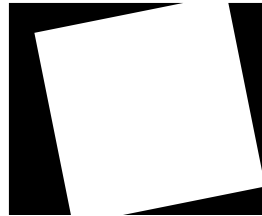




PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

35

MAIO, 2016

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 ARTES

Diretora

Lúcia Becker Carpena

Vice-Diretor

Raimundo José Barros Cruz

Assessora

Maria Clara Machado

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Coordenação

Elaine Athayde Alves Tedesco

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)

COMITÊ EDITORIAL

Ana Maria Albani de Carvalho

Marilice Villeroy Corona

Mônica Zielinsky

Paulo Antonio de Menezes Pereira da Silveira

Teresinha Barachini

EDITORAÇÃO

Pedro Biz

BOLSISTAS

Juliana de Oliveira Kuniyasi

Imagem da Capa

Dirnei Prates, *Polícia inspecionará poços em busca de jovem sumida*, detalhe, 2012-2013

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: Transbordamentos entre fotografia e arte

Organização: Alexandre Santos e Niura Legramante Ribeiro

7 Alexandre Santos

Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o Martírio de São Sebastião

19 Annateresa Fabris

Montagem, fotografia, espelho: Waldemar Cordeiro depois do concretismo

35 Joan Fontcuberta

A pós-fotografia explicada aos macacos

47 Laura González Flores

Entre fotografia e pintura, oito possíveis gestos de relação (e uma coda)

57 Marcos Fabris

Instalação e *Site Specific Works*: arte como oposição

67 Mariano Klautau Filho

Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno, um filme de Miguel Rio Branco

91 Marilice Corona

Território partilhado: cruzamento de linguagens, espaço de reflexão

103 Michel Poivert

Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia?

115 Niura Legramante Ribeiro

A fotografia contemporânea e seus compartilhamentos pictóricos: antinomias e convergências

Textos

131 Pedro Pousada

O Merzbau: a interpretação do mundo como uma forma viva sem causas primeiras

Entrevista

143 Sofía Hernández Chong Cuy e Michelle Sommer

9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre: práticas curatoriais e espaciais, um diálogo com Sofía Hernández Chong Cuy

Versões e artigos no original

Translated and original articles

163 Alexandre Santos

The rising tensions between religion, eroticism and art: The Martyrdom of Saint Sebastian

170 Annateresa Fabris

Assembly, photography, mirror: Waldemar Cordeiro after concretism

180 Joan Fontcuberta

La postfotografía explicada a los monos

185 Laura González Flores

Entre fotografía y pintura: nueve gestos intertextuales (y una coda)

190 Marcos Fabris

Installation art and site specific works: art as opposition

195 Mariano Klautau Filho

Nada levarei quando morrer, aqueles que mim deve cobrarei no inferno (*Nothing I will take when I die those who owe me money I will charge in hell*), a film by Miguel Rio Branco

207 Marilice Corona

Shared territory: crossroads of languages, space for reflection

213 Michel Poivert

Notes sur l'image performée, paradigme réprouvé de l'histoire de la photographie ?

220 Niura Legramante Ribeiro

The contemporary photography and its pictorial sharings: antinomies and convergences

228 Pedro Pousada

Merzbau: the interpretation of the world as a living form without first causes

235 Sofía Hernández Chong Cuy e Michelle Sommer

9th Mercosul biennial | Porto Alegre: curatorial and spatial practices, a dialogue with Sofía Hernández Chong Cuy

245 Posfácio: A Pós-Graduação em Artes Visuais no Instituto de Artes da UFRGS

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

247 Normas para publicação

Norms for publication

248 Números publicados

Back issues

EDITORIAL

Há duas décadas e meia o exercício da publicação acadêmica se mantém entre as importantes colaborações do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS para difusão da produção de pesquisadores comprometidos com a rede de conhecimentos que oferece densidade e aprofundamento ao campo das artes visuais. Pioneira em seu comprometimento, *Porto Arte* segue cumprido sua missão nesta nova etapa, iniciada em 2015, mantendo o ímpeto reflexivo original, ao mesmo tempo que se contrapõe às dificuldades conjunturais através da eloquência dos autores aqui reunidos, manifestada na pertinência dos trabalhos apresentados.

O *Dossiê* temático desta edição, proposto pelos professores Alexandre Santos e Niura Legramante Ribeiro, traz nove ensaios com temas discutindo fotografia e arte, oferecendo aos leitores um pouco mais das discussões tão presentes em nosso meio. Do primeiro ao último artigo, as considerações são muito oportunas: Alexandre Santos oferece um estudo sobre relações entre erotismo, religião e arte a partir da representação do martírio de São Sebastião; em seguida, Annateresa Fabris comenta a presença da fotografia na produção de Waldemar Cordeiro; Joan Fontcuberta indaga sobre a postura da fotografia em face das novas tecnologias, em questões como autoria, criação e condição humana; Laura Flores faz um rico apanhado sobre as relações entre fotografia e pintura; Marcos Fabris debruça-se sobre a obra de Barbara Kruger que é direcionada para a instalação; Mariano Klautau Filho faz apontamentos sobre um filme de Miguel Rio Branco em sua dinâmica entre fotografia e cinema; Marilice Corona propõe uma reflexão sobre o cruzamento entre as linguagens da pintura, da fotografia e do filme; Michel Poivert discute a noção de imagem *performada*, como nos *tableaux vivants*; e, finalizando o *dossiê*,

For two and a half decades, academic publishing has been among the Graduate Program in Visual Arts – UFRGS's most important collaborations in propagating the work of researchers committed to the network of knowledge in order to offer density and deepening into the field of the visual arts. *Porto Arte* was the first to take on this role and keeps fulfilling its mission in this new step, initiated in 2015. The journal maintains its original thinking impulse, and at the same time opposes to conjuncture challenges through the eloquence of its authors, exhibited in the relevance of the works presented in the journal's pages.

The theme for this issue's *Dossier* was proposed by Prof. Alexandre Santos and Prof. Niura Legramante Ribeiro. It is comprised of nine essays on photography and art, offering its readers food for thought on much-debated topics in our field. The considerations presented throughout this issue, from the first to the last of the articles, are very timely: Alexandre Santos offers a study on the relationship between eroticism, religion, and art based on the representation of The Martyrdom of Saint Sebastian; Annateresa Fabris comments on the presence of photography in Waldemar Cordeiro; Joan Fontcuberta wonders about the place of photography in the face of new technologies, on issues such as authorship, creation, and the human condition; Laura Flores outlines the relations between photography and painting; Marcos Fabris ponders over Barbara Krugers' work concerning the installation; Mariano Klautau Filho makes notes about a film by Miguel Rio Branco, approaching the dynamic between film and photography; Marilice Corona proposes a reflection on the cross between the languages of painting, photography, and film; Michel Poivert discusses the notion of living pictures, as in *tableaux vivants*; the *Dossier* ends with Niura Legramante Ribeiro's reflection on the

Niura Legramante Ribeiro reflete sobre a participação da tradição pictórica como referência compositiva em certas práticas fotográficas.

Na seção *Textos*, trazemos o complemento das considerações de Pedro Pousada sobre a Merzbau de Hanover, já introduzidas no número anterior de *Porto Arte*. E, concluindo esta edição, a seção *Entrevista* traz uma produtiva conversa entre Sofia Hernández Chong Cuy e Michelle Sommer, realizada durante a 9ª Bienal do Mercosul, em 2013.

E aproveitamos este número de *Porto Arte* para orgulhosamente lembrar que em 2016 o Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais completa 25 anos, sendo um ano mais jovem que a revista. Efetivado em 1991, o PPGAV é um importante marco da pesquisa em artes visuais no Brasil. Por conta disso, *Porto Arte* apresenta aos leitores a logomarca comemorativa desse aniversário, criação de Katia Prates a partir de detalhe de gravura de Maria Lucia Cattani, a ser usado juntamente com o logotipo do PPGAV, remodelado por Sandro Ka em 2014. Oferecemos nestas páginas um pouco de nossa imensa alegria.

participation of the pictorial tradition as a compositional reference in certain photographic practices.

The *Texts* segment presents Pedro Pousada's considerations on the Hanover Merzbau, which has already been introduced in *Porto Arte's* previous issue. To tie up the issue, the fruitful conversation between Sofia Hernández Chong Cuy and Michelle Sommer during the 9th Bienal do Mercosul in 2013 can be read in the *Interview* segment.

We would like to take this opportunity to proudly communicate here that the Graduate Program in Visual Arts turns 25 years old in 2016 — just one year younger than *Porto Arte*. The Graduate Program in Visual Arts (PPGAV) commenced in 1991 and remains an important landmark in the research on Visual Arts in Brazil. On that account, *Porto Arte* would like to introduce to its readers its celebratory logo, created by Katia Prates and inspired by a detail in an illustration by Maria Lucia Cattani. The logo shall be used together with PPGAV's official logo, refashioned by Sandro Ka in 2014. With these pages, we share our immense joy with you.



Alexandre Santos

Tensionamentos entre religião, erotismo e arte: o Martírio de São Sebastião

Resumo

Este artigo propõe uma reflexão sobre o Martírio de São Sebastião, tema que mescla a prática religiosa e o prazer erótico. O pressuposto de Georges Bataille de que a religiosidade e o erotismo são construções culturais complementares na busca da superação da finitude e da descontinuidade entre os seres humanos se amplia no que concerne à presença de São Sebastião na arte contemporânea relacionada à imagem fotográfica. O culto implícito à sensualidade do santo soldado na pintura renascentista e barroca torna-se apropriação explícita na iconografia homoerótica no século XX, como se percebe nas traduções do tema assumidamente biográficas nas fotografias performáticas de Yukio Mishima e Luigi Ontani e no filme *Sebastiane*, de Derek Jarman.

Palavras-chave

Erotismo. Religiosidade. São Sebastião. Fotografia. Cinema.

Alguns temas da história da arte, frequentemente advindos da tradição pictórica ou escultórica, ao serem tratados pela fotografia produzem via de regra uma espécie de tradução do sistema iconográfico do qual descendem. Conforme postulam diferentes autores (COLEMAN, 2004; ROUILLÉ, 2005; FONTCUBERTA, 2010, MORA, 2004), a fotografia é um meio de expressão carregado de ambiguidades, uma vez que articula sutilmente camadas sobrepostas entre o real e a ficção em um jogo que torna inevitável a reinvenção das matrizes iconográficas que lhe servem de inspiração. O Martírio de São Sebastião é um destes temas, o qual ao ser encenado na imagem fotográfica – ou cinematográfica – refaz o estatuto deste sistema imagético justamente por acrescentar elementos autobiográficos ao mito cristão, aspecto que coloca em tensão permanente as relações entre religião, erotismo e produção artística.

A intersecção entre religiosidade e erotismo é recorrente nas manifestações culturais desde a antiguidade mais tardia e, sem dúvida, um dos seus lugares privilegiados é a arte, sobretudo nas culturas cuja religiosidade serve-se do uso de imagens. A própria origem pré-histórica das religiões se sustenta no apreço dado às imagens como substitutas das divindades ou como expressão que ameniza a finitude humana (DÉBRAY, 1993), situação que propicia o amalgamamento de relações intrínsecas entre a produção de imagens, o desenvolvimento da religiosidade e a noção de erotismo.

Segundo Georges Bataille, a origem da humanidade é repleta de passagens existenciais que vão do contínuo ao descontínuo e vice-versa. Contudo, para o mesmo autor, *somos em suma seres descontínuos, ou seja, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível* (BATAILLE, 1987, p. 15). A condição de descontinuidade evoca a nostalgia da continuidade perdida e, em virtude disso, engendra uma obsessão tanto com o que nos relaciona a uma dualidade de acaso quanto com a individualidade perecível que somos. Necessitamos das imagens, do mesmo modo que tentamos suprir a irreversibilidade da nossa condição individual, através do ato sexual. Nesta perspectiva, “erotizamos” o cotidiano assim como “sacralizamos” a nossa existência, pois *a experiência mística, na medida em que temos em nós a força para operar uma ruptura de nossa descontinuidade, introduz em nós o sentimento da continuidade* (p. 22).

O sentido mais primevo da palavra religião vem do latim *religare* e traz a ideia de reconstituir um laço espiritual entre o homem e as forças

incompreensíveis e ameaçadoras da natureza. Nas práticas religiosas antigas se percebe uma aproximação ao sentido do erotismo proposto por Bataille, em um movimento semelhante ao desejo manifesto da maioria das culturas em promover a “ordem” religiosa diante da “desordem” profana. Assim como o ato sexual propõe uma complementaridade entre os seres humanos – constituindo o que chamamos de erotismo em uma simbiose momentânea que destrói a condição da descontinuidade existencial –, também a ritualística religiosa engendra uma fusão simbólica entre o homem e as forças da natureza, apoiada na construção de um espaço delimitado para a prática da fé, o qual rompe com a descontinuidade territorial e afeta toda a comunidade ali circunscrita. *Para a experiência profana, o espaço é homogêneo e neutro: nenhuma rotura diferencia qualitativamente as diversas partes de sua massa* (ELIADE, 1992, p. 18). Desta forma, a junção entre seres que encarnam o princípio da complementaridade erótica assemelha-se à mesma lógica do ritual religioso, pois em ambos há o desejo da continuidade simbólica. Seja no outro, no espaço constituído para a fé ou na experiência mística que a religião e o erotismo podem delinear.

O MARTÍRIO DE SÃO SEBASTIÃO

Diferente da exuberância erótica de sistemas religiosos antigos, como o Egito, a Mesopotâmia, a Grécia e a Roma pagãs e, sobretudo, a Índia, no universo cristão as imagens religiosas vinculadas à representação do erotismo são raras, ainda que com o humanismo renascentista elas passem a fazer parte da produção artística ocidental em um contexto que revê os padrões de representação do corpo, em sintonia com o modelo ideal influenciado pelo mundo clássico antigo. A representação do Martírio de São Sebastião encaixa-se nesta categoria, sendo recorrente no Renascimento, período em que o paganismo contamina não somente o interesse dos artistas pelos temas da mitologia greco-romana, mas também oferece referências para a representação das temáticas da liturgia cristã. Nesta perspectiva, torna-se procedente pensar sobre a iconografia religiosa deste santo, bem como sobre as suas diferentes apropriações históricas, inclusive como ícone religioso que adere ao universo cultural homoerótico, principalmente na contemporaneidade artística.

São Sebastião viveu no século III e, como soldado, era tão admirado pelos co-imperadores Diocleciano e Maximiano que estes lhe deram o comando da primeira coorte (Legião de Infantaria). Porém, Sebastião teria *usado o uniforme militar com a única intenção de fortalecer o coração dos cristãos, o qual se debilitava com as perseguições* (VARAZZE, 2003, p. 177). Os relatos informam que foram muitas as vezes que este soldado se envolveu na defesa dos cristãos, intermediando milagres relacionados à cura de doenças, inclusive de pagãos,

os quais em gratidão se convertiam ao cristianismo. Entre os referidos milagres estaria a cura de um prefeito de Roma, ocasionando a sua conversão à fé cristã. Ações como estas lhe trouxeram grande respeito por parte dos seus seguidores, assim como lhe garantiram fama considerável no mundo romano. Contudo, a benevolência cristã de Sebastião não era bem recebida em uma Roma oficial e majoritariamente pagã.

Quando o seu cristianismo foi denunciado para Diocleciano, Sebastião passa a ser considerado um traidor e é condenado ao martírio. Levado ao campo, ele é amarrado a uma árvore e crivado de flechadas até a morte por um grupo de arqueiros, situação esta que se reverte com a sua ressurreição. Algumas referências na história da arte complementam os desdobramentos da sua história através da personagem de Irene, que curou as suas feridas, permitindo ao soldado que voltasse a Roma e provocasse novamente a ira dos imperadores ao defender suas convicções religiosas. Estes fatos contribuíram para que ele fosse definitivamente condenado à morte com golpes de porretes. O seu corpo foi jogado em uma cloaca e, posteriormente, enterrado nas catacumbas de Roma, onde até hoje está o seu sepulcro.

O Martírio de São Sebastião foi fartamente representado na Renascença européia, de norte a sul, por artistas como Hans Memling, Antonello da Messina, Giovanni Bellini, Sandro Botticelli, Albert Dürer, entre outros. A recorrência da representação do santo, seminu, voluptuoso e andrógino, desde o século XIV foi tolerada pela Igreja, considerando a influência da Antiguidade Clássica e também o fato de que São Sebastião era padroeiro das pestes, pois simbolizava o triunfo sobre a morte pelas flechadas. Após a Contrarreforma, entretanto, a Igreja logo substituiu São Sebastião por São Roque, figura considerada mais decente e sábia na tarefa de protetor das pestes (DARRIULAT, 1998).

De qualquer modo, as representações e a devoção ao santo continuaram no período barroco, no qual parece se estabelecer uma imagem ainda mais *resplandecente* de São Sebastião. Nela se tornam mais evidentes a ambiguidade do seu contorno de gênero, assim como a forte erotização de sua figura, através de diferentes versões, sobretudo aquelas que foram realizadas por Guido Reni. É também durante o barroco, pela ênfase dada à dramatização, que diversas imagens de São Sebastião serão tratadas de modo mais lânguido, acentuando cada vez mais o sentido reticente desta iconografia, seja nas pinturas de Jusepe de Ribera, Mattia Preti e Antonio de Bellis ou nas esculturas de Pierre Puget, Antonio Giorgetti e Johann Michael Feichtmayer.

Segundo Fernandez (op. cit.), foi o poema *Martírio de São Sebastião* (1911), de Gabriele D'Annunzio (1863-1938), posteriormente musicado por Claude Debussy, que fez emergir uma devoção assumidamente homoerótica ao oficial de Diocleciano. O poeta italiano escreveu o texto diretamente em francês

e construiu um Sebastião mítico, que se recusa a ser tratado com clemência e pede aos seus algozes que o maltratem no suplício. O discurso poético de D'Annunzio é quase um canto de amor que sublinha a determinação e as convicções religiosas do santo como símbolo de resistência:

Oh arqueiros, arqueiros, ainda que vocês jamais me amem, que eu ainda assim conheça o seu amor. Eu lhes digo, eu lhes digo: aquele que mais profundamente me machuca, mais profundamente também me ama (D'ANNUNZIO apud FERNANDEZ, 2001, p. 103).

O poema de D'Annunzio propõe uma relação intrínseca entre sofrimento e êxtase na história de São Sebastião, inspirada pela própria representação artística deste santo em pinturas e esculturas que enfatizam esta condição, recorrente na iconografia cristã como um todo. Um exemplo análogo são as inúmeras vezes em que São João Batista foi representado nu e carregado de forte apelo sensual, aspecto que também o consagrou como um ícone homoerótico. A própria história de São João – traído pela amada Salomé, que ordena que lhe cortem a cabeça – é um indício que desperta o sentido ambíguo de seu martírio, ligado tanto ao sofrimento da traição feminina quanto à redenção, elementos que o aproximam do imaginário homoerótico e sua melancolia intrínseca, ancorada na relação entre Eros e Thanatos.

São muitas as imagens cristãs que nos conduzem ao binômio sofrimento e gozo. Nesta medida, *O êxtase de Santa Teresa* (1647-52), de Bernini, é um exemplo modelar da relação subjacente entre prazer e dor. Um anjo lança uma seta de ouro repetidamente contra o coração de Santa Teresa de Ávila, que descreve a sua experiência bem como a sensação que esta lhe causou: “uma dor tão grande que me arrancou vários gemidos; e era contudo extremamente doce [...] incendiando-me com um prodigioso amor a Deus” (apud BELL, 2008, p. 239-241). No conjunto escultórico da obra na igreja Santa Maria della Vittoria, em Roma, percebe-se uma pulsão entre vida e morte, erotismo e religiosidade. Como nas imagens de São Sebastião, as representações de São João Batista e Santa Teresa evocam o sofrimento motivado por uma causa nobre: a entrega sem concessões ao amor divino, ainda que tal opção gravite no entorno da morte. Se isto não fica tão visível em São João Batista, nas representações de São Sebastião e Santa Teresa a conotação do sofrimento relacionado à entrega sexual é evidente. Nos três exemplos, contudo, pode-se perceber a relação entre erotismo, violência e morte: *se a união dos dois amantes é o efeito da paixão, ela invoca a morte, o desejo de matar ou o suicídio* (BATAILLE, 1987, p. 20).

