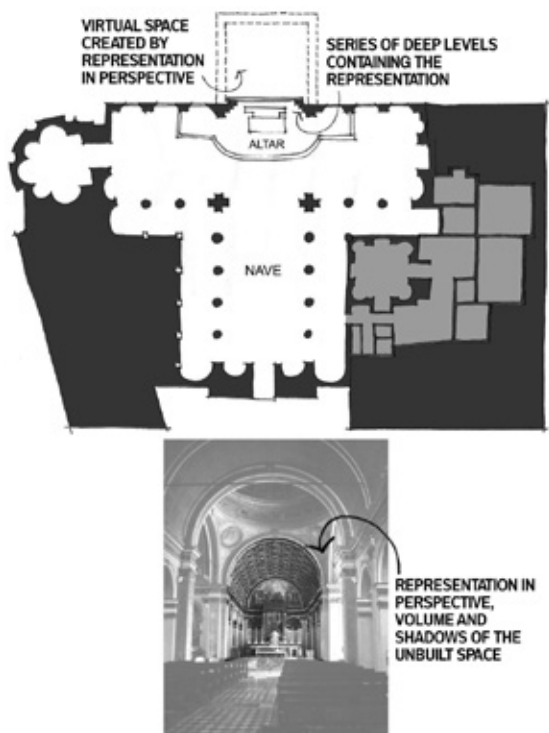


Figure 4. Plant and perspective (highlighted) of the non-built-up area of the Santa Maria presso San Satiro Church in Milan.

In addition, we note that the integral use of the wall plane for the representation of perspective serves contextualizes it in terms of space and architecture, reducing the noise of communication of the work – like Masaccio – that is intended as an opening in an architectural surface.

Industrial Revolution (3D elements in the scene)

The European panoramas of the early 19th century is characterized by paintings of scenes in cylindrical surfaces painted in buildings designed for the purpose of exhibition. For greater realism in the representation, they used bi- and three-dimensional features for the viewer to be immersed in the represented space. The strategies of perceptual interaction between the elements represented bi- and three-dimensionally used a wider range of ergonomic criteria, since they addressed binocular vision indicators in addition to monocular.

The importance of the use of curved surfaces to envelop the spectator was explained by Aumont:

There are only traces of what was one of the most popular shows in the 19th century. Huge crowds came to see the panoramas.

These huge paintings have been hosted by immense and costly buildings; their production demanded months, sometimes years, and their marketing was resembling of the publicity of contemporary movie blockbusters. (AUMONT, 2004, p. 54).

The earliest versions of the panoramas measured 18 feet in diameter and some of the following were as tall as 40m high. In 1787, Robert Barker copyrighted the technique and, in the course of the 19th century, several buildings were specially designed to house this form of artistic expression.

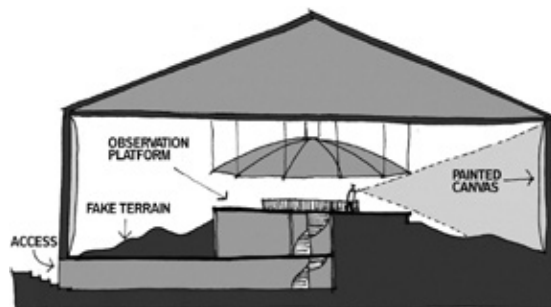


Figure 5. Schematic cut of a panorama.

The basic aim of a panorama was to reproduce the real world so skillfully that spectators could believe what they were seeing was genuine. [...] When finished, the panorama must provide the illusion of a 360-degree view, as if a real landscape, from a single point of identifiable observation. (OETTERMANN, p. 49, 51).

The “real landscape” and “identifiable point” exposed by Oettermann (1997) show the evident link between representation and a space that exists in a different location from that in which the representation was established, carrying, albeit narrowly, a spatial reality through its visual context. There was an implicit attempt to apply ergonomic principles to the ambiance of the panorama.

This is shown by various ergonomic strategies adopted.

The screen's 360-degree cylindrical shape allows the spectator to be surrounded, enveloped by the landscape. The whole horizontal visual field is taken by the painted scene. The cylindrical screen is an interface between the physical world and the virtualized world in painting, a device of information that makes the spectator a part of the scene.

The viewing angle of the observer is carefully positioned, thus making it clear the importance of the visual field being widely covered by the painting.

In order to increase the vertical field of vision of the scene that is defined by the edges of the screen, two strategic resources

were used: (1) a fake terrain for the transition from the two-dimensional to the three-dimensional world of screen representation and (2) the representation, at the bottom of the painting, of a floor integrated with the platform's lower floor. In the first case, objects were arranged on the floor, fitting the contextualization of these figures in the scene's plot. Additionally, both strategies had to disguise the scene's lower edges, expanding, through this artifice, the perception of the visual field vertical limit of the scene.

The panoramas' dimensions position the spectator in a large space of observation, which allows us to walk through the observation deck to view the work and enables us to observe from many points of view. When we compare the incoming stimuli with those offered by the real space situation, in the sense of dynamic indicators of depth, it depreciates the spatial perception of the scene in a visual sense. When we move, objects that are closer to us move quickly in our visual field, while those that are most distant keep a slow pace. On the horizon, objects can even look like they are motionless. Thus, we can absorb the information of how distant the objects are from us from the observation of the speed with which they go through our visual field as we move.

Regarding panoramas, because they are two-dimensional paintings, the fact that we can move to observe the artwork does not contribute to a more precise ergonomic stimulus on the spatial information contained therein, except to the observation of objects arranged in the *fake terrain* which, by presenting themselves in front of a painted canvas, they preserve, albeit discreetly, that dynamic depth indicator.

Ergonomics was considered in the panoramas of the eighteenth and nineteenth centuries,⁴ both in the compositional organization of scene as architectural solutions, in both cases, in pursuit of a common goal: carry or play a deep space elsewhere in the world.

End of the twentieth century (stereoscopic effect)

In the late 20th century, electronic projection technologies added the possibility of representation of the stereoscopic image effect, with polarized projection systems, offering an image to each eye, as is the workings of the natural vision.

Although they present themselves as tridimensional images, they come from a single projection on the screen. This allows for different viewers to have the same vision of an object, regardless of their positions at the screening room, which contradicts the principle of binocular laterality. When you turn your head to the side and then

the other, you can see the object turning as well, as if its position related directly to your eye. This feature is an information noise, for when we turn our heads whilst looking at a physical object still in space, we can see their sides, and the closer the object is, the more pronounced the effect. Despite having aggregated spatial information, this technology does so in a distorted fashion, since it does not take into account the position of the point of observation. On the other hand, as the observer's eye gets closer to the object, this feature allows us to see details more accurately than the alternative.

The fidelity of the image represented sparked the potential use for the implementation of the hybrid space. However, the real integration between real space and the virtualized demanded specific constructions for projection, as well as the panoramas. This could be the reason why most movies do not consider the location in which they will be displayed.

A few places, like theme parks – in which the projection and the screening room are co-designed – take advantage of the large-format projection and stereoscopic effect to integrate the physical space to the virtualized space of the representation. This intention is strengthened when special effects (like swinging chairs, smoke, water, real actors and other gimmicks) are added to the spatial feature to produce tactile sensations that are compatible with the content shown in the film. By being inserted into the movie plot, mentally and physically, the spectator becomes entirely engaged. The perception of the represented space integrates into the natural space in both a visual and a semantic sense.

In a reverse strategy, objects represented in the film are strategically positioned in such a way as to seem to compose the room's physical space. As an example, the physically existing curtains are also in the representation of the film.

These forms of offering visual stimuli show different solutions, adopted to amplify the visual information communicated in order to perceptively integrate the real space into the virtual, in the pursuit of creating a hybrid space.

CONCLUSION

History has shown us that the path of the development of technologies of representation sought the improvement of ergonomic aspects for the implementation of a more plausible hybrid space (actual+virtual).

However, as much as the ways of image representation may have evolved, the boundary between these two spaces has always been well defined, and the communication between them, void. This

4. Even though this science had no structured knowledge at the time.

English

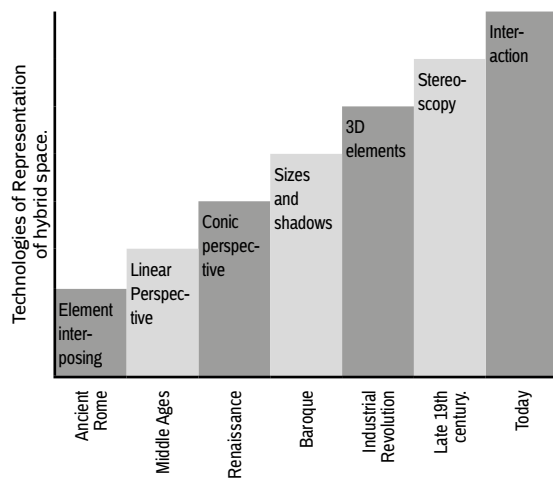


Chart 1. evolution of the hybrid space.

fact leads us to think about the need to incorporate the element of interaction in this context.

The existing telecommunications technologies can bring on great contributions so that instead of representation as a predefined projection, the contents represented come from a spatial reality that is alive, a real space elsewhere.

Imagine a square room, and in that room, one of the walls receives a projection of what is going on at a second room, a few miles away, and that the second room also has a projection likewise. Then, a group of ten people is placed in each of the rooms. After that, a sound system is installed to allow conversation between the inhabitants of rooms A and B, and we ask them about the geometric shape of the space that they are experiencing. It is possible to imagine that some would not be able to answer about the square and the rectangle [...]. After all, what would differentiate this situation in a rectangular room with a glass in its middle, dividing it into two spaces? The same interaction would be possible in both situations as well as if it had the same limitations. (BRAGA, 2005, p. 12).

An interface that can make the hybrid space possible, considering the communication between the physical (real) and the virtual spaces, will modify the spatial relationships in a work of architecture. The transformation of nowadays architecture's spatial paradigm – limited to physical relations – shall bring about new horizons to the architectural production when it is replaced by hybrid space. This fact can lead the way to debates on a new theoretical universe that is ready to be cracked open and explored.

REFERENCES

- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BRAGA, Gisele P. A realidade reinventada: o espaço arquitetônico na era digital. *Da Vinci*, Curitiba, v.2, n.1, p. 9-16, 2005.
- CARRARA, Matilde. La Villa di Livia a Prima Porta da praedium suburbanum a Villa Caesarum. In: FRIZELL B. S.; KLYNNE, A. (Org.). *Roman villas around the urbs: interaction with landscape and environment*. Proceedings of a Conference at the Swedish Institute in Rome, September 17-18, 2004. Roma: Swedish Institute in Rome, 2005. p. 17-18.
- GIBSON, James J. *The Perception of the Visual World*. Westport: Greenwood Press, 1974.
- GOMBRICH, Ernst H. *História da Arte*. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- HALL, Edward T. *A dimensão oculta*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- KUBOVY, Michael. *The Psychology of Perspective and Renaissance Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- OETTERMAN, Stephan. *The Panorama: History of a Mass Medium*. New York: Zone Books, 1997.
- OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.
- STERNBERG, Robert J. *Psicologia cognitiva*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.
- ZEVI, Bruno. *Saber ver a Arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Gisele Pinna Braga: Studied at the Faculty of Architecture and Urbanism at Universidade Presbiteriana Mackenzie (1993), has a Master's Degree in Communication and a PhD in Architecture and Urbanism from the University of São Paulo (ECA-USP, 2001, and FAU-USP, 2006). Professor at Universidade Positivo, Curitiba.

Pedro Pousada

Merzbau, the grave of the logocentric self: He who screams becomes the space

Translated by Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: This article will discuss the Merzbau in Hannover as a “para-architecture” experience and as a doctrine on environmental comfort, connected to intense mnemonic feeling and relaxation. The Merzbau, the Gothic cubic *Traumhaus* (dream house) by Kurt Schwitters, is depicted here as a laboratory of sensory stimuli where an aesthetic control of oblivion, and of annoyance, has been practiced.

KEYWORDS: Merzbau. Kurt Schwitters. Modernism. Art. Architecture.

I felt myself freed and had to shout my jubilation out to the world... One can even shout with refuse, and this is what I did, nailing and gluing it together.

Kurt Schwitters, *Ich und Meine Ziele*, 1931.

In DIETRICH, 1993, p. 206.

To avoid mistakes, I must expressly tell you that my working method is not a question of interior design, i.e., decorative style; that by no means do I construct an interior for people to live in [...]. I am building an abstract (cubist) sculpture which people can go into. From the directions and movements of the constructed surfaces, there emanate imaginary planes [...].

The suggestive impact of the sculpture is based on the fact that people themselves cross these imaginary planes. It is the dynamic of the impact that is especially important to me. I am building a composition without boundaries, each individual part is at the same time a frame for the neighboring parts, and all parts are mutually interdependent.” (In LEMOINE, 1994, p. 139).

Kurt Schwitters, Letter to Alfred Barr, November 23, 1936

As a part of my research on the “para-architecture work of art”,¹ I intend to bring this article into a comment on the content and the methodological process that contributed to the formation/construction of the first *Merzbau*, the hybrid architectural designed intermittently by Kurt Schwitters (henceforth K. Schwitters or just K.S.) at his parents’ house in Waldhausentrassé, in the German city of Hannover during a period between 17-14 years (from 1919/1923 to 1937).

1. C.f. POUSADA, Pedro. *A Arquitectura na sua ausência. Presença do objecto de arte para-arquitónico no Modernismo e na Arte Contemporânea*. Universidade Coimbra: FCTUC, 2009.

At an “atmosphere of nursery, kitchen and stable” (FALGUIÉRES, 1995, p. 155), K. Schwitters developed a device of accumulation and concealment, with olfactory, tactile, optical and mytographic properties that, as per the readings of his contemporaries and posterity, was omnivorous, arborescent or architectural.

This text shall undertake to talk about the drive to order/reorder the perceived world that led him to build this device suggesting that this symbolic energy emanates from idiosyncratic characteristics of its subjectivity, of external stimuli from the German and international artistic community and the materials and historical conditions conducive to the modernization of the concept of “*Gesamtkunstwerk*”; On this concept of modern art, Gabrielle Bryant clarifies:

In what was considered an “aesthetic revolution”, art is elevated to the metaphysical level, and religious concepts and policy objectives are introduced in the field of art as is exemplified in the notion of “aesthetic state” and in the project of a new “mythology” as “the most artificial of all artistic works”. [...] Art no longer fulfills the role of imitating its social and historical context, but society should follow the ideals and the rules defined by the artistic creation. Art serves as *Vorschein* (aesthetic anticipation) and is a catalyst in the creation of new things. The transfer of spiritual and revolutionary aspirations (or reform) to the arena of aesthetics; the artistic autonomy operating as a vehicle of utopian ideas that propose a spiritually and socially more advanced society; all of these elements built the conceptual basis of what would be the quest for a modern *Gesamtkunstwerk* [...]. (BRYANT, 2004, p. 158)

In 1910, Austrian architect Adolf Loos (KLEINMAN, 2007, p. 57-59) noted the advantages of a work of art in relation to architectural work, arguing that the first was, by its nature, immune to setbacks of public reception, for the production of aesthetic consensus was not a condition of its existence; Loos insisted that works of art should avoid contentment by being understood as a poetics of antagonism,² the active opposition between a *subjectum* and an *objectum*: the work of art cannot be played or used; In contrast, the mere design of a domicile entailed for the architect to fear the confrontation of multiple sensitivities and political, aesthetic and psychological contingencies³ and the painful awareness of the entropic afterlife of her artifact.

The Merzbau’s materiality was based on this double condition

2. Maybe it was this argument that Picasso used three years prior, upon facing the negative reaction of the Bateau Lavoir group, Apollinaire, Braque, the brothers Leo and Gertrude Stein, in front of his “Chicas,” the *nec plus ultra* of the female nudity: the right of the object (in this case pictorial) to suspend the aesthetics and to refuse connection to the word of the subject.

3. Here the political is read in the sense of socially determined conceptions of family intimacy.

English

of a space conceived to be contemplated from a distance—as the subject of a speech and a biography—and to be lived as the demonstration and intensification of habits and everyday needs, as an unconscious prototype of that which would be referred to as *participatory aesthetics* in the 70's.

Therefore, the Merzbau worked as both a puzzle and a dialogic structure, and it was from this opposition of terms (the opaque curtain of not transferable memories produces messages) that K.S. used to question the European modernist community and gave a (spatial) shape, an outline, to its presence within that community.

Dorothea Dietrich⁴ stresses that K. Schwitters projected his artistic praxis into everyday life, in this place of socially determined deprivation, but he did not use the artistic gesture to make the separation of everyday life from this determinism into irreducibility (the inescapable repetition and fragmentation of daily experience), but to exploit and intensify the contact points between the smaller moments and the higher moments of this life.⁵ Thus Art, placed as the pure form of public activity, serves less to save (the aesthetic revolution recognizes its emancipatory limitations) and more to contrast (the mundane chiaroscuro rises as the raw material and subject of the artistic act); the artist works in the social arena, sometimes as prey, sometimes as predator of culture. The Art of K.S. was an “art of living” everyday life, which led to its failures and inconveniences; for example, in the four years (1933-1937) during the German Reich, a self-inflicted alienation, a conviction to expose this absolutely innovative evil (because it introduced and honored itself as the Correcting Good that puts an order and saves the German people from its enemies and from themselves) with the belief that the poetic attitude could remain sovereign, intact and relieved of political action.

As we shall further investigate, one of the intentions of this ticket of “poetic vision” “on a prosaic world of activity” (BATAILLE, 1998, p. 30-35) is the naturalization in the speech of the German culture of an anti-rational creation of the modern creator, whose genealogy dates back to the Romanticism; the design has something of an oxymoron, because it proposes that, in the dispute for the hegemony, in the same biography, there are a pessimist ready to surrender before the chaos of bourgeois moral order, ready to admit the impossibility of existing in change and accepting the *internal exile*, in Art itself, and a motivational *Prophet*, agonist in their “moving on”, which prospects this chaos (this disorder programmed

to keep things in order), in order to gain *momentum* and impetus to overcome the barbed wire of the same, this is preserving this autonomy but putting hinged doors in it and placing it in the middle of the social facts.

On the other hand, in addition to the new issues related to the mechanisms of image reception offered by the symbolic revolution, one may identify in K.S.'s modernist works the pre-industrial behaviors known to the primitivism of expressionist heritage (the ritualized fashion of collecting, saving and hoarding) as well as other, more ambiguous, which can be found on bourgeois culture and adrift from the machine age (leaving a trail, a copyright mark in time, the collections standing between the cabinet of curiosities and capitalist accumulation); Therefore, the Merzbau denotes the *synapses* of the modernist visuality and accumulates elements of modern urban culture. Perhaps the strongest of these elements is the notion that the use value of the objects had been increasing in precariousness: in everyday life, premature archaism of goods produced is installed, and premature obsolescence remains as residue.

Thus, since the birth of the Merz-saulen (Merz-column) in 1919 up to the Merzbau in 1930, the images were built as a politics of everyday life in which the ability of reinvention of the individual in their struggle against the same and against a cognizable gift melt into oblivion (in the grave, the dematerialization of things lived) and on his return as reflective memory (the fields of the archetype, the beginning: the monument).⁶ Another of Merzbau's ideological element, in addition to the cult of the *objet trouvé* and the fetishization of objects, is that it creates awareness in itself about concerns dear to modern architectural practice on the idea of dwellings, on their journey between the centuries-old uterus and the urn (between interiority and closure, which are read as anthropomorphic indexes); notes that the modern division between work and exist—the reification of the specialized work (understood critically as a praxis notify and compartmentalized, an activity that lacks ontology), and intimacy as the possession of the world—are questioned by Merzbau. So much so that its surface puts on the same level the routines and the entropy of the workshop-archive (control of the chaos, the desire of a unitary direction) and the domestic interior (this place pervaded of the re-do, the inscription and the irreversible).

One aspect with which we have to work is that the testimony of Kurt Schwitters, his testimonials and public interventions, as well as the artistic community that has joined, the circle of friends and of complicity with which he built his social identity, ceased to exist

4. DIETRICH, Dorothea. Op. Cit, p. 204-205.

5. JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Lisboa: Antígona, p. 93-97.

6. C.f. TEYSOT; Georges, Op. Cit, p. 60.

and gave its place to artificial mechanisms of recoding and reconstitution (the archive, the monographic construction of modernism, the cultural industry of new media) that made the history of this historically and culturally missing, monumentally structure possible (KELLEY, 1993, p. 11-26 as well as DICKERMAN, 2005, p. 103). The *situation-specific* in analysis here is now a non-existent material, surviving on a deferred and incomplete mode, depending on secondary images. The original construction partially succumbed to an Allies' bombing in 1943 and K. Schwitters' attempt to retrieve Merzbau's damaged but recoverable parts was interrupted by his unexpected death in 1948. The letter he sent to Alfred Barr in 1936 (a piece of which can be found in the beginning of this article) corresponds to one of his first attempts to save the Merzbau by making him "emigrate" to the MoMA, headed by Barr at the time.

Nevertheless and despite the scarcity and redundancy of visual records that reveal pale after-images of power struggles between theatricality and quotidian reality; Despite also being faced with a multiple object that no longer exists, the fact is that the Merzbau still raises, today, an attention and a retrospective interest to which this article aspires to be another contributor.

Kurt Schwitters' project's wealth of critical acclaim is significant. Only in the last century's 90th decade, there are at least six distinct readings and monographic character that took Schwitters as their theme since the early 80's (1981-83) with the construction and exhibition of a partial replica at the Sprengel Museum in Hannover; this replica was made by Peter Bissegger, based on photographs that Walter Redemman had taken of Merzbau in 1933.

These are the contributions made by Dorothea Dietrich, who included a chapter on the Merzbau in his *The collages of Kurt Schwitters—Tradition and Innovation* (Cambridge University Press, 1993); by Jean Christophe Bailly, who turned the Merzbau into the very main character of their book, *Kurt Schwitters*, published in 1993; by Dietmar Elger and Patricia Falguières, who did two different studies on the Merzbau in the *Catalogue Raisonné Kurt Schwitters*, published by the CNAM-Georges Pompidou in 1994; by Gwendolen Webster's book, *Kurt Merz Schwitters* (University of Wales Press), from as early as 1997 but just as relevant to clarify some gaps in the history of the Merzbau; by Elizabeth Gamard's monographic study, *Merzbau The Cathedral of Erotic Misery*, published in 2000. More recently, specifically in 2005, we can mention Leah Dickerman's text, *Merz and Memory - On Kurt Schwitters*.

The importance of John Elderfield as one of the first investigators of the work of K. Schwitters also deserves mentioning. It is

due to their work at the MoMA that, in 1985, the first major exhibition of the work of Kurt Schwitters was held (SUDHALTER, 2007). J. Elderfield is to the dissemination of the work of K.S. as Camilla Gray was in 1962 to the rediscovery, in the West, of the Russian avant-gardes, and Robert Motherwell to the redefinition of the Dada adventure, with his 1951 anthology, *The Dada Painters and Poets*.

Merzbau's hermeneutic saturation (and surplus-valuable) has thus progressed from academic article to academic article, each exploring, in a legitimized (albeit asymmetric) manner, the symptoms of this "*composition without borders*" such as Kurt Schwitters himself describes. The intertextual dimension, the discursive spatiality of this surface became, in fact, its more defined location: the Merzbau can be found and located in the extension that separates its production (metabolic) from its acceptance (undetermined).