A afinidade homoerótica com o tema do martírio de São Sebastião talvez esteja ligada justamente a esta sobreposição que exalta a vulnerabilidade física e o sentimento amoroso. A afinidade com o martírio deste santo, por outro



Guido Reni, *São Sebastião*, 1618, óleo sobre tela, Palazzo Rosso, Gênova

lado, parece ser anterior ao poema de Gabrielle D'Annunzio. O monarca francês Luís XIII, ele mesmo adepto do homoerotismo, teria colocado no seu quarto de dormir uma imagem de São Sebastião seminudo sob os cuidados de Irene, de autoria do pintor francês Georges Latour (FERNANDEZ, 2001, p. 91).

SÃO SEBASTIÃO TRADUZIDO PELA FOTOGRAFIA E PELO CINEMA

Semelhante devoção ao soldado romano firma-se, entretanto, ao longo do século XX. Um exemplo que elucida esta afinidade está nas memórias do escritor japonês Yukio Mishima (1925-1970), publicadas pela primeira vez em 1949, sob o sugestivo título *Confissões de uma máscara*. O trecho no qual Mishima descreve o seu primeiro encontro com a imagem de São Sebastião é particularmente interessante quanto às condições de apropriação desta iconografia pela sensibilidade homoerótica:

Abri uma página no final do livro. [...] surgiu então uma pintura que senti estar lá só por minha causa me esperando [...] Era uma reprodução do "São Sebastião" de Guido Reni, do acervo do Palazzo Rosso de Gênova. [...] Um jovem de beleza excepcional estava ali amarrado, nu. [...] apenas um grosseiro pano branco pendia frouxamente em torno da cintura, cobrindo sua nudez. Supus que fosse uma pintura de um mártir cristão, mas aquela morte [...] exalava um forte odor de paganismo. Isto porque o seu físico – que podia ser comparado ao de Antínoo, o favorito do imperador Adriano – não mostrava vestígios do sofrimento ou da decrepitude comuns aos missionários [...]. Exibia, ao contrário, juventude, luz, beleza e prazer. Não era dor o que rondava aquele peito projetado, o ventre contraído, os quadris algo contorcidos, e sim um lânguido meneio de prazer [...]. Não fosse pelas flechas fincadas na axila esquerda e do lado direito do corpo, mais pareceria um atleta romano em repouso... (MISHIMA, 2004, p. 36).

Mishima declara que esta imagem significou um divisor de águas em sua vida, pois com ela percebeu sua atração pelo homoerotismo. As flechas, como emblemas da masculinidade, são imagens metafóricas que se ligam à erotização da cena de martírio. Elas se relacionam ao mundo masculino da guerra ao qual pertencia o soldado, mas remetem a signos fálicos que penetram o corpo do jovem romano como uma alusão ao coito homoerótico, também marcado pela violação da carne. Esta sobreposição de elementos aparece tanto na pintura de Guido Reni quanto no próprio depoimento de Yukio Mishima. Ambos acentuam a força física, a nudez e a juventude do soldado São Sebastião. Nesta medida, do mesmo modo que a descrição de Mishima se faz através de um diário intitulado *Confissões de uma máscara*, alusivo a toda uma geração que teve a expressão de sua sexualidade reprimida, o tema do martírio de São Sebastião serve ao universo homoerótico por versar sobre a vida de um soldado cristão, o qual

também se encontra na contracorrente da história e, portanto, em uma posição à margem, semelhante àquela historicamente relegada aos praticantes do amor que não ousa dizer seu nome.

A iconografia de São Sebastião, que aparecera desde a Renascença relacionada à conjunção entre sensualidade corporal e martírio, torna-se ainda mais potente ao assumir um caráter transgressor na contemporaneidade artística. Marcada justamente pela violação dos códigos de autonomia da arte em direção à vida, processo que teve forte participação dos meios mecânicos de obtenção da imagem (CRIMP, 2005), a arte contemporânea constituiu-se em um ambiente propício para as representações do santo católico, agora assumido como referência identitária, sobretudo após a revolução sexual e a politização gay dos anos 1960. Diferentes artistas se debruçaram sobre o tema, de modo consciente no que se refere ao seu significado intrínseco, como é o caso de David Wojnarowicz, Pierre et Gilles e Mário Röhnelt, entre outros.

Em uma atitude precursora desta onda iconográfica, o próprio Mishima personificou o santo em uma espécie de *performance fotográfica* no *Retrato de Yukio Mishima como São Sebastião* (1966). Trata-se de uma parceria com o fotógrafo japonês Kishin Shinoyama, em franca apropriação da obra pictórica de Guido Reni, flagrante no gestual do escritor, cenário e posição das flechas. O curioso é que Mishima realiza este trabalho poucos anos antes de seu triunfal suicídio público por *harakiri*, em 1970. A sobreposição de camadas ficcionais e autobiográficas, assim como a relação entre gozo e sofrimento expressa na tradição figurativa de São Sebastião, parecem premonitórios à opção do escritor japonês em sua “saída de cena”, como uma espécie de adesão consciente ao impulso melancólico do drama (BENJAMIN, 1985).

O artista italiano Luigi Ontani (1943), em *São Sebastião no bosque de Calvenzano/After Guido Reni* (1970), também propôs pensar esta iconografia partindo da imagem fotográfica e acentuando, deste modo, tanto a sua dramaticidade quanto o seu subjacente conteúdo homoerótico. Ontani recria o martírio do santo católico como provável homenagem a Mishima, aspecto que se percebe na alusão a Guido Reni e também no ano de realização da obra, coincidente com a morte do escritor japonês. Ao observarmos a pose de Ontani como um São Sebastião que aguarda alguém, percebe-se uma brincadeira com o bosque de Calvenzano, cidade natal de Guido Reni. Esta é também uma provocação sutil no título da obra, acentuada pela construção da imagem, pois faz alusão às chamadas *territorialidades marginais* (PERLONGHER, 1995), ou seja, os cenários urbanos de encontros libidinais masculinos, como os bosques, os parques e os lugares abandonados.

Entretanto, entre as mais desconcertantes obras sobre o Martírio de São Sebastião está o primeiro filme de Derek Jarman (1942-1994), intitulado



Kristin Shinoyama, *Retrato de Mishima como São Sebastião*, 1966

Dossiê



Derek Jarman, fotograma de *Sebastiane*, 1976

Sebastiane (1976) e inteiramente falado em latim. Trata-se de uma obra de flagrante viés homoerótico e autorreferencial, com uma estética profundamente marcada por uma *sensibilidade melancólica* (LOPES, 2002). O filme é uma releitura da vida do santo cristão, reinventando o clima de desejo que cerca a sua construção mítica. Apesar de o diretor inglês explorar o destino de Sebastião martirizado pelas flechadas em uma cena final que remete à voluptuosidade das suas aparições pictóricas, a condução da história prioriza um longo preâmbulo de caracterização da personagem do santo como alguém que não abre concessões quanto às suas crenças e desejos, nem mesmo em face dos castigos corporais impostos pelas autoridades militares. O cenário tem como pano de fundo uma base militar de treinamento de soldados, privilegiando a concentração masculina em ambiente isolado. O confinamento masculino é um fetiche homoerótico recorrente, tendo sido explorado por exemplo na obra de Jean Genet ao debruçar-se sobre o ambiente carcerário no romance autobiográfico *Diário de um ladrão* (publicado em 1949) e no filme *Un chant d'amour* (de 1950).

Derek Jarman também se dedicou à literatura e à pintura, ainda que sua notoriedade artística tenha se consolidado no cinema, apesar de sua filmografia ser vista como excessivamente estetizada e até mesmo decorativa por críticos mais ortodoxos, que não percebem a amplitude de sua expressão cinematográfica. Para além dos atributos estéticos que o ligariam ao cinema de Fellini ou Pasolini, Jarman mistura em sua filmografia a mesma crítica política que fez em sua pintura, frente ao período de governo da primeira ministra Margaret Thatcher, denunciando a influência moral da igreja na cultura e, com isto, notabilizando-se como um polêmico diretor de cinema que revisita a história dos mártires gays com um estilo voluntariamente camp, em filmes como o citado *Sebastiane*, *Caravaggio* (1986) e *Ricardo III* (1991).

Mesmo a despeito de seu aparente escracho, exagero e pouca seriedade, a estética *camp* (TAMAGNE, 2001, p. 251)¹ se apresenta como um valor político importante, justamente por trabalhar elementos que fogem do bom gosto e provocam transgressões frente à alta cultura, aproximando-se do que hoje conhecemos como cultura *queer*. No filme *Sebastiane o camp* se faz presente no modo como o diretor teatraliza a estética *gay*, usando e abusando de seus fetiches: a alegórica cena inicial da festa romana que culmina com o banho de esperma por um gigantesco pênis artificial no rosto de um bailarino; a afetação afeminada do imperador Diocleciano; a junção de motivos violentos com referências de forte erotização; enfim, as diferentes menções às fantasias homoeróticas que aparecem no decorrer do filme, como os figurinos mínimos dos soldados romanos, um tanto jocosos em relação à realidade que remetem.

Em 1896 o fotógrafo pictorialista norte-americano Fred Holland Day (1864-1933) aventura-se em um ensaio fotográfico de mais de duzentas imagens

1. Para Tamagne, a estética *camp*, tal como foi inicialmente definida por Christopher Isherwood em *The world in the evening* (1954) ou Susan Sontag em *Notas sobre o camp* (1964), repousa sobre o travestismo, a paródia, a teatralidade, a pose e a artificialidade. O *camp* faz convergir o esteticismo decadente à Oscar Wilde, a cultura pop de Andy Warhol e o delírio transgenérico de *Rocky Horror Picture Show*, de Jim Sharman (1976).

sobre a Paixão de Cristo, tornando-se um dos precursores das intersecções entre homoerotismo e religiosidade através da fotografia. Como produção calcada na narrativa fotográfica de um episódio bíblico e também pelo seu viés homoerótico, diversos são os pontos de contato entre a obra de Holland Day e o filme de Jarman. Nas suas fotografias os soldados romanos que presidem a crucificação de Cristo, por exemplo, lembram muito os algozes de *Sebastiane*, inclusive pelos atributos *camp* que norteiam a dramatização, os seus figurinos e o clima de sensualidade reinante. É importante ressaltar que, tal e qual Mishima, na série sobre a crucificação de Cristo, é o próprio fotógrafo quem serve de modelo ao tema. Ao mostrar *As sete últimas palavras de Cristo*, no Salão da Filadélfia no mesmo ano, o ensaio recebeu muitas críticas, sobretudo pela combinação inusitada de um tema sacro com a nudez e, sobretudo, pela representação fotográfica de um homem afeto ao homoerotismo encarnando a figura de Cristo. Em *Estudo para a crucificação*, o sofrimento do Messias é transposto para um adolescente em nu frontal, pleno de sensualidade lânguida, em uma imagem que remete à memorável escultura do *Escravo jacente* (1514-1515), de Michelangelo, tema que evoca a passividade e, ao mesmo tempo, o erotismo sensual do corpo masculino como objeto do olhar do espectador (GREER, 2003, p. 109).

A admiração de Day pelo decadentismo, expresso na revista *Yellow Book*, da qual era editor, é mais um aspecto que promove uma conexão com Jarman, sobretudo pelo sentido *camp* presente em *Sebastiane*.² Como muitos fotógrafos do período, ele tinha um grande fascínio pela transgressão das convenções, tanto no que concerne à estética e os temas de suas imagens, ao propor desafios para uma fotografia que pretendia rivalizar com a pintura, quanto no que se refere à religião, ao transpor barreiras de tabus e convenções iconográficas. Vale lembrar que em 1907 ele também se debruçou sobre o tema de São Sebastião, produzindo uma interessante versão pictorialista do seu martírio através de um arrojado primeiro plano em contra-plongé.

Entretanto, se comparado à Paixão de Cristo e ao São Sebastião realizados por Day, o filme de Jarman é mais radical e transgressor. Em primeiro lugar, por assumir uma estética homoerótica declarada, expondo longos planos de interação sexual e nudez entre os soldados, mas também por fazer frente ao contexto político no qual se insere. Aliás, boa parte da obra de Jarman possui um corrosivo viés crítico, inclusive por não hesitar em trazer à luz a permanência das manifestações homofóbicas que vigoravam nos anos 80, década de retorno à censura, tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra, respectivamente nos governos de Ronald Reagan e Margaret Thatcher. Neste sentido, o filme *Eduardo II*, sobre um herdeiro gay ao trono inglês no século XIII, constitui-se também como um manifesto político contra a chamada *Cláusula 28*, de 1988, a qual proibia o financiamento de atividades que servissem para “promover

2. Susan Sontag, em *Notas sobre o camp* (1987), refere-se ao decadentismo de Aubrey Beardsley como estética *camp* e Fred Holland Day era um grande admirador deste ilustrador, assim como de Oscar Wilde.

a homossexualidade”, marcando um retorno puritano à censura em relação à expressão homoerótica no Reino Unido. Medidas como esta se relacionam ao clima de caça às bruxas, instaurado na Europa e nos Estados Unidos com a disseminação da epidemia da AIDS.

Também na obra pictórica de Jarman há um forte engajamento político *queer*. Como portador do vírus HIV, o seu trabalho em pintura orienta-se em um sentido claramente militante, aspecto que marcou a trajetória de diversos artistas em igual condição no início da década de 1990, motivados pelo esforço poético coletivo que lança mão de estratégias em prol da conscientização sobre a necessidade de políticas públicas para o tratamento e prevenção da AIDS (SANTOS, 2011). Isto aparece nos últimos trabalhos de Jarman em pintura, do início dos anos 90, nos quais o artista cobre com tinta vermelha as páginas de tablóides homofóbicos e escreve sobre elas palavras como *queer*, *blood* e *spread the plague*, manifestando, assim, uma crítica sobre o papel da imprensa na difusão dos preconceitos aos *gays* no contexto de eclosão da referida epidemia. Como se percebe, o homoerotismo de Jarman é marcado não apenas pela visibilidade do desejo homoerótico, expressa magistralmente em sua oportuna apropriação fílmica do Martírio de São Sebastião, mas também pela luta política para dar visibilidade às agruras de um segmento social à margem.

Quando Yukio Mishima e Luigi Ontani encarnam São Sebastião, mais do que figurar uma mensagem cifrada sobre o homoerotismo – tal como os artistas no Renascimento e Barroco –, eles fazem emergir o mundo íntimo que lhes afeta como objeto central da sua arte. Um mundo cuja aparição ficou mais fácil com a fotografia, através de suas potencialidades narrativas e ficcionais. Falam em primeira pessoa e exaltam a sua visão, na qual erotismo e fé se confundem de um modo peculiar, assim como biografia e tema. Do mesmo modo, quando Derek Jarman revisita o Martírio de São Sebastião através do cinema – linguagem derivada da fotografia –, não é simplesmente para narrar o sofrimento da personagem sagrada ou para produzir mensagens sub-reptícias para espectadores iniciados, pois o seu discurso poético é fruto de uma época inquieta na qual o manejo de imagens propicia a abertura para outras portas de acesso político ao corpo, à alteridade e ao desejo. Assim, há em Jarman um estado de tensão autobiográfica que fala sobre si a partir do outro.

Se o erotismo, assim como a religiosidade, são dimensões humanas que se complementam, o estado de tensão ao qual me refiro sobre Jarman também se faz presente em Mishima e Ontani. Nos três artistas ele se configura na transposição do sagrado para o profano e do profano para o sagrado, como estratégias políticas contradiscursivas conscientemente eleitas pelos seus autores. É importante considerar que, contraditoriamente, as flechas, elemento crucial do Martírio de São Sebastião, além de serem *símbolos da penetração e da*

cobertura sexual, também se referem, no plano místico-religioso, ao pensamento que conduz à luz e ao órgão criador que abre para fecundar e iluminar o espaço fechado (Virel apud Chevalier & Gheerbrant, p. 435).

REFERÊNCIAS

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BELL, Julian. *Uma nova história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemande*. Paris: Flammarion, 1985.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.
- COLEMAN, A. D. El método dirigido: notas para una definición. In: RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- COOPER, Immanuel. *Male bodies: a photographic history of the nude*. New York: Prestel Publishing, s.d.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- DARRIULAT, Jacques. *Sébastien: le renaissant*. Paris: Éditions de la Lagune, 1998.
- DÉBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis, Vozes, 1993.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FERNANDEZ, Dominique. *L'amour qui ose dire son nom: art et homosexualité*. Paris: Éditions Stock, 2001.
- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- _____. La vida de los hombres infames. In: SIGG, Pabro (Ed.). *Microhistorias y macromundos*, Volúmen 2. México, DF: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.
- GRAZIOLE, Elio. *Corpo e figura umana nella fotografia*. Milano: Edizione Bruno Mondadore, 1998.
- GREER, Germaine. *Les garçons: figures de l'éphèbe*. Paris: Hazan, 2003.
- HAMMOND, Anne. Vision naturelle et image symboliste: la référence picturale. In: FRIZOT, Michel (Ed.). *La nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Larousse/VUEF, 2001.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LORD, Catherine ; MAYER, Richard. *Art & queer culture*. London/ New York: Phaidon, 2013.
- MISHIMA, Yukio. *Confissões de uma máscara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- MORA, Gilles. Photobiographies. In: MÉAUX, Danièle; VRAY, Jean-Bernard. *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004.
- PERLONGHER, Nestor. Territórios marginais. In: MAGALHÃES, Maria Cristina Rios. (Org.). *Na sombra da cidade*. São Paulo: Editora Escuta, 1995.
- PULTZ, John. *La fotografia y el cuerpo*. Madrid: Ediciones Akal, 2003, p. 63.

Dossiê

- ROUILLÉ, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
- SANTOS, Alexandre. *Corpos invisíveis, corpos que importam*. In: CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Maria (Org.). *História da arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.
- _____. *Imagem fotográfica e ambiguidade narrativa em Milton Kurtz*, in: SANTOS, Alexandre; CARVALHO, Ana Maria Albani de (Org.). *Imagens: arte e cultura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.
- SONTAG, Susan. *Notas sobre o camp*. In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- TAMAGNE, Florence. *Mauvais genre? Une histoire des représentations de l'homosexualité*. Paris, EdLM, 2001.
- VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Aurea: vida de santos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

Alexandre Santos

Professor de história da arte no Instituto de Artes da UFRGS, no Departamento de Artes Visuais e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Tem diversos artigos publicados sobre seus interesses de pesquisa, concentrados na presença da fotografia na arte moderna e contemporânea. É autor da tese de doutorado *A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro*. Coorganizou os livros *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos* (Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre/Editora da UFRGS, 2004) e *Imagens: arte e cultura* (Editora da UFRGS, 2012).

DOSSIÊ

Annateresa Fabris

Montagem, fotografia, espelho: Waldemar Cordeiro depois do concretismo

Resumo

Em busca de novas possibilidades para o concretismo, Cordeiro interessa-se pelo "realismo brutal" da paisagem urbana, na qual detecta um princípio criativo enraizado no processo dialético da montagem. Os popcretos resultantes desse novo momento (1964-1965) caracterizam-se, não raro, pelo uso de imagens fotográficas, apresentadas como operações retóricas e ideológicas. Usada também em obras posteriores, a fotografia transforma-se num instrumento de contestação das ideias tradicionais sobre arte, tendo como horizonte as transformações advindas da presença dos meios de comunicação de massa.

Palavras-chave

Fotografia. Montagem. Waldemar Cordeiro.

Em dezembro de 1963, Waldemar Cordeiro publica dois artigos nos quais lança um desafio à plataforma concreta: demonstrar a capacidade de passar do “momento pragmático”, marcado pela relação dos signos com o intérprete, para o “período semântico”, caracterizado pela relação dos signos com as coisas. Se os artistas não se identificassem com os aspectos novos e criativos da arte contemporânea, a partir da “natureza comunicativa, autônoma e direta, em contínuas transformações quantitativas e qualitativas” da proposta concreta, esta seria definitivamente superada, transformando-se numa manifestação do passado. O contraponto da arte concreta histórica residia na “nova figuração”, apresentada em termos de montagem como expressão de antidogmatismo e antiestilo; de obra aberta, ou seja, de objeto não unívoco, que usa signos não unívocos, ligados por relações não unívocas; de visão crítica da sociedade, na medida em que denuncia a coletivização forçada do indivíduo pelos meios de comunicação de massa, “a serviço de uma oligarquia financeira cada vez mais ávida de lucro”¹

O artista não deixa de sublinhar o elo existente entre as linguagens informais e a nova poética que estava se configurando no começo da década de 1960. Embora obsoleta como o concretismo, a arte informal havia feito um apelo para um “retorno às coisas”, à matéria e à mancha, significando “ambiguidade, indefinido, possibilidades de escolha e de direção de leitura, movimento, instabilidade e aleatório”.² A ideia da arte informal como zona de transição para a emergência da nova figuração havia sido utilizada por Giulio Carlo Argan no texto de apresentação da representação da Itália na VII Bienal Internacional de São Paulo (1963). Nele, o historiador sintetizava a trajetória de Enrico Baj nos termos de uma transposição da experiência histórica do informal para o domínio da imagem. Sérgio Dangelo, por sua vez, era apresentado como um artista que, dentro da experiência informal, havia aberto “novas zonas do ser à exploração e à revelação da imagem”³

A coexistência da violência gestual com elementos figurais, quando não antropomórficos, é, com efeito, uma característica de inúmeras poéticas informais, como comprovam os exemplos do grupo Cobra e de artistas como Nicolas De Staël, Jean Dubuffet, Emilio Vedova, Wols e Jean Fautrier. A ideia de “representação sem lar”, cunhada por Clement Greenberg em 1962 para definir a série *Mulheres* (1952-1955), de Willem de Kooning, e algumas obras de Franz

1. CORDEIRO, 1986a, p. 119; 1986b, p. 123.

2. Id., 1986b, p. 123.

3. ARGAN, 1963, p. 288-289. Cordeiro pode ter encontrado também ecos dessa atitude em alguns participantes da mostra, como Pierre Alechinsky, em cuja linguagem se mesclavam sugestões surrealistas e uma gestualidade de derivação oriental, e Ivan Serpa e Flávio-Shiró, que se distinguiam pela coexistência em suas telas de estruturas abstratas com substratos figurativos.

Kline posteriores a 1953, também faz parte desse quadro de referências, já que designa um tipo de pintura que, embora aplicada a fins abstratos, não deixa de sugerir objetivos representacionais.⁴

Se tais experiências podem ser inseridas no âmbito da “nova figuração”, o termo, no entanto, é bastante ambíguo e complexo, pois abarca todas as tendências que reinstauraram a representação icônica. O conceito de “nova figuração” aplica-se, assim, a toda obra que postula a relação com a forma de um objeto, baseada numa relação de semelhança. Uma vez que esta varia de acordo com a percepção individual, é possível afirmar com Simón Marchán Fiz que o critério de semelhança é relativo, determinando a existência de diferentes graus de iconicidade.⁵ Cabem dentro da etiqueta “nova figuração” nomes como os de Francis Bacon, Antonio Saura, Baj, Valerio Adami e de tendências como o neodadaísmo, a *pop art*, o novo realismo, a figuração fantástica, a arte psicodélica, o hiper-realismo, o *shocker pop*, a figuração narrativa e o realismo crítico da década de 1960.⁶

A ideia de montagem usada por Cordeiro para caracterizar a “nova figuração” presente na Bienal de 1963 merece algumas considerações, a começar pela definição dada por ele. Se a montagem se caracteriza pela introdução da “coisa”, convertida em informação, signo e mensagem construtiva na obra de arte,⁷ o conceito não se aplica a boa parte dos trabalhos neofigurativos apresentados na mostra paulista. Não cabem dentro do conceito de montagem as composições simbólicas de Alan Davie, caracterizadas por uma figuração de cunho surrealista; as manifestações sígnico-gestuais de Dangelo, igualmente de derivação surrealista; as grafias livres e elegantes de Rodolfo Aricò; as estruturas geométricas banhadas por uma luz sombria e povoadas de presenças figurais ambíguas de Aldo Bergolli; as imagens de Concetto Pozzati, derivadas dos meios de comunicação de massa, mas elaboradas de maneira fantástica; as esculturas de Eduardo Paolozzi, que são apresentadas como fetiches mecânicos, apesar de se inspirarem na ordem racional da tecnologia.

No catálogo da Bienal, o termo “montagem” é usado por Michael Middleton para caracterizar as obras mais recentes de Paolozzi, entre as quais as duas versões de *Ídolo hermafrodita* (1962). Desde 1961, o artista britânico estava fazendo experiências com elementos novos, “concebidos e realizados para montagem direta em muitas combinações e permutações, por soldagem e métodos semelhantes de estruturação”.⁸ Não se trata do significado de montagem utilizado por Cordeiro. O artista brasileiro está próximo da poética das *combine-paintings* de Robert Rauschenberg, enquanto Paolozzi, mesmo lançando mão de objetos achados, insistia em traduzi-los num material como o bronze, demonstrando os limites de sua abertura para o novo universo em que a arte estava ingressando.

4. GREENBERG, 1995, p. 124.

5. MARCHÁN FIZ, 1997, p. 19-23.

6. O termo “nova figuração” é também usado como título de uma mostra realizada em Florença em 1963. A manifestação, da qual participam Sergio Vacchi, Giannetto Fieschi e Giuseppe Guerreschi, entre outros, é considerada por Maurizio Fagiolo Dell’Arco (1966, p. 13) uma “corrente nascida velha”, por propor uma associação entre os últimos ecos da pintura informal e uma retomada do surrealismo. Argan (1963, p. 289), por sua vez, aplica o termo a artistas como Rodolfo Aricò, Aldo Bergolli e Concetto Pozzati.

7. CORDEIRO, 1986a, p. 119.

8. MIDDLETON, 1963, p. 241.

A ideia de montagem como interesse pela “coisa” pode ser aplicada às peças de George Segal, verdadeiros quadros escultóricos em que se fundem moldes fantasmáticos de gesso e objetos reais. É possível também considerar montagens as quatro colagens apresentadas por Paolozzi e as onze obras de Baj, o qual lança mão de materiais heterogêneos para propor uma figuração inusitada por meio de personagens monstruosos, mas profundamente expressivos. É o que demonstram as quatro obras dedicadas ao tema dos generais, apresentados como manequins grotescos e truculentos, cobertos de medalhas, franjas e divisas.

O artista que responde mais de perto à ideia de Cordeiro acerca da existência de um “realismo brutal, cuja possibilidade criativa é garantida pelo processo dialético da montagem” é o italiano Mimmo Rotella, que apresenta cinco *décollages*, considerados por Argan “indícios” ou “documentos sociológicos”, nos quais era fixada “a imagem das mitologias efêmeras das cidades modernas”.⁹ Artista residente na Universidade de Kansas City (1952), Rotella havia descoberto nos Estados Unidos “o valor do colóquio social com os homens por meio dos cartazes”, que o levará à prática da *décollage*, na esteira das experiências polimáticas de Enrico Prampolini e das composições merz de Kurt Schwitters.¹⁰ Depois de um primeiro momento de caráter informal (1953-1958), em que o cartaz rasgado se impunha por seus valores cromáticos e matéricos, o artista passa a interessar-se pela imagem *ready-made*, presente nos muros dos ambientes urbanos (1958-1963). Moda, publicidade, ícones cinematográficos tornam-se parte de um universo no qual os valores da arte se encontram com os da indústria do entretenimento, dando vida a mitologias particulares pelo trâmite de uma técnica capaz de aglutinar diversos momentos temporais. O cartaz rasgado, do qual o artista se apropria, é posteriormente colado na tela e submetido a um novo processo de laceração, que traz à tona o valor do fragmento, além de propor uma cadeia de novos significados. Dessa operação resulta uma síntese que redimensiona o caráter efêmero da imagem, levando-a para o âmbito dos processos mnemônicos.

As referências ao livro de Umberto Eco, *Obra aberta* (1962), e à visão crítica inerente à “nova figuração” não podem deixar de suscitar uma interrogação sobre as intenções de Cordeiro ao configurar esse quadro de questões. O artista vai além das formulações de Eco sobre “significado” como sinônimo de uma mensagem baseada na ordem, no convencionalismo e na redundância, e “informação” como abertura para a improbabilidade, a ambiguidade e a imprevisibilidade. Ao reportar o primeiro ao “conteúdo” e a segunda à invenção de estruturas formais novas, Cordeiro acaba destituindo a “nova figuração” do valor positivo que parecia encerrar. Apresenta-a, de fato, como uma “arte de significado”, enquanto confia a missão de criar formas inéditas às novas tendências da arte concreta.¹¹

9. CORDEIRO, 1986a, p. 119; ARGAN, 1963, p. 288.

10. MAURIZI, 1981, p. 17; VETTESE, 2002, p. 11.

11. ECO, 1967, p. 159-160; CORDEIRO, 1986b, p. 124.

No ano seguinte, embora ainda fale em “nova figuração”, relacionando-a com o conceito sartriano de “consciência intencionante”,¹² a fim de enfatizar a “objetivação de coisas” concebidas como “unidades semânticas”,¹³ o artista evidencia a própria concepção do que deveria ser uma forma nova graças a um conjunto de obras, apresentadas como modalidades da “arte concreta semântica”¹⁴, que se tornaram mais conhecidas como “popcreto”, a partir da definição proposta por Augusto de Campos.¹⁵ O termo “popcreto” designa um conjunto de obras datadas de 1964, concebidas como montagens de elementos heterogêneos apropriados da realidade e transformados em signos graças a alterações em sua estrutura originária e a novos agrupamentos, dispostos no quadro de acordo com os padrões geométricos da composição concreta.

Não deixa de ser significativo que, entre as “coisas” de que Cordeiro se apropria para realizar uma operação de “desintegração do espaço do objeto físico”, de “destruição de convencionalidades” para alcançar a “construção semântica”, a “construção de um novo significado”,¹⁶ estejam imagens fotográficas encontradas na imprensa. Essa escolha traz em si a evidência de que para ele existe uma diferença fundamental entre pintura e fotografia. Enquanto a primeira se pauta pela representação da semelhança do objeto, a segunda tem como característica principal a apresentação do próprio objeto, destituída de toda forma de subjetivismo. Concebida desse modo, a fotografia responde de perto à busca de um “realismo construído dentro da linguagem objetiva da arte contemporânea”, à defesa de uma arte alicerçada na apresentação da realidade e não mais em sua representação.¹⁷

Era o que postulava um de seus referenciais teóricos, Pierre Restany, defensor do “olhar objetivo”, do “olho da câmara fotográfica”. O crítico francês localizava a presença de uma figuração realmente nova apenas na “arte mecânica”, ou seja, no conjunto de pesquisas levadas a cabo por Rotella, Alain Jacquet, Gianni Bertini,¹⁸ Pol Bury, Nikos, Serge Béguier, que tendiam à reestruturação da imagem bidimensional graças às técnicas mais modernas de transmissão e de comunicação de massa. Entre os novos procedimentos, que nada tinham a ver com os meios clássicos da pintura de cavalete, ganham destaque a fotografia de imprensa, a impressão sobre tecido, os enquadramentos e os transportes fotográficos, as ampliações de telefotos, as decalcomanias de clichês, entre outros. É às pesquisas da arte mecânica que Restany confia a tarefa de enraizar a consciência realista moderna numa iconografia original, “capaz de adaptar-se ao plano-suporte da tela, sem renunciar à revolução do olhar que ela encarna”.¹⁹

A hipótese de que Cordeiro concebe a fotografia como “coisa” ganha reforço quando se lembra a presença do volume *L'imaginaire* (1940), de Jean-Paul Sartre, em sua biblioteca. Ao referir-se ao retrato fotográfico, o filósofo

12. Cordeiro está se referindo à ideia da consciência como intencionalidade, ou seja, como movimento em direção ao mundo, às coisas e aos outros, que Sartre havia derivado de Edmund Husserl (SOUZA, 2010, s.p.).

13. CORDEIRO, 1964a, p. 56. Publicado em *Habitat* (maio-jun. 1964), o artigo *Novas tendências e nova figuração* é uma resposta a *O dilema figuração-abstração*, publicado por José Geraldo Vieira no número 75 da mesma revista. A extensa argumentação de Vieira desemboca na contraposição entre nova figuração e arte concreta. O crítico pergunta-se de que maneira a arte figurativa poderia coexistir com a vertente concreta, exortando os representantes desta a se interessarem não apenas pela pesquisa, mas igualmente pela busca de uma “solução perdurável”. Para subsistir, o figurativismo deveria “valer-se dos hormônios do magismo, do fluxo inconsciente, da inspiração, da intuição, do fetichismo, da mística, das forças arquerônicas”. O concretismo, por sua vez, deveria “abandonar o esquema e a trigonometria pelo aleatório” e inserir-se na contemporaneidade, “tomando-se prático e não teórico”. Cf. VIEIRA, 2012, p. 96-97.

14. Antes de chegar à “arte concreta semântica”, Cordeiro, no início da década de 1960, havia realizado experimentações com manchas e formas orgânicas “de matizada geometricidade”, denominadas de “arte concreta informal”. Cf. CAMPOS, 2015, p. 262.

15. De acordo com o poeta, as obras apresentadas por Cordeiro na mostra *Arte no IAB* (São Paulo, junho de 1964) tinham como característica principal uma estrutura concreta, que havia “deglutido crítica e antropofagicamente, à brasileira” a experiência da *pop art* norte-americana. Dessa percepção surgiu o termo “popcreto”, mas Campos reconhece que, talvez, fosse melhor usar a denominação “arte concreta popular” ou “arte concreta semântica”, como queria o próprio Cordeiro. Cf. PECCININI, 1999, p. 51.

16. CORDEIRO, 1964b, s.p.

17. CORDEIRO, 1986b, p. 56.

apresenta uma definição da fotografia como “coisa”, como um retângulo de papel dotado de uma qualidade e de uma cor específicas, com sombras e manchas claras distribuídas de um certo modo. Matéria que age como um *analogon* da percepção, a fotografia, como toda imagem, necessita de uma intenção para constituir-se, para tornar-se presente à consciência perceptiva.²⁰

Ao apropriar-se de fotografias divulgadas pela imprensa em obras como *Liberdade* e *Jornal*, datadas de 1964, Cordeiro demonstra ser movido por um desígnio preciso: desconstruir a imagem e recompô-la de maneira desconexa a fim de dificultar sua apreensão imediata. Privilegiada pela indústria da comunicação por suas possibilidades objetivas de registro, que se confundem com o critério de autenticidade, a fotografia faz parte de um mecanismo e de uma rede de significados complexos que investem diretamente sua interpretação. Na qualidade de testemunha do acontecimento, cabe ao fotógrafo de imprensa trabalhar dentro das limitações impostas pelo jornal ao qual sua produção se destina, deixando de lado toda veleidade artística e dando destaque a aspectos como a captação da ação, determinados “simbolismos”, capazes de reforçar a carga informativa da imagem, a produção de “um efeito sobre um objeto”, entre outros. Criador de mentalidades, mitos e conhecimentos, o fotojornalismo contribui para a configuração de uma estética da imagem compartilhada por toda uma sociedade, para a interiorização e a aceitação inconsciente de determinados tipos de informação.²¹

Cordeiro desconstrói esse mecanismo retórico de significação com a transformação da notícia em fragmento descontextualizado e ambíguo, abrindo espaço para a participação imaginativa do observador. Em *Liberdade*, a imagem do ex-presidente Juscelino Kubitschek integra uma montagem em que se destacam uma panela cortada e uma calota de automóvel. Cortada em linhas sinuosas, a página na qual havia sido publicada a imagem perde sua carga informativa para adquirir um significado ambíguo, acrescido pela presença das palavras “presidente” e “Buñuel”. Fabrício Vaz Nunes, que percebeu tais termos na montagem, fala de associações imaginativas entre as figuras do ex-presidente e do cineasta espanhol, de uma lógica de estranhamento que transforma um objeto real numa forma abstrata, num elemento da composição.²² A operação levada a cabo em *Jornal* é ainda mais radical. O artista apropria-se de uma primeira página da edição paulistana de *Última Hora* e a recorta em tiras verticais. A remontagem dos fragmentos de textos e imagens rege-se pela ilegibilidade e, logo, pela impossibilidade de dotá-los de um significado, pondo em xeque a ideia do jornal como um veículo objetivo, portador de informações precisas.

O elemento central das duas obras está, sem dúvida, na determinação de apresentar criticamente os mecanismos de conhecimento da realidade forjados

18. Jacquet e Bertini participam da exposição Opinião 65, organizada por Ceres Franco e Jean Boghici e apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro entre 12 de agosto e 12 de setembro de 1965. Na apresentação da mostra, Franco (2015, p. 49-51) destaca a “socialização da obra de arte” levada a cabo por Jacquet graças ao processo fotográfico de reprodução, a “bertinização da mulher” nos guaches-colagens de Bertini, igualmente devedores da imagem técnica, e o “delírio barroco”, de Cordeiro, o qual “se apodera dos objetos cotidianos, transformando-os, cortando-os implacavelmente com o serrote, para nos revelar através da linha reta o segredo interno desses mesmos objetos”.

19. RESTANY, 1966, p. 53. Embora Restany se refira no artigo aos cartazes rasgados de Rotella, deve-se lembrar que, a partir de 1963, o artista passa a trabalhar com transportes de imagens fotográficas para telas emulsionadas, coloridas mecanicamente por um processo de viragem, baseado em banhos químicos. Depois de apropriar-se de um elemento do real – que Raffaella Perna (2009, p. 33-34) apresenta como o único momento de realização de uma atividade pessoal –, o artista registra mecanicamente as formas objetivas da realidade. É sobretudo por esse novo processo que o artista é citado no “Manifesto da mec-art”, lançado por Restany em outubro de 1965. O crítico destaca nele dois caminhos possíveis para a nova vertente: o *assemblage*, que corresponde a uma encenação da vida moderna; e a arte da “constatação”, na qual se inscreve Rotella, que propõe uma “paginação da própria realidade objetiva”.

20. SARTRE, 1940, p. 34, 72.

21. BOLTANSKI, 1979, p. 187, 193, 195, 200-201; D'AUTILIA, 2001, p. 61, 73.

22. NUNES, 2004, p. 170-171.

pelos meios de comunicação de massa e de propor uma contraleitura de seus recursos retóricos e ideológicos. Se nelas a ideia de obra aberta se apresenta sob a forma de um campo de possibilidades interpretativas,²³ outros dois trabalhos, que também se utilizam de imagens jornalísticas, vão além da colaboração mental do fruidor, por exigirem dele uma complementação produtiva. *Distorções ótico-intencionais* (1964) e *Rebolando* (1965) requerem, com efeito, a ação direta do espectador sobre a obra.

Uma fotografia da primeira obra e o texto *Arte concreta semântica* constituem a participação de Cordeiro na manifestação Novas tendências 3, realizada em Zagreb em 1965. Texto e obra apresentam uma relação de complementaridade. No texto, há uma crítica às “novas tendências” europeias, termo sob o qual se reuniam artistas ligados à tradição construtiva, cujas pesquisas visavam os valores essenciais da percepção visual, como comprovam os exemplos dos italianos Gruppo N e Gruppo T, do iugoslavo Nove Tendencije e do francês Groupe de Recherche d'Art Visuel. A crítica de Cordeiro tem como alvo sua adesão a um “novo naturalismo”, que concebe a participação do espectador em termos biológicos. A suas pesquisas ainda enraizadas na *gestalt*, na dimensão icônica, no estímulo “puro”, são contraposta as ideias de “apreensão”, derivada de Sartre, comunicação e estímulo “associado”.²⁴ *Distorções ótico-intencionais*, que será publicada junto com o texto programático no catálogo do evento, é um bom exemplo da nova atitude apregoada pelo artista brasileiro.