The work's richness awareness and semantic ambiguity begin in the twenties, as a matter of fact, but remains with strong evidential and impressionistic features. There were numerous visitors, and sometimes unintentional taxpayers, who recorded in writing the experience of socially interacting with Kurt Schwitters or of his sculptures in the process of transforming domestic spaces/reinventing themselves. Tristan Tzara, for example, contacted him in 1922 and described him as an artist who could laugh at his own self (a feature of character that Tzara must have felt that André Breton and his acolytes lacked), living in "*a house covered by tram tickets, pieces of paper and glued newspaper*" (TZARA, 1975, p. 604). Tzara also described the original Merzbau column as well as some of Kurt Schwitters's *gratte-ciel* monumental project for his sculpture.

Hans Arp, El Lissitzky, Van Doesburg, Mies van der Rohe, Hannah Hoch are other *passengers* of this environmental and constructive experience. But there is no doubt that the primary sources of the holistic Merzbau experience are the testimonies by Schwitters's wife, Helma Schwitters, in particular her letters to Hannah Hoch in 1933: "*You can sit there for hours, just looking, and you will always find something new and interesting*" (HOCH, 1989, p. 56), as well as the testimony of the couple's only son, Ernst Schwitters, who undertook to keep his father's work safe from oblivion.

The self-sustaining characteristic of this enigmatic place; the drifting, obscure policies that choose what to keep and what to forget, what to reveal and what to hide, become important ideological enhancers of its social existence; of an existence that is not only reproduced and defined in its inside but also extends in size and in media on the outside that shall take the shape of time. The *once upon a time the Merzbau* constitutes a compulsory reference of any

English

serious study on the relationship between artistic and architectural installations.

Hannover's Merzbau is, therefore, an extraordinary *post-mortem* survivor. Its persistence in the imagination of many contemporary artists (Robert Motherwell, Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, Gregor Schneider, Thomas Hirschorn, Andrea Zittel, Natasha Reid, Aaron Curry) might come from what it offers us to understand what separates and brings the contemporary artistic process that defined modernism. The Merzbau anticipates the aporetic space installed on the contemporary artistic creation, playing its convictions between the object of *ambiguous kindness* of technique, the purified, seductive and uncommunicative object, the object that admits there is something of tragic, isolation and structural conflict in between disguise and authenticity.

One of the added values of this contemporary revival process is the fact that the Merzbau is organized between two extremes of the topology *unheimlich* of housing, respectively the attic and the basement. Kurt Schwitters understood the space as representation (the space as the image of a production) and as a medium; through this methodology reflected on the possession and use of space, its commodification, in a perspective that is still valid in our post-industrial civilization where its scarcity (the lack of space for living) prevails: the one of responding poetically to a concrete and urgent need of a shelter, of a "shroud".

Merzbau reflects on a wish that the technology of then and of today couldn't (or were not allowed to) solve: the production of an indentation bandage with egomorphic characteristics; Schwitters was, accordingly, the internal survival of "being in the world" in a "*making of worlds*" (In CRUZ, 1988).

In Merzbau, Schwitters introduces the idea of architecture in historical allegory, superstition and the restless universe of folk tales (where they are more prominent as penalties but also as provocations, bypass and error). The architecture appears simultaneously as an *once upon a time* and a place, as the assembly of different uses and appropriations of space and the deposit of non-historical parts of space production. K. Schwitters questioned art, its unequal development, explored factography, the myths of Great Germany, and stressed the anti-aesthetic possibilities of *passion* journalism in the attempts of finding, in the atomization of facts and products of human experience, manners of disruption of the eternal present.

It is in this context that the simultaneously aerial and undergroundly nature of the Merzbau is explained, and the convergence that it manifests between the topologies of basement and attic,

between tomb and resurrection, between the natural and more than natural

The physical and psychological experience of phantasmagoria, that which is repeated through innumerable instances, arising forever more, leaving traces of its imminent return as if fragments and residues; that which is morbidly curious about the past of life, of things that have been found and things that have been kept secret, the denial of communication, the sharing of a code (hereupon donning architectural thickness, becoming a specific place of the building, like a cavity, an insert, a hidden closet), are all themes that intensify the space we call Merzbau. This topology does not only own properties linked to the *return of the repressed*, but also works as an anthropological separator in relation to nature, the world of living things. The basement and the attic are both areas prevented from touching the house and dissolving into the earth by a thick layer of cement, secluded by a layer of tiles that separates it from the firmament, the immeasurable. These two polarities accentuate the metabolic finiteness of the house—of any house, for that matter.

KURT SCHWITTERS, ANTI-HERO OF MODERNISM

Rimbaud's prophecy has come true through the combination of words that are "accessible to the five senses"
Moholy-Nagy on Schwitters

Kurt Schwitters, was a good man, funny, an elegant but clumsy petty bourgeois, rival of Harold Lloyd, who added to his good manners a seemingly irrational cult of the spoilage that, same as his contemporary artists, (The Futurism of Marinetti to Boccioni [BANHAM, 1979, p. 183-184], Marcel Duchamp and his painting "Bride" from 1912, Francis Picabia and his "Parade Amoureuse", 1917, or Max Ernst during the period at the Die Schammade magazine, 1920) conceived the machine as an anthropogenesis, admitting free will as a common human emotion, and as the psychological life as propriety of the mechanisms and subproducts (industrial and domestic trash). "*An artist from head to toe, possessed by art*" (HOCH in ADRIANI, p. 36), Kurt Schwitters belonged to Hannover section of the German Dadaists but also part of the group of abstract artists in the same town, with Vordemberge-Gildewart, Domela and Buchheister.

Inventor of the active principle "Merz", a productive combination of the vagabond collection and constructivist *caboucos* (the

7. In MOTHERWELL, 1981, p. xxix-xx.

aesthetic revolution optimistically erring among the sprawl and public works), K.S. was asymptomatic as a Dadaist, not brandishing with fanfare the corpse of culture or the social bankruptcy, and not even being very clear on which side he was; he had always thought of himself as an *art believer*, not intending to break ties with the historic intent of art. Additionally, Richard Huelsenbeck had issues with Schwitters' Dadaism and even with his ability to overcome the parochialism of the German province. Unfairly, he baptized him as the Caspar David Friederich of the Dada Revolution" (BAILLY, p. 35). He admitted in 1921 that the Merz was not Dadaist; the artistic program had some relation, but it was definitely not the same thing. Merz was inorganic and more concomitant practitioner than the Berliner's anti-*ars bellum* gregarism: "*Schwitters moves like a Florence Nightingale. He is of a Franciscan temperament. [...] wants to heal and ween on, [...] is like a nurse for Dadaism, [...] prefers glue to scissors.*" (ROTTERS, 1978, p. 158).

His complacent temper, his belief in the social advantages of aesthetic contemplation and in the conversion of the bourgeois public to modernism via the scandal but also the habit turned into a programme of action. At his residency, the house in Hanover, he threw events for artists to perform and promote their work, thus encouraging lectures given by European vanguard activists (Arp, Doesburg, Haussman, Lissitsky), singing nonsense poems to a heterogeneous audience—according to the testimony of Hannah Hoch, these sect-like initiatives gathered "*friends, but also curious enemies and people whom Schwitters had, in a way, due to his temper, forced into his idea of art. These were not only factory heads but also cobblers. He likes very much that his guests demonstrated contrary beliefs to these events, because then he could introduce them to hannoverians*" (HOCH in ADRIANI, p. 45).

Kurt Schwitters is often associated with the Zurich show business spirit, cousins of Zurich's Dadaists, and to Tristan Tzara in particular, but there is a poetic depth, a *dénouement* of doubt and bitterness in the *anthologies of anachronism and metaphysics* which are Merzian combinations, jumping over the dead-end nihilism of Tzara. The clown Schwitters still loves and moves with the idea of a Total Art (Art in an endless succession of covering all expressions of life, from fashion to food, from poetry to technical literature, from the voyeuristic look to the introspective look), still believes in the social and socializing role of the artistic creator, in a role that unfolds with a subterranean consistency between absences and appearances. Art still manages to rise from the ashes in the middle of the cull and restructure itself from abandonment.

Herbert Read⁸ wrote an essay for the exhibition organized by K. Schwitters at the Modern Art Gallery in London (December, 1944), based on his visit to K.S.'s English *atelier* migrates the culture of the rejected into something that touches the unfathomable and incomprehensible. In this culture, the primitive and unpolished editing prevails, there is an asymmetric surface, an imperfect and pulsional in collage, uneven and incomplete in composition; Read defines it as possessing mystical traits, noting that Schwitters "does something with the stones that were rejected by builders" (READ in LUKE, 2012, p. 238). Read observes with cunning and skill that Schwitters' recurrent use of materials normally associated with waste, at the end of the chain of production and consumption, would accentuate this property imperatively in the "organic reality of art": the imprecision (the anomie, the absence of a name and of a finiteness that we add ourselves).

"[...] We can start over",⁹ Katherine Dreier reads from the resilient K. Schwitters in a letter sent by him from Norway at the beginning of his permanent exile, and in this statement of faith, announced by the process ontology: contemplate lost as a second chance, as a new beginning, as a return to the primordial moment; and the rags, the fragment, the found are like this *ur*, this Primitivism manifested in modernity. It is in this resilience that the Merz could be construed as a visual analogy of the field of knowledge that Roland Barthes set out to analyze in his course of seminars, *Comment Vivre-Ensemble* (1976-77). This is a field of knowledge that Roland Barthes has integrated the concept of *idiorrhythmy*. Barthes explains that the term is a conjunction of two Greek words, *Idios* (particular, belonging to the self) and *Rhythmos* (rhythm). It is a redundancy, since the idea of rhythm "is by definition individual".¹⁰ But in Barthes' writings, this repetition serves to separate the individual (the thinking into action, the thinker's unconscious and irrational) and rhythm as cultural form (in a Nietzschean sense, i.e. anti humanist to the extent that culture emerges as the "violence that thought is the subject":¹¹ culture as the moment when thought is required to dress up, to civilize, to become *paideia*, education,

8. READ, Herbert, *Paintings and Sculptures by Kurt Schwitters*, London:1944, in LUKE, Martin R., *Sculpture for the hand: Herbert Read in the Studio of Kurt Schwitters*, London: Art History, 35, 2, April 2012, p. 238.

9. "[...] Here I build a new atelier; it is the visible sign that a new life begins. It shall start, I am only fifty years and at this age we may start over. After all, life is so atrocious that it would be preferable not to have been born at all. With this premise, life becomes bearable." Kurt Schwitters, Lysaker October 13, 1937. In BAILLY, Jean Christophe, *Kurt Schwitters*, Paris: Éditions Hazan, 1993, p. 148.

10. BARTHES, Roland, *Comment Vivre ensemble, Cours et séminaires au Collège de France (1976-77)*, Paris: Traces écrites, Seuil Imec, 2002, p. 33-34 e 36-39

11. BARTHES, Roland, *Op.Cit.*, p. 39.

English

training): “[...] rhythm took the repressive direction (see the rhythm of life of a cenobite or a phalansterian that has to move every quarter of an hour) and it became necessary to add the term *idios*.” (BARTHES, 2002, p. 39).

Is a “kind of life” in which the subject finds her personal way, her rhythm, in order to integrate in a distant way, elusive, “on the social code”.¹² Idiorrhythm “refers to the kind of subtle kinds of life: moods, unstable settings, depressed or excited passages; briefly, the contrary of a fragmented cadence, unforgiving of regularity” (BARTHES, 2002, p. 39). We may better understand this association between Merz and the idea of idiorrhythm (of not being integrated and not being separated), by reading the testimonials and the apocryphal episodes with which his contemporaries designed K.S.’s silhouette.

We take advantage of Hans Richter’s description of the conventional image of the petit bourgeois artist from inside out: “Traveling from country to country, taking with them their essays and huge folders with their collages, sold for DM 20 a piece. This person, spontaneous, two feet tall, always full of unexpected ideas and tireless activity was, in itself, a true Dada movement. (RICHTER, 1972, p. 12). [...] The battle of Troy were not as varied as a day in the life of K.S. The Schwitters columns (his masterpiece) was a unique and unsaleable creation. These were hard to transport, how to define. At the center of a vulgar piece, stood a huge abstract plastic in plaster that reached the roof, crossing it¹³ to reach the upper floors, and kept on going, until it completely filled the lower and upper rooms.” (RICHTER, 1972, p. 96-97).

Naum Gabo met him in the early 20s, probably at the time of his arrival in Berlin in 1922, and describes him in the following terms: We used to take long walks on the outskirts of Hannover and its woods. In the middle of the most lively conversation [K. Schwitters] would stop suddenly and dive into deep contemplation. One couldn’t guess what fascinated him over that insignificant piece of ground. Then he would touch something that we would discover as a piece of paper with a special texture or a seal or a note that had been thrown away, clean it carefully and lovingly, and flaunt him triumphantly toward us; only then we would be able to understand that this piece of torn paper was of a peculiar color. (GABO in LODDER, 2010).

But as Hanna Hoch notices, “the life of the Schwitters was divided into two extreme forms, the markedly bourgeois and another linked to the Merz-Dada column”.¹⁴

K. Schwitters was also a diligent employee of the city of Hannover and a keen graphic artist, worried about finding customers and orders incorporating this effect on industrial and commercial visibility.¹⁵ At the end of the World War I, he was already an activist for the German modernism, popularized by his nonsense poem *Anne Blumme* (1919), but before that, his pictorial work was a combination of a late naturalism and unsuccessful neo-romantism.

Forced into exile at the end of the thirties (1937), first in Norway and later in England, K. Schwitters would resume this insipid painting, performing landscapes and still-lives in order to subsidize their precarious economic existence.

Upon his exit from Mondrian’s atelier, Brassai said that the man painted pretty flowers in order to live but wanted to live in order to paint straight lines; on Kurt Schwitters, it could be said something like this: He sucked up the many discomforts and hassles so he could build his “coenobium”, where numerous moments of everyday life and the weight of memory would merge.

REFERENCES

- BANHAM, Reyner. *Teoria e Projecto na Primeira Era da Máquina*. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1979.
- BAILLY, Jean Christophe. *Kurt Schwitters*. Paris: Éditions Hazan. 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes. Tome II*. Paris: Gallimard. 1976.
- BUCHLOH, Benjamin. Richter’s *Facture*—between the synecdoche and the spectacle. In PAPADAKIS, Andreas, FARROW, Clare and HODGES, Nicola. *New Art—an international survey*. London: Academy Editions. 1991.
- BOIS, Yve-Alain. Threshold. In BOIS, Yve-Alain & KRAUSS, Rosalind. *A User’s Guide to Entropy. October*. Vol. 78. (Autumn, 1996). pp. 38-88.
- BRYANT, Gabriele. Timely untimeliness. In HVATTUM, Mary and HERMANSEN, Christian (Ed.). *Tracing Modernity—manifestations of the modern in architecture and the city*. London: Routledge. 2004.
- BRISBY, David. Walter Benjamin’s Arcades Project. In HVATTUM, Mary and HERMANSEN, Christian (Ed.). *Tracing*

12. BARTHES, Roland, *Op.Cit.*, p. 39.

13. Here, according to ELGER, Dietmar (op. cit., p. 142), Hans Richter exaggerates and fantasizes about the dimensions of the Hannover Merzbau, and the project moved and *metastasized* by other parts of the paternal house; through columns, representatives different from the main body, solidified the *ethos* of the built environment; John Elderfeld described in a blueprint that Merzbau’s main room should not exceed twenty square meters.

14. Hanna Hoch, *Ibidem*, p. 38.

15. Cf. HEINE, Werner & HASTON, Annette, “*Futura*” without a future: Kurt Schwitters’ *Typography for Hanover Town council, 1929-1934* In *Journal of Design History*, Vol 7, Nº2 (1994), p. 127-140.

- Modernity—manifestations of the modern in architecture and the city*. London: Routledge. 2004.
- COLES, Alex. The ruin and the house of porosity. In COLES, Alex. (Ed.). *de-,dis-,ex. Volume 3. The Optics of Walter Benjamin*, London: Black Dog Publishing Limited.1999.
- CRUZ, Maria Teresa. Arte, mito e modernidade: sobre a metaforologia de Hans Blumenberg. In *Revista de Comunicação e Linguagens* nº 6/7 Moderno/Pós-moderno. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa. Março de 1988.
- DICKERMAN, Leah. Merz and Memory. On Kurt Schwitters. In DICKERMAN, Leah (Ed.). *The Dada Seminars*. Center for Advanced Study in the Visual Arts seminar papers. Washington: National Gallery of Art. 2005.
- DIETRICH, Dorothea. The Fragment Reframed: Kurt Schwitters's "Merz-Column". In *Assemblage*. n. 14. (Apr. 1991).
- DIETRICH, Dorothea. *The collages of Kurt Schwitters—Tradition and Innovation*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press. 1993.
- FALGUIÉRES, Patricia. Désœuvrement de Kurt Schwitters. In LEMOINE, Serge (Ed.). *Kurt Schwitters—Catalogue raisonnée*. Paris: CNAM-Centre George Pompidou.1994.
- FIJALKOWSKY, Krzysztof. "Un Salon au fond d'un lac": The domestic spaces of surrealism. In MICAL, Thomas (Ed.). *Surrealism and Architecture*. London: Routledge. 2005.
- FKECKNER, Uwe. The real demolished by trench objectivity: Carl Einstein and the critical world view of Dada and "Verism". In DICKERMAN, Leah (Ed.). *The Dada Seminars*. Center for advanced study in the visual arts seminar papers. Washington: National Gallery of Art. 2005.
- FOSTER, Hal. A bashed ego: Max Ernst in Cologne In DICKERMAN, Leah (Ed.). *The Dada Seminars*. Center for Advanced Study in the Visual Arts Seminar Papers. Washington: National Gallery of Art. 2005.
- GAMARD, Elizabeth. *Kurt Schwitters' Merzbau, The Cathedral of Erotic Misery*. New York: Princeton Architectural Press.2000.
- GOLDBERG, Roselee. *A Arte da Performance*. Lisboa: Orfeu Negro. 2007.
- GOTZ, Adriani. *Colagens Hannah Hoch*. Lisboa: Fundação Gulbenkian. 1989.
- HEINEWERNER & HASTON, Annette. "Futura" without a future: Kurt Schwitters' Typography for Hanover Town council, 1929-1934. In *Journal of Design History*. Vol 7. Nº2 (1994).
- HILL, Jonathan. *Actions of architecture: architects and creative users*. London: Routledge. 2003.
- HOCH, Hannah. In ADRIANI, Gotz, *Documentação biográfica* no catálogo da exposição *Colagens Hannah Hoch*, Lisboa: Fundação Gulbenkian, 1989.
- KELLEY, Jeff. *Introduction to Allan Kaprow's Essays on the blurring of art and life*. Berkeley: University of California Press. 1993.
- KLEINMAN, Kent. Archiving/Architecture. In BLOUIN J.R, Francis and ROSENBERG, William (Ed.). *Archives, documentation and institutions of social memory: essays from the Sawyer seminar*. Michigan: The University of Michigan press. 2007.
- KRAUSS, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge. Massachusetts: The MIT Press. 1994.
- LODDER, Christina. *Naum Gabo as a Soviet Emigré in Berlin*. London: Tate Papers, Issue 14, October 2010.
- LUKE, Martin. Sculpture for the hand: Herbert Read in the Studio of Kurt Schwitters. London: *Art History*. 35. 2, April 2012. p.p. 234-251.
- MOTHERWELL. Robert. *The Dada Painters and Poets—an Anthology*. Cambridge Massachusetts: The Harvard University Press. 1981.
- O'DOHERTY, Brian. *Inside the white cube*. Berkeley: University of California Press. 1999.
- RICHTER. HANS. O dadaísmo de 1916 a 1966. In *Dada 1916-1966—documentação sobre o movimento dadaísta internacional*. Lisboa: Instituto Alemão, 1972.
- ROTTERS. Eberhard. Kurt Schwitters et les années vingt à Hannovre. In PONTUS, Hutten (Ed.). *Paris-Berlin, 1900-1933*. Paris: CNAM-Centre Georges Pompidou. 1978.
- SUDHALTER, Adrian. Kurt Schwitters and the Museum of Modern Art, 2007, article from the Museu Sprengel website (www.sprengel-museum.de/bilderarchiv/sprengel_deutsch/downloaddokumente/) in March 15, 2013.
- TAFURI, Manfredo. *Projet et utopie*. Paris: Dunod. 1979.
- TARABOUKIN, Nikolai. *El último cuadro, del caballete a la máquina/por una teoría de la pintura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.1977.
- TEYSSOT, Georges. *Da Teoria de Arquitectura: Doze ensaios*. Lisboa: Edições 70. 2010.
- TZARA, Tristan. *Oeuvres complètes*. Paris: Flammarion. 1975.

CAPTION OF ILLUSTRATION

The image in this article can be viewed in the version in Portuguese.

Figure 1. Wilhelm Redemann (photographer), Kurt Schwitters, *Merzbau* in Hanover, 1933 (destroyed), Detail "Blue window". Photo: Sprengel Museum Hannover

English

Pedro Filipe Pousada: Artist and professor at the Department of Architecture at Faculty of Sciences and Technology, University of Coimbra (FCTUC), Portugal, and a PhD in Contemporary Art by the College of the Arts from the same University. He holds a master's degree from the Faculty of Fine Arts of Lisbon (2002) and a doctorate in Architecture from FCTUC, University of Coimbra (2010).

Vanessa Beatriz Bortulucce

The time for Futurism

Translated by Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: This article aims to reflect on the legacy of Italian Futurism in 20th-century art and culture, as well as to discuss over how aesthetics and futuristic ideology permeate the post-modern and globalized scenario of the present days. In seeking to demonstrate how the futuristic experience contributed to the development of a poetics of contemporary art, we intend to launch a look at Futurism as an aesthetic of time, a motion turned into a kind of archetype of future artistic experiences.

KEYWORDS: *Futurism*. Modern art. Art criticism. Contemporary art.

The oldest among us are not yet thirty years old:
we have therefore at least ten years
to accomplish our task. When we are forty
let younger and stronger men than we
throw us in the waste paper basket
like useless manuscripts!
 F. T. Marinetti, 1909

The first centenary of Futurism occurred in the year of 2009 and instigates us to a series of questions: is it possible – and legitimate – to think of Futurism nowadays as an ongoing experiment, or otherwise as an episode of cult to the past – using a term much quoted by members of the movement – that has long been overcome? Now that there's been a long time between then and now, are we safer to observe the future of Futurism? What would have been its most persistent legacy in the cultural environment? In times of Post-modernity, in which our concerns about the future seem to be more complex than those we had at the beginning of the last century (is it possible that, by now, we would have already found the answers to all these questions?), what does it mean to us today – the futuristic proposal made a hundred years ago?

Futurism proclaimed the need for a ceaseless renovation of all elements pertaining to the human experience, positioned itself against the conformist traditions and formulated an art imbued into daily life; it has left us creative material that is so rich and inexhaustible in possibilities that it can be explored by different areas of knowledge. Some critics and scholars, in their texts, made these remarks while they accused the group that followed Marinetti – or groups, if we make an effort to study Futurism beyond its “classical” chronology and limitations (i.e. from 1909 to the end of the first

World War) – of being a mass of contradictions, a bad joke, assuming a condemnatory stance on the movement. These scholars should bear in mind that most of the artistic avant-gardes of the 20th century, consciously or not, carried in its core various contradictions and misunderstandings – which shouldn't be seen as vexatious. Nothing prevents a contradiction of becoming itself raw material for artwork. To disregard these issues means to inhibit art's creative potential, trapping it by means of limiting concepts.