Obra não mais existente, *Distorções ótico-intencionais* consistia numa espécie de caixa, de cujo topo pendiam garrafas cheias de água. Estas estavam colocadas diante de retalhos de jornal, um dos quais em forma de revólver; nele se lia uma notícia relativa a uma bomba russa de extermínio total. Para que a obra se completasse, era necessário que o espectador impulsionasse as garrafas a fim de provocar uma deformação de letras e imagens. Desse jogo emergiam imagens, assim descritas pela revista Casa e Jardim, de abril de 1965: “Uma corista que baila loucamente, Kruchev e uma estrela do cinema francês em esgares terríveis, [...] a figura do presidente Johnson, dos Estados Unidos”.²⁵ *Rebolando*, que não foi aceita pelo júri da VIII Bienal de São Paulo (1965), era composta por um garrafão cheio de água, apoiado sobre uma base que continha uma fotografia de Marilyn Monroe. A inscrição “agite neste sentido” era um convite à participação do espectador; se este realizasse a ação solicitada veria a estrela de Hollywood se movimentar de maneira sinuosa.²⁶

Um dos exemplos mais claros das intenções de Cordeiro ao reunir num mesmo trabalho o princípio do *ready-made* e uma estrutura geométrica está em *Popcreto* para um *popcrítico* (1964). Formada por um plano vermelho sobre o qual está fincado um enxadão, a obra apresenta ainda imagens fotográficas fragmentadas de bocas, narizes e mechas de cabelo, que se oferecem e não



Figura 1. Waldemar Cordeiro, *Jornal*, 1964, colagem de jornal sobre papel, Coleção Família Cordeiro

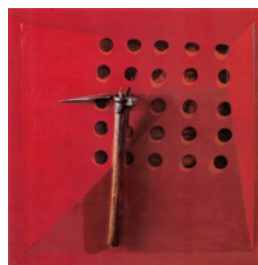


Figura 2. Waldemar Cordeiro, *Popcreto para um popcrítico*, 1964, madeira pintada, colagem com enxadão, 82 X 82 cm, Coleção Saul Libman

23. ECO, 1970, p. 160-161,163.

24. CORDEIRO, 1964b, s.p.

25. *Gosto não se discute (você conhece a Pop Art?)*, 1965, p. 50.

26. Ao afirmar que na poética de Cordeiro “não interessava, contrariamente a Hélio Oiticica, uma participação corporal e vivencial do espectador”, Paulo Reis (2006, p. 37) não leva em conta as ações necessárias para a efetivação como obras de *Distorções ótico-intencionais* e *Rebolando*. Se é verdade que, nos “popcretos”, Cordeiro não supera a dimensão da “obra”, ao contrário dos parangolés de Oiticica, que dissolvem esse conceito e sua materialidade, *Distorções ótico-intencionais*, *Rebolando*, *Seio*, *Indivíduo s/ massa*, *Auto-retrato probabilístico*, além das composições com espelhos, mostram ser portadoras de uma ideia de abertura não apenas perceptiva.

Dossiê

29. COSTA, 2002, p. 18.

27. A pecha de repercussão provinciana não é exclusiva da mostra de Cordeiro. Ferraz crítica também o “sintoma engraçado” do Prêmio Instituto Torcuato Di Tella daquele ano, organizado pelo Centro de Artes Visuais da instituição, cujo diretor era Jorge Romero Brest. O prêmio, outorgado entre 1960 e 1966 a artistas argentinos, quando é substituído pelas Experiências Visuais (1967-1969), tem um desdobramento internacional entre 1962 e 1967. Na edição de 1964, o prêmio nacional é concedido a Marta Minujín por *Revire-se e viva*, que consistia de uma tenda feita com diversos materiais (tecido, espuma de borracha e madeira), repleta de colchões multicoloridos, nos quais o público deveria deitar e remexer-se para realizar o objetivo perseguido pela artista: unir arte e vida. Como se isso não bastasse, havia um predomínio de tendências neofigurativas entre os artistas concorrentes ao prêmio internacional, ganho por um pintor geométrico, Kenneth Noland, com a obra *Ar*. A presença de nomes como Arman, Baj, Alberto Gironella, Jasper Johns, Rauschenberg, Luis Felipe Noé e Jose Tilson era um testemunho evidente do interesse por novas formas de figuração em franca expansão naquele momento. Cf. *Instituto Di Tella*, s.d.; *Instituto Torcuato Di Tella – Universidad Torcuato Di Tella*, s.d.; *Premio Nacional Internacional Instituto Torcuato Di Tella*, s.d.; *Marta Minujin: “Todo es arte, arte, arte, arte”*, abr. 2014.

28. A premiação de Rauschenberg é polêmica, apesar dos esforços dos representantes dos Estados Unidos em caracterizá-lo como um artista próximo da sensibilidade europeia. Apoiado por Sam Hunter (Estados Unidos), Julius Starzinski (Polônia), Giuseppe Marchiori e Marco Valsecchi (Itália), Rauschenberg recebe os votos contrários de Franz Meyer (Suíça), Murilo Mendes (Brasil) e A. Hammacher (Holanda). Várias manifestações de desgosto pela premiação podem ser lembradas: a recusa do presidente italiano a participar da inauguração da mostra; o veto a visitá-la imposto aos eclesiásticos pelo patriarca de Veneza; a reação do jornal do Vaticano, *L'Osservatore Romano*,

se oferecem ao olhar do espectador. A ambiguidade das imagens é determinada não apenas pela impossibilidade de sua reconstituição, mas também pela presença de uma grade formada por pequenos círculos, que dificulta qualquer tentativa de determinar uma apreensão global. A presença de um olho bem aberto na parte superior da grade acentua a ambiguidade do conjunto, já que este poderia ser remetido a um controle centralizado – como sugere Helouise Costa²⁷ –, mas igualmente ao poder do olhar do crítico sobre o destino de uma obra de arte. Se esta hipótese for válida, a grade poderia ser considerada um símbolo do alheamento dos críticos de arte em relação ao universo da política, emblemado na cor escolhida, passível de sugerir o comunismo, e no enxadão, que poderia evocar a luta das Ligas Camponesas (1945-1964) pela reforma agrária e sua repressão pelo regime militar.

A mostra dos objetos popcretos é atacada com virulência por Geraldo Ferraz, para quem eles não passavam de um eco provinciano²⁸ da consagração que a *pop art* tivera na XXXII Bienal de Veneza (1964), com a premiação de Rauschenberg²⁹, de uma modalidade requentada do *ready-made* e de “tudo o que se acha há bastante tempo fichado e catalogado na história da arte moderna”. Ferraz discorda vivamente do “casamento ambíguo” de concretismo e *pop art*, que define “confusão criada”. Pintor que não deu certo, Cordeiro tenta “passar a um naturalismo consequente”, “procura chegar à arte da tralha” com suas propostas semânticas em montagens “que nada oferecem, nem como surpresa, choque ou vulgaridade”. Não faltam farpas para Max Bense – autor da carta-prefácio publicada no catálogo –, definido “ilustre crítico biruta (aparelho indicador dos ventos de superfície)” de Stuttgart, e para Restany, denominado “caixeiro-viajante da Pop Art”.³⁰

Uma leitura ambígua da proposta popcreta, a partir não das obras, mas do catálogo da mostra, é ensaiada por Jayme Maurício no jornal carioca *Correio da Manhã*. O começo do artigo é bastante agressivo, já que o crítico ironiza sobre as pretensões vanguardistas de São Paulo, ao afirmar que seus artistas “ainda não haviam negado ou superado a *pop*, nem dado ao movimento uma estrutura nova, mais dialética, filosófica ou poética, como fizeram com a *Arte Concreta*”. O Popcreto fizera isso, ao ligar os “princípios algo destruidores” da vertente norte-americana com o neogestaltismo ou arte programada. Cordeiro e Augusto de Campos são apresentados como os articuladores de “uma modalidade de realismo semântico, impregnado de elementos do cotidiano (recortes de jornais, móveis, utensílios domésticos, etc.), essa miscelânea que os americanos chamam de *folclore urbano* e os vanguardistas de há 50 anos chamavam de outros nomes”. Apesar das ressalvas, Jayme Maurício dá um voto de confiança à pesquisa de Cordeiro ao considerar “necessária, fecunda mesmo” a “onda paulista em torno da *pop-art*”, que compara com o desinteresse e a

desinformação dominantes no Rio de Janeiro, com a possível exceção dos comentários “não muito amplos e às vezes apenas especulativos” do Correio da Manhã.³⁰

Vendo no crítico um possível aliado contra os ataques sofridos em São Paulo, Cordeiro envia-lhe uma carta em que rebate o requisitório de Ferraz, ao qual nega a condição de “opinião artística” em virtude “do tom pessoal e de sua evidente má-fé”. O que importa reter desse documento é o quadro traçado pelo artista a respeito do “longo processo de adequação internacional” vivido pela arte brasileira desde o último pós-guerra. O primeiro momento desse processo (fase sintática) tem como marco inaugural a mostra organizada por Léon Degand no Museu de Arte Moderna de São Paulo (1949), na qual a arte abstrata geométrica e a arte concreta desempenharam um papel muito importante. Se a abstração introduziu no país “a problemática atualizada da Escola de Paris”, a arte concreta “teve características mais autóctones”, tendo sido mais radical na criação de uma linguagem universal, além de oferecer contribuições teóricas e abarcar campos como a poesia, o design e a tipografia. A arte abstrata informal, que trouxe uma nova visão (fase pragmática) “mediante a prática da ‘opera aperta’, do *aleatório* e da estrutura ‘não unívoca’”, adquiriu no Brasil uma feição própria, já que serviu à reação, tendo como resultado “um retorno ao pictorismo paisagístico otocentescos e às receitas da culinária acadêmica”. Se é evidente a parcialidade da leitura de Cordeiro, não se pode esquecer que ela tinha como alvo Ferraz, um dos principais defensores da poética informal. Esta é contrastada com a própria proposta, apresentada como “uma atitude ético-estética, fundamentada nas contradições de uma nova realidade”. A concepção de cultura em termos apenas tecnológicos e abstratos, que dava sinais de crise naquele momento, tem como contraponto a emergência de um novo humanismo, oriundo da sociedade industrial urbana, o qual recebera diferentes denominações: *pop art* (Estados Unidos), novo realismo (França), arte popcreta ou arte concreta semântica³² (Brasil). Esse novo realismo “longe está de ser um produto artificial da propaganda norte-americana (Bienal de Veneza), como ingenuamente acredita o sr. Geraldo Ferraz”. A má-fé deste em relação ao novo panorama abarca o “sintoma engraçado do Prêmio Di Tella”, que “nada tem de engraçado”, se for lembrado que Buenos Aires estava se tornando “um dos mais importantes centros artísticos do mundo”. A condição de marginalização e alienação da arte brasileira atual era fruto da concentração dos meios de divulgação cultural nas mãos de uma pequena cúpula, constituída por “indivíduos de mentalidade anacrônica, misonista”, que confundiam os próprios interesses pessoais com uma causa maior.³³

A questão do novo humanismo será retomada em dois textos de 1965, nos quais este será associado a um novo realismo e não mais à ideia de nova

que condena, sem meias medidas, a confusão entre arte e não arte em nome da “sensibilidade moral”. No campo artístico, destacam-se a atitude da imprensa francesa, que manifesta temor perante o domínio de artistas que estetizavam os meios de comunicação de massa e imagens comerciais; a postura crítica de Argan, que chega a falar em morte da arte diante do processo de degradação e dissolução do objeto; a visão entusiasta de Renato Guttuso, o qual saúda na *pop art* a “primeira revolução verdadeira depois de Cézanne”, por detectar nela “o fim provável da parábola da abstração” e “a volta à realidade e às coisas concretas, o início de uma pesquisa de linguagem, mesmo que parcial e exclusiva, que não deixará de incidir na cultura”. Cf. MONAHAN, 1985, p. 80-104; ALLOWAY, 1969, p. 149-150; ZATTI, 1983, p. 13-14.

30. FERRAZ, 19 dez. 1964.

31. JAYME MAURÍCIO, 1 jan. 1965.

32. De certo modo, Cordeiro está próximo do pensamento do crítico argentino Oscar Masotta (1967, 15, 52, 66, 69), para quem a *pop art*, longe de ser uma manifestação alienada, era uma crítica à estética da imagem realista, já que seus representantes tomavam a si a tarefa de “informar sobre uma informação preexistente [...], representar o representado”, isto é, “os produtos das comunicações e da cultura de massa”. Nesse sentido, a vertente configura-se como uma “arte semântica”, já que busca “rebaixar” a estrutura da imagem ao “status” de signo semiológico; e isso com o objetivo de tornar problemática a relação da imagem com o objeto real ao qual toda imagem se refere”. A intenção da *pop art* é, pois, o “empreendimento de trazer para o primeiro plano a ‘estrutura’, pensada como relação lógica entre signos, para levar para o segundo plano a ‘forma’, entendida como tensão presente dos vetores e da dinâmica do campo”. Ela poderia ser definida como “uma arte não gestáltica de intenção semântica”, uma vez que em todos os artistas pop estão presentes “a ideia e a sensação de ‘que existem códigos’, [...] de que só existem linguagens”. Como lembra Ana Longoni (2005, p. 11-17), a *pop art* representa para Masotta o segundo grande movimento artístico

Dossiê

do século XX, por demonstrar a existência de uma correlação histórica entre manifestações estéticas e áreas do saber. Se o surrealismo estivera associado à psicanálise, a *pop art* tem relações com a semântica, a semiologia e os estudos de linguagem. Se bem que um de seus referenciais teóricos seja a ideia de “obra aberta”, o crítico argentino se afasta de Eco (e de Cordeiro), ao denunciar sua associação com a poética informal, por ele rejeitada.

figuração. Essa mudança demonstra a proximidade de Cordeiro do pensamento de Restany, o qual havia definido o novo realismo como uma vontade de integrar a técnica industrial na metamorfose do cotidiano; como um resgate poético das linguagens visuais produzidas pela indústria cultural; como o “reconhecimento da autonomia expressiva do objeto”, do qual decorriam “sua projeção exterior” e “suas ressonâncias sobre a psicologia do artista que assume a responsabilidade de sua existência no mundo”. A partir de tais ideias, o artista brasileiro considera superada a “representação característica do figurativismo”, contrapondo-lhe a “apresentação direta das coisas da produção industrial em série”. O emprego de elementos banais, que pode confundir-se com o kitsch, quando o objeto é consumido de modo banal, alcança um nível superior, se na base da obra estiver “uma consciência profunda”. Dentro dessa perspectiva, o *ready-made* permite “ler a arte diretamente, no mundo das coisas, sem recorrer a representações abstratas”. Abandonando a ideia defendida no momento concreto de que a arte deveria ser lida por seus próprios sinais, Cordeiro propõe um novo caminho: a leitura da arte pelos sinais da vida.³⁴

A ideia de um novo humanismo reponta na ênfase dada a uma “pesquisa de significação”, capaz de detectar nas coisas reais não “meras formas abstratas”, e sim a evocação da “imagem dos que comumente a usam”, transitando da arte para o contexto social. Longe de limitar-se a apresentar a vida, o novo realismo é “uma tentativa para explicá-la e julgá-la”, já que a sociedade contemporânea se confronta com o fenômeno de uma indústria cultural, “cujo objetivo é a massificação a serviço de interesses venais ou paternalísticos”. A nova situação da arte – consumo³⁵ e não mais fruição – leva o artista a destacar um dado importante: a produção “não beneficia igual e simultaneamente a todos”, determinando características diferentes na “cultura por imagens”, que assume aspectos próprios em cada grupo. Disso decorre uma tensão entre universal e local: embora a arte seja planetária, o reconhecimento de especificidades evita “uma homogeneização cosmopolita”. Isso não implica a valorização de “regionalismos misoneísticos”, uma vez que as características nacionais e/ou continentais “só podem ser precisadas em função de uma arte mundial”.³⁶

A passagem da nova figuração para o novo realismo faz com que Cordeiro comece a usar a imagem fotográfica de maneira mais direta. É o que evidencia o objeto *Seio* (c. 1966), em que uma fotografia sobre a qual é colocada uma lente de aumento convida o espectador a realizar uma ação voyeurística, alicerçada em algumas propriedades do ato fotográfico, como variações de enquadramento e de foco.³⁷ O mesmo princípio está na base de *Indivíduo s/ massa* (1966), em que a presença de uma lente de aumento, associada à movimentação do corpo do observador, confere destaque a determinados rostos, propondo uma reflexão sobre a relação entre indivíduo e anonimato na sociedade de

33. JAYME MAURÍCIO, 10 jan.1965. O crítico não publica a carta na íntegra, deixando de lado os trechos finais dedicados a Ferraz. Daisy Peccinini (1999, p. 55, 82) localizou o texto, intitulado “Da crítica em idade crítica”, no arquivo de Augusto de Campos.

34. RESTANY, 1979, p. 30, 89; CORDEIRO, 1986c, p. 131-132; 1986d, p. 143.

35. Segundo Paulo Reis (2006, p. 43), a incorporação das condições econômicas e estruturais do consumo representa um dado novo em relação ao novo realismo. O *ready-made* perde, assim, seu caráter neutro, já que Cordeiro propõe detectar a significação social e econômica dos materiais apropriados.

36. CORDEIRO, 1986c, p. 132; 1986d, p. 143.

37. COSTA, 2002, p. 23.

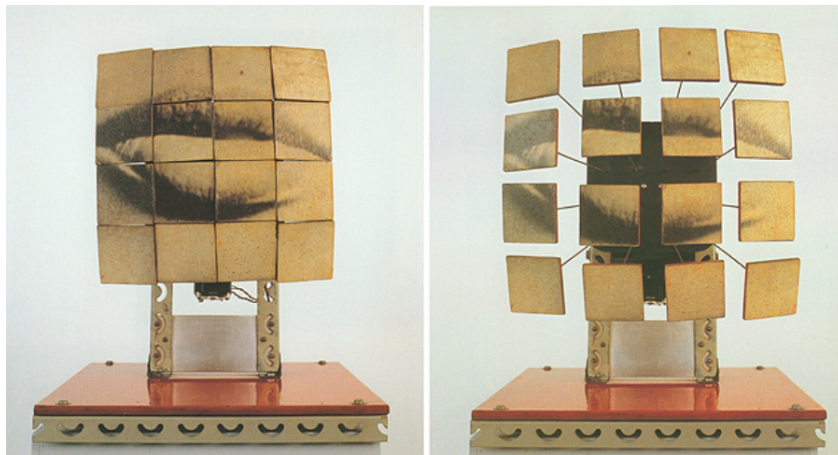


Figura 3. Waldemar Cordeiro, *O beijo*, 1967, objeto eletromecânico com foto, 50 x 45,2 x 50 cm, Coleção Família Cordeiro

massa. Uma operação semelhante já havia sido ensaiada em *Massa s/ indivíduo* (1964), graças à associação de uma lupa e de imagens de comícios. De acordo com Helouise Costa, ao incorporar o princípio da lente de aumento e ao dar destaque a um rosto, o artista estaria propondo uma reflexão sobre a importância do indivíduo na coletividade e o papel histórico das massas, tendo como possível fonte o pensamento de Antonio Gramsci.³⁸

Poder-se-ia também pensar que em tais obras é mobilizado outro princípio fotográfico: a visão monocular inerente à lente da câmara. Isso estaria evidente sobretudo na montagem de 1964, em que as imagens contidas na lupa apresentam diferentes graus de ampliação. Outra hipótese pode ser aventada a partir da associação entre fotografia e lentes de aumento: o artista poderia estar colocando em pauta a ficção de uma transparência inerente à imagem fotográfica, ou seja, à impossibilidade de estabelecer qualquer distinção entre ela e a coisa captada. Máquina de visão, a fotografia foi frequentemente associada à lupa pelos cientistas do século XIX, os quais acreditavam estar não diante de uma imagem, mas do próprio objeto, duplicando as coisas do mundo, confundindo-se com elas, tomando seu lugar. Perfeitamente idêntica à coisa, a imagem deixava de ser percebida como imagem, pondo em dúvida o conceito de representação, enraizado na duplicação do modelo e na diferença em relação a ele.³⁹ Consideradas a partir dessa perspectiva, *Seio*, *Indivíduo s/ massa* e *Massa s/ indivíduo* integrariam a reflexão do artista sobre a construção da imagem pelos meios de comunicação de massa e sua suposta transparência informativa, se forem lembrados os diferentes graus de aproximação proporcionados por lupas e lentes de aumento.

Em 1967, com *O beijo* e *Autorretrato probabilístico*, Cordeiro interroga a imagem fotográfica de maneira a problematizá-la e destitui-la de sua aparente

38. *Ibidem*, p. 18.

39. ROUILLE, 2005, p. 81-83.

naturalidade. Dialogando com as máquinas, ora trocistas, ora trágicas, de Jean Tinguely, o artista brasileiro concebe um mecanismo monstruoso, que desconstrói a sedução associada ao ato de beijar. Quando parada, a obra dá a ver uma boca fragmentada fixada em placas de madeira, cujas bordas são pintadas de vermelho. Quando em movimento, a boca se estilhaça, evocando uma imagem grotesca e indefinida, cujo efeito é realçado pelo uso da ampliação fotográfica que altera a percepção do espectador. Além disso, a ideia de sedução se esvai com a evidenciação do mecanismo da máquina, cujo funcionamento é posto a nu. Como observa Fabrício Vaz Nunes, as bordas vermelhas dos quadrados de madeira intensificam o efeito de desintegração da imagem. Ao atraírem o olhar do observador, transformam os vários segmentos em objetos independentes, tendo como consequência o recuo da imagem para um segundo plano.⁴⁰ A hipótese de Helouise Costa de que a obra se inspiraria na boca de Brigitte Bardot pode encontrar respaldo na fama de que a atriz gozava no Brasil depois das duas viagens a Búzios, realizadas em 1964, na companhia do namorado Bob Zaguri. Graças à presença da atriz, a cidadezinha litorânea, que tinha a fama de lugar paradisíaco, populariza-se e suas imagens correm o mundo. Se a associação entre a diva e Búzios poderia explicar a escolha de Cordeiro, esta deverá ser analisada por um viés corrosivo, já que a transformação grotesca da boca seria índice de um olhar irônico sobre o fenômeno da Bardotmania, que se espalhou pelo mundo, a partir dos Estados Unidos, como resultado do filme de Roger Vadim, *E Deus criou a mulher* (1956).

Autorretrato probabilístico convoca outro tipo de problematização da imagem fotográfica. Como o próprio título indica, o artista poderia estar jogando com duas possibilidades de significação para o termo “probabilístico”. Poderia aludir ao campo da matemática e ao conceito de cálculo de probabilidades, voltado para o estudo dos eventos aleatórios e das leis que os regem. Poderia evocar o conceito de “campo de possibilidades”, aplicado por Eco a obras dotadas de uma espécie de mobilidade, de uma capacidade de repropor-se continuamente como novas, como portadoras de perspectivas diferentes.⁴¹ Esse conceito poderia interessar de perto Cordeiro, pois a noção de “campo” traz em si a dimensão de uma regra a partir da qual se organizam as relações internas da obra, que se abre para múltiplas interpretações sem pôr em risco a estrutura desejada pelo autor. A obra presta-se a duas possibilidades de visualização. Se o observador descobrir o ponto de vista a partir do qual foi composta, a imagem poderá ser reconstituída e fruída em sua integridade.⁴² No segundo caso, os três planos sucessivos nos quais são apostos os fragmentos do retrato do artista, acompanhados pelas palavras “sim” e “não” em diversas combinações, não permitem a percepção imediata de uma imagem única. Cabe ao observador buscar um tipo provisório de completude a partir dos movimentos do próprio

40. NUNES, 2004, p. 197; COSTA, 2002, p. 24.

41. ECO, 1970, p. 159-161; 1967, p. 38, 50-51.

42. COSTA, 2002, p. 25.

corpo e de um esforço perceptivo, capaz de converter a fragmentação num campo quase unitário, haja vista os espaçamentos entre os diversos planos.

Com esse tipo de dispositivo, que será aplicado também ao *Estudo de retrato probabilístico de Helena* (c. 1967), Cordeiro demonstra, mais uma vez, sua proximidade do pensamento de Sartre sobre a fotografia. A fragmentação a que sujeita a própria imagem parece confirmar a assertiva sartriana de que o retrato fotográfico carece de vida e, logo, de expressão, mesmo dando a ver todos os detalhes de um rosto.⁴³ O uso de uma imagem fotográfica não afasta outra possibilidade de análise, que aponta para a busca de uma representação autorreflexiva. Desse modo, Cordeiro manifestaria a própria vontade de fazer parte de uma longa tradição artística, caracterizada pela inserção da autoimagem do pintor dentro de um contexto simbólico que define seu papel. Aparentemente, esse contexto faz falta no autorretrato do artista brasileiro; ele, no entanto, está presente de maneira peculiar, quando se atenta para os traços definidores de sua poética, claramente visíveis na obra: espírito geométrico como elemento articulador dos diferentes fragmentos e opção por uma autoimagem instável e fugidia. Exercício de corrosão dos parâmetros do retrato fotográfico, a obra de 1967 nega a ideia de que este possa fornecer informações sobre o modelo, ao remetê-lo para uma zona incerta e fluida, antes próxima da representação mental do que da ilusão especular.

Uma análise das relações de Cordeiro com a fotografia não seria completa se nela não fossem incluídas algumas obras que a evocam pelo uso de espelhos em suas superfícies. Partindo do pressuposto de Arlindo Machado de que “a vocação ideológica da fotografia é a produção do reflexo especular”⁴⁴, não será abusivo ver em *Opera aperta* (1963), *Aleatório* (1963), *Ambiguidade* (1963) e *Luz semântica* (1966) um diálogo tenso com a imagem técnica, por envolver as ideias de mimese e representação. O uso de fragmentos de espelhos nas três primeiras e de um espelho associado a holofotes na última confronta o observador com imagens que se convertem em signos no momento em que o reflexo de uma realidade exterior penetra no interior do quadro. Mesmo agindo como a lente de uma câmara, o espelho trafega, porém, na contramão do princípio fotográfico: em vez de apresentar imagens estáticas, propõe uma sucessão de signos dinâmicos gerados pelos deslocamentos do observador. Os títulos *Opera aperta*, *Aleatório* e *Ambiguidade* remetem explicitamente ao pensamento de Eco, sobretudo à ideia de informação como estrutura improvável, ambígua e imprevisível, capaz de multiplicar os significados possíveis e de pôr em crise as convenções da linguagem em prol de uma lógica não habitual das imagens.⁴⁵ *Luz semântica*, por sua vez, convoca questões suplementares, já que o uso de holofotes transforma os possíveis referentes em sombras indistintas e deformadas, sem pôr, contudo em xeque as ideias de espacialidade recíproca e temporalidade

43. SARTRE, 1940, p. 30.

44. MACHADO, 1984, p. 87.

45. ECO, 1967, p. 160-161.

compartilhada entre obra e observador.⁴⁶ Motivo onipresente na pintura e na fotografia, a sombra traz em si o tema da ausência/presença: ausência do corpo, presença de sua projeção. Com *Luz semântica*, Cordeiro parece querer aludir à ilusão mimética gerada pela fotografia, apresentando seu reverso: uma imagem indistinta, que não é pura ausência, mas, antes, o eclipse da dimensão icônica, a impossibilidade de atingir a representação em virtude de um acidente técnico que problematiza os diferentes graus de realidade produzidos pelos reflexos.⁴⁷

Uma operação mais complexa, na qual o espelho é apresentado como um "instrumento semiótico",⁴⁸ está na base de *Uma cadeira é uma cadeira* (1964). Nessa montagem, constituída de uma cadeira serrada ao meio em ângulo oblíquo, um espelho que reflete uma parte dela e uma colagem com motivos geométricos, o artista propõe ao espectador outro tipo de experiência especular. Ao repetir um pedaço da cadeira, o espelho exclui a participação do observador, já que não remete a algo exterior ao espaço da representação. Oferece, ao contrário, a possibilidade de ver um fragmento do objeto a partir de outro ponto de vista, que gera um signo automático, próximo da lógica do reflexo especular. Mais uma vez, Cordeiro coloca em pauta a problemática da imitação, mas não toma o partido da pintura como interpretação a ser oposta à imagem técnica como cópia fiel. Jogando com os dados da percepção, faz do fragmento refletido, que poderia evocar a produção de uma imagem sem câmara, um momento de indagação sobre o papel da fotografia na sociedade contemporânea. Uma vez que, em virtude da angulação do objeto, o espelho não cria nenhuma ilusão de continuidade,⁴⁹ a tautologia do título se desfaz, introduzindo a dimensão do estranhamento e, com ela, a constatação de que a significação não é um processo unívoco e que o "espelho da sociedade" oferece imagens parciais e/ou distorcidas.

Ao apropriar-se de imagens fotográficas preexistentes ou ao mobilizar o mecanismo do reflexo especular, Cordeiro realiza uma dupla operação: confronta o espectador com estímulos visuais conhecidos de sobejo e tomados como naturais; propõe uma reflexão sobre o significado de tais estímulos, a fim de desnaturalizá-los e reconduzi-los a sua exata dimensão ideológica. Graças à fotografia, o artista se apropria de fragmentos da realidade urbana não para exaltá-la e sim para submetê-la a um exame atento, capaz de fazer vir à tona o significado profundo da "máquina de visão" e de suas repercussões na configuração de uma determinada percepção do mundo. Signo artificial, a fotografia transforma-se num poderoso instrumento de contestação das ideias tradicionais a respeito da representação e da imitação, sendo parte integrante daquelas montagens às quais Cordeiro havia confiado a tarefa de configurar novos significados artísticos e ideológicos numa sociedade que começava a experimentar o impacto dos meios de comunicação de massa.

46. Estou aplicando à obra de Cordeiro a reflexão de Alberto Boatto (1969, p. 8) sobre o uso de espelhos por Michelangelo Pistoletto.

47. Esta leitura inspira-se nas considerações de Victor I. Stoichita (2011, p. 7, 189, 192) a respeito da sombra.

48. STOICHITA, 1999, p. 250.

49. NUNES, 2004, p. 179.

REFERÊNCIAS

- ALLOWAY, Lawrence. *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl*. London: Faber and Faber, 1969.
- ARGAN, Giulio Carlo. Itália. In: *VII Bienal de São Paulo*: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1963. p. 288-289.
- BOLTANSKI, Luc. La retórica de la figura. In: BOURDIEU, Pierre (Org.). *La fotografía: un arte intermedio*. México: Editorial Nueva Imagen, 1979. p. 185-212.
- BOATTO, Alberto. *Pistoletto: dentro/fuori lo specchio*. Roma: Fantini Editrice, 1969.
- CAMPOS, Augusto de. Waldemar Cordeiro: pontos de partida e de chegada. In: *Poesia antipoesia antropofagia & cia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 278-286.
- CORDEIRO, Waldemar. Arte concreta semântica. In: *Waldemar Cordeiro*. São Paulo: Galeria Atrium, 1964b, s.p.
- CORDEIRO, Waldemar. VII Bienal: "Nova Figuração" denuncia a alienação do indivíduo. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986a. p. 119.
- CORDEIRO, Waldemar. Novas tendências. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986b. p. 123-124.
- CORDEIRO, Waldemar. Novas tendências e nova figuração. *Habitat*, São Paulo, n. 77, maio-jun. 1964a, p. 56.
- CORDEIRO, Waldemar. Realismo: "musa da vingança e da tristeza". In: AMARAL, Aracy (Org.). *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986c. p. 129-132.
- CORDEIRO, Waldemar. Realismo ao nível da cultura de massa. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986d. p. 142-143.
- COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro e a fotografia*. São Paulo: Cosac & Naify/Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.
- D'AUTILIA, Gabriele. *L'indizio e la prova: la storia nella fotografia*. Milano: La Nuova Italia, 2001.
- ECO, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1967.
- ECO, Umberto. El problema de la obra abierta. In: _____. *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970. p. 157-164.
- FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. *Rapporto 60: le arti oggi in Italia*. Roma: Bulzoni, 1966.
- FERRAZ, Geraldo. Entre o "Baboeil" e a "arte de arte". *O Estado de S. Paulo*, 19 dez. 1964.
- FRANCO, Ceres. Opinião 65. In: PERLINGEIRO, Max (Org.). *Opinião 65: 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 2015. p. 49-51.
- GOSTO não se discute (você conhece a Pop art?). *Casa e Jardim*, São Paulo, n. 123, abr. 1965, p. 50.
- GREENBERG, Clement. After abstract expressionism. In: _____. *The collected essays and criticism*. Chicago: Chicago University Press, 1995, v. 4, p. 121-134.
- INSTITUTO Di Tella. Disponível em: <es.wikipedia.org/wiki/Instituto_Di_Tella>. Acesso em: 14 jul. 2015.
- INSTITUTO Torcuato Di Tella – Universidad Torcuato Di Tella. Disponível em: <www.utdt.edu/listado_contenido_php?id_item>. Acesso em: 14 jul. 2015.
- JAYME MAURÍCIO. Cordeiro e o Popcreto. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 jan. 1965.
- JAYME MAURÍCIO. A pauliceia vanguardista: Popcreto. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 1 jan. 1965.
- LONGONI, Ana. *Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta (2005, p. 1-35)*. Disponível em: <www.liminar.com.ar/pdf05/longoni.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2015.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetivo al arte de concepto (1960-1974)*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.
- MASOTTA, Oscar. *El "pop-art"*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1967.
- MAURIZI, Elverio. *Pop art e ricerca oggettuale a Roma negli anni sessanta*. Macerata: Coopedit Macerata, 1981.
- MIDDLETON, Michael. Eduardo Paolozzi. In: *VII Bienal de São Paulo*: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1963, p. 240-242.
- MINUJIN, Marta. *Todo es arte, arte, arte, arte*. Disponível em: <perspectivasesteticas.blogspot.com.br/2015/04/marta-minujin-todo-es-artearte-arte-arte.html>. Acesso em: 14 jul. 2015.
- MONAHAN, Laurie Jean. *The new frontier goes to Venice: Robert Rauschenberg and the XXXII Venice Biennale*. Vancouver: The University of British Columbia, 1985.
- NUNES, Fabrício Vaz. *Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao "popcreto"*. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- PECCININI, Daisy. *Figurações: Brasil anos 60*. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999.

Dossiê

- PERNA, Raffaella. *In forma di fotografia: ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*. Roma: DeriveApprodi, 2009.
- PREMIO Nacional Internacional Instituto Torcuato Di Tella.
Disponível em: <arsomnibus.blogspot.com.br/2008/06/premio-nacional-internacional.html>. Acesso em: 14 jul. 2015.
- REIS, Paulo. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- RESTANY, Pierre. Verso l'arte del duemila. *Le Arti*, Milano, n. 10, out. 1966, p. 49-54.
- ROUILLÉ, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1940.
- SOUZA, Thana Mara. *Ética e estética no pensamento de Sartre*. Disponível em: <www.ufsj.edu.br/portal2-repositorio/File/revistaestudosfilosoficos/art5-rev4-pdf>. Acesso em: 19 set. 2014.
- STOICHITA, Victor I. *L'instauration du tableau*. Genève: Librairie Droz, 1999.
- STOICHITA, Victor I. *A short history of the shadow*. London: Reaktion Books, 2011.
- VETTESE, Angela. *Rotella e il cinema*. Milano: Skira, 2002.
- VIEIRA, José Geraldo. O dilema figuração-abstração. In: _____. *Crítica de arte na revista Habitat*. São Paulo: Edusp, 2012, pp. 87-97.
- ZATTI, Susanna. Il pop art e l'Italia. In: BOSSAGLIA, Rossana; ZATTI, Susanna. *Il pop art e l'Italia*. Milano: Mazzotta, 1983, p. 13-22.

Annateresa Fabris

Professora aposentada da ECA/USP. Autora, entre outros, de *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas* (v. 1: 2011; v. 2: 2013) e *A fotografia e a crise da modernidade* (2015).

DOSSIÊ

Joan Fontcuberta

Tradução de Luiza Rabello

A pós-fotografia explicada aos macacos

Resumo

O artigo discute como as máquinas estão cada vez mais independentes do humano e atuam sem a nossa mediação, de forma que adquirem a sua própria autonomia, como os GPS, os *smartphones* e todos os tipos de computadores. Tais mudanças fizeram com que nos dissolvêssemos nelas, sentindo e pensando com elas. Neste contexto, como se posiciona a fotografia que historicamente procurou salvaguardar a identidade e a memória? Isto geraria a dessubjetivação da imagem? Como ficam as conexões entre a autoria, a criação e a nossa condição humana?

Palavras-chave

Pós-Fotografia. Autoria. Memória. Tecnologia digital.

O OLHO DO ANIMAL

No verão de 2014 eu estava em Londres e no interior de um vagão do metrô havia um chamativo *slogan* publicitário. A manchete era: “Este macaco roubou nossa câmera”. A imagem mostrava o retrato de um macaco que, presumia-se, com um ostensivo sorriso celebrava a travessura. Na linha seguinte vinha a explicação: “Quando as coisas vão mal, é necessário um seguro que vá bem”. Descobríamos, então, que o anunciante era uma companhia de seguros. Achei a estratégia publicitária chocante e tentei me colocar na pele do criativo que a planejou. Não me recordo de ter visto um macaco viajando no metrô e muito menos que atue como um batedor de carteiras de viajantes como suas vítimas em potencial. É possível que a *Travel Insurance* ofereça um seguro específico para furtos cometidos por macacos, mas se alguém visita o país dos macacos ladrões, certamente os macacos serão a última coisa para realmente se preocupar. Mas como as viagens no metrô convidam a distrações, me pus a averiguar se por trás de excentricidade do anúncio publicitário, justificável para chamar a atenção, sobressaía alguma outra razão.

Que interesse pode ter um macaco em roubar uma câmera? O que faria com ela? Macacos podem tirar fotos? A questão nem é uma *boutade* e nem trivial. Implica questões de natureza filosófica em muitos de seus registros. Para começar, isso nos confronta com a questão de se os macacos possuem uma Inteligência que vai além da simples habilidade do manuseio de um instrumento – a câmera – e se são capazes de imprimir intenção consciente a esse ato. Isto é, que existe uma vontade de experiência da imagem.

Se por inteligência se entende o que Jean Piaget definiu como a capacidade de se adaptar ao ambiente, é óbvio que até as baratas e as moscas são inteligentes. Mas a questão se torna muito mais complexa se por inteligência se entende a capacidade de interagir com a realidade em termos abstratos. A etologia cognitiva se ocupa do estudo das capacidades mentais dos animais referentes a mecanismos neuropsicológicos mediante os quais seu cérebro processa a informação que recebe através dos sentidos. Os animais mais “inteligentes” aprendem por imitação, pelo método de ensaio e erro e por repetição. Com esses métodos, adquirem formas de respostas a diferentes situações que vão além do repertório dos reflexos e do instinto. Mas ainda é prematuro



identificar cognição com inteligência. Poderíamos concordar que o ingrediente que falta é a articulação da linguagem, uma codificação de sinais abstratos que permitem a comunicação.