The discussions held on the centenary of Futurism also indicated the persistence of some discomfort – not from all scholars, to be clear – from distorted associations between Futurism and Fascism formulated in previous decades. These explicit – or not – associations only served to put the vanguard in the dock, thus contributing to the progression of a certain restraint regarding the development of specific studies on the movement. That avant-garde was now “evil”, hostile, reduced to a political committee of sorts; meanwhile, those who were associated with avant-garde left-wing political movements ended up being very well seen by art scholars. In this sense, Cubism, immune to contamination by any fascist ideology, acquired in art history the iconic position of a totem or of the biggest Vanguardist symbol, the prototype of the “adequate provocation” in pictorial terms. If political theories become mandatory prerequisites in deciding what should be studied and what should not, we will be losing a considerable amount of sources and important experiences. Art is not politics. Although interesting and sometimes necessary, associations between art and politics have generated prejudice in intellectuals and scholars who study images, who should at least in theory see the contradictions, shortcuts and complexities of art from another angle, imbued by the same contradictions as its creators, the humans. In summary, Futurism is still often studied in a simplified manner, which regrettably diminishes and stereotypes the meaning of the movement.

Therefore, let us ignore this diminishing relationship between Futurism and Fascism, for what interests us here is to think of the Italian avant-garde in terms of its diverse artistic production, and see how a future proposal formulated by the members of the movement laid the groundwork for the construction of various futures. It is an undisputed fact that Futurism, with all its idiosyncrasies, belongs to history; Thus, “it is a historiographical object that can be studied, from all points of view, in total serenity” (LISTA, 2001, p. 359).

As a result of its Centennial, the Futurist Vanguard has been the theme of museum exhibits around the world, such as the one at the Centre Pompidou, Paris, held from October 15 to January 26,

English

2009 under the title *Le Futurisme à Paris – Une avant-garde explosive*. Another example is the Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea of Bergamo city, which, between September 2007 and February 2008, presented the exhibition entitled *Il Future Futurism: dalla "Italian rivoluzione" all' arte contemporanea*, in order to establish a link between the innovations introduced by the Italian avant-garde and its ramifications to the present day. These two examples have shown genuine intention to give rise to a new perspective over Futurism, despite the persistence of the same interpretations and catchphrases already crystallized by the historiography of art. These institutions decided to think about the vanguard in order to introduce it to the public as an agent for several inspiring artistic experiences, thanks to the complexity of its poetics – contradictions included – and show them under the light of contemporary days. This is not the place or time to remember the possible reasons that led to the withering away of the vanguard; What interests us is their libertarian aspect, the primordial element that causes the movement, as well as other artistic currents that have succeeded in perpetuating themselves beyond their own time: "many years away [...] Futurism is left to the world as an engine of the European avant-gardes and overall renovation. And, more than the immediate products, one single movement contains the many effects it may give rise to" (Aurora F. Bernardini, *"Marinetti e o Futurismo"*. In: BERNARDINI, 1980, p. 13).

There is an abundance of effects resulting from the Futurist experience in the field of the arts in general. The movement would come to be seen as a reference model for the vanguards of the 10's and 20's such as the Cubism-Futurism and the Russian Constructivism, the English Vorticism, the Spanish Ultraist movement, the Brazilian Modernism, the Polish Formism, Hungarian Activism, Dadaism and Surrealism, among other groups. The works of several Futurists, who interpreted concepts such as concurrency and dynamism, thought of the aesthetic value of technological innovation, made public their fascination with an unprecedented and contagious future, informed on the artistic research with which the vanguard opened the way for experiments such as that of abstractionism, kinetic art, passing through neo-avantgardes from 1960 and 1970 until it arrived at the protagonists of contemporary art: Hirst, Warhol, Haring, Fontana, Nauman, entre muitos outros. It is, without any doubt, a journey marked by consonance, analogies and differences.

An exhaustive cast of artists, works and movements directly or indirectly influenced by the Futurist avant-garde is something that

does not fit in the space of this article, and such a procedure is not necessary to understand the presence of the legacy imparted by the movement. However, we would like to showcase some examples that reflect this symbiosis that many artists unknowingly possess regarding Futurism.

First of all, we could say that Futurism influenced itself. The vanguard often turned to itself in an attempt to find the foundations for its own resilience and recast. Many important authors have divided this artistic movement into parts, beginning with the First Futurism (from 1909 to 1918) and the Second Futurism (1920), with a third moment in 30 years, in an attempt to display more clearly the aesthetic differences between one period and another. However, this periodization does not abolish the intense dialogue that these moments kept with each other; the vanguardists from 1920 reviewed Futurism itself, repeating propositions, adding values, expanding its fields of aesthetic activity. The concept of Marinetti's words on freedom, for example, leaves the bounds of the *technical Manifesto of Futurist literature* and prints in the whole futurist aesthetics, partaking of Russolo's *intonarumori*, Balla's Futurist suit, Boccioni's sculptures' polymaterialism; it is present in the use of dynamics, of rapidness and simultaneity; we could affirm that the futurist proposal used to be more closely related to the concept of "libertarian" than of "freedom" per se.

This libertarian character was translated primarily by the desire for a new action, stimulated and disseminated through provocative attitudes. The desire to strike "a slap in the face of public taste" is something that can be identified in the Dadaist group Café Voltaire, in Duchamp's bike wheel (a work incidentally made of objects collected by the artist on the streets of New York, orphaned pieces discarded by the industrial society that made them), in animals preserved in Damien Hirst's formaldehyde tanks, in Wahoo's theme of serigraphs, in the debauchery that Gilbert and George make of "traditional" art, in Fluxus, the movement dedicated to organizing events and anarchist *happenings*.

The movement and the energy dynamics of the futurist art are in Calder's mobiles and most of the experiments of kinetic art that developed in the following decades, motivated projects, especially in sculpture, the relationships between motion and mechanics that intrigued Boccioni so much. This mechanics of bodies and objects appearing in such films as the *Ballet mécanique* by Léger and *The man with a movie camera* by Vertov, the electromechanical performances of Nicolas Shöffer, as well as the spectacular kinetic art of Jean Tinguely, which, from the end of 1950, produced

machinery, edible and musical gears, turning famous for hosting many public events involving the construction and rapid deterioration of machinery.

Upon attempting at looking at art as a human experience, as a state of spirit, Futuristic art became continuous in action and forced the public to participate in this action; in this sense, we can cite Schwitters' *Merz*, which reconfigured the relationships between man, art and space, and the so-called contemporary *Wearable Art*, clothes that can be put on and worn as art or art that can be put on and worn like clothes, a concept previously expressed by Balla in his manifesto, the Futurist suit, extended by Hélio Oiticica and his *parangolés*, and by Flavio de Carvalho, when he paraded in his *Summer Costume* along the streets of Sao Paulo in 1957. These are all invitations to live art, more than behold it or revere it, as a behavioral action.

Space, time, and motion concepts, so dear to the Futurists, were viewed by them as something absolute, as the essence of the dynamism and the dynamo of art. The art of Lucio Fontana, with his canvases razor, converses with the space, extinguishing two-dimensional aspect of painting. Pollock's *Action Painting*, a painting that depends on the artist's dynamic drive in its own making, enshrines the gesture as an integral part of the art. Nothing is really stopped, "everything moves, everything goes", extending in space – and the art itself is to be destroyed, consumed, transitory. Works by artists such as Sol LeWitt, Richard Long, Christo, refuse to become icons: they dissolve amid the transience of all things, keep the wheels moving, perpetuate in reminiscences, finally taking off their own materiality.

Futurism also paved the way for Haring's painting, Rauschenberg's collages, the angular and semiabstract shapes by David Bomberg which express the vitality and dynamism of the 20th century and the stirring machine era. The ones that left deep marks were *Arte Povera*, by Zorio, Kounellis, Boetti, Merz; it is in the felt suit made by Josef Beuys in 1970; it turned the research of the GRAV (Groupe de Recherche d'art Visuel) towards the movement, the light and the new industrial materials; to exalt the latter enabled a real *Big Bang* in artistic creation, where they featured the works of Serra and Expensive, that exploit the possibilities of iron and plastic steel and call public attention to the relationship of these with the space, the proletarian labor and human production. The use of new materials in sculpture expands. The work that pays homage to Boccioni made by Oiticica – a plastic bottle filled with a colored liquid – discusses the role of modern material and its consumption

by society. The bottle is a clear reference to the sculpture made by Boccioni, *Development of a bottle in space*, in 1912, and has also served as the inspiration to Frank Gehry in his design project for the Guggenheim Museum in Bilbao.

When art takes ownership of the mass media and reverts it in reflection on the theme of information consumption, Futurism is also present. Some examples are Warhol, Lichtenstein, Basquiat and Hamilton, who used marketing, industrialized products, comic books, newspapers and magazines and even other artworks as themes of their artistic production. Moreover, Lichtenstein paid tribute to Carrà on recreating his last piece, *Cavalier rouge*.

The references are endless. In music, we can cite the experiences of Cage and Philip Glass, from the progressive rock band Pink Floyd and Aphex Twin's electronic music; in the fashion world, the cosmonauts pieces by Courrèges, or the mechanic clothing by Paco Rabanne, the male *tailleurs* created by Versace and Gianfranco Ferré's futuristic dress pay obvious tribute to Boccioni. What would be of the design Studio Alchymia without Depero's colorful and playful inventions in the 20s? In literature, the presence of Marinetti's words of freedom encompassed a range from Apollinaire to *beat* William Burroughs, with his *cut-up* writing. This trendy, avant-garde influence on design and industrial design enabled the development of aerodynamics in the most diverse objects; when the audience is thrilled at a car fair more than it would in a museum, we ask ourselves where, after all, lies the aesthetic experience. And we come to the reasoning that there is not a *locus* for it.

This doesn't mean that any cultural experience that occurred in the 20th century and in the early years of this century have some Futurism in it; the motivation here is to check how the aesthetic of the vanguard force spread and printed itself in the most diverse manifestations.

There is a difference in the perceived futuristic influence up to the first half of the 20th century and the one that comes in 1945. In that first moment, their influence is most sensitive in painting, sculpture and cinema. From the postwar period, and especially in contemporary art, Futurism's presence became more conceptual, penetrating deeper and more complex layers of artistic creation. However, it is precisely at this point that Futurism's legacy finds its most intriguing manifestation.

We could say that the modern time, the euphoria that marked industrial strongly the beginning of the last century, is history; that, immersed in post-industrial societies, we look at the past excited with the machine without great festive raptures. However, the

English

fascination by technological innovations that characterized the era of Futurism persists in our society today: mobile phones, computers, videos and other types of handheld devices – in short, the wireless company that starts to develop – remember Marinetti's desire for a "wireless imagination". The machines change as time passes and our reaction to them is in most cases quite excited.

Futurism celebrated in countless ways the signs of the new, industrial and capitalist world: the speed, the mass media, the mechanization. Its main argument rests on the idea that art should get in the way of reality in a radical way and vice versa. If the world today is dynamic and immediate, so should art be: The only art that may be seen as vital is the one that finds its own elements in the surrounding environment".¹ This implies that we must first modify the notion of artistic beauty crystallized in Italian art from the late 19th century.

Fighting against a certain idea of beauty was one of the attempts of the vanguard, which sought to respond to an idea of beauty that had long been written in stone in the country. Since the Renaissance, intellectuals, European artists and writers have made Italy into a mythical place, the birthplace of a golden and *grandiose* age. This myth has strengthened further in the eighteenth and nineteenth centuries, turning the country into sort of open-air museum, a time travel experience available for all those who wanted to breathe a bit of the air of a refined but bygone era. The entire European romanticism turned to Italy, eager to drink of its waters, attracted by its natural beauties, archaeological ruins, cultural ancient heritage and museum archives. At the time, people considered Italy to be a compulsory itinerary in their travel plans: nowhere else in the world would allow for an identical, picturesque and beautiful experience as that generously offered by the country. Even Italians themselves built their identity driven by this nostalgic sigh for times gone by. This fascination for everything that had ever been was a sort of consolation, warranty and inevitable inheritance, maintained by political and cultural elites, by the great traditional families and their immaculate surnames, forming an aesthetic taste who went on, sleepily and smoothly, throughout history.

This scenario gave rise to Marinetti, who preached for the need to visit the *Mona Lisa* only once a year, in the same way that people follow the pilgrimage to the cemeteries in the Day of the Dead. (Such contempt for the *Mona Lisa* as the ultimate symbol of the Great Art of the Great Masters was echoed a few years later, in Duchamp's *L.H.O.O.Q.*) Futurism spat on the whole idea of beauty associated with that nostalgic, distinguished Italian Lady, albeit respected by

its fraying skills. Futurism rejected the concept of graceful to affirm the need to combat everything that prevented the full experience of modern man, in life and in art: the harmony, the peacefulness and tranquility of the countryside, the romantic dreams bathed in moonlight, the contemplation, the idyllic. Thus, Futurists struggled against "the thoughtful immobility, the ecstasy and the sleep", because they wanted "to exalt movements of aggression, feverish sleeplessness, the double march, the perilous leap, the slap and the blow with the fist", as can be read in the 1909 manifesto. Graceful makes room for the Futurist *antigrazioso*. The sixth point of the *Manifesto dei pittori futuristi's* program declared the need to 'rebel against the tyranny of the terms "harmony" and "good taste" as being too elastic expressions, by the help of which it is easy to demolish the works of Rembrandt, of Goya and of Rodin'.²

Many futuristic works represent this antigraceful idea: in human figures, faces are modified by environmental influences, changing the traditional perception of a face, which means the abolition of the values of beauty, proportion and harmony that have always accompanied classical representations of the human figure. Antigraceful means the beauty is in the absence of a single idea about the same. The artist has no intention whatsoever in producing a "beautiful work", covered by the varnish of the past values and trapped by the obligation to create an illusion of reality. Futurists know that the "beautiful work" paralyzes dynamic perception and does not help the renewal of sensibility: "You want to put to waste your best strengths in this everlasting, useless longing for the past, from which you can only extract exhaustion, feeling diminished and stepped onto?"³

Therefore, the "antigraceful" idea brings out a warning: beauty may fool us and make us believe in a single, restrictive, tired and antidynamic worldview, based in idyllic aged long values. It is therefore necessary to break up the notion of beauty as a rigid standard: Futurists have abdicated the limits imposed by a particular concept of beauty in art, but they did not forsake art's emotional character. It is essential to convey emotions through the deformation and reshaping of image, through perceptive amendment, to allow an empathetic identification between subject and work to alter the very construction and purpose of art and its illusionist mechanisms.

The idea of the Futurist antigraceful is in the works of Alberto Burri, constructed by materials destroyed by time, discarded

2. Umberto Boccioni et alii, *Manifesto dei pittori futuristi*. (APOLLONIO, 1970, p. 54).

3. Filippo T. Marinetti, *Fondazione e manifesto del Futurismo* (APOLLONIO, 1970, p. 49).

1. Umberto Boccioni et alii, *Manifesto dei pittori futuristi* (APOLLONIO, 1970, p. 51).

as trash, unused, dirty; the artist subverted the art and removed from it a fixed notion of what is considered a raw material of artistic creation. The antigraceful also appears in Jean Dubuffet's creations and Bacon and Auerbach's defaced images, which allude to Boccioni's paintings and sculptures precisely titled *Antigrazioso*. This is the true beauty of Futurism: its aggressive character that aims to break with the viewers' aesthetic contemplation and bring art closer to the human experience in all of the creative fields. The antigraceful is present in painting with the same force as in literature, for instance: "We boldly produce the ugly in literature and kill seriousness everywhere".⁴

If contemplation has been up to now a word associated with an idealized beauty, Futurism is asserting a beauty that does not contemplate, but lives in an aggressive and participative way. The futuristic beauty is the beauty of art-action that values the creative action just as the art itself. More than having influenced other artists and movements through its aesthetic discourse, Futurism has influenced the whole behavior of artists regarding art; In addition to the concepts of dynamism, of state of mind, of concentration of plans, of kinetic rhythm and energy, the vanguard set a *modus vivendi* upon rethink the role of the museum, by putting the manifesto written as part of artistic creation, and to draw attention to its transitional aspects. All these elements have structured the foundations of aesthetics of contemporary art: extend the field of art, build new reactions; polemize the speech, embrace the discomfort.

If art is action, it has the ability to modify human existence in a liberating manner. In his book *Human, All Too Human*, Nietzsche claims that the role of philosophy is identical to that of art: to give full meaning to life. The German philosopher's translated works had been around Italy ever since the first years of the past century, and Futurism captured his idea and used it to advocate for the cult of the machine, which allows humanhood to extend its limitations and multiply its potential: "Through growing familiarity and friendship with matter, which scientists can know only in its physical and chemical reactions, we are preparing the creation of the mechanical man with interchangeable parts. We will liberate man from the idea of death, and hence from death itself, the supreme definition of the logical mind."⁵

This is the rise of the mechanical man, represented in Boccioni's sculptures of 1913 that celebrate beyond-the-man and

body modification. Today, biotechnological research, robotics and the experiments with the virtual body give space for new ethical debates in the field of science and art. The human body is no longer just the theme of artistic creation, going on to become a work of art in itself, either in Body Art, Wearable Art, happenings or performances, becoming the very own "artistic becoming".

Futurism was primarily the aesthetics of time. All of the Futurist concepts are closely linked to the question of time: Bragaglia's photographs, Russolo's and Pratella's music, Boccioni's sculptures, Marinetti's words in freedom, seratas and architectural designs, they are all attempts at reworking time as well as a desire to innovatively incorporate it in art. The photographic instant, the reverberation of sounds, the verb conjugations – everything is time, time which is not restricted to the idea of future, but deeply related with the past – as something to be overcome – and the present tense – as something to be lived fully, an urgent *carpe diem*, the liberating moment. Futurism has a celebration of time and space as inseparable elements: "Time and space died yesterday. We are already living in the absolute, since we have already created eternal, omnipresent speed."⁶ In this way, the futuristic time extends far beyond the boundaries of time and "denies the unity of time and place";⁷ It is connected to a modern attitude, eager to expand and change the perception the individual has of himself, an attitude that leads us to Zarathustra: the man overcomes the man insofar as he makes now the most fruitful moment, since it is the base for the beyond-the-man.

The Futurist speech, however, focuses much more on the word Future, naturally, for an advertising-related need to strengthen the group's name, but also for understanding the future as all the possible "nows". Now is the time for creative explosion, the immediate boost, the necessary instantaneous: "We believe that a thing is valuable to the extent that it is improvised (hours, minutes, seconds), not extensively prepared (months, years, centuries)."⁸ Marinetti's statement defines much of what composes contemporary art. Life goes, and, with it, the man runs toward his mechanical, electrical, wireless future. The present time does not wait for the man, it does not risk bumping into nostalgia: contemplation, meditation and weighting are tied to a sleepy and sterile past. This hasty life should not be understood merely in terms of development of means of transport and communications, but rather as something

4. Filippo T. Marinetti, *Manifesto técnico della letteratura futurista* (APOLLONIO, 1970, p. 111).

5. Filippo T. Marinetti, *Manifesto técnico della letteratura futurista* (APOLLONIO, 1970, p. 112).

6. Filippo T. Marinetti, *Fondazione e manifesto del Futurismo* (APOLLONIO, 1970, p. 48).

7. Carlo Carrà, *La pittura dei suoni, rumori e odori* (APOLLONIO, 1970, p. 163).

8. Filippo T. Marinetti et al., *Manifesto do teatro futurista sintético* (BERNARDINI, 1980, p. 181).

English

that embraces all aspects of existence. If Boccioni named one of his paintings *Elasticity* (1912), it is because the vanguard aesthetic concepts were seen as thus, as elastic rubbers, who cannot and do not wish to limit their own potential due to their definitions. An example of this idea lies in the *Technical Manifesto of Futurist Literature* and Marinetti's statement in it: "One should use infinitive, because they adapt themselves elastically to nouns and don't subordinate them to the writer's I that observes or imagines. Alone, the infinitive can provide a sense of the continuity of life and the elasticity of the intuition that perceives it."⁹

Therefore, the understanding of life is elastic, and to experience this understanding means to be immersed in continuous movement, looking at life as a dynamic process, both in its material aspects (cars, newspapers, songs, dialogues, fights, seratas, trams, aeroplanes, streets) and immaterial aspects (reminiscences, thoughts, concurrencies, streams of ideas, intuitions, imaginative associations). On valuing imagination in the same way as mechanical gears, Futurism gave way to the kickoff to build a virtual world. While he was writing his 1913 manifesto *L'Immaginazione senza fili* and *le parole in libertà* (*Wireless Imagination—Words in Freedom*), Marinetti explored the issue of time in its aesthetic and linguistic bias, by placing the speed as a vital ingredient in communication, capable of integrating and mediate our relationship with the world. This wireless imagination exploded decades later with the art performed in videos, televisions and computers, in new media that continually builds contemporary art by bringing the question of the passage of time to art and by exploring data and information transmission occurring at the speed of light. The video, which is a synthesis of the passage of time with the image, an information transmitter consumed in seconds, investigates our current wireless civilization, one that is distressed due to its inability to extend time. The euphoria that comes from technological innovations also brought us the disturbing and existential character of time management.

The belief in science and technology, one of Futurism aesthetic's main axes, created new opportunities for men and modified their relationship towards daily pace. The vanguard thinks of time and automatically of the pace of men's creative impulses. The new pace of industrial civilization stems from the transformation of time itself, from circular to spiraled. This idea printed in Futurism through concepts such as concurrency, intuition, continuity of events in memory, the absolute motion and relative motion, thus

building an aesthetic that incorporates all that is seen and everything it remembers in a same space. Here we say that the memory of emotions is more important than the reminder of the cause that produced it.

Modernity, elastic and simultaneous in its range of possibilities, can allow an art with its same characteristics. The idea of finishing a work of art has become too complex these days and the concept of open work as expressed by Umberto Eco, in spite of the dangers, still works somehow: the finishing – and therefore the meaning – of a work of art is a dynamic process, both intellectual and emotional, where the active participation of the spectator (a person that nowadays we would call a "transforming spectator" or, better yet, a "participant") is crucial. The reorganization of everyday life elements – art's raw materials – creates the artistic experience, more elastic than ever. What would Marinetti say of this? He, who has also taught that, precisely after suffering an accident on the road and flipping over his car, he insulated the place with ropes and called people to see the "great modern experience"? In this episode, Marinetti transformed accidental, the "now" in art, and "futuristically" heralded artistic installations that, decades later, would constitute one of the branches of contemporary art:

Together, we shall invent what I call WIRELESS imagination. One day, we shall come to an even more essential art, and in this day we shall suppress all of the first terms of our analogies, inasmuch as we do not do anything other than giving continuity to the unbroken stream of second terms. In order to do that, we must renounce being understood. Being understood is not necessary.¹⁰

This whole new relationship of Futurism with time finds its setting in the metropolis, which expresses the belief in progress, the creative possibility and the optimism of future, becoming a stage for human drama. The great urban center, the only place where printed Futurist manifests can fully be, houses the drive of the accelerated time of life, becoming a field for unprecedented aesthetic. In our postmodern society, marked by information, cities remain as places of production, departure and arrival time of real and especially virtual movement networks. Time as a multiple thing allows the mobility of ideas, persons, objects and space: this continuous flow of material and immaterial aspects, this movement of all things, as in Boccioni's triptych *States of Mind* (Left: "The Farewells," Center: "Those Who Go," Right: "Those Who Stay") takes place today in an instantaneous and more complex manner.

9. Filippo T. Marinetti, *Manifesto técnico della letteratura futurista* (APOLLONIO, 1970, p. 105).

10. Filippo T. Marinetti, *Manifesto técnico della letteratura futurista* (APOLLONIO, 1970, p. 111).

This multiplicity of time was considered by Futurists as a primordial element in the constitution of an aesthetic that privileges synthesis rather than analysis. The valorization of that, which was used by the Italian group to justify their criticisms to Picasso's Cubism, regarded as overly analytical, sought to come up with a new tradition in which every aspect of modern life would be intertwined, as a symbiotic role in which art would not be on the sidelines of the process. The fragmentation of modern life in a variety of fields due to its fast-paced rhythm is a positive aspect to the extent that this fragmentation never loses the sense of the wholesome. A Futurist – and largely Bergsonian – point of view sees the various moments of human existence as an ongoing process, not as isolated from each other. Only unity gives meaning to man's modern experience.