Primatólogos como Franz de Waal e linguistas como Derek Bickerton se referem a “política do chimpanzé”: os machos alfa monopolizavam as fêmeas pela força, mas os beta os enganavam estabelecendo alianças políticas. Para isso, necessitavam gerar uma linguagem com categorias de tempo e espaço que lhes permitia coordenar, burlar os alfa e revezar o acesso às fêmeas. Dessa hipótese, os etólogos concluem que a origem da linguagem se encontra na gestão da pulsão sexual a da conseqüente necessidade de aumentar a diversidade genética do bando. Outra ilustre primatóloga, Jane Goodall, nos oferece, no entanto, outra saborosa versão. Todo o código dos primatas, argumenta Goodall, já se encontra na relação entre mãe e filho: carinhos, abraços, tapas, piscadelas, caretas... um repertório de gestos com significados precisos. Os olhos se agarravam no pelo de suas mães que os transportavam. Quando a evolução fez os homínidos perderem os pelos do corpo, as mães tiveram que deixar seus filhos retornarem ao solo para buscar alimento e, por isso, foram levadas a desenvolver uma linguagem com abstração para se comunicarem e protegê-los.

Consideremos plausíveis ou não estas explicações, o que está por trás de toda a dúvida é que a inteligência e todo o pacote conseqüente (adaptação, abstração, comunicação, expressão...) chega através da evolução lenta dos nossos ancestrais símios. É provável então que, no seu próprio ritmo e pausa, os macacos também adquiram inteligência e, portanto, se dermos a eles



o tempo necessário, chegará o momento em que sejam capazes de empunhar uma câmera e tirar fotos. Quando isso acontecerá? Depende. Segundo Pierre Boulle, há evidências de que isso acontecerá no século XL da nossa era, exatamente no ano 3978. Nesses tempos, a civilização será autoimolada depois de uma definitiva guerra nuclear e só sobrevivem poucos grupos de humanos no estado selvagem. Em vingança, uma nova ordem de gorilas, melhor adaptados às sequelas devastadoras da radioatividade, toma o controle do planeta. Como fazem todas as espécies dominantes, os gorilas se dedicam a exterminar as espécies consideradas inferiores, nesse caso, os humanos, que apesar de terem sofrido uma evolução regressiva, são considerados uma ameaça.

Evidentemente se trata de uma alusão ao *Planeta dos Macacos*, o romance premonitório que Boulle publicou em 1963 e que, em 1968, foi levado ao cinema com Charlton Heston de protagonista. O filme, com um *script* que tomou muitas liberdades em relação ao texto original, se tornou um grande sucesso popular, o que incentivou a indústria do espetáculo a gerar todos os tipos de franquia ao seu redor, com *remakes*, adaptações, séries de televisão e quadrinhos. A história se centra na aventura do astronauta George Taylor, cuja nave é lançada ao espaço em 1972, mas, viajando na velocidade da luz, sofre um acidente e resulta que, quando regressa à Terra, milhares de anos se passaram. Ao sair da cápsula se encontra com um grupo de humanos de aparência pré-histórica (carentes de fala, vestidos com tangas de pele), que fogem apavorados porque uma patrulha de gorilas uniformizados, montados a cavalo e armados com rifles, está realizando uma busca para caçá-los. Os humanos são massacrados e os poucos sobreviventes, enjaulados. Taylor, que foi baleado na garganta, o que o deixou sem voz e, portanto, sem a possibilidade de proclamar que “ele não é um animal”, assiste alucinado a esse safári sangrento. Um safári que termina com a cena de costume: frente ao amontoamento das presas recolhidas, os caçadores fazem uma foto triunfal. É o seu troféu: um clichê iconográfico que migrou das

planícies da África e do grande caçador branco, para as atrocidades de Abu Ghraib e do Estado Islâmico.

De fato, a ficção cinematográfica já havia antecipado, na sua fase pioneira, a figura do macaco fotógrafo. Em 1928, Buster Keaton protagonizou *The Cameraman*, interpretando um operador de câmera na tentativa de mostrar seu valor profissional e seduzir uma moça. Seu animal de estimação é um inteligente babuíno que lhe deu maliciosamente um organista de rua. Em uma das cenas finais a moça sofre um acidente em uma competição de barco e está quase morrendo afogada quando o protagonista se lança ao mar com valentia e a salva.

Coloca-a inconsciente na praia e corre para buscar socorro e medicamentos, momento em que um outro pretendente aproveita para simular ter sido o salvador. Porém, o macaco havia registrado toda a ação como um *cameraman* profissional e quando a fita é assistida se descobre a identidade do verdadeiro herói. A suposta surpresa, claro, foi que uns movimentos de câmera, majestosos e superelaborados, tivessem sido rodados mecanicamente por um macaco com uma câmera ultrapassada.

Casualmente (ou não), em 1928 outro filme com um título quase idêntido foi rodado – *Um homem com uma câmera* – e de tendência semelhante: na União Soviética, *Chelovek s kino-apparatom* (Dziga Vertov) é outra obra-prima que faz do *cameraman* um herói que trabalha sem se importar com esforços ou perigos. Para Juan Barja, ambos os filmes expõem

[...] a consumação da dessubjetivação da imagem: a câmera é utilizada sozinha em uma demonstração do poder do truque que entusiasma o público. Por outro lado, a celebração das façanhas da câmera coexiste com o tema do domínio do homem sobre os objetos fabricados pela máquina.¹

A visão técnica, fortuita e não intencional prevalece sobre a subjetividade. Para as vanguardas era a aceitação do olhar da máquina – ou do animal, quer dizer, do não humano – o que redime o homem de seus atavismos e de duas rotinas: a irracionalidade, ou seu âmago, é o recurso para alcançar uma nova racionalidade.

Certamente que essa troca de olhares foi o que seduziu no projeto do fotógrafo da imprensa alemã Hilmar Pabel, que trabalhava como *freelance* para o *Berliner Illustrierte Zeitung*, uma das bases que propiciaram a consolidação do novo fotojornalismo na República de Weimar. Em 1935, Pabel teve a ideia de propor emprestar Leicas aos chimpanzés do zoológico de Berlim, e pedir a seus cuidadores que os adestrassem a apertar o obturador, imitando



1. Juan Barja, *Atlas Walter Benjamin Constelaciones*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2010.

o gesto dos visitantes, adultos e crianças, que não paravam de fotografar, com suas próprias câmeras, as andanças dos macacos. O modelo virou fotógrafo. Os editores ficaram encantados e publicaram os resultados da *performance*. Mas quando Pabel apresentou o projeto, se desapontou: com que direito pretendia cobrar fotos que não havia feito? Os verdadeiros autores eram os chimpanzés. Não serviu de nada argumentar que foi ele quem orquestrou a situação e que tanto faz quem havia disparado a câmera: o que realmente importava era como o projeto se carregava de sentido. Pabel perdeu essa batalha, mas não a guerra: renegociou a reportagem com a *Life*, que a publicou em 5 de setembro de 1938, com sua autoria reconhecida. Circunstância à parte, esse caso exemplifica a situação da condição autoral, não tanto no fazer como no prescrever, ou seja, na atribuição de valor e sentido, na conceitualização, a qual adquire relevância maior no contexto da internet. Em 1888, George Eastman cunhou aquele famoso *slogan* que levou a Kodak para o topo da indústria fotográfica (“você aperta o botão, nós faremos o resto”); hoje nos damos conta que o importante não é quem aperta o botão e sim quem faz o resto: quem coloca o conceito e administra a vida da imagem.

IMAGENS QUE BOCEJAM (IMAGENSZZZZZZ)



CHIMPANZEE CAMERAMAN

It must be news when a monkey starts taking pictures of people. The keeper of the monkey-house in the Berlin Zoo decided to make a cameraman of his pet chimpanzee. After teaching him the

rudimentary mechanics of picture making, he presented him with a Leica and left him in his cage. The monkey went as if like an Eisenstein. I am sending you some of his pictures (below) of the people outside his cage.

HILMAR PABEL,
Berlin, Germany



As derivações filosóficas do caso de Pabel apenas multiplicaram-se na era pós-fotográfica, que iniciaria determinada pela preeminência da internet, das redes sociais e da telefonia móvel. Consideremos o estudo de caso a seguir. Em 2011 o fotógrafo naturalista britânico David Slater se encontrava na ilha de



Sulawesi, realizando uma reportagem com um bando de macacos-de-crista-negra (*Macaca nigra*). Slater se deu conta que em um determinado momento uma fêmea adulta se aproximava da sua câmera montada em um tripé, descobrindo extasiada seu próprio reflexo na lente. Começou, então, a manuseá-la pressionando casualmente o botão do obturador. O resultado desse feliz acidente foram vários autorretratos que fascinaram Slater. A primeira *selfie* feita por um macaco ocupou muitas capas e se tornou viral nas redes. As imagens se tornaram tão populares que a Wikipedia decidiu utilizar uma para ilustrar sua entrada *Celebes crested macaque* [*Macaca nigra*]. Slater se sentiu prejudicado pela reprodução não autorizada e exigiu sua retirada. A Wikipedia argumentou que se tratava de uma fotografia obtida por um animal e, portanto, pertencia ao domínio público. A disputa acabou nos tribunais. Em agosto de 2014, o US Copyright Office emitiu uma deliciosa sentença de 1222 páginas em que, de forma explícita, excluía a possibilidade de atribuir direitos de autor a qualquer obra criada pela “natureza, animais, plantas, seres divinos e sobrenaturais”. Ou seja, nem a natureza, nem Deus, nem os fantasmas tem o direito para reclamar *copyright*: os direitos de autor estão reservados a obras criadas por humanos.

O importante, no entanto, é que por trás da anedota encontra-se um debate sobre as conexões entre a autoria, a criação e a nossa condição humana. Rebobinemos. Por ora, a excepcionalidade da foto deriva de que aceitamos a versão que Slater nos dá: ou seja, que a foto foi tirada pelo macaco.² Concordearíamos que se se tratasse de um retrato realizado simplesmente pelo fotógrafo, desaparecia o equívoco sobre a autoria ao mesmo tempo que o interesse em fazer. Vejamos, então, que nessa história os dois fatos mais marcantes são também os mais duvidosos. Um é que se quem fez o *clíc* fosse um macaco; a câmera poderia ter sido disparada por qualquer golpe fortuito, inclusive poderia ter sido acionada de forma involuntária por qualquer outra pessoa diferente de Slater. Para efeitos teóricos, o que importa é a falta de intenção. O segundo elemento duvidoso é o julgamento, porque não representa apenas a aplicação

2. Também poderia ser uma invenção, mas a verdade é que agora Slater é um prisioneiro de sua história.



de regras de jogo válidas para um tempo e um lugar. A lei da Grã-Bretanha, por exemplo, teria resolvido o caso de forma diferente porque de acordo com a *Copyright Designs and Patents Act*, de 1988, os fotógrafos podem reivindicar direitos sobre uma imagem que possa ser considerada sua “criação intelectual” (por exemplo, se articulamos o conceito de um macaco fazendo uma *selfie*), ou se organizam uma situação e fornecem os meios para que uma imagem seja produzida (por exemplo, se instalo uma câmera de vigilância em um determinado lugar, posso reclamar os direitos sobre os fotogramas obtidos).

Em contraposição se destacam dois fatos significativos. O primeiro é que, diferentemente das câmeras do século XIX, o equipamento utilizado por Slater era um dispositivo portado de um complexo programa integrado que atuava por parâmetros padrões (*frame*, foco automático, exposição automática, processamento de captura, codificação de metadados, etc.). Tal programa pode ser entendido como um pacote de conhecimentos comprimidos e aplicados para produzir um determinado tipo de representação pictórica: aos necessários desempenhos mecânicos e ópticos, as câmeras atuais integram um modelo de engenharia eletrônica e *performance* informática que faz de seus sofisticados automatismos o fermento da robotização. A câmera se torna o apoio de uma inteligência tecnológica autônoma. Quando o macaco pressionou – inocentemente – o botão da câmera, acionou toda a cadeia de valores ideológicos – nada inocentes – inerentes à história da representação realista, desde a *techné* helênica e a perspectiva central renascentista até o naturalismo positivista e o êxtase escópico das sociedades do capitalismo tardio.

O segundo elemento significativo reside no ato de apropriação por parte do fotógrafo. Até esse momento só tínhamos uma imagem *adormecida*, conseguida por um agente involuntário. Uma imagem que repousava no limbo do cartão de

memória, como Branca de Neve no bosque à espera do beijo que lhe devolva à vida. Slater foi o oportuno príncipe encantado que deu esse beijo: insuflou intenção a uma imagem que carecia dela. Identificou essas tomadas singulares, as editou, geriu sua *mise-en-valeur*, promoveu sua visibilidade e organizou sua circulação. Em outras palavras, acrescentou sentido a elas. De uma imagem bruta e não obra, Slater fez uma obra. A mera imagem foi fabricada em cooperação pelo corpo do macaco e os automatismos da câmera; a imagem-obra foi criada por Slater ao prescrever sentido. E daí se infere que o raciocínio permanece válido para todas as imagens que dormem, então em mercados de pulgas, em arquivos ou em qualquer dos meandros da rede.



O HUMANISMO COMO ANTÍDOTO

Se repassarmos todas essas considerações, chegamos à seguinte cadeia dedutiva: para que haja criação que culmine em uma obra, é necessário intenção; para que haja intenção é necessário vontade; para que haja vontade é necessário consciência; e para que haja consciência, é necessário humanidade. Consequentemente, quando a pós-fotografia problematiza a autoria, não interpela tanto a teoria estética quanto a filosofia da consciência e da condição humana. A consciência é ainda uma prerrogativa humana? É pensável, hoje, uma consciência das máquinas? A ficção científica e a literatura *cyberpunk* já fizeram desse argumento especulativo um de seus mais apaixonantes filões. Mas quando nos voltamos ao pensamento contemporâneo, assomam igualmente valiosas vias de reflexão; centremo-nos no humanismo digital, formulado entre outros por Milad Doueïhi, que se opõe ao singularitarianismo de teóricos como Eliezer Yudkowsky e Ray Kurzweil. Consiste em afirmar que a tecnologia digital, em sua dimensão global, excede o âmbito da técnica e se converte em uma cultura: uma cultura que inaugura uma nova civilização e que se caracteriza, ao contrário dos humanismos “aristocráticos” que nos precedem, por fomentar o intercâmbio de todos os conhecimentos. Sua essência é, antes de mais nada, compartilhar, e esta ideia de repartir incumbe, inexoravelmente, o social e o político. O digital consagra um novo espaço entre o real e o virtual, entre o concreto e o imaginário, e nesse espaço híbrido se sobressai uma nova maneira de fazer comunidade. O reverso da moeda é que essa cultura deve enfrentar um conflito: o da liberdade do indivíduo.

Essa dimensão, simultaneamente existencial e filosófica, concerne a transformação do humano em um objeto digital, mas também em um objeto do digital, ou seja, em um ser cultural digital, convertível, extensível e capaz de circular de modos inéditos graças à convergência da tecnologia com o corpo. Por esta razão, o humanismo digital só pode dialogar com os discursos transumanistas.³

3. Milad Doueïhi, *Pour un humanisme numérique*, Éditions du Seuil, Paris, 2011.

Tais discursos transumanistas geralmente são sujeitos à Teoria da Singularidade, que prevê a chegada, como o esperado messias ou o temido golem, de uma singularidade tecnológica: a criação de superinteligências artificiais benéficas (supostamente) para a humanidade. Pouco a pouco vamos convergindo com a inteligência artificial e cada vez nos custa mais distinguir nossa mente de suas próteses: os GPS, os *smartphones* e todo o tipo de computadores... As máquinas, por outro lado, estão se tornando independentes de nós e cada vez interagem mais entre elas sem nossa mediação, de forma que adquirem sua própria autonomia. Os gurus singularitarianistas preveem que nos dissolveremos nas máquinas e que sentiremos e pensaremos como elas. Já é previsível que em um futuro próximo as máquinas adquiram emoção e tornem-se “espirituais”.⁴ Nesse panorama que linda com o místico, o mais preocupante, adverte Doueiri, é que a inteligência artificial é capaz de gerir memória melhor que os humanos, mas só é capaz de geri-la, não de gerá-la. E se a máquina não pode ter memória, tampouco pode ter identidade: essa seria sua limitação e, de uma perspectiva religiosa, sua condenação.

Nessa encruzilhada, como se posiciona a fotografia, quando paradoxalmente seu mandato histórico tem sido o de salvaguardar a identidade e a memória? A câmera tem servido como ortopedia da memória biológica, uma função que agora está suprimindo, sobretudo, a memória maquínica. Se a cultura digital transforma o humano, é essencialmente na sua maneira de condicionar nossas relações com a memória, fazendo-nos acreditar que a memória equivale ao simples acesso à informação ou a uma forma de disponibilidade dos dados. Mas a experiência do passado está sempre submetida a uma perspectiva de interpretação, ou seja, a uma interface, que nunca é neutra nem inocente. Para que essa interface seja eficiente temos que estar dotados da faculdade de esquecimento, e as máquinas não esquecem: somente apagam. Para inovar e evolucinar, para ver o mundo de forma diferente, faz falta poder e saber esquecer. O esquecimento é, portanto, um preâmbulo necessário para o humanismo digital – talvez em sintonia com a indiferença que mostra a pós-fotografia com a função mnemotécnica e a responsabilidade de recordar. Se a primeira revolução digital levou ao descrédito de um determinado regime de verdade, com a segunda é a vez da memória.

Nesse horizonte, ainda confusos pela dissolução da verdade e da memória, temos que agradecer que *selfies* como a do macaco da Slater nos ajudem a entender a pós-fotografia como uma prática que aproveita a imaginação dominada pela propaganda, pela indústria da mídia e pelo consumo. A avalanche de imagens seguirá nos avassalando e talvez em breve consideremos manejar *câmeras espirituais* – ainda que, quem sabe, se manejarão por si sós ou nos manejarão, ou nos fundiremos em um manejo conjunto. E nos perguntaremos se

4. Ray Kurzweil, *The age of intelligent machines*, MIT Press, Cambridge, 1990, e *The age of spiritual machines: when computers exceed human intelligence*, Penguin Books, New York, 1999.

estes cenários são desejáveis. E é aqui onde a pós-fotografia nos aparece como um corpus crítico para tratar dessas questões, definir o horizonte em que desejamos nos instalar ou preparar antídotos para os perigos que tentamos evitar.

Joan Fontcuberta

Joan Fontcuberta (Barcelona, 1955) desenvolve múltiplas atividades no mundo da fotografia como criador, docente, crítico, curador de exposições e historiador. Professor visitante em universidades na França, Grã-Bretanha e Estados Unidos. Colabora sistematicamente em publicações especializadas. Em 2013 foi contemplado com o Prêmio Hasselblad de fotografia.

DOSSIÊ

Laura González Flores

Primeira tradução por Vera Lucia González Fernandez

(primeira revisão: Bibiana Schmidt)

Entre fotografia e pintura: nove gestos intertextuais (e uma coda)

Resumo

O artigo apresenta nove gestos referentes às retroalimentações entre fotografia e pintura desde a arte moderna até a contemporaneidade artística: (1) a disjunção entre pintura e fotografia; (2) o deslizamento do gênero da fotografia usada como pintura; (3) o uso crítico da fotografia como comentário à pintura e crítica autorreflexiva; (4) a fotografia como meio que torna visível (reproduzível) a pintura; (5) a fotografia assumida como pintura ou a cópia fotográfica ligada à aura; (6) a fotografia e a pintura desapegadas do tempo; (7) a *mise en abyme* da reprodução intergenérica e o intercâmbio de estratégias de visibilidade; (8) a confluência da fotografia e da pintura como acesso ao cinema; e, finalmente, (9) a pintura e a fotografia como gêneros desgastados.

Palavras-chave

Fotografia. Fotografia e pintura. Cinema.

I

*Fotografo o que não quero pintar e pinto
o que não posso fotografar.*

Man Ray

No verão de 1915, Emmanuel Radnitzky, *Man Ray*, e Marcel Duchamp iniciam sua longa amizade em Nova York. Man Ray havia mudado para lá seu estúdio desde Ridgefield, em Nova Jersey, enquanto Duchamp tinha deixado Paris para escapar da guerra: “Não estou indo para Nova York, eu me distancio de Paris. É diferente”, dizia Duchamp a respeito. Ambos artistas compartilhavam a necessidade de explorar formas de arte alternativas a pintura, gênero que ambos utilizaram até esse momento, mas do qual se sentiam incompletos. Cada um à sua maneira suspeitava da qualidade “retiniana” da pintura, atributo do que se fazia desprender o fim e a valorização artística das representações pictóricas.

Até 1915, Man Ray havia desenvolvido toda sua obra em pintura. No ano anterior havia pintado um quadro intitulado *Man Ray 1914* que parecia uma paisagem cubista, mas isso era apenas uma provocação dadaísta: literalmente era uma transformação pictórica das letras do título da obra, *1914 Man Ray*. Em vez de um gesto pictórico sobre o espaço, a massa ou a cor – como suporia uma pintura cubista –, o quadro de Man Ray constituía um gesto discursivo de exaltação de seu nome.

Enquanto isso, Duchamp chega a Nova York a partir de Paris, apoiado por seu agente Walter Pach. Ao entrar a França na guerra que dividia a Europa em janeiro de 1915, Duchamp havia sido declarado “doente” (tinha um sopro no coração) e não pode se alistar como seus irmãos. No entanto, sua mudança para Nova York não tinha a ver apenas com a guerra, mas com o esgotado ambiente artístico parisiense. As intenções de Duchamp em Nova York iam além de ter “uma vida de artista em busca de fama e dinheiro”, já que suspeitava ter que produzir telas para vender e, em poucas palavras, converter-se em um “artista plástico”.¹

Duchamp tinha começado a trabalhar na produção de *O grande vidro* (*Le grand verre*, 1915-1923) em Paris, pouco antes de ir para Nova York. Enquanto seu *Nu descendo uma escada* era uma pintura que se inspirava na

1. Marcel Duchamp, carta a Walter Pach, citada por MARCADÉ, 2008, p. 110.

cronofotografia e a visualidade do cinema como recurso para combater o espírito “retiniano” da pintura, em *O grande vidro* o artista praticamente prescindia da técnica pictórica: para ele o importante era usar a massa cinzenta e não a “retinal” em sua obra.² *O grande vidro* estava feito de ideias e não de traços de lápis. No entanto, ainda o chamava de “quadro”.³

Enquanto isso, Man Ray também começa a experimentar a fotografia nessa época, retratando “aquilo que não quer pintar”.⁴ Sua adoção do meio fotográfico não só respondia a sua vocação experimental, mas, acima de tudo, a seu desdém pela arte de sua época. E se alguma vez havia declarado que a fotografia não era arte, sua experiência concreta com esta modificará radicalmente sua opinião:

Eu havia declarado categoricamente que a fotografia não é arte e inclusive o havia publicado em um material com este título, para o desmaio e reprovação dos fotógrafos. Quando me perguntaram recentemente se ainda mantinha esta opinião, declarei que havia modificado algo na minha atitude: *para mim a arte não é a fotografia*.⁵

Duchamp e Man Ray opõem a fotografia a pintura, cimento da “arte” de então. Ambos propõem a relação entre o pictórico e o fotográfico como antagonismo: esse primeiro gesto de oposição que marcou durante séculos a distinção entre o sensível e o racional, a arte e a ciência, o manual e o mecânico.

A disjunção como primeiro gesto: ou pintura ou fotografia.

II

Em 1923 Manuel Álvarez Bravo compra um livro sobre Picasso na livraria de Pedro Robredo na cidade do México. Mais que Rousseau ou Diderot, a quem lia durante as noites, é Picasso quem lhe abre novos caminhos. Contador em um escritório de contabilidade desde sua adolescência, Álvarez Bravo sonhava em ser artista, mas ao contrário de Man Ray, não era hábil pintando. Por isso tenta a sorte com a fotografia. E, embora sua primeira influência de visão é a de Hugo Brehme e outros fotógrafos pictorialistas, é Picasso e seu cubismo quem o enfrenta a outro tipo de realidade: a do “rarismo” fotográfico.⁶

As “fotografias raras” as quais se refere Álvarez Bravo eram aquelas que tendiam a abstração formal, como então faziam Edward Weston e Tina Modotti. Álvarez Bravo requer um tempo para se desfazer do *pitoresquismo* de Brehme e encontrar a forma “pura”. Em 1927 produz seus *Jogos de papel*, uma série de imagens construídas a partir dos rolos de papel que proliferavam seu trabalho de burocrata. Álvarez Bravo os dobra formando ondas ou figuras. E depois os fotografa a partir de diversas perspectivas. De uma elegância formal tão requintada como mínima, suas fotografias são mais radicais em sua abstração

2. Entrevista de 1960, em VIAU, 2002.

3. Marcel Duchamp, op. cit.

4. BELZ, 1964, p. 208.

5. RAY apud FULLER, 1976-77, p. 131.

6. MONSIVAIS, 2001, p. 14.

que as de Weston ou Modotti, que seguem com um pé na representação de motivos locais.

Como Man Ray e Duchamp, Álvarez Bravo busca distanciar-se da pintura para acessar uma noção essencial e específica da fotografia. E, paradoxalmente, é um pintor, Picasso, quem lhe sugere como transcender o pictorialismo: em vez de *tomar*, a fotografia há de *fazer*. Assim, com imagens construídas como *Libros* (1930), uma magistral e sutil homenagem a Picasso, começa a modernidade fotográfica no México.

De Álvarez Bravo, um segundo gesto de *deslizamento* do gênero: a fotografia usada como pintura.

III

Em 1920 a galerista Katherine S. Dreier pede apoio a Marcel Duchamp para fundar um museu que revelaria a arte moderna norte-americana. Por sua vez, Duchamp pede ajuda a Man Ray: na qualidade de vice-presidente e encarregado pela promoção da companhia que fundariam – Societé Anonyme, Inc. –, Man Ray faria as fotografias de divulgação e do catálogo da exposição de abertura, uma mostra de Van Gogh a Brancusi. “Sou pintor” – explica Man Ray a Sra. Dreier –, “mas utilizo a fotografia para reproduzir minhas obras”.⁷

Para se exercitar nas reproduções de Dreier, Man Ray propõe a Duchamp fotografar a obra que ocupava o lugar central em seu estúdio, um grande painel de vidro grosso, coberto por uma capa de pó que Duchamp pretendia aderir ao vidro como se fosse pintura. Sob a poeira se distinguiam umas figuras muito complicadas, desenhadas com fio de chumbo: tratava-se de “o Grande Cristal” ou *A noiva despida por seus celibatários* (*La jeune mariée mise à nue par ses célibataires*). Havia uma única lâmpada e o que Man Ray via através de sua câmera era uma estranha paisagem como visto por uma ave. Dada a baixíssima luz existente no estúdio, a placa requereu uma exposição tão longa que Duchamp e Man Ray decidiram deixar o obturador aberto e ir comer.⁸

A fotografia resultou em uma imagem que excedeu muito a reprodução de um “quadro”. Intitulada por Man Ray como *Élevage de poussière* (*Criadouro de pó*) e assinada também por Duchamp, essa fotografia é, ao mesmo tempo, um registro, um comentário e uma metáfora para *O grande vidro* de Duchamp: uma “colocação em abismo” – uma obra sobre uma obra, uma citação – que antecede a discursividade pós-modernista da fotografia.

Um terceiro gesto, o uso crítico: *O grande vidro* – um “quadro” – como fotografia de paisagem. A fotografia como comentário à pintura e como crítica autorreflexiva da noção de gênero, obra e autor.

7. BELZ, 1964, p. 208.

8. BELZ, 1964, p. 210.

IV

A partir da teoria e por meio de uma crítica do expressionismo abstrato, Clement Greenberg propõe em 1965 a reflexividade como eixo da modernidade da pintura.⁹ No entanto, a condição reflexiva já se percebia *de fato* quase cem anos antes tanto nas pinturas *gestuais* de Courbet, em que dominava a pincelada, como nos quadros por terminar de Manet. Em ambos os casos se tratava de pinturas, mais que centrar-se sobre o motivo representado; chamavam a atenção sobre os processos da pintura em si.

Isso ajuda a compreender a estratégia utilizada por Gerhard Richter em *128 fotografias de uma pintura (128 Fotos von einem Bild, de 1978)*: uma obra que centra sua temática e seu significado – sua “qualidade”, no sentido de Greenberg – no efeito pictórico. Composta por 128 fotografias em branco e preto de detalhes fragmentários de uma pintura sua a óleo em cores (*Halifax, de 1978*), este trabalho apresenta Richter em uma versão dupla: a primeira como uma retícula de 8 molduras com 16 fotografias e a segunda como um livro com as 128 imagens apresentadas em sequência.

Graças à sua reprodução em fotografia, a pintura se finaliza tautologicamente sobre si mesma. Ao desordenar os detalhes fragmentários da pintura original e apresentá-los com uma ordem diferente, Richter converte a pintura em uma referência impossível de reconstituir: não podemos armar essa espécie de quebra-cabeças porque desconhecemos o tamanho, cor e forma da obra original, nem sabemos quantos fragmentos a compunham. Além disso, o exercício de reconstrução da imagem torna-se um exercício absurdo, porque o original era uma pintura abstrata: mesmo conhecendo a obra, é impossível afirmar com certeza o que ela representa.

O motivo das fotografias é o efeito pictórico em si (a pincelada, o detalhe) e seu tema, a crítica da pintura: Richter nos confronta com o desafio de ver a pintura (o gênero) como uma soma de unidades pictóricas discretas (a espécie). Que a obra seja uma deriva fotográfica é significativo: além de cumprir a função de reproduzir a pintura, a fotografia funciona como uma ferramenta de apreensão analítica desta. O que vemos nesta obra de Richter não é pintura, mas o *efeito pictórico*.

Habitualmente Richter pinta imitando a fotografia. Mas nesta obra o artista inverte o processo, fotografando a pintura. O resultado é uma interrogação sobre a *pictoricidade* como produto visível da fotografia.

“Isto não é uma pintura” (uma fotografia!). Richter comprova que embora a fotografia visibilize as coisas, ela mesma não é visível: através dela vemos a pintura, o signo.

Um quarto gesto, o da fotografia como um meio: o que faz a pintura visível (reproduzível).

9. GREENBERG, 1965, p. 193-201.

V

Do outro lado do oceano, Sherrie Levine também desenvolve sua obra centrando-a na reprodução. O potencial de *exibição* da fotografia proposto por Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* é colocado por ela a serviço de uma crítica de gênero. Levine reproduz imagens de outros artistas cujos originais foram validados e retificados pelo mundo das artes – Van Gogh ou Ludwig Kirchner, entre outros – e, em um gesto cheio de bravura feminista, os assina como seus.

A estratégia de Levine não só constitui uma crítica à noção do autor, como já fazia *Élévage de poussière* de Duchamp/Man Ray. Em sua série, Levine questiona um elemento chave do valor da obra de arte: a condição masculina da noção de autor/gênio. “Você conhece uma mulher artista *gênio*?” parece perguntar Levine, que em um mesmo argumento questiona a supremacia da pintura sobre a fotografia (a originalidade sobre a cópia reproduzível) e sua autenticidade (sua validação mediante assinatura manuscrita):

Uma imagem é um tecido de citações tomadas de inúmeros centros de cultura. [...] Sabemos que um quadro nada mais é que um espaço em que uma variedade de imagens, nenhuma delas original, se misturam e chocam [...] De modo similar aos eternos copistas Bouvard e Pécuchet, nós indicamos o profundo ridículo que é precisamente a verdade da pintura [...]. O significado de uma pintura não está na sua origem, mas no seu destino.¹⁰

Um quinto gesto, o da fotografia assumida como pintura: a cópia (o elemento feminino, o reproduzível) como aura (a ação masculina de marcar, firmar). A invenção do direito do *autor(a)*.

VI

A obra de Levine sugere que a condição pós-moderna está intimamente vinculada com a crítica de noções omni-abrangentes como o gênero (a Pintura ou a Fotografia, com maiúsculas) ou a Arte (o conjunto de Obras associáveis ao Museu). Este último – o museu como um dispositivo significante e validador da arte – é o tema de *Metropolitan* (2004), de Alex Dorfsman: uma peça de vídeo construída a partir da edição de fotografias de pinturas de paisagens expostas no Metropolitan Museum de Nova York.

Que o conjunto de fotografias de Dorfsman se apresente mediante o vídeo e não como sequência de imagens impressas é relevante: somente através da aparição temporal e sequencial das imagens, umas sobrepostas a outras mediante sutis dissolvências, se percebe a continuidade, consistência e unidade do gênero da paisagem: um “modo de ver” tipicamente burguês e individualista associado com o poder do expectador sobre o espaço.¹¹

10. LEVINE, s.d.

11. COSGROVE, 1985, p. 45.

Como Richter, Dorfsman transforma as obras originais fragmentando-as. Seus enquadramentos estão centrados naqueles fragmentos do fundo das pinturas costumbristas que, vazias, se associam com a ideia da "paisagem". Ao deslocar estes fragmentos para o primeiro plano, o secundário ou adjunto (a pequena e intrascendente paisagem de fundo) adquire uma visibilidade e independência imprevista. O suplemento (o *párergon* em Derrida)¹² se converte no motivo principal de um novo quadro (o *érgon*) que, com o transcorrer do tempo, também desaparecerá, fundindo-se com a imagem seguinte e lentamente transformando-se nesta.

A mudança contínua de umas paisagens em outras solapa nossa certeza: mediante a apresentação das fotografias no tempo linear do vídeo, Dorfsman inverte a lógica visual convencional da perspectiva: em sua obra não somos um sujeito na frente de um objeto, mas alguns expectadores imersos no espaço pictórico e presos no decorrer inevitável do tempo.

Um sexto gesto: a fotografia e pintura como desdobramento do tempo. O gênero (a pintura de paisagem) como produção virtual do conjunto do fotográfico (através do tempo contínuo do vídeo).

VII

Gênero, Arte, Museu: contra o fundo do dispositivo iconográfico da cultura ocidental, a pintura e a fotografia dançam a valsa da representação solene. Falta que chegue um iconoclasta tropical, Vic Muniz, para dotar esse baile de humor.

O de Muniz é um jogo sério (segundo Hans Georg Gadamer, todo jogo há de ser sério para ser crível), mas isento de solenidades: o de reproduzir fotograficamente cópias de imagens icônicas mediante materiais não habituais (*i.e.*, substâncias comestíveis como chocolate, marmelada ou mel). E que melhor substância para citar os *drippings* de Pollock que o chocolate: se as fotos de Hans Namuth das pinturas de Pollock serviam para provar que não eram produto do acidente, mas da deliberação, a cópia de Muniz das fotos de Namuth devolve a estas a sensação de viscosidade, voluptuosidade e sabor.

O saber não é o sabor. Como sétimo gesto, o do abismo existente na reprodução intergenérica: uma fotografia de uma pintura (Muniz) que reproduz (em chocolate) uma fotografia de um pintor pintando (Namuth sobre Pollock). O *trompe-l'oeil* da aura.

VIII

Mais conhecido como cineasta, Peter Greenaway também pinta, desenha, fotografa e faz instalações. No seu imaginário transgenérico – uma espécie de torre de Babel da visualidade –, sempre está presente a crítica dos gêneros,

12. DERRIDA; OWENS, 1979, p. 20.

sejam estes técnicos ou iconográficos: uns e outros se interrogam, dialogam ou entram em colapso mediante a contraposição de suas imagens fixas e móveis. Enquanto que em Muniz o diálogo entre gêneros se dá em etapas sucessivas da produção da imagem, em Greenaway a pintura e a fotografia se manifestam simultaneamente.

A estratégia de Greenaway é similar à de Robert Rauschenberg e a de ambos, às das vanguardas históricas: a imagem se compõe à base de fragmentos pictóricos e fotográficos que se mostram conflitantes, mas diferenciados dentro de um espaço plástico comum não necessariamente coerente. Nestas imagens se ressalta a cisão dos fragmentos: justamente nesse espaço dividido se encontra o potencial crítico e autorreflexivo da imagem. Greenaway sustenta que sua motivação para produzir este tipo de imagens é transcender a tirania da câmera, o enquadramento, os atores e o texto.¹³

O choque entre imagens de distintas procedências e a sintaxe da obra de Greenaway remete à riqueza e complexidade da experiência visual ocidental. Em *Marat-Allegory no. 93* (1996), Greenaway contrapõe distintos gêneros (pintura, fotografia, desenho, escrita), códigos (o real e o fictício), obras (*A morte de Marat*, de Jacques-Louis David) e tempos (passado e presente, histórico e mítico) para construir uma imagem altamente simbólica que fala da experiência estereotipada do herói. Neste caso, o personagem é um híbrido de Ícaro e Marat em cujo corpo Greenaway projeta um texto da *Metamorfose* de Ovídio.

O oitavo gesto: a conjugação da pintura e da fotografia como via de advir o cinema.

IX

A estratégia de Greenaway sugere que há imagens cuja lógica é a de interrogar a tradição visual ocidental. Um dos exemplos mais ricos deste tipo de imagens é *As meninas*, de Velázquez, um enigma pictórico construído mediante o enredo da geometria do espaço e dos princípios óticos do reflexo. Embora tenham sido escritas muitas páginas para resolver este enigma, a meu juízo o importante é esclarecer o sentido de sua função no quadro: além de definir a partir de uma análise sintática quem olha a quem, em vez disso me parece fundamental abordar a inquietude que se deriva da experiência pragmática do problema de percepção visual do espectador.

A este respeito, é ilustrativo o exemplo de três fotografias *catalisadas* pelo quadro de Velázquez. A primeira, *Las Meninas* de Joel Peter Witkin (1987), exacerba a confusão espacial do quadro transformando-a em desorientação psíquica e corporal. A unidade espacial e estética do original aparecem fora de foco, como sugerindo a divisão temporal e teórica entre a prática pictórica de

13. GREENAWAY, 1997, p. 10.

Velázquez (a quem faz uma homenagem representando outros de seus quadros na parede do fundo) e a de Picasso (cujo estilo remete a paleta do pintor e o personagem semimonstruoso atrás da infanta Margarita). Os protagonistas aparecem mutilados (a infanta Margarita), debilitados (Velázquez), famélicos (o personagem do fundo) ou deformados (o mastim em primeiro plano).

Se Witkin visa tornar visíveis as questões ocultas por trás do enigma – a corrupção e perversão do poder –, outro fotógrafo, o mexicano Juan Antonio Sánchez Rull, elabora sua citação a Velázquez como um jogo de gênero. Utilizando atores e vestuário para imitar as personagens femininas do quadro, Sánchez Rull faz uma reconstrução ilustrativa destas com o gênero invertido: sob as perucas ou as saias de suas “meninas” percebemos o equívoco do gênero, o sexo masculino. A ambiguidade do gênero sexual encontra sua analogia perfeita na qualidade híbrida da sintaxe pictórico-fotográfica das imagens. Como em Greenaway – e a diferença de Witkin, cujas imagens são sórdidas –, em Sánchez Rull sentimos o potencial estético e sensual do barroco pós-moderno.

No exato oposto das expressões anteriores está *Velázquez (1996)*, de Waltercio Caldas, um livro impresso em ofsete, aberto no par de páginas que ilustram *Las Meninas*, mas em que o texto e a imagem aparecem fora de foco. Na reprodução turva do quadro do livro de Caldas, os personagens desapareceram: é como se as cópias e interpretações sucessivas do quadro no tempo os houvesse desgastado. Não podemos mais ver e ler a imagem do quadro.

O nono gesto: a pintura e a fotografia como gêneros quebrados, equívocos, desgastados na pós-modernidade.

CODA

A disjunção entre a pintura e a fotografia de Man Ray fica reduzida a uma questão irrelevante na pós-modernidade. Mais que o apego a um gênero técnico-sintático (pintura ou fotografia) ou iconográfico (natureza-morta, paisagem, retrato), o que interessa a arte contemporânea é o diálogo fecundo das imagens com sua tradição: o jogo provocativo da obra (instável, híbrida, transgenérica) com um gênero superior e inequívoco, o da Arte.