The futuristic synthesis is built upon the junction of the most disparate elements possible. For example, in his musical work named *Cinque sintesi radiophoniche* (1933), Marinetti used excerpts from several recognizable sounds – noises of stirring water, songbird, the Italian national anthem, a song from the Orient and another from the West, shouting and punching noises from a boxing match, the roar of a car engine, opera sounds, a crying child and pure silence – in order to build a synthesis of noises, through the purposely absurd contrast between them, that was a musical synthesis of modern existence itself. The discontinuity of a narrative – be it musical, cinematic or literary – only makes sense when its understanding leads to a sense of synthesis, keeping itself away from the analytical, surgical process.

To integrate all areas of human experience and make them all "Futuristicable" – that is the mission of the manifests drawn up and published by the Italian avant-garde. If, as we have seen, the Futurist aesthetic is guided by the absolute necessity of synthesis – temporal, spatial, emotional –, its task to integrate all components of modernity demands the elaboration and dissemination of a whole program: hundreds of manifests were produced to meet the need to fill in every area of human life with a revolutionary project.

This Futurist project was based on the desire for a radical reconstruction of the universe, an operation that led vanguard members to understand artistic expression in a different manner, not just as painting, sculpture and architecture: music, dance, photography, cinema, theater, clothing, politics, cinema, photography, cooking and furniture: everything was considered by the vanguard. Marinetti was a bold entrepreneur, one of the men who knew best how to explore marketing and advertising resources in

that period; he was the first to claim a modern cultural project for Italy, allowing Italian artists to venture away of artistic traditions and to breathe in relief. Although many artists turned up their noses at Futurism's controversial propositions, the manifestation of alternatives and possibilities was repeatedly expressed. The Futurist project was not 100 percent accepted in its own country; however, its aftershocks persisted. Even though much of the vanguard poetics has been constructed by elements that were not new whatsoever, one must consider the Futurist merit of drawing up a new speech for and about art, of breaking with the commonplace of artistic creation and encouraging change.

For Futurists, the way in which it is transmitted is as important as the message. The vanguard made the radicalism of the strict language an essential part for the foundation of a new tradition in art by breaking the straight relationship with the past in order to build itself over the foundations of new expression forms. Although the entire chronology of art is marked by breaks with certain previous traditions, Futurism did not deny or make fun of the past, as one may think; it is essentially revised in a radical way, destroyed in order to be rebuilt in a modern scope. Thus, many of the artistic tradition's elements can be found in the Futurist aesthetic, be them national or not; However, the presence of these only reinforces the desire of the movement to rethink the cultural panorama of its country in its entirety. More than being a vanguard destitute of values, Futurism had a more revisionist stance and Reconstructive thereof.

This revisionist feature marked the movement forcefully, which, in its hundreds of written manifests, sought to promote a debate on the chronology of Italian culture, pointing out its flaws, screwups, and blunders. After this step, the text presented a programmatic presentation of claims divided into specific points (a similar textual structure to, for example, the Manifesto of the Communist Party by Karl Marx and Friedrich Engels, written in 1848). This revisionist kind of task that marked Italian Vanguard marked so striking not only 20th century's modern art, but also contemporary art and other postmodern experiments.

If art is a project for Futurism, Futurist manifestos collaborated heavily in this sense. No other 20th century avant-garde group took so much responsibility over writing texts such as the Futurists: the manifesto is the group's propaganda strategy, an important constituent element of the integration process between art and life, a bellwether of modern society and its information vehicles; it is the futuristic action's fundamental element, designed to be disposed of by the impatient car-driving hands peppering the streets and

English

sidewalks. It is the very own "city that rises", and its importance in this process of integration with modernity art transcends the printed content it houses.

The Futurist manifesto is not meant to be read only: it can't run the risk of becoming a mere document, as well as a book, "a means absolutely Pastist to retain and communicate thought",¹¹ however, upon being distributed in Futurist seratas, upon being hurled enthusiastically on the streets, it should be looked upon as a constituent matter of major urban centres. By being in the streets it falls upon the feet of some passerby, disturbing the view of people crossing the street, delaying that carefully planned lunch time. Its mission is only meaningful when the manifesto is torn or humiliated by stomps and the audience's laughter. The manifest is the bomb that exploded in the form of action and performs Futurism: if so desired, each person takes with themselves a shard from the explosion, as a souvenir.

If the Futurist manifesto is the bomb, the seratas thrown by the Vanguard are the battlefields. A special aspect of Futurism resides in its seratas, events where the relationship with the audience and the artists used to take place in unprecedented ways, breaking and stimulating the opposition between the spectator (passive) and exhibitor (active), in an attitude towards action-art, danger-art, provocation-art that infected Dadaism as well. Marinetti's group provoked the audience's reaction, seeking to remove the outrageous word "contemplation" of social vocabulary. By remove the word from its dictionary, a new relationship between emitter and transmitter, between man and space was thus proposed, enhancing the interaction. Today's happenings and performances demonstrate the gesture or the action of artists who question the museological space, aiming at interfering in environment – the communication between man and space is in the interaction between art and audience.

Futurists had a very good grasp on the importance of media in reaching the public, which was the center of the vanguard action and seen no longer as something passive, but rather as a vital element in the interaction with artists. The public was encouraged to react to Marinetti's provocations (Futurist performances notoriously involved fights, quarrels and sharp outcomes which were, in turn, proudly reported on the front pages of some issues of *Lacerba*); by making communication its more explosive ingredient, the vanguard has lifted up the society of spectacle, defending scandals, mobs and booing.

For Futurists, the public was regarded as something dynamic and mobile, incited to do more than watch. This manner of facing the crowd heralded the logic of our current society, marked by

appearance and alluding to Warhol's pop prophecy: "in the future everyone will be famous for fifteen minutes". No wonder the Theatre received special attention from the vanguard, which in its various manifestos about the theme emphasized the importance of interaction, provocation, speech and celebration of the hectic modern life.

It is therefore in the proposal for an action-art that Futurism stretches its tentacles to the electrical, contemporary, postmodern, computerized, virtual experience of our days. In many aspects, the movement is still unsurpassed when it comes to its transgressive attitude. It was through seratas, manifestos, street fights that Futurism forged its more persistent legacy, more than by paintings and sculptures. It was through its relationship with the audience that, nowadays, contemporary art contemplates questions about its own production. How should one comfortably fit the word "spectator" in a context that insistently nudges the individual to act upon it? Can visitors of contemporary art museums still be called spectators, or the time has come to think of them as participants? The very condition of the current artist has to be rethought. Futurism's concept of elasticity is more alive than ever, at a time where words like "globalization" and "postmodernism" are so fashionable. The categories of creator, spectator, art critic and so many other parts of the artistic experience should be reviewed. If we are encouraged at all times to interact, interfere, modify, customize, rework and perform an upgrade in the most varied areas of life, art cannot be exempted from thinking about authorship, much discussed by scholars such as Foucault and doubted ever since the Duchamp's 1913 urinal. The futurists were already aware of these issues, when they observed that "it is necessary to abolish terms beyond "critic", such as soul, spirit, artist, and all vocabulary that is, as such, irrevocably infected of passadist snobbery, replacing them with exact names such as: brain, discovery, energy, cerebrator, fantasticator..."¹²

The Futurist proposal of art integrated into life was a deeply involved with time. In this sense, the concept of speed transcended the idea of a quality restricted to automobiles; the very much proclaimed simultaneity in painting manifests leaked by the frame's edges and imprinted itself in everyday activities; modern life has become Russolo's noise machines; its largest gear is its own existence: "Art must be an alcohol, not a balm. Not an alcohol that creates oblivion, but an alcohol of exalting optimism that deifies youth, multiplies maturity a hundredfold and revives old age."¹³

12. Bruno Corradini e Emilio Settimelli, *Pesos, medidas e preços do gênio artístico* (BERNARDINI, 1980, p. 140).

13. Filippo T. Marinetti, *Para além do comunismo* (BERNARDINI, 1980, p. 245).

11. Filippo. T. Marinetti et al., *Cinematografia futurista* (BERNARDINI, 1980, p. 219).

REFERENCES

- BERNARDINI, Aurora F. (Org.). *O Futurismo Italiano: manifestos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- APOLLONIO, Umbro. *Futurismo*. Milano: Gabriele Mazzotta Editore, 1970.
- LISTA, Giovanni. *Le Futurisme: création et avant-garde*. Paris: Les Éditions de l'Amateur, 2001.
-

Vanessa Beatriz Bortulucce: Graduated in History, with master's degree in History of Art and Culture and a doctorate in Social History from the Universidade de Campinas (Unicamp), 1997, 2000, and 2005; postdoc by the Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas at the Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), 2013. She is the author of the book *A arte dos regimes totalitários do século XX: Rússia e Alemanha* (the art of totalitarian regimes of the 20th century: Russia and Germany), Annablume/FAPESP, 2008.

English

Marcos Antônio Bessa-Oliveira Edgar C  zar Nolasco

Modern and contemporary, the bull insists on keeping itself as Art's main character in Mato Grosso do Sul

Translated by Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: The State of Mato Grosso do Sul, Brazil, was established and politically from the geographic division of the State of Mato Grosso in 1977. The new State assumed the title of largest producer of dairy cattle and cropping in Latin America. Since then, various artistic themes have been addressed by local art production, as it has been done throughout Latin America: the artistic cultural productions turn their heads to their rural areas. From this period of division of states, cattle prevailed routinely as the most expressive theme of art production. In this production, cattle is preserved and supported both by the government and by its co-opted critics, which keep resonances in Mato Grosso do Sul's artistic production. Horns, leather, iconographies, hot iron brands permeate the works made by artists born and residing in the State. This article aims to investigate critically this recurrence in artistic production between the years of 1977 and 2010, a period that marked the State of Mato Grosso do Sul as a particular artistic and cultural entity member of the National Assembly, by tracking the way in which the lowland landscape of the bull is still in keep with being an "artistic relief" representing the State. Using concepts like Charles Baudelaire's *beauty*, as well as Theodor W. Adorno's *Essay as form*, among others, this work aims to reflect on Mato Grosso do Sul's current, post-division artistic situation. That is, why is the bull a constant in the state's visual arts.

KEYWORDS: Mato Grosso do Sul. Local culture. Cattle Production. Humberto Espíndola. Visual arts. Contemporaneity.

[...] the academic guild only has patience for philosophy that dresses itself up with the nobility of the universal, the everlasting, and today -when possible -with the primal; the cultural artifact is of interest only to the degree that it serves to exemplify universal categories, or at the very least allows them to shine through -however little the particular is thereby illuminated.

Theodor W. Adorno, *Essay as Form*, p. 16

The fair consists of an eternal, invariable element whose quantity is exceedingly difficult to determine, and of a relative, circumstantial element that is -- if we want it to -- in a subsequent or combined fashion, time, fashion, moral, passion.

Without this second element--a pleasant, throbbing wrapping, like an aperitif for the divine feast--, the first element would have been indigestible, unappealing, unfit and inappropriate for human nature. I challenge any person to find out an example of beauty without both these elements.
Charles Baudelaire, *The Painter of Modern Life*, p. 10-11

A priori, we should clarify that our work is not about the recognition of values of modern aesthetics in Mato Grosso do Sul's artistic production. Before that, we want to address the contemporary, continuous, adjoined and explainable presence of cattle modern features in the artistic production of Mato Grosso do Sul. In order to do so, we will take as the main scope of our debate and/or acknowledgment the Critical theoretical formulations by Charles Baudelaire in his book *The Painter of Modern Life* (1996)-- which deals with the work of art by Constantin Guys, regarding the maintenance of classic features in its Baudelairean modernity --, and in *The Essay as Form*, by Theodor W. Adorno, published in 2003 in Brazil, in Portuguese, which will allow us to postulate that the academy only recognizes local in its relationship with universal, with aesthetic-formal traditional features arising out of the discovery of the first, with more essayistic propositions. Through an optics of invented universality, the aesthetics of the bull has been a reference to the visual arts of contemporary Mato Grosso do Sul ever since modern times.

Coated with divine beauty by traditional critics from the State of Mato Grosso do Sul, the bull won the status of *persona mui grata* in the local artistic production. While we think about the specie's characteristics, such an armour was assigned to this beautiful animal from concepts formulated in the highest aesthetic-artistic tradition -- since the Renaissance, the fine arts from around the world display concepts of beauty, color, light, form, technique and so on as defining elements of the qualitative value of artistic and cultural production. Thus, the *personas* invented for bulls began to circulate the "high wheels" of the artistic society of Mato Grosso do Sul. The bulls have been dressed up as generals, native brazilians, sacred and profane myths from other cultures, and, now, they face the fine social tastes in artistic productions, *hooded* as bull-animals. Now, probably after a thousand and one ideas, they are suffering animal mutations:

After having painted the bull in every form, Humberto Espíndola has lately decided to portray it in a minimalist synthetic language. For this series of experiments, he chose the hump, a part of the animal hitherto scorned by other artists. With that, the artist

projected himself through time, with the peculiar ability creators have of swallowing minutes in order to anticipate the future they sympathize. Forms resembling hooded creatures began to appear, rooted in the current moment. The bulls are turned into covered Muslim; The women, enveloped in the sadness of their burqas, in their grief and protest against oppression, bestow a sacred presence upon the painting. The whiteness of humps conveys a strong feeling of solitude; the cattle's sadness gets to us, makes us part of their grief. (Rosa, 2002).

Over many years, the aesthetics of the bull in Mato Grosso do Sul, as is it well known, has been dominating the insistent aesthetic/modern readings made of productions with bull iconographic feature – also considered more relevant in all artistic and cultural production in the State by those same traditional readings. Attached to aesthetic concepts, the art critics in Mato Grosso do Sul have generally engaged to think of the bull as characteristic of an aesthetic tradition in the cultural production of Mato Grosso do Sul. As a newcomer of colonizations, the bull has taken a place in the sun in the academicist tradition in Mato Grosso do Sul, anchored by this same critical and aesthetical production; this is true at least for the south of the state. The standardization of the bull as an artistic object causes a greater relocation in its history as an animal, endowed with mystical aura in some countries and with a food aura in many others, which have been grouping the creature in many other cultural faces over the years.

Aesthetic values, such as color, shape, volume, connection with tradition, etc., attributed standardized places to bulls in Mato Grosso – spots that used to be occupied by Madonnas, landscapes, Biblical passages and many other figures nowadays thought of as traditional in the world production of visual arts – in addition to linking them to local historical facts which, in its turn, for traditional readers, raise the animal species to a place/position of sociocultural and historical relationship with its cultural and local geographic space. In many artistic productions in Mato Grosso do Sul, the bull has began to occupy a place of cultural subject. The animal has taken no “bull” from criticism [NT1]. No platform for cultural and artistic production in Mato Grosso do Sul lacks cattle in image and resemblance. Here, bulls are “seen and herd” [NT2], from marginal to traditional aesthetics:

At the time of the distention, the rose-bull condensed secrets whispered behind closed doors. During the military dictatorship, green-yellow tones saw the Brazilian oppressing rulers with irony. In the Division of the State, numerous paintings symbolized the political force that split in two the big leather bull that was Mato

Grosso Uno. The art of Humberto Espíndola is bound to this moment in history, resulting from the awareness of an artist identified with the State in which he was born and chose to live. (Rosa, 2002).

Georg Von Lukács' idea (in Adorno's essay) that literature – and artwork as well, we suppose – has freed itself from formality, unlike the essay at that time in Germany points at the fact that we want to think that the artwork of Mato Grosso do Sul has not yet broken from that same formal tradition imposed by the academy. As observed by Adorno, this formality is also relevant to us and advocated in Baudelaire's work when he deals with the advent of modernity during his period in Paris. Such findings are relevant for considering that the work of art in Mato Grosso do Sul (through the practice of art, such as stigmatized readings by the traditional criticism) still has a close, intimate relationship with Baudelairean modernity and the non-essayistic formality recognized by Adorno. The relationship and “weight” of the artistic-academic tradition still dominates the conceptualizations of value of the artistic productions in the State.

Whilst, on one hand, Adorno defends the view that the academy only recognizes the local that communicates with the universal, on the other, Baudelaire ensures that an entire tradition defines the production of a given place. Namely, on the one hand, we have Adorno's formulations in defense of greater freedom of speech – at least, in the aforementioned essay, we make use of here – and, on the other, a vehement defense of the maintaining of tradition as a way of structuring an entire contemporary artistic and cultural production – that if we think, obviously, with the same propositions with which Baudelaire thought in his time. So we have two different points of view, even though each one in its own time and space, of which we shall make use of to think the binarism between formal and liberal, young and old, Center and periphery, aesthetic and non-aesthetic, etc. –, with the bull being present in the possible conclusions – in addition to allowing us to understand how these binarisms can be seen also in artistic-theoretical-critical and plastic productions throughout Mato Grosso do Sul.

In this sense, it is important to do the transcript of excerpts taken from our base-writings of both authors – including with great approximation in the form of a thematic approach in which each one shows their topic of interest – in order to prove what we're trying to explain. First, Adorno tells us:

Instead of achieving something scientifically, or creating something artistically, the effort of the essay reflects a childlike freedom that

English

catches fire, without scruple, on what others have already done. The essay mirrors what is loved and hated instead of presenting the intellect, on the model of a boundless work ethic, as *creatio ex nihilo*. (Adorno, 2003, p. 16-17).

However, one of the Baudelairean essays that complete the collection, but are nevertheless important to our formulations, states that:

[...] inspiration has something in common with a convulsion, and that every sublime thought is accompanied by a more or less violent nervous shock which has its repercussion in the very core of the brain. The man of genius has sound nerves while those of the child are weak. With the one, Reason has taken up a considerable position; with the other, Sensibility is almost the whole being. (Baudelaire, 1996, p. 18).

In both quotes, we have, as an object of comparison, the child, in order to establish the relationship between the writer subject and the academicist subject – keeping Adorno's line of thought –, and also between artist and Baudelaire's *Man of the World*. I.e. Adorno takes advantage of the writer in order to speak in a less formal fashion, likewise himself in addressing particular subjects in his essay writing. From the conscience of a child, Baudelaire compares the artistic productions of a man who is a mere painter as a reproducer – a bad observer – and an artist who is a Man of the World and therefore a good observer.

The issue being discussed here is that, for one, we have freedom of expression and production, and, for another, the relationship between production and tradition is a *sine qua non* condition. From this comparable perspective between both scholars, we can formulate two questions about Mato Grosso do Sul's artistic production: do artists and the contemporary criticism of their productions formulate essayists or academic speeches? The bull, as an aesthetic characteristic, is already consolidated in the state's artistic production, being represented as a contemporary factor or as influenced by the artistic productions of modern-academic tradition? Both issues that should guide our work have artist Humberto Espíndola's works as a source for primary research, for he is the creator of cattle (1968 and 1972).¹ This theme is still represented in its contemporary production, as well as his bulls serve as influence for much of

the artistic and cultural production of the vast majority of artists from Mato Grosso do Sul.

The criticism's elation of cattle in the artist's production contributes to the dissemination and maintenance of the bull characteristic as a source of "inspiration" of an entire local cultural production – crafted to academic. The dream of turning local into universal, or the particular into global...

When the "Cupins" (humps) series' naturalism gave rise to the representativeness of brands of indigenous captains, the visual artistry of the Cattle artist entered the dense space of interiority, as if seeking once again the riddle of origins in abyssal zones. He had already worked with the cattle branding of farmers, applied with fire on leather in works that were almost ritualistic. Kadiwéu pottery and body painting had already been featured in his paintings. Works in the form of aerial view, such as "Mapas de ocupação" (1975), had pyro engraved leather collages and settings, and were part of installations that comprise today the artist's symbolic encyclopedia. With the bull as the central axis of so many variants and figurations, Humberto Espíndola's artistic production does not fail to mention the thematic coherence of its own trajectory (Bertoli, 2005, p. 1).

If, on the one hand, we have the maintaining of an artistic specificity as the label of *coherence* in the work of art throughout a career – and therefore as a valued characteristic – on the other hand, the linearity in the trajectory of the production of the painter corroborates the stating of a formalism as this artistic production's tradition. With his bulls, Espíndola has been upfront the artistic production of Mato Grosso do Sul as its symbol. Having tried several techniques in his artistic production, made into an icon almost always with the "mark of the bull" – let us think here of hot "pyro engraved" branding irons in the hides of animals – the artist has structured an entire artistic production that, today, is seemingly based in aesthetic formalism that could be understood as academic production – as opposed to Adorno's essayism and to an artistic work resulting from relationships established with tradition. This is an achievement for Charles Baudelaire's considerations on the advances of modernity in his time.

According to Adorno's text, the essay, therefore, the essayist has greater freedom of speech and formulation in writing on a particular subject that they want to write about. The scholar also assures us that the essay does not purports to establish itself as an academic form of discoursing over a given subject. In other words, there's no need to undertake certain aesthetic and formal standards to make overinterpretations – which ultimately end up

1. "Humberto Espíndola has been the flagship of the plastic arts of Mato Grosso and Mato Grosso do Sul ever since 1967. In his works, he has cracked open the environment and the world in which he lives. Thus, he was the first artist to think of and design Central Brazil. A Cattle Production artist, he was awarded between 1968 and 1972 in the most important halls and took part in international Biennales. The midwest and the entire Brazilian upbringing from within have found its place through the emblematic echo of cattle." (See: FIGUEIREDO, s.d. Available at: <http://www.humbertoespindola.com.br/001-index_frameset.htm>. Accessed in: June 11, 2010.)

being shallow, if you think of them culturally-theoretically –, the critic's words about the topic, or to use a particular resource to be able to speak better or worse for a particular audience. On essay and the essayist, Adorno says:

Its concepts are neither deduced from any first principle nor do they come full circle and arrive at a final principle. Its interpretations are not philologically hardened and sober, rather, according to the predictable verdict of that vigilant calculating reason that hires itself out to stupidity as a guard against intelligence, it overinterprets. (Adorno, 2003, p. 17).

Using the works of artist Constantin Guys as an example of the advances of modernity in his time, Charles Baudelaire asserts that an artist must make precise relations with tradition, so their work can be the maintaining of their perception of beauty. According to Baudelaire's view on the matter, the artist must emphasize, through their works, characteristics such as *man of the world* that the common artist (a mere copycat of tradition) would not observe in her contemporaneity. The thinker also advocates that, upon walking amidst the crowd, the artist must be able to pick up on the "northern style" – as Clarice would've said – of people in his same sociocultural environment. It would not be possible to just copy the works of European artistic tradition, in the hopes of keeping oneself as a visual artist; it was important to capture and let oneself be captured by its characteristics. Baudelaire states that:

For the perfect *flâneur*, for the passionate spectator, it is an immense joy to set up house in the heart of the multitude, amid the ebb and flow of movement, in the midst of the fugitive and the infinite. To be away from home and yet to feel oneself everywhere at home; to see the world, to be at the centre of the world, and yet to remain hidden from the world — impartial natures which the tongue can but clumsily define. (Baudelaire, 1996, p. 20-21).

Baudelaire's concept of man artist is a romantic person who is the combination of everything in the most perfect order. His man artist is an observer of the world, a flattered observer surrounded by the world, the center of this world. Form and effect characterize the subject artist to Baudelaire. Adorno's essayist man, however, cherishes the loosening and shutdown that (in)formality can confer to his work. If we think on the subject of Adorno's essay as an artist subject, we characterize this as a subject engaged with her time and space in a cultural and not formal manner. The bull, that is, the artistic production in contemporary times, would slip through its aesthetic-formal forms, but would not emphasize its current sociocultural conditions. As we had stated in the beginning of this work, this is not about recognitions and much less about disdain for the

aesthetic, but about elucidations of the presence of this traditional reading, always with the bull as the leading actor and the formalist criticism as the supporting actor in local artistic production.

Nowadays, if we consider a subject artist as being a Baudelairean *man of the world*, we are bringing it to an invented local reality. In other words, to expect that the artwork of the subject still has formal references with Rubens' drapery, as did Baudelaire in his time, is to validate the production of this artist with relations linked to the characteristics of traditional world art history. As Adorno has already warned us, *grosso modo*, the artistic production should not aspire to a privileged place just for its aesthetic-formal characteristics. In this sense, the world observer subject-artist is both the center of the world she observes and not the periphery, or observer, of this world that observes her. We can think that Adorno's subject-artist is an artist who does not have the formalism as a vanishing point for all her artistic and intellectual production.

At the same time, we can say that the insistence of aesthetic recognition in the work of a contemporary artist causes her own work's bankruptcy, as well as of an entire artistic career that traditional critics insist on keeping. To echo Baudelaire and use Rubens' drapery to state that Espíndola's bulls are contemporary to the new, XXI century artistic proposals is the same as saying that the painting has no importance to the sociocultural subject in Mato Grosso do Sul without the drapery on the bull's hides, done by paint and pencils. For the aesthetic is not the *surplus value* that must be considered in contemporary artistic production. Through this perspective, we can also say the two authors referenced in this paper agree with our statement, each one in their own way. According to Adorno:

No one would have thought to dismiss as unimportant, accidental or irrational the observations of an experienced man because they are only his own and as such do not lend themselves readily to scientific generalization. (Adorno, 2003, p. 23).

We can also say, echoing Baudelaire when speaking of men's capacity – at least when the person is considered a good observer: "Few men are gifted with the capacity of seeing; there are fewer still who possess the power of expression." (BAUDELAIRE, 1996, p. 23). Even though artwork is understood by Baudelaire as a force of the artist's feeling, an inner force that emanates from their experiences with the world, within its limitations in favor of classic as its defining aesthetic. It is not the observer's experience of a given world, but the world that surrounds her as a subject of the lived present.

English

From Adorno's and Baudelaire's considerations on the matter, we can say that the readings which lean towards the recognition of the bull as an unique iconographic feature of Mato Grosso do Sul's artistic production seek to enlist the local artistic and cultural production as universal productions. A tireless attempt by the Academy to make the particular recognized in the global, as adverted by the epigraph above Adorno's essay. In this sense we may ask: what is the bull's characteristic that is more or less universal for them to be vested in prominent places in the *hall* of global cultural production? From the premise that the bull is a commercially important product for Mato Grosso do Sul's culture, we can say that the wording of the current critique contributes by valuing the image of cattle with the same purpose of the speech that says the state of Mato Grosso do Sul is the Land of Cattle. The government of Mato Grosso do Sul links the divine image of the bull to its local culture in order to headcount its quality in artistic and cultural production. These readings just what is seen through the eyes of the power, who claims to be concerned with the participation of the cultural production of the nation in its decisions behind closed doors:

In 1981, Espíndola visited the indigenous universe and appropriated the signs of kadiwéu painting. The bull turned into a handmade piece, seen in fairs as sold and despoiled indigenous culture. Humberto's view reinvented the environment with the inks of irony to point fingers at and raise awareness about ecology issues, forever present in his work. (Rosa, 2009, p. 114) [emphasis added by author.]

If art supposedly responds to expectations (as the government and the criticism founded in aesthetic concepts constantly wishes) of people regarding people's inquiries, for, nowadays, the public and the private coexist harmoniously in society. We can say that this same criticism can answer our first question on whether our artistic and critical production wonders if artists and contemporary criticism formulate essayist or academic discourses. Tradition and formalization constitute Mato Grosso do Sul's artistic production almost in general. We agree in this sense, considering Adorno's views on the matter: "It allies itself with that reification against which it is the function of functionless art, even today, to raise its own however mute objectified protest" (Adorno, 2003, p. 22). The Public and private will always be against each other, whereas such social and cultural positions are also antagonistic. Bearing in mind, of course, that these antagonistic positions of the artistic production are arbitrary; notwithstanding that, they are only endorsing a biased rhetoric.

It is still possible to say that our productions, through the optics of aesthetic tradition, are influenced by modern Baudelairean formalities, considering the claims of Charles Baudelaire himself, which state that the artist is a giftbearer, an inspiration that causes her to be able to transform the observed into art and poetry. Thus making the world around her into an observed thing, full of shapes and colors. Giving beauty to which used to be regarded as colorless, unimportant, lackluster. According to Baudelaire:

An artist with a perfect sense of form but particularly accustomed to the exercise of his memory and his imagination, then finds himself assailed, as it were, by riot of details, all of them demanding justice, with the fury of a mob in love with absolute equality. Any form of justice is inevitably infringed: any harmony is destroyed, sacrificed: a multitude of trivialities are magnified; a multitude of little things become usurper of attention. (Baudelaire, 1996, p. 31).

Unlike the Adornian essayist, the Baudelairean artist values the relationship between his own artistic production with tradition. While the essayist artist works on her production based on a freedom of expression, taking into account her current memory, the Baudelairean artist uses her historical (mainly about modernity) and archivist memory to build her prone relationship with traditional works. In contrast to this artistic stance advocated by Baudelaire, Hal Foster's relevant words on the context of Post-modernity serve us, for they deal with similar changes on past artistic conceptions, i.e.: in Baudelaire's time, these were transpositions from classical to modern, and in "post-modern" times, they were changes in the critical thinking from modernity to post-modernity, changes on the position occupied by criticism; and criticism, in its turn, can change this conception about the artist in regards to concepts that formulate their production. According to Foster, it is the role of the critics to intervene or even to provide new possibilities and ways of (re-) reading the cultural artistic productions of their time. This stance, as advocated by Foster, is closer to Adorno's formulations about essay as another form of thinking new conceptions brought by temporal and inevitable changes. Foster tells us that:

Thus rather than make a fetish of theory, it seems legitimate to me (though legitimacy is not the issue) to engage different objects with different tools as long as the critical specificity or "sectorial validity" of each method in the present is kept in mind. (Foster, 1996, p. 19).

Considering critics, we understand it is not possible to analyze culturally different objects, using the same theoretical contribution towards similar results, but unknowing the objects we seek. That is to say that Humberto Espíndola's bulls can only be recognized as fragments that are possibly characterizing of Mato Grosso do Sul's

culture if the critic considers the bull works of value to this culture, thus validating the government's speech, which wants to make this aesthetic and financial recognition into cultural importance. The intellectual instance of criticism is who changes the way of reading the specific socio-cultural objects produced by society. In this sense, there is truth to Adorno's position when he states that academicism induces a formatting of these readings, which demand a new deformation so that new understandings and ideas about the cultural production of criticism's theoretical production can be drawn. As long as criticism keeps reproducing the idea that the bull represents the epitome of Mato Grosso do Sul's culture (through music, visual arts, theatre, cinema or people's cultures), we will always have the bull's image as a fetish of cultural representation.

Baudelaire was right in some aspects regarding the ghost of modernity. One of them was stating that even modernity would someday become classic. From this perspective, together with the readings that rule over a good part of Mato Grosso do Sul's cultural and artistic production, it is possible to say that the aesthetic and critical readings rule over as the main characters of evaluation of our artistic productions. There are only a few readings about the bull, for example, that recognize that this "icon" of Mato Grosso do Sul's artistic production insists on appearing in places or platforms less expected to the production. Wisely, Baudelaire states that:

If we cast our eye over our exhibitions of modern pictures, we shall be struck by the general tendency of our artists to clothe all manner of subjects in the dress of the past. Almost all of them use the fashions and the furnishings of the Renaissance, as David used Roman fashions and furnishings [...] (Baudelaire, 1996, p. 24-25).

The cultural production of the people as a nation was turned into an elite product by the traditional Mato Grosso do Sul criticism, and, in that said production, the bull insists on making itself present. Sometimes, it occupies the first seats of the state's aesthetic-financial rankings; sometimes, it appears illustrated as a cultural representation by the formal, aesthetical critical readings.

Is the bull, as an aesthetic characteristic, already consolidated in the state's artistic production, represented as a contemporary factor or influenced by the artistic productions of the academic tradition? This was the second question – among some others that have come up during the work's development – that we intend to investigate in our analysis of the aesthetics of the bull, so to speak, in this work that analyses but a portion of the production in Mato Grosso do Sul. Well, considering Baudelaire's first characteristics for "the beautiful" – introduced in the initial writings of the aforementioned

collection –, we would say that the aesthetic contouring of the animal is an aesthetic-formal characteristic largely featured in the arts production of this west-central portion of Brazil. "Now I think of both MTs" that dispute the title of state representing cattle production to the rest of the world. If, in cattle production, there is a dispute for the bull's image as a constant between the two states, a dispute for the representation as an artifact of the culture, the image of the animal seems to prevail with greater force in the culture of Mato Grosso do Sul, if Adorno's conscience prevails as per the formalization imposed by tradition.

There seems to be another consensus among critics, when it comes to the relationship between humankind and its cultural milieu: on the importance of the Adornian critic's attentive and differential "sight" in relation to the configuration of their theoretical formulations, or, as advocated by Baudelaire, the man-of-the-world artist in comparison to the man-of-tradition artist. That is to say, both critics, poet and philosopher, agree (each in their own way) that the bios of the "reader" subject, as a critic of their time, is the one who is going to modify the form of reading or thinking their artistic or critical cultural production. In this sense, we think that both artist and critics are advocating a point of view that is being completely interfered by their way of seeing their surrounding world. If Baudelaire wants the artist to be a man of the world – a good *flâneur* –, Adorno's desire, in *The Essay as Form*, is to be a person capable of reading her world in a more informal manner.

Counterpointing all this to the Baudelairean idea of the subject as a man of the world – through Adorno's non-formal view –, we understand, once again, that aesthetic-formal readings emphasize a side of Humberto Espíndola's work that does not favor its placement in the intricacies of academic and aesthetic artist. Contrary to the ideas that we just trying to expose of both authors, one realizes that the critical *entrepôta* in the State and also the one that talks about the production of the State, generally, assess the production of artists by the world-past by fellow artistry.

The Guaicuru heraldry is a celebration of that moment of passion between the artist and the act of painting. It comes in new chromatic plans, deepened by heat, having as their talisman the marks of native Brazilian captains, the brave knights of the Pantanal, who brand their horses and belongings and paint the warriors and the women. As an aside, women are the artists of the body. Which riddles the Guaicuru writings are hinting at in this painting? (Bertoli, 2005, p. 2).

Espíndola's bois were, now and then, assessed by the

English

aesthetic-critical tradition of the place and also by critics that give “universal” recognitions, as powerful cultural *mutants*. Built with parts of anonymous bodies and/or renowned time/fact-cultural subjects to the artist, cattle gained the status of *representamen*, necessarily of a platonic imitation. Roughly speaking, the subject kept away at three levels of representation of what is possibly believable as reality. In the bull artist's case, his works feature a plausible (according to critics) correspondence to the sociocultural subject of Mato Grosso do Sul, distant by “three decades” from their true artistic and cultural conditions. For this relation to be completed with the first of Baudelaire's ideas on the beautiful, let us see the correspondence, with regards to illustration, to the sense of aesthetic beauty to the art critic-poet, who thinks that the beautiful consists of two inseparable and conjoined elements, “an eternal element, which is invariable, the quantity of which it is exceedingly difficult to determine, and a relative element, which is, and a relative element, which is circumstantial, which will be, if one wishes, sequential or all at once - the period, fashion, morality, passion.” (Baudelaire, 1996, p. 10)

From this point thereon, we shall see what both scholars have to say, in order to go back to the idea that the bios, for each of its ways, interferes in the possible readings that the subject can make of her own world. Predilections aside, Adorno makes a claim on the privileged articulation that one may make on the articulation of concepts:

In this the very method of the essay expresses the utopian intention. All of its concepts are presentable in such a way that they support one another, that each one articulates itself according to the configuration that it forms with the others. In the essay discreetly separated elements enter into a readable context; it erects no scaffolding, no edifice. Through their own movement the elements crystallize into a configuration. It is a force field, just as under the essay's glance every intellectual artifact must transform itself into a force field. (Adorno, 2003, p. 31).

Emphasized by our favoring the readings of this author, this passage shows us that only the de-formalized essayist is able to transform the reading possibilities of a determined object produced by culture.

Notwithstanding, Baudelaire, from our perspective, collaborates with Adorno's reading in the aspect of subject involvement with its object of work, and the former author describes the process of artistic production of a subject man-of-his-sociocultural-world:

Few men have the gift of seeing; fewer still have the power to express themselves. And now, whilst others are sleeping, this

man is leaning over his table, his steady gaze on a sheet of paper, exactly the same gaze as he directed just now at the things about him, brandishing his pencil, his pen, his brush, splashing water from the glass up to the ceiling, wiping his pen on his shirt, hurried, vigorous, active, as though he was afraid the images might escape him, quarrelsome though alone, and driving himself relentlessly on. And things seen are born again on the paper, natural and more than natural, beautiful and better than beautiful, strange and endowed with an enthusiastic life, like the soul of their creator. (Baudelaire, 1996, p. 23-24).

It bears reminding here our interpretation of the writings of both authors as privileging a *bios* subject in its theoretical-critical productions or even cultural-artistic productions, considering that maybe a critical-aesthetic reading would not be able to distinguish such trace from the enrollment of the subject in the reading of their texts. In this sense, we stress that it is not our proposal, as we have already said more than once, to see through aesthetic eyes, nor consider object of predilection of analysis, much less our theoretical-critical support of the authors. Therefore, *interpreted in its entirety* – works by the artist and theoretical-critical production –, we read between the lines in search of fragments of what other readers of tradition would be unable to read.

With that in mind, taking into account the readings that, until then, are made of the artistic work, we can say that the production by Humberto Espíndola has the stigma of an artistic and cultural production linked to a state label, with formal traits corresponding to the highest aesthetic-artistic tradition. The relationship between him and his cultural environment is also represented in his cattle production. However, the bull who insists on characterizing the Mato Grosso do Sul person is masking the truth and suspected of another truth invented by the artist. The bull occupies the spot of the dweller of the borders, first to represent the aesthetic and financial culture. Afterwards, cattle acquires the aesthetic-formal image, to, only after the wear and tear of the image of “the deity lord Bull”, achieve the closest relationship it achieves with the social subject of the west-central locus, in its dishes and pans filled with yellow cassava.

In the center of Mato Grosso and of the Universe is Humberto Espíndola, priest of the bull. His restless spirit was in the caves of Babylon, ran through the Valley of the Kings, venerated the Apis Bull, contemplated the loneliness of Macondo, saw the Paraguay River lighten with fire and blood. At the top of Brazil, watching the slow smashing of each fragment of life, by the means of the brush, his penetrating gaze retrieves the story of the particles made of flesh and dream who refuse the destruction by death.

Espíndola is excess, paradox, marvel, ambivalence. Only superlative adjectives are fitting of him, for these are comparison with explosive forces of the nature: volcanoes, floods, lightnings, earthquakes. He is whilst he isn't; he is the nothingness that is everything, descending into hell and to the delusions of paradise. To run one's eyes through his paintings is to walk through the maze without Ariadne's thread, with the Minotaur as a guide towards the realm of the imaginary, where halls of mirrors multiply, surpass and polish the horror of human life. Just like a crystal that gives new dimensions to objects. Espíndola, like Fellini, always makes the same movie, repaints all the previous frames that will be forever outside the same frame of Cattle Production. (Rosa, 1985).

In the extensive fragment that we have presented, we come to the very clear conclusion through which story unfolds, the artist's relationship with his social environment to the aesthetic criticism which has been, over many years, validating the work of the priest of the art in Mato Grosso do Sul. Going against what we have seen in Baudelaire – about the artist as a good *flâneur* –, just as we have seen in Adorno, which now collaborates by saying that the essayist (and we make use of it, thinking of the artist), “he will rather go for the allegedly difficult writers, who shed light on what is simple and illuminate it as a “stance of the mind toward objectivity.” (Adorno, 2003, p. 32) Not a fake and pacifying *confrontation* with someone or something that can validate her instead of rendering to the artist the thinking of her own artistic-intellectual production. Therefore, Baudelaire strengthens the topic once again, seeming to anticipate Adorno's conclusions by saying that

[...] it is much easier to decide outright that everything about the garb of an age is absolutely ugly than to devote oneself to carry out the labor of searching in modern life the mysterious beauty it might contain, as little or faint as it may be. “Modernity” signifies the transitory, the fugitive, the contingent, the half of art of which the other half is the eternal and the immutable. (Baudelaire, 1996, p. 25).

Let us make the effort to think about Baudelairean *transient modernity* – transposing it to our time as something that is useless as an artistic, aesthetic or critic evaluator for a lifetime – just as another historical reference. The authors' references is useful for us to prove that it is not enough for the primary relationship with the tradition to establish a link between the aesthetic-formal production with the aesthetic and cultural production.

To deify the production of the local contemporary subject in order to set it as universal production, thinking that there must be the same quality of detailing in the wrinkled skin of the bull as the draping effect in Rubens's paintings of villagers – now think of

Baudelaire – is equal to judging that this production is not linked with tradition. The production based on this shallow theoretical-critical relationship is nothing but an imitation in the farthest level from reality, not even supposed by Aristotle or Plato.

In *Poetics*, Aristotle tried to make a better reading of the process of imitating the man, justifying it by saying that “mimesis is inherent in man from his earliest days; he differs from other animals in that he is the most imitative of all creatures, and he learns his earliest lessons by imitation.” (Aristotle, 1993, p. 27), immediately illustrating the relationship of complacency among critics and existing artist in Mato Grosso do Sul's artistic production for the simple pleasure of recognition in the imitations of the other and vice versa. Since Plato, which is less “romantic” than his supposed “master”, is categorical when he speaks of the imitator, using the notion of a lesser artist classified by the level of actual imitation or representation of reality, which was, in its turn, named, *grosso modo*, “bad imitator”. The Greek philosopher shows a dialogue between Socrates and Glaucon:

“Do you want us to address him as [the couch's] nature-begetter or something of the kind?”

“That's just, at any rate,” he said, “since by nature he has made both this and everything else.”

“And what about the carpenter? Isn't he a craftsman of a couch?” Yes.

“And is the painter also a craftsman and a maker of such a thing?” Not at all.

“But what of a couch will you say he is?”

“In my opinion,” he said, “he would most sensibly be addressed as an imitator of that of which these others are craftsmen.”

“All right, do you, then, call the man at the third generation from nature an imitator?” (Plato, 1997, p. 324).

Even for Baudelaire, the typical idea of an artist, who should be a *man of the world*, opposes to the idea of an artist of purely aesthetic-artistic crafts. That is, only an artist who dived in, body and soul, in the small details of his social world, was able to make artistic representations so rich, detailed and, therefore, have the right to be recognized as such. For Baudelaire, many modern artists did not belong in his world, therefore, the critic considered them to be artists; In our contemporary world, we can say that it is inconceivable for a man to be oblivious to the specifics of own sociocultural locus.

In the same sense, Adorno seems to be able to help us – even though he deals with the essayist subject – in this essayist logic of the thought of the subject-artist as the imitator of a consolidated aesthetic, to say that it is precisely by non-predilection with a first

English

and already pre-established aesthetic that the feature of having a differential in relation to the aesthetic prevails in the essayist. On the essayist's openness and responsibility over her own production, Adorno states that:

It resists the idea of the master-work that reflects the idea of creation and totality. Its form follows the critical thought that man is no creator, that nothing human is creation. The essay, always directed towards artifacts, does not present itself as a creation; nor does it long for something all-embracing, the totality of which would resemble creation. (Adorno, 2003, p. 36).

The essayist does not deceive herself about the "difference between culture and that which underlies it" (Adorno, 2003), so she must provide service to society to speak on the subject they intend to speak of, in order to encompass the social in their production. Accordingly, we do not simply represent the bull as characteristic of the aesthetic iconography of a people; we must provide interpretations that go beyond images that they seek to represent – and if the artist has no intention of doing so, thus rejecting his own political position, which is sociocultural by choice –, it is the critic's role and duty to providing the reader with the images of different possibilities of interpretation. Now, these last few cultural producers, the critics, have no alternatives but to inform the citizen as it is being read and reproduced for the other. It is no longer enough to restrict the reading of images that claim to talk of the other in dichotomies.

For those who seek, there is everything in his work: good and evil, God and devil, the real and the fantastic, all linked by the imagination and hard to tear apart.

Using the bull as a metaphor, he wrote the fable of life in Mato Grosso do Sul, with great economy of signs which resulted in a speech that allows the insertion of those who see, as subjects, while carrying an individual and collective history.

On the screens of Espíndola, there is an empathy between the code of the author and the viewer who, attracted by the strength of the image, by the color surroundings, take part of it as its collaborator. (Rosa, 1985).

How did Charles Baudelaire, in the final texts of his book, *grosso modo*, the beautiful is also (re) presented by ugly visual arts – the artist just needs to know how to make analogies between the beauty of what is said as beautiful with the beauty of what is despised for allegedly being ugly for the consecrated aesthetics. This is what Theodor Adorno aimed at when he brought the essay closer to art and form, for it "constructs the interwovenness of concepts in such a way that they can be imagined as themselves interwoven in the object." (Adorno, 2003, p. 44-45)

Artists and critics of Mato Grosso do Sul, show yourselves!

REFERENCES

- ADORNO, Theodor Wiesengrund. O ensaio como forma. In: _____. *Notas de literatura I*. Translation and presentation: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 15-45. (Coleção Espírito Crítico).
- ARISTÓTELES. *Poética*. Translation: Eurodo de Souza. 2. ed. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Editor: Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).
- BERTOLI, Mariza. A coerência temática na trajetória artística de Humberto Espíndola. In: *Jornal ABCA*: Associação Brasileira de Críticos de Arte, São Paulo, n. 8, abr. 2005. Available in: <http://www.humbertoespindola.com.br/_textos/bertoli_marisa-dos_cupins_a_heralдика_guaicuru.doc>. Access in: 2 jun. 2010.
- FIGUEIREDO, Aline. A propósito do boi, a arte da bovinocultura. In: _____. *A propósito do boi*. Cuiabá: Ed. UFMT, 1994. p. 191-216.
- FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. Translation: Duda Machado. Translation review: Valeira Franco Jacintho. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- HUMBERTO ESPÍNDOLA. Imagens: série Cupins; série Divisão de Mato Grosso; série Grafias Eletrônicas; obras de 2004/5. Available in: <http://www.humbertoespindola.com.br/001-index_frameset.htm>. Access in: maio 2010.
- PLATÃO. Livro X. In: *A República*. Translation: Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1997, p. 321-352.
- ROSA, Maria da Glória Sá. Humberto Espíndola sobrevoa o tempo e o domina. In: *PINTURAS RECENTES*, 2002. Espaço Cultural Humberto Espíndola, Shopping Campo Grande, abril/maio de 2002. Available in: <http://www.humbertoespindola.com.br/_textos/sa_rosa_maria_da_gloria-he_sobrevoa_o_tempo.doc>. Access in: 2 jun. 2010.
- ROSA, Maria da Glória Sá. Humberto Espíndola – o culto da bovinocultura. In: *Revista MS Cultura*, Campo Grande, ano 1, n. 3, set./out. 1985. Available in: <http://www.humbertoespindola.com.br/_textos/sa_rosa_maria_da_gloria-o_culto_da_bovinocultura.doc>. Access in: 12 jun. 2010.

CAPTIONS OF ILLUSTRATIONS

The images in this article can be viewed in its original version in Portuguese.

Figure 1. Humberto Espíndola, from the series *Cupins*, 2001. Acrylic paint on canvas, 200 x 250 cm, artist's collection. The series has a total of nine paintings done during the years 2001 and 2002 (as per the artist's *website*).

Figure 2. Humberto Espíndola, *O passeio do general*, 1978, from the series *Divisão de Mato Grosso (Mato Grosso Division)*. Oil on canvas, 130 x 170 cm, MARCO – Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul, Campo Grande. As suggested by its own title, the series *Mato Grosso Division* corresponds to a total of eight paintings painted by the artist during the years of 1978 and 1979 by occasion/influence of the state's separation in the year of 1977.

Figure 3. Humberto Espíndola, from the series *Cupins*, 2001. Acrylic paint on canvas, 160 x 250 cm, artist's collection.

Figure 4. Humberto Espíndola, *O Sopra*, 1978, from the series *Divisão de Mato Grosso*. Oil on canvas, 130 x 170 cm, MARCO – Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul, Campo Grande.

Figure 5. Humberto Espíndola, from the series *Cupins*, 2002. Acrylic paint on canvas, 95 x 250 cm, artist's collection.

Figure 6. Humberto Espíndola, *O passeio do general*, 1978, from the series *Divisão de Mato Grosso*. Oil on canvas, 150 x 100 cm, MARCO – Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul, Campo Grande.

Figure 7. Humberto Espíndola, *Cabo-de-força*, 2001 from the series *Grafias Eletrônicas*. Electrography on 180 g glossy paper, 9 x 27,5 cm. The series has a total of eighteen paintings done during the year of 2001 (as per the artist's *website*).

Figure 8. Humberto Espíndola, *3 azuis*, 2001, from the series *Grafias Eletrônicas*. Electrography on 180 g glossy paper, 13,8 x 24,5 cm.

Figure 9. Humberto Espíndola, *Cabeças de mandala*, 2001, from the series *Grafias Eletrônicas*. Electrography on 180 g laid paper, 17 x 50 cm.

Figure 10. Humberto Espíndola, *Marcas rurais IV*, 2004. Acrylic paint on canvas, 75 x 95 cm, artist's collection. The series *Obras 2004/5* has a total of ten paintings done during the years of 2004 and 2005 (as per the artist's *website*).

Figure 11. Humberto Espíndola, *Fazenda*, 2005. Acrylic paint on canvas, 60 x 80 cm, artist's collection.

Figure 12. Humberto Espíndola, *Fragmentos do Império Central*, 2005. Acrylic paint on canvas, 130 x 180 cm, artist's collection.

Figure 13. Humberto Espíndola, *Marcas rurais V*, 2004. Acrylic paint on canvas, 75 x 95 cm, artist's collection.

Marcos Antônio Bessa-Oliveira: PhD in Visual Arts by the University of Campinas (Unicamp). Master's degree in Language Studies and a teaching degree in Visual Arts by the Federal University of Mato Grosso do Sul (UFMS, 2010). Bessa-Oliveira researches the painting of Mato Grosso do Sul by studying the theories of biographical criticism and post-colonial Latin America.

Edgar César Nolasco: Professor at the Federal University of Mato Grosso do Sul (UFMS). Holds a Master's degree in Theory of Literature and a PhD in Comparative Literature by the Federal University of Minas Gerais (UFMG, 1997 and 2003). Additionally, holds a PhD in Cultural Studies by the Advanced Program of Contemporary Culture by the Federal University of Rio de Janeiro (PACC/UFRJ).

English

Lenora Lerrer Rosenfield

Technique and drive in Iberê Camargo

Translated by Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: The article reports convivial experience with artist Iberê Camargo (Restinga Seca, 1914 - Porto Alegre, 1994), pointing his apprenticeship training and workshop practice, emphasizing the expression through a painting driven by intense dramatic drive.

KEYWORDS: Iberê Camargo. Painting. Dramaticity. Pictorial drive. Faintness.

For many years, on Sunday afternoons, a group of friends used to gather with Iberê and Maria Camargo in the artist's studio. In these meetings, I learned a lot by listening and observing Iberê while he painted. When he stopped painting, when he expressed his ever sharp positions about artistic movements and the artist's commitments.

The reflections that follow were born of this contact, of which I am a grateful and in debt; on a first moment, in 1991, I wrote in the present and now I rewrite it in the past.

I begin by attempting at a simplified definition of painting, formulated for specific use in the restoration:

Painting is a series of markings organized significantly (as signs) on a suitable surface (a support/stand). These markings can be achieved through many different techniques, such as gouache, Encaustic, fresco, watercolor, tempera, acrylic, pastel, etc. In fact, these marks can be made by any of these techniques (or other) which, when applied solely or together, produce a visible sign. (Rosenfield, 1997, p. 93).

A more traditional definition, suggested by Giacomo Devoto, considers the painting as being:

The art whereby the reasons for an intuitive switching or dramatic come true in a predominantly two-dimensional composition, traditionally associated with certain techniques or with a predominantly mimetic intention. (Devoto, 1971, p. 717).

If we wanted to define Iberê Camargo's painting (Restinga Seca, 1914 - Porto Alegre, 1994) with any of these formulations, we would immediately find that it doesn't fit in any of them. The first definition highlights the intuitive aspect or dramatic pictorial expression, whilst the second focuses on the physical definition of the work. Only a combination of these two definitions can bring us closer to

an understanding of Iberê Camargo's work, since his works express a singular form of unifying the dramatic and the technical.

When we say that Iberê combines these two branches, we mean that, unlike other painters, he was not concerned about only one of these dimensions. A comparison between his initial drawings and paintings, done between 1941 and 1943, reveals a small discrepancy: while some of his drawings display shy strokes – in some cases, we have found blurred strokes, lacking in drama –, the paintings, from the beginning, manifest intensity through the strength of the stroke and the saturation of colors.¹ So even though the drama was not always present in the initial drawings, it was already present in his painting. It is important to note that, ever so early as during this period, the dramatic expressed himself through the thick brushstroke technique and the use of the ink's pastiness.

The painter's personal history indicates a concern with learning the technique of oil painting through copies of painters like Rubens and Vermeer, done at the Louvre. This way, the painter learned to master brush strokes and the purity of colors. He also learned to show movement and power through his strokes. There we can see a precocious choice: Iberê sought to study painters whose techniques could teach him to express intensity. With Rubens, he learned about plasticity, movement and stroke energy, and the simultaneous use of several colors in the same stroke, maintaining the purity of ink. With Vermeer, he learned to use white, to reproduce the effect of brightness through color and underpainting.²

This "magical" work is creative passion; it explores all the possibilities offered by technology. With a thousand angry strokes, graphisms made by hard ends of brush handles, his dabs, thick from times to times, in order to reach infinity in the search for conclusion.

His struggle with painting's demons is not restricted to the realm of material and technique. It also considers the use of colors. The artist presents his relationship with them in an apparently enigmatic manner. "I am not fond of colors, colors are fond of me", as he used to say on Sunday afternoons. In the past, his conscious will was to paint solely in black and white, but even when he attempted at doing so, he eventually used carmine or emerald green to paint colored lights. After a while of monochrome paintings, Iberê ultimately substituted black for blue, using the latter as his reference of black. After a while, he went on to mix blue with red, turning it

1. These differences may be observed also in the signatures of some 1943 graphite drawings of the human figure on paper and the painting *Dentro do mato*, 1942, both belonging to Maria Camargo's collection.

2. The observations presented here were thought up by the author during the restoration of the aforementioned copies.

violet-colored. Later, the red was added in even greater quantities, turning blue into reddish violet. This change of tone shows that Iberê began by replacing black – which represents the absence of light, attracted by the dramatic capabilities of the dark – by the varieties of violet, which allowed him to overcome the intense suffering that he experienced in his struggle to translate his painting drive with much drama.

The dramatic drive in his paintings was even more prominent due to the blurring technique. Blurring is the succession of opaque paint layers – transparent layers are called glazes, characteristic of Flemish painting – that happens when the painter applies and scrubs paint, leaving a thin, heterogeneous layer. If we inspect the painting in detail with a magnifying glass, we may see a lot of colors behind the thin layer, the layer that makes the visible image. This blurring creates an effect of depth that bypasses the prospect, but adds a past – a succession of steps –, displaying the artist's struggle with technique and representation. Iberê thought that painting was not a matter of mimesis of reality, but of pictorial structure and drama. The painter once said about a portrait he had made: "I don't want people to say it looks like the model. I want it to look like a painting".³

To Iberê, the core painting isn't in the opposition between abstract or realistic painting. Contrary to many critics, such as Walmir Ayala (BERG, 1985, p. 23), he never thought of himself as an abstract painter. According to his own words, as quoted by Icleia Cattani, he stated that:

My so-called abstraction has always been but a decomposition of the real world and a composition in other images. You can't make things come into being. I've never been abstract, maybe I don't make recognizable shapes... (Camargo in BERG et al., 1985, p. 53).

And Cattani continues:

One more aspect tells us that every time a form can be isolated from its general context, and seen and recognized as a form, and connected to other forms or to a background, the form shall be an image. Same as in *Desdobramentos II* and so many other paintings. Therefore, why do we think of it as an abstraction? It is a necessity that we feel to name the unnamable. (Berg et al., 1985, p. 53).

Iberê had been figurative, for even in his paintings labeled as "abstract" from his series of reels he worked with the childhood elements from his memory.

The same was said when he started painting *As idiotas*. Once he exclaimed: "I don't need any more of these models to paint, I've drawn them so many times that these shapes are already engraved in me".⁴

According to Walter Hess (p. 114), the abstract, on the contrary, "seeks for absolute painting, detached from the object, seeking to substantiate all of its experiences under the laws of (artistic) sensitivity". In Iberê's works, there is no such refusal of the object; there is work done on the object. This work on the object secures the near and distant times.

I dug up the reels from the battlefield where cousin Nande and I fought epic battles between *Pica-paus* and *Maragatos*. Then, the reels, carrying reminiscences of my childhood days, became mythical characters of a fantasy saga of visions. (In Berg et al., 1985, p. 22).

The same occurs with the dummies painted by the artist, which seize a present and immediate dramaticity. Thus, the securing of the time that the object reveals is too the securing of drama in the artist's painting.

Normally, it is hard to decide whether the work of a painter has dramaticity (the vigour, strength and tension of the brushstrokes and dabs) as the reflection of the artist's personality or as an intensity that s/he absorbs from the outside. There is no such separation in Iberê's works. He managed to unite these two sources of drive – the drama of the world and the intensity of his personality – in the gesture of painting. When Iberê works, he gives so much of himself to his work that his whole body is involved in the act of painting. In addition to his gestures, he had his voice, railing incessantly; his body, moving in all directions; his large eyebrows that resembles the tip of paintbrushes, and all of this formed an inseparable set of technique, tension and passion. It is as if the exterior drama conveyed his persona to his painting, making it permanent. This conveyance may only be done by artists like him, who have great mastery of the technique and combine it to a moral control of action. This coherence, this desire to do his drive justice, which required to endlessly rework on paintings and allowed him to reach the end of their personal and pictorial intensity.

[...] one may not lose the momentum, the strand of thinking that guides the hand in its fast and wide movements when you are amidst the flow of creation. It is a stream that cannot be contained. A stream that flows within this arduous search. [...] The canvas, sitting on its support, is the opponent with whom one settles the

3. Testimony to the author.

4. Testimony to the author.

English

dialogue or the fight. As in a hand-to-hand combat, during several rounds he lunges at it, scratches, paints, erases, firmly scratches it. After that, he retreats, only to go lunge once again towards it, thus establishing the process through which the metamorphosis of creation finally happens. (Tenisa Spinelli, in Berg, 1985, p. 30-31).

Porto Alegre, May of 2010.

REFERENCES

- BERG, Evelyn et al. *Iberê Camargo*. Porto Alegre: MARGS; Rio de Janeiro: Funarte, 1985.
- CAMARGO, Iberê. Depoimento. *Artis: revista de arte e cultura*, Porto Alegre, n. 1, p. 4-7, nov. 1982.
- _____. Depoimento para Lenora Rosenfield, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 04 dez.1991.
- DEVOTO, Giacomo et al. *Dizionario della Lingua Italiana*. Firenze: Le Monnier, 1971.
- HESS, Walter. *Documentos para a compreensão da pintura moderna*. Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- ROSENFELD, Lenora. *Glossário técnico de conservação e restauração de pintura*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1997.

CAPTIONS OF ILLUSTRATIONS

The image in this article can be viewed in its original version in Portuguese.

Figure 1. Iberê Camargo, *A idiota*, 1991, oil on canvas, 154,8 x 199,8 cm. Personal Collection Maria Coussirat Camargo and Iberê Camargo Foundation at Porto Alegre. Photo: Fábio del Re.

Lenora Lerrer Rosenfield: Restorer and artist/researcher. Professor at the Arts Institute of the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS). PhD in Visual Poetics by the School of Communication and Arts (ECA) of University of São Paulo, 2004, and a Post-Doc by Università degli Studi Di Udine, Italy, 2011. Resident at the Harvard Art Museum, Cambridge, 1992-1993, and visiting scholar at New York University, 2001-2002. Member of the National Association for Research on Fine Arts (ANPAP).

Maria Lucia Cattani

A point to the South

This artist's book is an integral part of a work entitled *Um ponto ao sul* (*A point to the South*), which consists of a unique bookwork placed in the rare books collection of the Biblioteca Pública do Estado do Rio Grande do Sul, Brazil, and an offset print version of the same book in an edition of 1080. The unique book was developed from an invented script which was laser cut onto 12 wood blocks. The page illuminations are based on fragments of the wall decorations in the Biblioteca.

The original book is hand bound with 24 pages of woodcuts, inkjet print and gold leaf on 90 g/m² Sumi-e paper, and measures 29 x 23 cm.

This offset copy contains a fragment from one of the prints in the unique book, thus making it also into a unique object.

One copy of this book has been given to every Public Library in each of the listed towns.

Fragment: woodcut on Sumi-e paper.

[Excerpt from the afterword.]

The musical composition *Um ponto ao Sul/Scattered Loves*, by Celso Loureiro Chaves is based on page five of the book and forms connections between the lines on the printed page and the various gestures and musical figures, merging them together into an intimate improvisation.

The work was exhibited on March 29, 2011 in the Biblioteca's Salão Mourisco, with an installation, the launch of the book *Um ponto ao Sul* and the first musical performance of *Um ponto ao Sul/Scattered Loves*.

[From DVD *Um ponto ao Sul/Scattered Loves*, Surreal Filmes, 2011.]

The following images depict some real size pages of *Um ponto ao sul*, author's edition, Porto Alegre, 2011, ISBN 978-85-905528-2-6, which was granted the Funarte Scholarship for the Support of Artistic Creation in Visual Arts. The author thanks the National Foundation of Art - Funarte, the Rio Grande do Sul State Public Library, Morgana Marcon, Tânia Evangelista and Nick Rands.

CAPTIONS OF ILLUSTRATIONS

The images in this article can be viewed in its original version in Portuguese.

Maria Lucia Cattani (1958-2015): Visual artist and Professor at the Arts Institute of the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), where she taught at the undergraduate (1985-2013) and graduate (1999-2013) courses. Cattani holds a Bachelor of Visual Arts by UFRGS (1981), a master's degree by the Pratt Institute of New York (1990), a doctorate degree by the University of Reading, England (1998), and a postdoc by the University of the Arts London (2008). Her artistic research includes proposals in various means and media, including printmaking, painting, artist book and video.

English

Angela Dimitrakaki

How to dis/articulate a system: repetition and difference in the work of Maria Lucia Cattani

ABSTRACT: The article poses comments on the works by Maria Lucia Cattani, drawing from concepts such as repetition and difference and identification, in which the signs developed in the work reconfigure repetition and difference as two possibly overlapping territories in the space of art, in a work process unfolded in time.

Keywords: Maria Lucia Cattani. Repetition. Difference. Grid.

The discourse of art during the past two decades has been connected with the issue of difference. Presented as the prerogative of postmodernism, difference came to signify the opposite to the unified, stabilized subject of modernism. The dichotomy between the modern subject and its consequent dissolution is one of the founding fantasies of postmodernism as a cultural milieu.

The work of Maria Lucia Cattani addresses the limits of this fantasy by investigating the boundaries of repetition, by playing across the illusion of absolute identification and by constructing difference as a series of subtle yet visible variations registered upon the grid. The works are constructed as a symbolic refusal to reduce the complex play of sameness and difference into two clearly defined and oppositional concepts. On the contrary, the signs elaborated in the works reconfigure repetition and difference as two possibly overlapping territories in the space of art. The emergent pictographs are ordered by the artist to emphasise a constant negotiation of these two elements.

Yet this negotiation is not a forced statement of the artwork. The artist has provided the visual means for the negotiation to take place but the final parameter is the consciousness of the viewer. Cattani has succeeded in proving that a powerful visual presence should not always be identified with an aggressiveness of the image. The works are suggestive rather than self-evident and in their approximation of a language they require a different kind of engagement from that demanded by a typically postmodern work which deliberately loses its viewer in a random juxtaposition of signs. The visual language developed by Cattani takes in charge

something of this randomness and transcribes it into the possibility and uncertainty of a code which may never be broken.

The interplay (or even unclear distinction?) between repetition and difference, between unity and rupture, finitude and infinite variation suggest not only the multiplicity of possibilities frequently denied by the fixity of cultural paradigms but also a certain inadequacy of language when dealing with borderline processes like that from which the works in this exhibition emerge. In this way, despite the fact that the works evoke the vicissitudes of writing as the sedimentation of the energies of the psyche, they remain self-consciously visual. The aesthetic deconstruction of the difference/repetition couple mobilized by Cattani seems to confirm Michael Baxandall's belief that "language is not very well equipped to offer a notation of a particular picture ... the repertory of concepts it offers for describing a plane surface bearing an array of subtly differentiated and ordered shapes and colours is rather crude and remote".¹

The process of the work, unfolding in time, is an integral part of the balance the works seek to establish or challenge. It demands concentration, persistence and day by day it acquires the quality of a ritual. The artist selects her material carefully. She carves her marks on small, manageable blocks of pliable matter like rubber, rather than the more traditional but far less flexible block of wood. The marks are imprinted upon the transparency of the delicate Chinese paper. Following the rotation of the block, the image changes. Sometimes the marks of a different block are imposed upon the marks of the first. The colour slowly fades until it becomes the shadow of what it once was.

Then new ink is added and the game starts again. Yet what is this game?

It is the game of signmaking. Signmaking is the prime process of culturemaking. Cattani creates visual environments of signs with the subtle irony characteristic of a postmodern cultural worker. She creates contexts. She sets up rules which are occasionally denied the power to finally define the taxonomy of images. The emergent work is simultaneously predictable and unpredictable. The moment of freedom, the moment of inscribing her marks onto the not-so-hard, not-so soft material is followed by a deliberate denunciation of that freedom into the relatively limited set of decisions which constitute the procedure from which the work emerges. Significantly, this original moment of freedom was also once conceived as

E.N. This article was originally published on Maria Lucia Cattani's website (uncredited translation). Summary and keywords have been added by the editors.

1. Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven and London, 1985), p. 3.

the moment when authorship was established. Once, as in an era different from our own. Once, as in modernism. For in these works, the artist has subverted the marks of her authorship in a formidable way. It is impossible to decide whether these works constitute a process of writing or a process of gradual silencing, of erasure. The rules of the game are there and yet they are constantly broken: colours fading and then renewed, vivid marks and mere traces of marks provide the ambiguities of the semantic chain confronting the viewer. At any one moment, the viewer is confronted by both the I of the creative subject and the non-subject of chance.

It is unclear if, along with the work, a sense of identity also emerges. According to Lacanian psychoanalysis, it is repetition which establishes identity. But the kind of repetition facing the viewer in these works, is never fully accomplished as such because of the interference of variations. The moment these divergences are taken into account the concretization of identity is denied to the viewer as much as to the artist. From there on the story gets personal and interpretation is what matters. Some viewers will choose to ignore the variations and will focus on the work as an incorporating, self-asserting totality, an issue of symmetry.

Others will not be able to grasp the work as a closed system because they will be able to see the cracks in that system, the nearly imperceptible asymmetries which prevent the work from being concluded. The reproduction of this dilemma, so schematically expressed here, is what situates the work culturally and what grants it its historicity. The work is constructed as a commentary on the production of aesthetics in postmodernism. It deploys a dialectics of polysemy and reveals the division between perfect order and the presumably chaotic nature of the sign in a world crowded with media-imagery as profoundly problematic.

Yet there is another twist in the plot. The locality of the postmodern is counteracted by the form of the sign which, as already stated, recalls a kind of writing, a kind of transcribed anxiety which previously defined a not fully intelligible speech, a word that has risen to the status of a fetish, standing for an unidentifiable absence. The serial repetition of the image does not manage to fill this gap. But it compensates by constructing, through repetition again, its own narrativity. This model of narrativity bears scarce resemblance to traditional models such as those frequently associated with conventional understandings of realism. The marks on the rotating block(s) suggest that what is perceived as the 'reality' of the work is produced by the illusion (the non-reality) of a repetition. The physicality of the marks is never offered unmediated to the viewer. It

is mediated by the viewer's response to the simultaneous operation of an illusion. The marks are real but there are several equally valid ways to approach their 'reality' and this brings us back to Lacan who argued that "the human subject has not direct access to reality".² The way in which the real is inscribed in Cattani's work is of great importance for the understanding of the difference between this kind of work and much postmodern work. Based on the traditions of pop art, the surface of the postmodern work, appears perpetually stupefied by the velocity and persistence of the image which travels the globe, as if there is not enough time for the postmodern artist to elaborate patterns of disaffirmation. But the images in this exhibition do not seem at all overwhelmed. On the contrary they seem exploratory. Cattani proceeds through the discontinuities of repetition and difference, through the subtleties of her ambivalent engagement with the image which is never overtly emotional nor overtly cerebral: incorporating the small into the big, extending or cutting off the frame, striving to offer the iconography of a system and at the same time transgressing the norms of the system as a matter of course. At the interface of all these elements lies the self-reflexivity of her art.

Angela Dimitrakaki, 1998

Angela Dimitrakaki: Writer, researcher and Senior Lecturer in Contemporary Art History and Theory at the University of Edinburgh. Author of *Gender, ArtWork and the Global Imperative: A Materialist Feminist Critique* (Manchester University Press, 2013) and *Art and Globalisation: From the Postmodern Sign to the Biopolitical Arena* (Hestia Athens, 2013, written in Greek). Dimitrakaki is also a novelist writing in her native Greek.

2. Mieke Bal and Norman Bryson, "Semiotics and Art History", *The Art Bulletin*, (June 1991), p 199.

English

Paulo Silveira

The presentation of a consolidated identity in *100 Years of Visual Arts at the Arts Institute at UFRGS: Three Essays*

Translated by Ana Carolina Azevedo

Like any urban center, the city of Porto Alegre has the satisfaction of praising its public or private establishments in which it takes pride, especially those that remain stubbornly resilient albeit the unpredictability of their conditions. Among these institutions, there are a few that deserve to be paid special attention, for they integrate that what we may consider a front line that promotes, at the same time, the participation in the construction of local identity and the effort of inclusion of its agents in the mobility of Brazilian cultural system. The offer of organized, successful and propagating knowledge and training makes it even more important.

Among the main venues to which the intellectuals and creative minds from its whereabouts dedicate their affection is the Arts Institute. The nostalgic ones, who are most zealous of their memories and less attentive to the modernization of designations, still call it Fine Arts Institute, a notorious authority in Music, Visual Arts and Drama schooling in Undergraduate and Graduate levels in the state of Rio Grande do Sul. Its face is its main building, the aged “*prédio do Belas-Artes*” [The Fine Arts Building], which has interestingly become a symbol for the everyday bystanders who know it. Many believe that in its facade advanced in years one may perceive the definitive image of its birth certificate. However, that is not likely. That is a symbolic assumption. The building is even older than it looks. We cannot peer into its body.

Its administration and most of its activities are allocated in the Arts Institute's main building, a centenary institution, established in 1908. Its administrative headquarters is comprised of a building that was finished in the beginning of the 40's and is nowadays a part of our urban memory. It has a ground floor and eight floors, and it is situated next to the east end of downtown Porto Alegre (a region which, along with its adjacencies, still preserves some important buildings regarding the city's history). The building is neighbor to other buildings aged more or less the same, spaced tightly in a moderately narrow pathway on a hill at Senhor dos Passos St. Because of its special urban situation and thanks to the search of

innovative solutions for the period, a group of teachers linked to the Architecture course (housed at the then-called Institute of Fine Arts, which would also house the first Urbanism course in Brazil) designed the building's vertical layout and modernist rectilinear façade, in an appropriate fashion to its time and unmindful of the past. The building's main block was built some time between 1941 and 1943, and completed between 1952 and 1953 with the construction of workshops with abundant natural lighting and the Pinacoteca's addition). Even though the main building and its annexed building (purchased in the 60's) are small-scale, the Institute, imbued with its symbolic value, may be considered the most important edification of its surroundings. The school aimed at meeting the expectations of becoming a “University of the Arts” after the war. A detailed survey of these origins can be found in the historical archive of the Arts Institute (located at UFRGS' Downtown Campus) or in the thesis *Origens do Instituto de Artes da UFRGS: etapas entre 1908-1962 e contribuições na constituição de expressões de autonomia no sistema de artes visuais do Rio Grande do Sul* [Origins of the Arts Institute at UFRGS: stages from the year 1908 to 1962 and contributions in the creation of expressions of autonomy in the Visual Arts of Rio Grande do Sul], written in 2002 by Ciro Simon, a previous Professor and Director of the Institute, for the Pontifical Catholic University of Rio Grande do Sul's Graduate Program in History's coursework. In spite of this thesis, of several publications for decades afterwards and despite several records, a comprehensive publication for distribution was still lacking. Above all, one that could bring a larger quantity of illustrations of the production of artists linked directly or indirectly to the Arts Institute and its history. Since it is impossible to study art in the country's extreme south without understanding its unparalleled role and its relevance in the region at the same time, such publication is extremely urgent. Its uniqueness includes the confrontation between complimentary speeches and accusations of “conservatism of the academic environment,” sometimes maliciously hurled by resentful ones in denial, varying in intensity as per their period of occurrence in time. However, there remains no doubt that the Arts Institute (“IA”, as it is warm-heartedly called by students, teachers and technicians) is essential for the qualification of the arts in the State.

The portion of the community keen about Visual Arts is being very well serviced by the Arts Institute Centenary Program. The Program's target audience may find relevant information on the commemorative volume *100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios* [100 Years of Fine Arts at the Arts

Institute at UFRGS: Three Essays], published by Editora da UFRGS in 2012 (264 pages, ISBN 978-85-386-180-7), written by professors Blanca Brites, Icleia Borsa Cattani, Maria Amélia Bulhões and Paulo Gomes, the latter having written the book's opening chapter, *Academismo e Modernismo: possíveis diálogos* [Academicism and Modernism: Possible Dialogues]. In his chapter, Gomes presents the regionalism and academicism in Rio Grande do Sul during the mid-19th and early 20th centuries, the professors and the students, the creation of teaching activities, the academic theses needed from the end of the 30's for the admission of professors in the University of Porto Alegre, "giving art teaching a scholar aspect that, until then, wasn't even considered", p. 57) and other relevant aspects that are sometimes picturesque, but still reflect a critical eye.

What we noticed is that the institution, albeit maintaining a severe and strongly fluent hierarchical structure, did not feature any cooperative management project, at least not until the late 50's. If that prevented an effective progress in terms of a libertarian thought, in the sense of proposing an art school that stimulated the free manifestation of individuality, at least – and most certainly thanks to its strength – it made room for the consolidation and permanence of the Institute in its most crucially problematic times, such as its annexation by the University of Porto Alegre and, soon thereafter, its following separation. (p. 72).

In the chapter *Apointamentos sobre construções visuais* [Notes on Visual Constructions], Brites aims at pointing out the Institute's role as "the deployer of creative powers" in "the training and legitimization of visual production" in the State. The author recalls the Pan-American Art Salon in 1958 and its historical context, along with the Institute's, drawing comparisons between artists and situations, reaching as far as the presentation of the Salon of Visual Arts at UFRGS, which happened four times since the early 70's.

The Salons kept the same schedule (Selection Committee, Exhibition of Selected Artwork and Awards-giving), but they did not only showcase the artistic production of the period, but, above all, by displaying the various faces of the oldest art teaching institution in the State, they functioned as thermometers for the period. (p. 116).

Cattani and Bulhões share the authorship of *Experiências de ruptura nas artes visuais* [Disruptive Experiences in Visual Arts], seeking to elaborate a comprehensive panorama of the recent years. Here, too, the approach style is based on the enumeration of artists, their circles and contributions regarding the system to which they belong, this time increasing the approach to engagements as languages advance. Certainly, its main highlight is the authors' acknowledgment of the deep significance of the creation of a

Graduate Program in Visual Arts, with which they keep professional ties. In fact, regarding the incrementation of the State's contemporary artistic training, nothing compares to the theoretical and visual quality provided by PPGAV's professors and former alumni, zealous for the relations with other programs in the country and constantly attentive to international academic opportunities. The former situation showcased the non-traditional as an exception; the present one, however, displays different hues than that.

Modernity would begin suffering its most significant changes in the 80's, for – as aforementioned – its arrival had been late here, and it had already been filtered and neutralized by a market and consumers who were after more traditional ways of expression. The local art system was changed significantly as it tried to keep up to date with the updating of the international movements from that decade, and most of these changes came from the Arts Institute itself (p. 122).

In the end, the book still offers a most welcome chronology of the Institute, elaborated by Gomes, covering of 1908 to 2010, the year of implementation of the Bachelor's degree in history of art, with the already established courses of Bachelor and master's degree in Visual Arts, would complete the full occupation of the classrooms of the MI in three shifts. The chronology also features a list of professors who taught at the Department of Visual Arts (or the department that preceded it) and their dates of entrance and exit, from 1908 to 2010. The publishers finish their job with the English versions of all essays.

The volume was thoroughly welcomed and enjoyed a wide acceptance in its introducing at the beginning of the school year of 2013. Printed in horizontal format (24x20) and efficiently, clearly, securely and fairly organized by Mário Röhnelt. Visually, it remains as sober as ever, balancing its contents between texts and (many) pictures. Many indeed – more than 150 images, all printed in color, except for historical documental photographs, including scenes from some events. The visual production of most artist teachers is represented. We say "most" because, unfortunately, we were not able to publish all of them – but what is missing may be completed in the future, in a possible second edition. The Arts Institute has an ongoing editorial production and new publications shall come in the wake of the daily life from the beginning of this second centenary.

English

REFERENCE

BRITES, Blanca; CATTANI, Icleia Borsa; BULHÕES, Maria Amélia; GOMES, Paulo. 100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios. [*100 Years of Fine Arts at the Arts Institute at UFRGS: Three Essays.*] Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.

CAPTIONS OF ILLUSTRATIONS

The images in this article can be viewed in the version in Portuguese.

Figure 1. Jury members of *I Exhibition of Fine Art of Rio Grande do Sul*, 1939: from left to right, Luiz Maristany de Trias, Ernani Days Correa, and João Fahrion

Figure 2. Fernando Corona, logo of the IBA, 1958 (fiftieth anniversary)

Figure 3. Cover and spread of *100 anos de artes plásticas no Instituto de Artes da UFRGS: três ensaios*, 2012

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira: Professor at the Arts Institute at the Federal University of Rio Grande do Sul. Member of the Brazilian Committee of Art History (CBHA), and the National Association of Researchers in Arts (ANPAP).

A PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS NO INSTITUTO DE ARTES DA UFRGS

GRADUATION IN VISUAL ARTS OF THE ARTS INSTITUTE AT UFRGS

O Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul foi criado em 1991, tendo por objetivo preencher uma lacuna existente na região sul do Brasil quanto à produção de conhecimento acadêmico em Artes Visuais. Com apoio na longa trajetória de cursos de graduação em Artes Plásticas, existentes na própria UFRGS em Porto Alegre e em outras instituições públicas e privadas no estado – e igualmente na existência de um circuito composto por instituições museológicas públicas e privadas, coleções de arte, espaços expositivos, arquivos documentais e galerias –, a proposta inicial do Programa buscou responder com eficácia a demanda de investimentos sistemáticos na pesquisa e formação de agentes habilitados a desenvolver a profissionalização do campo e impulsionar a produção e reflexão na área.

Neste cenário, e no quadro geral do fortalecimento da pós-graduação na universidade brasileira, o curso de Mestrado do PPGAV/UFRGS surgiu voltado diretamente para o fortalecimento da massa crítica tanto na área de história, teoria e crítica da arte, quanto na investigação realizada pelos artistas a partir de seus processos de criação, enfatizando a necessária articulação entre teoria e prática. Em 1998, como decorrência do amadurecimento dessa primeira etapa e contando com um razoável grupo de mestres já inseridos no campo artístico e nos quadros de magistério de terceiro grau, implantou-se o curso de Doutorado. A área de concentração em História, Teoria e Crítica de Arte dedica-se aos estudos nestas esferas do conhecimento, possibilitando a formação de professores pesquisadores, historiadores da arte, teóricos, críticos, curadores e produtores culturais. A área de concentração em

The graduate program in Visual Arts at the Arts Institute of the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS) originated in 1991, intended to fill a gap in the country's Southern region regarding the production of academic knowledge in Visual Arts. With the support of the long trajectory of undergraduate courses in Visual Arts at UFRGS, Porto Alegre, and in other public and private institutions in the State – and also of the existence of a circuit composed of public and private museological institutions, art collections, exhibition spaces, documentary files and galleries –, the initial proposal of the program sought to respond effectively to the demand for systematic investments in research and training of agents that are able to develop the professionalization of the field and boost production and reflection in the area.

In this scenario and in the general framework of graduation programs at Brazilian Universities, PPGAV/UFRGS's master's course was created in order to strengthen the critical mass both in the area of Art History, Theory and Criticism, and in the field of research performed by artists, originated by their creation processes, which emphasize the necessary articulation between theory and practice. In 1998, as the result of the maturation of this first step and backed by a reasonable number of masters already inside the artistic field and in magisterial teachings of the third degree, the doctoral program was implemented. The area of concentration in Art History, Theory and Criticism is dedicated to studies in these spheres of knowledge, enabling the training of research professors, art historians, theorists, critics, curators and cultural producers. The area of concentration in Visual Poetics gathers researches developed by artists in various languages and in

Poéticas Visuais reúne pesquisas desenvolvidas por artistas nas mais variadas linguagens e técnicas vigentes na contemporaneidade: pintura, desenho, escultura, gravura, instalação, fotografia, vídeo, performance etc., sempre articulando o processo artístico à reflexão e à produção textual.

O intercâmbio com pesquisadores oriundos de diferentes centros de pesquisa e a internacionalização norteiam as ações do Programa, em especial com a realização de estágios de alunos em outras instituições e a realização de seminários com docentes visitantes brasileiros e estrangeiros.

O PPGAV/UFRGS realiza processo seletivo anual para ingresso de mestrandos e bienal para doutorandos.

many techniques of the contemporary times: painting, drawing, sculpture, printmaking, installation, photography, video, performance etc., always articulating the artistic process to thought and writing.

The exchanges with researchers from different research centers and the internationalization guide the actions of the program, especially with the completion of student internships at other learning institutes and seminars with Brazilian and foreign visitor professors.

PPGAV/UFRGS performs an annual selection process for the admission of masters and a biennial for doctoral candidates.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO

NORMS FOR PUBLICATION

INSTRUÇÕES AOS AUTORES

Os autores interessados em colaborar na revista Porto Arte devem enviar seus trabalhos para o Conselho Editorial da Revista. Os artigos devem obedecer as seguintes normas:

- a) Os artigos, necessariamente inéditos, editados no editor Microsoft Word e salvos no formato .rtf (Rich Text Format), devem ser submetidos exclusivamente através do seguinte endereço eletrônico: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/index>. Para tanto, o autor do texto deverá se cadastrar como Autor no sistema e seguir os passos indicados para efetuar a submissão.
- b) Os textos devem ter entre 8.000 e 30.000 caracteres, espaços incluídos, fonte arial, tamanho 12, parágrafo simples, com entradas (de tabulação) e ser acompanhado de resumo de até 750 caracteres, espaços incluídos e até 5 palavras-chave.
- c) As notas devem ser reduzidas ao mínimo e colocadas no rodapé. As indicações de autoria de citações (sistema de chamada autor-data) devem ser resumidas ao último sobrenome do autor, data de publicação da obra e, quando necessário, página (p. ex.: SALAS, 2005, p. 22). As referências bibliográficas completas devem ser colocadas ao final do artigo, sob o título REFERÊNCIAS, e devem ser elaboradas segundo as normas da ABNT, ou seja: SOBRENOME, Nome do Autor. Título da obra. Cidade: Editora, ano de publicação.
- d) As indicações de notas no texto devem ser colocadas após a pontuação, por ex.: [...] domínio da fotografia.¹
- e) Para as citações utilizar recuo de parágrafo de 3cm.
- f) Caso o artigo comporte ilustrações estas devem estar indicados no texto utilizando a seguinte nomenclatura (fig. X) e as imagens devem ser digitalizadas com resolução mínima de 300 dpi e gravadas em arquivos JPEG, TIFF ou PSD.
- g) Resenhas (de livros, exposições ou outros trabalhos) devem vir acompanhadas de ficha técnica completa.
- h) Ao final do texto devem ser mencionados os dados sobre o autor: crédito profissional sumário e acadêmico, com até 600 caracteres.
- i) Os autores são responsáveis pela revisão dos textos assim como pela propriedade intelectual das ideias que divulgam. Os artigos assinados serão de responsabilidade exclusiva de seus autores.
- j) Os trabalhos enviados serão submetidos ao Conselho Editorial da Porto Arte ou a pareceristas externos (avaliação sigilosa), podendo ser aceitos, devolvidos com sugestões aos autores que poderão reapresentá-los, ou devolvidos.
- k) Serão remetidos a cada autor 03 (três) exemplares do número onde for publicada sua colaboração.

INSTRUCTIONS FOR AUTHORS

Authors interested in collaborating with Porto Arte magazine should submit their papers to the Conselho Editorial da Revista (Editorial Counsel of the magazine),

Articles must obey the following norms:

- a) Articles, necessarily unpublished, edited by the Microsoft Word Editor and saved in the format .rtf (Rich Text Format), should be submitted only through the following electronic address: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/index>. To this end, the author of the text must register himself as Author in the system, following the indicated steps to conclude the submission.
- b) The texts should have between 8,000 and 30,000 characters including spaces, Arial font, font-size 12, paragraph line spacing - simple (single space), new paragraphs using enter (return) and tab command, and texts should be accompanied by an abstract of up to 750 characters, including spaces and up to 5 key words.
- c) Notes should be kept to a minimum and placed as footnotes. Bibliography should be indicated by the author's last name, publication date of the work and, where necessary, page (eg.: SALAS, 2005, p. 22). Complete bibliography should be placed in the end of the article, and should be elaborated following the norm of ABNT, which is: LAST NAME, First name of author. Title of the work. City: Publisher, year of publication.
- d) Indications of notes in the text should be placed after the punctuation, eg.: [...] The field of photography.¹
- e) For citations, use an additional 3 cm paragraph indentation.
- f) If the article has illustrations, they must be indicated within the text using the following nomenclature (fig. X) and the images should be digitalized (scanned) with a minimum resolution of 300 dpi and saved in JPEG, TIFF or PSD files.
- g) Reviews (of books, exhibitions or other works) should be accompanied by a complete description of library catalog publication data or exhibition data.
- h) At the end of the text, data about the author should be mentioned: a summarized professional and academic credit with up to 600 characters.
- i) Authors are responsible for the revision of texts as well as the intellectual propriety of ideas discussed. Signed articles are the exclusive responsibility of their authors.
- j) Papers sent will be submitted to the Conselho Editorial da Porto Arte (Editorial Counsel of Porto Arte) or for external evaluation (maintaining privacy), with the possibility of being accepted, returned with suggestions for the author to consider for future presentation, or refused.
- k) 03 (three) copies of the issue including the published paper will be sent to each author.

NÚMEROS PUBLICADOS

BACK ISSUES

Porto Arte 1: Vol. I | novembro | 1990

A escultura de Victor Brecheret
Armindo Trevisan

Análise musical: para quem? por quê?
Cristina Caparelli Gerling

Espelho, espelho nosso, existe alguém mais bonito do que nós?
Flávio Mainieri

Sobre a música "erudita" brasileira, hoje
Flávio Oliveira

O princípio de realidade na pintura do Renascimento - a questão da perspectiva
Icleia Borsa Cattani

A interpretação dos sonhos, segundo Freud, e o pesadelo de Clitemnestra, em Ésquilo e Sófocles
Ivo Bender

Macbeth: crime, política e medo
Luiz Paulo Vasconcellos

A magia do silêncio nas artes visuais
Nilza Grau Haertel

O valor educacional da arte
Raimundo Martins

A trova e a décima no Rio Grande do Sul
Rose Marie Reis Garcia

A máscara, seu sentido e seu uso no treinamento do ator
Sandra Dani

Porto Arte 2: Vol. | maio | 1991

A Escola de Artes e a profissionalização do seu aluno
Círio Simon

Picasso: percepção e concepção
Eduardo Vieira da Cunha

Vidas Secas: o filme, o livro
Flávio Mainieri

Mário de Andrade: crítico de arte
José Augusto Avancini

A pintura a óleo e a questão Van Eyck
Lenora Lerrer Rosenfield

Considerações sobre gravura artística
Nilza Grau Haertel

Anotações para um estudo sobre a vontade no processo de criação do ator
Sandra Dani

A assimilação e a estruturação da linguagem musical na infância
Vera Regina Pilla Cauduro

Porto Arte 3: Vol. II | novembro | 1991

O uso do cantus firmus na Choral Fantasy, Op. 73 de Paul A. Pisk
Any Raquel Souza Carvalho

Cézanne e o fotógrafo desconhecido
Eduardo Vieira da Cunha

A utilização das cores em alguns casos do retoque na restauração

Lenora Lerrer Rosenfield

Considerações sobre o sistema das artes plásticas
Maria Amelia Bulhões

Martín Fierro: a modernidade em debate
Maria Lúcia Bastos Kern

Gravuras em metal à maneira de Michelangelo durante o Cinquocento

Maria Lucia Cattani

Perspectivas para a educação artística na nova lei de diretrizes e bases

Maura Penna

Metodologia para uma educação musical: uma questão de conhecimento em bom-senso

Vera Regina Pilla Cauduro

Acalantos

Cristina Rolim Wolffenbüttel

Porto Arte 4: Vol. III | maio | 1992

Don Juan em Kierkegaard

Alvaro Valls

Pesquisa em artes visuais

Annateresa Fabris

O kitsch na arquitetura popular brasileira: manifestação essencialmente urbana

Blanca Brites

Semiótica e significação: uma introdução

Flávio Vinicius Cauduro

A criação musical: considerações psicodinâmicas
Marcello Guerchfeld

Política cultural do Estado Novo no campo das artes plásticas

Maria Amelia Bulhões

Sobre o significado da pesquisa em música na universidade

Maria Elizabeth Lucas

O processo de criação e a pesquisa nas artes plásticas

Romanita Disconzi

Percursos da educação artística: um balanço das diversas abordagens

Sylvia Coutinho

De monstros e mistérios: o fantástico e a estilização em There are more things, de Jorge Luis Borges

Ivo Bender

Porto Arte 5: Vol. | dezembro | 1992

Arte e psicanálise: encontro marcado por uma ilusão

Elida Starosta Tessler

Apontamentos para uma dramaturgia regionalista

Flávio Mainieri

O significado do jogo na educação infantil

João Gilberto Gil

Iluminación e deslumbramiento: anticipaciones de la imaginación

Margarita Schultz

A importância de (outras) imagens no ensino da arte
Martin Grossmann

Escultura: encontros entre o perceber e o fazer
Mônica Zielinsky

As habilidades motoras e sua contribuição para a apreensão do ritmo musical na infância

Vera Regina Pilla Cauduro

Porto Arte 6: Vol. IV | maio | 1993

Cinema e modernidade em Klaxon

Annateresa Fabris e Mariarosaria Fabris

A liberdade de criação e a cultura popular
Antonio Carlos Vargas Sant'anna

Avatares de la crítica

Carlos Espartaco

Artes plásticas: participação e distinção. Brasil anos 60/70

Maria Amelia Bulhões

Diretrizes para uma educação artística democratizante: a ênfase na linguagem e nos conteúdos

Maura Penna

Arte contemporânea e identidade cultural no Rio Grande do Sul (1980-1990)

Icleia Borsa Cattani

Porto Arte 7: Vol. IV | novembro | 1993

O museu é o mundo - arte e vida cotidiana na experiência de Hélio Oiticica

Elida Starosta Tessler

A pesquisa em história da arte
Annateresa Fabris

Vanguarda brasileira, Hélio Oiticica
Celso F. Favaretto

Histoire de la critique/critique de l'histoire "l'art moderne n'existe pas"

Marc Jimenez

Artes plásticas no Brasil: vanguarda e internacionalização nos anos 60

Maria Amelia Bulhões

El grupo signo en el sistema de las artes, en Chile de comienzos de los años 60

Sylvia Rios M.

Paysage/eros

Paul-Armand Gette

Porto Arte 8: Vol. V | maio | 1995

A fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade
Annateresa Fabris

O desejo de permanência e do reconhecimento: uma abordagem do retrato fotográfico a partir do pensamento de Lacan

Francisca Ferreira Michellon

Relações entre cinema e pintura: Senso e os macchiaioli

Mariarosaria Fabris

Unidades móveis de exposição

Maria Teresa Brunelli

Clement Greenberg: um crítico na história, um crítico da história

Dominique Château

Fontes e problemas metodológicos em história da arte

Maria Lúcia Bastos Kern

Avaliação e o ensino das artes

Geraldo Orthof

História da arte latino-americana na Alemanha

Hans Haufe

A ruptura contemporânea com as aporias vanguardistas na construção de um novo paradigma estético-social

Antonio Vargas

Semiótica e semiologia: contrastes

Flávio Vinícius Cauduro

Construção de imagens bi e tridimensionais

Suzete Venturelli

Porto Arte 9: Vol. V | maio | 1995

Estetização e estetização profunda - ou a respeito da atualidade da estética nos dias de hoje

Wolfgang Welsch

Aspectos da gravura de Carlos Martins

Maristela Salvatori

Olimpia e a questão do modelo

Jean Lancri

Produção plástica e a instauração de um campo de conhecimento

Sandra Rey

O consumo das artes

Edine Mei Silva

Porto Arte 10: Vol. V | novembro | 1995

A história da arte como prática interdisciplinar

Annateresa Fabris

Da arte nacional brasileira para a arte brasileira internacional

Tadeu Chiarelli

A crítica de arte nos anos 70: uma visão

José Augusto Avancini

O concretismo na América Latina: um ensaio sobre manifestos e declarações de artistas de 1946 a 1959

Neiva Fonseca Bohns

Calvário, sudário e macabéa: notas sobre uma direção da arte contemporânea

Alexandre dos Santos

Estética tradicional e imagem informática

Margarita Schultz

Desvios do conhecimento - o monstro e a iconologia: reflexão maldita

Marcia Tiburi

Caravaggio: imagens de um mundo barroco

Maria do Socorro Carvalho

Entre mortos e feridos: a construção do discurso preservacionista em dois intelectuais do patrimônio

Mario Chagas

Porto Arte 11: Vol. VI | maio | 1996

Reflexões sobre as propostas de alguns movimentos artísticos dos anos 60

Muriel Caron

A fenomenologia viva de Franz Walther

Stéphane Huchet

O índice indicado com o dedo

Jean Lancri

Joseph Beuys, artista internacional

Jacques Leenhardt

Reflexões sobre a encenação autobiográfica de

Joseph Beuys

Marion Hohlfeld

Formas e formulações possíveis entre a arte e a vida: Joseph Beuys e Kurt Schwitters

Elida Tessler

Duchamp versus Beuys ou a ironia versus paixão

Vera Chaves Barcellos

...Desfazer as dobra de alguma coisa que lhe havia sido dada toda dobrada, há alguns anos

Éliane Chiron

Porto Arte 12: Vol. VII | novembro | 1996

Mestrado em Artes Visuais: 5 anos

NÚMERO ESPECIAL

Porto Arte 13: Vol. VII | novembro | 1996

Ao 7º X: trívium com centauro, estrelas e dançarinas

Éliane Chiron

O caos e a ordem na pintura contemporânea

Gilbert Lascault

Presencia de la imagem informática

Margarida Schultz

Corpo e controle: o olho do poder e o esquadramento individual (uma leitura foucaultiana dos primórdios da fotografia)

Alexandre Ricardo Dos Santos

Desconstruir/reconstruir

Annateresa Fabris

Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais

Sandra Rey

A imagem visual na nova história e história da arte

Maria Lúcia Bastos Kern

Pontes entre Adorno e Gadamer

Alvaro Luiz Montenegro Valls

Pontos derivantes

Hélio Ferverza

Porto Arte 14: Vol. VIII | maio | 1997

A epiderme das imagens ou a arte da guerra pop

Stéphane Huchet

Mário e a crítica de arte: a propósito de uma "normativa de crítica"

José Augusto Avancini

A recepção do cubismo na Alemanha

Claudia Valladao de Mattos

Arte incidental - as mostras de artes plásticas em Porto Alegre entre 1875 e 1903

Flávio Krawczyk

Intersecções: fotografia e pintura

Maria Ivone dos Santos

O pensamento de Paul Virilio como referência para o estudo das relações entre fotografia e cinema na história de suas origens

Francisca Ferreira Michelon

Arthur Bispo do Rosário - divagações sobre bordados e fotografias

Luiz Eduardo Robinson Achutti

Percorrendo processos de criação artística: a percepção

Mônica Zielinsky

Porto Arte 15: Vol. VIII | novembro | 1997

A arte como evento - Journiac, Beuys, Duchamp

Éliane Chiron

L'art et la manière de donner sa langue au chat (vinte e um mais um fragmentos de L'Encyclopédie du Facteur Cheval)

Jean Lancri

O gosto neobarroco na obra de João Câmara

Silvana Brunelli

Ética e estética

Alvaro Luiz Montenegro Valls

Ética museológica y globalización cultural

Gabriel Peluffo

Nas malhas da morte

Kathrin H. Rosenfield

Contra o esteticamente correto

Marc Jimenez

Da estética à poética

René Passeron

Porto Arte 16: Vol. IX | maio | 1998

Crítica & estética

Dominique Berthet

L'Infra-mince, zona de sombra e o tempo do entre-deux

Patrícia Franca

Corpos, memórias, vertígios: a representação brasileira na Bienal de Cuenca

Icleia Borsa Cattani e Maria Amelia Bulhões

La llamada nueva figuración argentina

Luis Felipe Noé

O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto

Georges Didi-Huberman

A figuração na arte contemporânea: alguns exemplos

Daniela Kern, Gisele Federizzi, Helena Martins Costa, Mara Castilhos, Máximo P. de Lucena

A figura como forma simbólica

Rogério Dias Gonçalves e Roseli Tesche

Entre o olho e a iluminação: cone-icone, ex-voto, index-voto

Eduardo Vieira da Cunha

Porto Arte 17: Vol. IX | novembro | 1998

O caminho de Tirésias, ou reflexões sobre a cegueira: um ensaio sobre cinco artistas brasileiros

Vera Chaves Barcellos

Do terreno de circo ao olho mágico: pontos cegos e entreolhares

Hélio Ferverza

Câmara obscura: algumas idéias sobre a fotografia pinhole - nas artes, na estética, na educação

Jochen Dietrich

O maquinista

Élida Tessler e Tereza Lenzi

Evgen Bavcar: silêncios, cegueiras e alguns paradoxos quase invisíveis

Élida Tessler

Uma câmera escura atrás de outra câmera escura

Élida Tessler e Muriel Karon

Inapreensível presença do tempo

Evgen Bavcar

Tradução inter-semiótica: uma experiência criativa

Romanita Disconzi

Porto Arte 18: Vol. X | maio | 1999

Metamorfismo plástico: Léger e a representação da modernidade

Dominique Chateau

Maneiras de instalações

Sylviane Leprun

Reflexiones sobre el ejercicio de la pintura a partir de conceptos extraídos de la teoría de Jacques Lacan

Roberto Fajardo

El impacto de la globalización en la articulación de las dinámicas artísticas

Arturo Rodríguez

Outro mundo

Alexandre Melo

El hombre propone... y la época dispone. O cómo se dibujó el perfil del Museo Rosa Galisteo de Rodríguez

Maria Teresa Constantin

Algumas questões metodológicas sobre o estudo das formas de disseminação do pensamento vanguardista entre vizinhos latinoamericanos

Neiva Maria Fonseca Bohns

Identidade-territorialidade no contexto da II Bienal do Mercosul

Maria Amelia Bulhões

Porto Arte 19: Vol. X | novembro | 1999

Semiologia visual, pintura e intertextualidade

Bernard Paquet

Além da matéria: Brancusi e a fotografia

Jacques Leenhardt

A geração 80: um panorama e o caso de Porto Alegre

Ana Lúcia Araújo

Para uma estética do risco

Marc Jimenez

Uma casa dividida

Richard Schustermann

Cica & sede de crítica

Ricardo Basbaum

A arte e sua mediação na cultura contemporânea

Mônica zielinsky

Porto Arte 20: Vol. XI | maio | 2000

A temporada italiana de Pettroruti: considerações sobre um relato autobiográfico

Annateresa Fabris

Dois diálogos imaginários: considerações sobre a obra de Poussin Priscila Iufinoni

Núcleo Temático: Questões de Museologia

A arte como valor e as instituições museológicas

Maria Amelia Bulhões

Do perene ao transitório na arte contemporânea: impasses

Cristina Freire

Museu e interatividade: o exploratorium e uma entrevista com Paul Doherty

Francisco Marshal

Venturas y desventuras de los estudios de público

Graciela Schmilchuk

MUVA: Museo Virtual de Artes el Pais

Alicia Harber

Porto Arte 21: Vol. XII | julho/agosto | 2004

DOSSIÊ: a obra em processo

Organização: Sandra Rey

A poética em questão

René Passeron

Anatomia do gesto criador em uma prática do desenho

Éliane Chiron

A instauração da imagem como dispositivo de ver através

Sandra Rey

Uma repetição pode esconder uma outra

Patrícia França

Poética da recriação: sobre um auto-retrato de Francis Bacon

Dominique Chateau

A heterogeneidade e a instauração da pintura

Bernard Paquet

Utopia e fantasma

Kássia Valéria de Oliveira Borges

A ambigüidade na poética de Louise Bourgeois

Adriane Fernandez

Clement Greenberg. A arte de vanguarda e a teoria modernista

Maria de Fátima Morethy Couto

A linguagem épica das Xarqueadas de Danúbio Gonçalves

Paulo Gomes

O + é deserto, de Hélio Ferverza

Paulo Silveira

A tecnologia na arte: da fotografia à realidade virtual de Edmond Couchot

Ricardo Cristofaro

Porto Arte 22: Vol. XIII | maio | 2005

DOSSIÊ: Fotografia / Arte Contemporânea

Organizadores: Sandra Rey e Eduardo Vieira da Cunha

Surrealismo e Fotografia: uma Proposta de leitura

Annateresa Fabris

A Fotografiacidade

François Soulagés

Cruzamentos entre o real e o (im)possível:

Transversalidades entre o 'Isso Foi' do Fotografia de Base Químico e o 'Isso Pode Ser' do Imagem Numérico

Sandra Rey

Imagens Estilhaçadas Luz. Espaço e Corte

Beatriz Rauscher

O Objeto Ausente

Maria do Carmo Nino

A Traição das Imagens: fundos de caixas em espaços arquitetônicos

Niura Legramante Ribeiro

Na sombra da cidade: atenção e cegueiro

Daniela Cidade

Susan Sontag: uma pacifista diante do dor dos outros

Alexandre Santos

Contaminações: um estudo sobre Rosângela Rennó

Janaina Meio

Impressões - O modo negativo e os vestígios na arte contemporânea

Eduardo Vieira da Cunha

Historiografia da arte: revisão e reflexões face à arte Contemporânea

Maria Lúcia Bastos Kern

As reconfigurações do estatuto de artista na época moderno e contemporânea

Nathalie Heinrich

Estéticas clássicas e crítica de arte -impasses

Kathrin Holzermayr Rosenfield

Resenha Crítica: A Fotografia nos Processos

Artísticos Contemporâneos – Alexandre Santos e

Maria Ivone dos Santos

Blanca Brites

Resenha Crítica: O Jogo do Belo e do Feio – José Arthur Gianotti

Vinicius Oliveira Godoy

Porto Arte 23: Vol. XIII | novembro | 2005

DOSSIÊ: Questões do Desenho: Abordagens Contemporâneas

Organizadora: Iceia Cattani

Desenhar: uma prática lacunar

Eliane Chiron

O desenho como abismo

Iceia Cattani

Um percurso para o olhar: o desenho e a terra

Flávio Gonçalves

Anghari: as batalhas do desenho

Valérie Morigat

Sobre o desenho

Tereza Poester

Da importância de alguns desenhos preparatórios de Anico Herskovits

Paulo Gomes

Considerações da arte que não se parece com arte

Hélio Ferverza

Vanguardas artísticas e movimentos socioculturais no México: um olhar a partir da sociologia histórica, da cultura e da arte

José Othón Quiroz Trejo

Ativar o vazio/cheio numa produção gráfica pessoal

Jailton Moreira

O Torreão como experiência de educação

Lurdi Blauth

Leonilson: desdobramentos

Ana Lúcia Beck

Espaço N.O.. Nervó Óptico - Ana Maria Albani de Carvalho

Claudia Paim

Icleia Cattani - Organizador: Agnaldo Farias

Viviane Rocha

Porto Arte 24: Vol. XIV | maio | 2008

DOSSIÊ: Utopia e Ato Criativo

Organização: Edson Luiz André de Sousa

A Estética como utopia

Evgen Bavar

A utopia da significação como norte do ato criativo

Maria Amelia Bulhões

Freud sobre Leonardo da Vinci:

A construção da psicanálise em seus (des) encontros com a arte

Ana Vicentini de Azevedo

Uma Linha do Horizonte e outros alinhamentos prováveis

Elida Tessler

A burocratização do amanhã: utopia e ato criativo

Edson Luiz André de Sousa

Violência e Imagem: ou de como fazer o Davi de Michelangelo falar

Vinicius Oliveira Godoy

Só não existe o que não pode ser imaginado: articulações entre corpo e novas tecnologias na arte contemporânea

Ricardo Cristofaro

Dentro do Labirinto: Arquiteturas utópicas em León Ferrari

Eduardo Veras

A Atitude dos Coletivos

Fernanda Albuquerque

Olhar criativo de um andar utópico

Károl Veiga Cabral e Márcio Mariath Belloc

A Merzbau de Kurt Schwitters e a dimensão ritual da arte moderna

Veronica Stigger

Quem decide o que é patrimônio cultural? Estudo de sua valorização na cidade de Chihuahua

Graciela Schmilchuk

A fotografia e seu processo de hibridização

Maria Celeste de Almeida Wanner

Porto Arte 25: Vol. XV | novembro | 2008

DOSSIÊ: O artista viajante

Organização: Maria de Fátima Costa

Comisión Corográfica da Colômbia: Um mapa estendido do corpo político

Katherine Manthorne

A respeito da compreensão da geografia pelos artistas-viajantes nos séculos XVIII e XIX

Susanne B. Keller

O viajante e a paisagem brasileira

Ana Maria Belluzzo

A viagem Pitoresca como categoria estética e a prática de viajantes

Pablo Diener

A Arte de Viajantes: de documentadores a artistas-viajantes. Perspectivas de um novo gênero Sara Badia

Pablo Diener e Maria de Fátima Costa

A obra de Rafael Castro y Ordóñez, fotógrafo da Comissão Científica do Pacífico (1863-1865)

Sara Badia

Iconografia Européia-Americana de Bolívar

Roldán Esteve-Grillet

Olhar criativo de um andar utópico

A litografia como veículo difusor da obra dos artistas viajantes: imagens do México entre 1828 e 1847

Arturo Aguilar Ochoa

As odisséias possíveis

Paulo Silveira

Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica

Annateresa Fabris

Schwanke, vestígios de um cometa

Tania Mara Galli Fonseca

Entrevista por Fernanda Albertoni e Mário Azevedo

Glória Ferreira

Resenha Crítica: Mestiçagens na Arte

Contemporânea – Icleia Borsa Cattani

Daniela Kern

Porto Arte 26: Vol. XVI | maio | 2009

DOSSIÊ: “Interfaces Digitais na Arte Contemporânea”

Organização: Sandra Rey e Emilio Martinez Arroyo

A participação como processo cognitivo: reflexões a partir da Exposição Cidades Interativas

Emilio Martinez Arroyo e Bia Santos

Experimentos em territórios digitais e paisagens interativas

Maria Amelia Bulhões

Salvando as distâncias

Maria José Martínez de Pisón

Imagem-Espaço-Tempo. O panorama

Pepa López Poquet

Os panoramas e as montagens fotográficas de Matta-Clark

Elaine Tedesco

Furando com o indicador um panorama: um cruzamento do Arroio Dilúvio e Guaíba com o Turia

Maria Ivone dos Santos, Cláudia Zanatta,

Joubert Vidor, Alexandre Nicolodi, Ronaldo

Dimer

A experiência estética com imagens numéricas em propostas artísticas interativas

Alberto Coelho

Quem é o espectador? Imersão e interação: a experiência em Interfaces digitais POA_VAL Laboratório_1

Andréa Brächer e Niúra Borges

Sobre o acordo de cooperação “Interfaces Digitais na Arte Contemporânea” e a instalação “Interfaces Digitais, POA_VAL Laboratório_1”

Sandra Rey

Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica (II)

Annateresa Fabris

Paisagem moderna à margem: Baudelaire e o elogio a Catlin e Meryon

Daniela Kern

A voz da artista

Leonora L. Rosenfield

Arte Virtual: da Ilusão à Imersão – Oliver Grau

Silvana Boone

Porto Arte 27: Vol. XVI | novembro | 2009

DOSSIÊ: A crítica de arte em debate

Organização: Mônica Zielinsky

Da filosofia à crítica de arte

Arthur C. Danto

De acordo com o quê: arte e a filosofia do “fim da arte”

Robert Kudielka

Debate crítico?!

Glória Ferreira

Cinco reflexões sobre o julgamento estético

Thierry De Duve

A crítica de arte em ação

Jacques Leenhardt

Partilhas no ambiente da crítica

Stéphane Huchet

Crítica e criação em recíprocas conexões e rupturas

Mônica Zielinsky

Diálogos entre imagens: fotografia e pintura na pop art britânica (III)

Annateresa Fabris

A escultura monumental no México e a mudança da paisagem urbana a partir de 1950

Lily Kassner

Um argumento frágil

Flávio Gonçalves

A arte como atitude

Entrevista de Luís Camnitzer a Cayo Honorato

Porto Arte 28: Vol. XVII | maio | 2010

DOSSIÊ: Web arte: uma poética da Internet

Organização: Maria Amelia Bulhões

Net.art

Fred Forest

Tags e metatags? De Ted Nelson a Tim Berners-Lee

Silvia Laurentiz

Artistas latinos making global art

Laura Baigorri

Incurções ecológicas na web art

Maria Amelia Bulhões

Lucas Bambozzi: redes sociais e enfrentamento

Christine Mello

Algumas experiências de arte em rede: projetos wAwRwT, Comunismo e Desertesejo

Gilberto Prado

Reflexões sobre a web arte em novos contextos

Fabio Oliveira Nunes

A fotogenia como fundamento do desejo de transformação da aparência

Raquel Fonseca

Do moderno e do contemporâneo na arte brasileira

Maria de Fátima Morethy Couto

Ctrl+Art+Del – Distúrbios em arte e tecnologia –
Fábio Oliveira Nunes
Vinícius Oliveira Godoy

Porto Arte 29: Vol. XVII | novembro | 2010
DOSSIÊ: Migrações e Mutações na Arte Contemporânea

Organização: Éliane Chiron, Sandra Rey, Icleia Cattani

Niki de Saint-Phalle: jardim migrante, caminho mutante

Éliane Chiron

A ilha da felicidade pelas lentes de Karl Marx
Bernard Paquet

A paisagem da pintura: migração das camadas, mutação da profundidade

Annateresa Fabris

Paisagens do exílio, lugares da utopia

Icleia Borsa Cattani

Linhas estelares e traçados do pensamento criador
Carlos Alberto Murad

Georges Rousse. A arte de habitar do viajante
Anaís Lelièvre

Em Paris, entre China e Mongólia, mutação da escultura

Hong Biao Shen

Caminhar: experiência estética, desdobramento virtual

Sandra Rey

Apropriação e montagem: melancolia e utopia
Mirtes Marins de Oliveira

Micha Ullman: escavar, revolver, lembrar

Leila Danziger

Anita Malfatti: limites do moderno

Vera Beatriz Siqueira

Uma breve história da curadoria – Hans Ulrich Obrist

Silvana Boone

Porto Arte 30: Vol. XVIII | maio | 2011

DOSSIÊ: História da Arte e Estudos Visuais: debates contemporâneos

Organização: Daniela Kern

História da Arte e imagens que não são arte

James Elkins

Estudos Visuais, ou a ossificação do pensamento
Marquard Smith

Autocriação digital no ciberespaço: o novo autorretrato digital

Matt Ferranto

O artista an-arquivista: os dispositivos de coleção na arte contemporânea

Luiz Cláudio Da Costa

Alquimia criativa feminina e animação: Lesley Keen e Mother of Invention

Maria Susana Garcia Rams

Considerações sobre a visão mística na arte

Antonio Vargas

Mutações do sensível. A arte deslocada e o corpo desincorporado

Cynthia Farina

Possíveis articulações entre imagem e enunciado no contexto das poéticas visuais

Nara Amelia Melo Da Silva

Além da sala de aula: o exercício da liberdade como paradigma. Entrevista com Shirley Paes Leme
Beatriz Rauscher

Porto Arte 31: Vol. XVIII | novembro | 2011

DOSSIÊ: Pintura Contemporânea - Campos e Processos

Organização: Icleia Cattani

Pintura no campo expandido

Gustavo Fares

Poiética, matéria, campos nas pinturas de Karin Lambrecht

Icleia Cattani

Daniel Senise, 2892: entre o ser e o nada, o espectador

Michael Asbury

Íntima mutação da pintura no vídeo digital

Éliane Chiron

A pintura como indagação

Carlos Zilio

Dentro e fora da pintura

Paulo Pasta

Rarefação: paradoxos imagéticos (mestiçagens contidas na poética pictórica de uma imagem videográfica rarefeita)

Ricardo Peruffo Mello

A bienal da desglobalização

Néstor García Canclini

A natureza dispersa: Miguel Bakun

Artur Freitas

Paisagem: desdobramentos e perspectivas contemporâneas, Maria Amelia Bulhões e Maria Lúcia Bastos Kern, Organizadoras

Antonio Vargas

Porto Arte 32: Vol. XIX | maio | 2012

DOSSIÊ: As tecnologias na arte e as expressões do múltiplo

Organização: Maristela Salvatori

A permeabilidade das fronteiras

Jocelyne Alloucherie

Gravura – novas e velhas tecnologias – uma conversa

Paul Coldwell e Paul Laidler

Como a pintura multiplica o azul

Bernard Paquet

Na poiesis de Valéry, a vertigem do dígito, a memória e o esquecimento

Eduardo Vieira Da Cunha

Distopias anacrônicas: tensões construtivas entre imagem digital e artesanal

Flavya Mutran Pereira e Jander Luiz Rama

Manual de localização imaginária: paisagem, processo, técnica e ficção

Paula Almozara

A gravura entre a identidade disciplinar e suas manifestações em um quadro interdisciplinar

Nicole Malenfant

Imagens em trânsito

Maristela Salvatori

O campo ampliado da gravura: suas interseções e contrapontos com a escrita e a imagem no contexto da arte contemporânea

Maria do Carmo de Freitas Veneroso

Simon Starling: repetição da fotografia

Jacinto Lageira

Heloisa Schneiders da Silva: obra e escritos, Mônica Zielinsky, organizadora

Annateresa Fabris

Porto Arte 33: Vol. XIX | novembro | 2012

DOSSIÊ: A universidade e os periódicos de arte

Organização: Blanca Brites e Paulo Silveira

Revista *Porto Arte*: uma biografia autorizada

Blanca Brites

Revista *Valise*: da criação à experiência de edição

Daniela Kern, Claudia Zimmer De Cerqueira

Cezar, Fernanda Bulegon Gassen, Helene

Gomes Sacco, Marina Bortoluz Polidoro e

Viviane Gil Araújo

Ars: Revista de Artes Visuais do PPGAV, ECA/USP

Gilberto Prado, Marco Giannotti, Sônia

Salzstein, Mario Ramiro E Raul Cecílio Jr.

Meios Múltiplos

José Miguel González Casanova

Sobre *Sans Niveau ni Mètre*: o jornal do Gabinete

do Livro de Artista

Marie Boivent

A publicação periódica como um problema

acadêmico: algumas reminiscências

Paulo Silveira

Publicar e ser danado: como ser um editor

institucional *underground*

Sarah Bodman

O curso das ruas e o estalar dos galhos pisados:

desafios de publicar nas universidades

Sheila Cabo Geraldo

O estúdio como estudo: reflexões sobre a implantação de programas de doutorado em belas-artes

Katerina Reed-Tsocha

Reflexão sobre a arte brasileira nos anos de

1960/70

Marília Andrés Ribeiro

Metodologias em poéticas visuais

Yiftah Peled

A 30ª Bienal de São Paulo: entrevistas com Luis

Pérez-Oramas e André Severo

Luis Pérez-Oramas, André Severo E Bruna Fetter

CONTATOS

Para adquirir os exemplares da revista Porto Arte e enviar proposição de artigos, entre em contato com:

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS

Rua Senhor dos Passos, 248

3º andar

90180-020 Porto Alegre/RS

T. 51-33084314

E-mail: portoarte@ufrgs.br

CONTACTS

To acquire issues of Porto Arte magazine and to send article proposals, enter in contact with:

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS

Rua Senhor dos Passos, 248

3º andar

90180-020 Porto Alegre/RS

T. 55 51 33084314

E-mail: portoarte@ufrgs.br



34