REFERÊNCIAS

- BELZ, Carl. Man Ray and New York Dada. *Art Journal*, v. 23, n. 3, p. 207-213, primavera 1964.
- COSGROVE, Denis. Prospect, perspective, and the evolution of the landscape idea. *Transactions of the Institute of British Geographers*, v. 10, n. 1, p. 45-62, 1985.
- DERRIDA, Jacques; OWENS, Craig. The parergon. *October*, v. 9, p. 20, verão 1979.
- FULLER, John. Atget and Man Ray in the context of Surrealism. *Art Journal*, v. 36, n. 2, p. 130-138, inverno 1976-77.
- GREENAWAY, Peter. *Flying over water / Volar damunt l'aigua*. Barcelona: Fundação Miró, 1997. p. 10.
- GREENBERG, Clement. Modernist painting. *Art and Literature*, p. 193-201, spring 1965.
- LEVINE, Sherrie. First statement. *AfterWalkerEvans.com*. Disponível em: <http://www.afterwalkerevans.com/statement1.html>. [ou: *AfterSherrieLevine.com*. Disponível em: < <http://www.aftersherrielevine.com/statement1.html>>.] Acesso em: 27 maio 2012.
- MARCADÉ, Bernard. *Marcel Duchamp*. Buenos Aires: El Zorzal, 2008.
- MONSIVAIS, Carlos. Los silencios y las voces del paisaje. *Manuel Álvarez Bravo*. México: Conaculta, INBA, 2001. p. 14.
- VIAU, Guy. To change names, simply: interview of Marcel Duchamp on Canadian Radio Television, July 17, 1960. *Tout-fait: The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, v. 2, n. 4, jan. 2002. Tradução de Sarah Skinner Kilborne. Disponível em: <http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_guy/md_guy.html>. Acesso em: 10 jul. 2012.

Laura Gonzáles Flores

É pesquisadora no Instituto de Investigaciones Estéticas da Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Desde 1986 dedica-se à reflexão sobre fotografia, à docência e a crítica e teoria da fotografia em instituições nos Estados Unidos, México e Espanha. É autora do livro *Fotografía e pintura: dois meios diferentes?*

DOSSIÊ

Marcos Fabris

Instalação e *Site Specific Works*: arte como oposição

Resumo

Este artigo pretende investigar a obra da artista contemporânea norte-americana Barbara Kruger, contextualizando o surgimento e desenvolvimento das artes da instalação e dos chamados *Site Specific Works*, ferramentas frequentemente utilizadas pela artista. Serão igualmente investigadas algumas de suas matrizes artísticas, bem como o diálogo profícuo estabelecido com uma certa tradição, para a produção do que considero ser uma arte combativa e compósita, que amalgama e refuncionaliza elementos da publicidade, das artes visuais e da fotografia.

Palavras-chave

Instalação. *Site Specific Works*. Barbara Kruger.

I

Todos os interessados nas relações entre arte e fotografia devem, imperiosamente, conhecer o trabalho da norte-americana Barbara Kruger (1945). E não pretendo, com tal afirmação, impor um gosto ou reivindicar um local destacado para uma artista supostamente pouco valorizada no panteão da arte contemporânea, carente de honra ao devido mérito – Kruger é suficientemente consagrada nos círculos artísticos e no (cada vez mais) aquecido mercado das artes, onde circula com a propriedade de quem vende uma imagem por centenas de milhares de dólares. Se grandes museus, galerias e colecionadores tendem a medir o valor de seu trabalho em cifras astronômicas (como é praxe), gostaria, inversamente, de propor uma avaliação de sua obra em termos artísticos que não excluam aspectos de natureza política. Adiantando o argumento que pretendo desenvolver: transitando entre arte, publicidade e fotografia, Kruger busca congrega aspectos da vida cotidiana que *aparecem* separadamente, quais sejam, consumo, espetáculo, gênero e classe, explicitando como tal a operação de fragmentação ideologicamente construída ao conceber, com os fragmentos extraídos da linguagem da propaganda, instalações em museus, galerias, lojas e espaços públicos. Como veremos, tais obras pretenderão iluminar os nexos existentes – e metodicamente eclipsados – naquilo que Guy Debord definiu como “sociedade do espetáculo”: “toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de *espetáculos*. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997, p. 13).

A maior contribuição da arte produzida por Kruger, que já poderíamos caracterizar como enfática, múltipla e combativa, prenhe de ambição crítica, reflexiva e intelectual residirá, nos termos que sugeri, no repúdio às tendências reinantes no universo artístico contemporâneo, que premia o inconsequente, o ingênuo, o imaturo, o anódino... enfim, toda variação e combinação que camufla conflitos sociais ou, se preferirmos, as lutas de classes. Precisamente este o elemento que a obra de Kruger tenciona evidenciar. Como?

Utilizei a palavra “instalação” e gostaria de contextualizar o surgimento deste tipo de arte, fundamental para a compreensão do trabalho da artista. Em seguida, considerarei a formação e algumas instalações de Kruger, refletindo

como estas obras estabelecem diálogo profícuo com a tradição que a precede para, como sugeri, produzir uma arte conseqüente, porque crítica de suas coordenadas históricas (ou “de oposição”).

II

O que hoje conhecemos por “instalação” teve origem no início da década de 60 na Europa e nos Estados Unidos. À época, o termo “ambientação” foi usado para descrever, por exemplo, obras como *Memorial de guerra portátil*, de 1968, do pintor norte-americano Ed Kienholz (1927-1994). Estas ambientações, que pretendiam se relacionar com o espaço ao redor, constituíam uma rejeição flagrante às práticas da arte tradicional porque ao incorporarem o espaço exterior integravam ou absorviam também o próprio observador à obra. Expansivas e abrangentes, pretendiam figurar certas experiências ou conteúdos, desrespeitando toda concepção de arte como receptáculo de significados fixos.

A partir dos anos 60, a instalação se desenvolveu de diferentes formas e por muitos artistas dos mais diversos movimentos contemporâneos: Arte Pop, Arte op, Fluxus, Minimalismo, Arte Performática, *Sound Art*, *Earth Art*, Arte povera e *Site Works*. Em Paris, em 1958, o novo realista Yves Klein (1928-1962) expôs o espaço vazio de uma galeria (Iris Clert), a que deu o nome de *A especialização da sensibilidade à idade da matéria prima em sensibilidade pictural estabilizada. O vazio*. Sua “réplica” não tardaria a surgir. O franco-americano Arman (Armand Pierre Fernandez, 1928-2005) entulhou a mesma galeria com lixo, chamando a intervenção de *O cheio* (1960). Deve-se notar que as instalações não eram propriamente procedimentos artísticos “inéditos” nos anos 60. Porém anteriormente, seu objetivo essencial limitava-se sobretudo à ampliação da pintura para o campo da tridimensionalidade. Constituem exemplos deste tipo de produção o grande trabalho de ocupação espacial do dadaísta Kurt Schwitters (1887-1948) intitulado *Merzbau* (Casa Merz), de 1923, que ocupava toda a residência do artista em Hannover, e as ambientações luminosas de Lucio Fontana (1899-1968), como *Estrutura de neon para a IX Trienal de Milão*, de 1958.

Das obras surrealistas, surgiu a ideia de instalação como conceito criativo de exposição. Por ocasião da mostra surrealista realizada em Nova York, em 1942, Marchel Duchamp construiu um labirinto de fios amarrados em torno das telas no local em que estavam instaladas, chamando sua intervenção de *Uma milha de barbante*. A instalação exigia uma postura ativa do espectador que, emaranhado na teia tecida pela “aranha Duchamp”, contemplava as obras expostas ao mesmo tempo que se percebia fisicamente aprisionado ao tipo de apreciação tradicional imposta por formatos expositivos consagrados

– precisamente o que se pretendia por em xeque. Vale notar que Duchamp desempenhou papel exemplar neste sentido, planejando a instalação de suas obras nos mínimos detalhes, incluindo, como se sabe, a exposição póstuma na qual trabalhara em segredo por anos a fio intitulada *Étant donnés* (*Dados*, numa tradução livre), realizada no Museu de Arte da Filadélfia em 1969. Ele será, até hoje, uma importante referência para muitos artistas que trabalham com instalações.

A partir dos anos 70, galerias comerciais e espaços alternativos (incluindo a rua ou qualquer outro espaço que não aquele convencionalmente dedicado à exposição da obra de arte) passaram também a acolher a arte da instalação e todas as suas variações, como os chamados *Site Works*, termo em inglês que designa obras artísticas especialmente concebidas para certos espaços. As instalações e suas variantes seriam logo percebidas como gêneros vigorosos para artistas ativistas, que acreditavam na ideia de que a arte deveria ser tão crítica quanto democrática, disponibilizada para muitos e inclusive com subvenção (de natureza pública ou privada) – pensemos na tradição da pintura mural mexicana. Neste sentido, tais obras explorarão os contextos nos quais estão inseridas, que efetivamente passarão a fazer parte de sua fatura artística. Noutros termos, não se trata de pensá-las como “mobiliário urbano”, tampouco como peças decorativas. As instalações mais bem-sucedidas serão aquelas que buscarão equacionar uma relação (tensionada?) entre as possibilidades e condições de produção e consumo de arte num certo espaço por um certo público, todos agora parte integrante da obra em questão. Sem entrar no mérito individual ou no grau de sucesso de cada obra, alguns exemplos desta produção incluem *Batcolumn* em Chicago, de Claes Oldenburg, de 1977, a aqui famosa *Duas plataformas* em Paris, de Daniel Buren, de 1985-86 e *O anjo do norte* em Gateshead, de Antony Gormley, de 1998. Se, como vimos, as instalações e *Site Works* podem ser instrumentos poderosos para artistas que pretendem refletir sobre as relações entre arte e sociedade, resta então identificar e avaliar casos bem-sucedidos destas produções artísticas. Entra em cena Barbara Kruger.

III

A arte dita “engajada” dos anos 70 consolidou-se como um dos pilares do que se convencionou chamar de pós-modernismo artístico.¹ Seu principal desdobramento foi precisamente a confirmação de uma tendência, aquela de ignorar o tradicional foco na classe em favor de uma insistente concentração nas questões de grupos hegemonicamente minoritários. Estou me referindo sobretudo ao gênero e raça – *queer*, *lesbian* ou *black studies* são exemplos desta segmentação nos estudos teóricos e departamentos acadêmicos norte-americanos, que os difundiram

1. Cf. WOOD, P. et alii, 1998.

globalmente. Este desdobramento foi conduzido sobre um termo abrangente e deveras vago, o “poder”, amplamente estudado pelo filósofo francês Michel Foucault (1926-1984). Em linhas bastante gerais, Foucault acreditava que o poder era “secretado” pelas sociedades, impossível de se escapar inclusive por meio de revoluções. Tal como para Althusser, a ideologia para Foucault era, então, uma condição social da vida ou, se preferirmos, uma condição “permanente” da vida em sociedade. Tal posição teórica, amplamente difundida na academia e nas artes, fora concebida em oposição ao que uma fração da *intelligentsia* francesa, da qual Foucault fazia parte e era expoente, percebia como “fracasso marxista”, segundo eles explicitado após a derrota de maio de 1968.²

Nesses termos, as análises de Foucault pretendiam conceber possibilidades alternativas de resistência, mirando em alvos como lutas sociais de caráter contingente e/ou institucional, não em transformações sistêmicas e estruturais. Evidentemente, ao deslocar a ênfase das relações econômicas, como as de classe, para as relações de poder entre indivíduos, Foucault reorientou toda a preocupação para áreas psicossociais: orientação sexual, gênero e raça tomam o lugar da classe para se tornarem os “temas melódicos” da maior parte das práticas culturais e intelectuais considerados radicais no período. O trabalho de Barbara Kruger é frequentemente citado e valorizado como exemplo artístico paradigmático deste tipo de produção pós-moderna, que busca discutir as questões de gênero no âmbito de sua produção e, *essencialmente por isso*, tornou-se consagrado nos círculos artísticos. O ponto cego para o qual gostaria de chamar atenção reside precisamente no fato que a artista não se limita à crítica de gênero, como anteriormente mencionado. O interesse, força e atualidade de seu trabalho está estribado no questionamento dos limites da produção artística, intelectual e crítica que se restringem *apenas* a uma área da experiência social, o que a artista, no conjunto de sua obra, não parece fazer. Ao contrário, acredito que compute e reúna diversos aspectos da vida sob o capitalismo contemporâneo graças a procedimentos aprendidos ao longo de sua formação e carreira no universo (ou indústria!) das artes, da fotografia e da propaganda norte-americanos. Passo a descrevê-los de modo abreviado.

Kruger estudou arte e *design* na consagrada escola nova-iorquina Parsons School of Design com duas figuras importantes para seu futuro trabalho artístico: Diane Arbus (1923-1971), um ícone da fotografia norte-americana, conhecida por seu engajamento artístico e pelo retrato dos excluídos sociais (pensemos em *Mulher porto-riquenha com pinta*, de 1965), e Marvin Israel (1924-1984), artista, fotógrafo e professor nova-iorquino conhecido pela criação de interiores sinistros e surreais e pela imagística abstrata, nervosa e perturbadora, característica de seu trabalho artístico. Igualmente fundamental para o desenvolvimento artístico de Kruger foi seu trabalho como *designer* na prestigiada casa

2. Cf. WOOD, P. op. cit.

editorial *Condé Nast* (em publicações “chiques” como *Mademoiselle*, *House and Garden* e *Aperture*), onde aprendeu e desenvolveu a linguagem típica da propaganda como ferramenta de estímulo do consumo, presente neste tipo de veículo, e que utilizará em suas obras de modo diametralmente oposto às revistas onde trabalhou. Noutros termos, na apropriação de imagens existentes e na associação de texto e imagem em montagens fotográficas (que não descartarão montagens no nível semântico, como veremos) a artista refuncionalizará a linguagem tradicional da publicidade para fins críticos e reflexivos. Na forte conotação publicitária de seu trabalho verifica-se um padrão: à imagem fotográfica básica, em geral de impressão monocromática, é acrescido um breve texto exortatório que funciona essencialmente como um *slogan* publicitário (como em *Sem título [Seu conforto é meu silêncio]*, de 1981). Com frequência, este texto é apresentado em letras brancas sobre fundo vermelho, cortando ou margeando a imagem, de tal modo que o texto não apareça apenas como uma “legenda clássica” para a imagem, tampouco seja a imagem uma “ilustração” “subordinada” ao texto. Nestas “pseudolegendas”, Kruger frequentemente utiliza artifícios semânticos de oposição binária (“Nós”/“Vocês”, “Meu”/“Seu”, “Vida”/“Morte”, etc.) para questionar tanto o uso tradicional do *tagline* da propaganda quanto as operações de oposições simplistas por ela criadas para, creio, repensá-las nos termos de suas contradições, funções e consequências (por exemplo, *Sem título [Pro-life for the unborn]*, de 2000).

A isso, adiciona-se o fato de que vários de seus trabalhos aparecem em lugares pouco ou nada convencionais para obras de arte “tradicionais”: *outdoors*, revistas, pôsteres ou camisetas (como *Sem título [da série We don't need another hero]*, de 1986). Estes trabalhos nestes lugares questionam, adicionalmente, o local “ideal” para a obra “ideal”. Outros trabalhos são especialmente concebidos para exposição em galerias de arte, no formato de uma instalação do tipo *site-specific*, como *Toda violência é uma ilustração de um estereótipo patético [All Violence is an Illustration of a Pathetic Stereotype]*, de 1991. Gostaria de me deter nesta que parece uma obra emblemática do caráter compósito da obra da artista.

Aqui, vemos uma parte desta instalação, a terceira exposição individual da artista na prestigiada Galeria Mary Boone, de Nova York. O título é interessante e representativo do trabalho de Kruger. Em inglês, o substantivo *illustration* pode significar “ilustração”, “figura”, “desenho” ou “imagem”. Também pode significar “típico”, “característico” ou “exemplo que explica”. Assim, já no título, e por meio da montagem (que estará presente também nas imagens), Kruger introduz o ruído que aponta para as múltiplas e ambíguas relações entre significados e suas relações com violência, produção imagética, exemplaridade de processos (artísticos e sociais) e ratificação (e questionamento!) de estereótipos.

Para tanto, Kruger transformou o espaço expositivo de modo a provocar no espectador uma experiência inusitada de desaclimatação: ao entrar na galeria, o visitante deparava com o texto: “Tudo o que parecia abaixo de você lhe fala agora. Tudo o que parecia surdo o escuta. Tudo o que parecia estúpido/mudo sabe o que se passa em sua mente. Tudo o que parecia cego enxerga através de você/o desvenda” [*All that seemed beneath you is speaking to you now. All that seemed deaf hears you. All that seemed dumb knows what's on your mind. All that seemed blind sees through you*]. As sentenças iniciais, tão ambíguas quanto familiares para aqueles que vivem nas grandes metrópoles globais, dão o tom do que aguarda o observador no restante da instalação. Paredes, chão e teto do espaço foram forrados de imagens à la Kruger, que implicam os sentidos do observador (a visão e a audição foram particularmente evidenciados nas frases iniciais – falar, escutar, enxergar, desvendar...). Não temos alternativa senão confrontar um universo estético surreal de medo, opressão, violência e controle. A imagem decepada e duplicada de uma figura sem sexo ou idade aparente grita “silenciosamente” (pensemos no homúnculo de Munch para *O grito*). Sua angústia é “verbalizada” na sentença “Toda violência é a ilustração de um estereótipo patético” [*All violence is the illustration of a pathetic stereotype*], que ecoa pela sala e reverbera nas outras sentenças e imagens ali presentes, do teto ao chão.

Em claro diálogo com a estética dadaísta e construtivista, Kruger intensifica o tom hostil da relação oriunda entre texto e imagem, explicitando suas matrizes artísticas para ativar os sentidos e as emoções do espectador, que deverá imperiosamente indagar-se dos motivos da artista para agredi-lo tão diretamente, confrontando-se com um universo igualmente agressivo, vigiado e punitivo, sempre artisticamente *construído*.

Gostaria de tecer brevíssimos comentários sobre a tradição artística que precede a artista e sobre uma das matrizes de Kruger, explicitada nesta instalação. Trata-se da obra do foto-montador alemão John Heartfield (1891-1968). Nos trabalhos realizados para a revista alemã *AIZ – Jornal Ilustrado do Trabalhador* [*Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*], podemos identificar certas afinidades eletivas entre os dois artistas. Tomemos como exemplo a obra *Adolf, o super-homem: engole ouro e cuspe asneiras*, de 1932. A produção de Heartfield, que como Kruger não fotografava e se apropriava de imagens existentes, está assentada na ideia da colagem e do *assemblage*: aqui, são negados os materiais tradicionais da arte (como a tela e a tinta) a fim de produzir obras artísticas “mestiças”, ou seja, estruturadas por um princípio que permite a introdução de elementos da realidade cotidiana (tais como fragmentos de papel de parede, jornais, revistas... pensemos também nas colagens de Picasso). Trata-se, então, do que poderíamos chamar de matéria “vulgar”, que com sua “vulgaridade

produtiva” dessacraliza o objeto artístico convencionalmente concebido, aproximando-o da experiência cotidiana. Este é o golpe mais violento desfechado contra a pintura e a fotografia tradicionais – e contra toda concepção idealista ou sentimentalista da obra de arte. Nestes termos, o objeto artístico não é mais concebido como resultado da expressão privilegiada do saber técnico que reproduz uma beleza absoluta, classicizante, a-histórica. Com o esfacelamento da hierarquia dos materiais e o questionamento a fundo do fazer artístico sugere-se inclusive a possibilidade de indistinção cada vez maior entre artistas exclusivamente produtores e público unicamente consumidor.

Vejamos como *Adolf, o super-homem...* esclarece certos procedimentos artísticos típicos de Kruger, evidenciando-os:

1. *Blechen* é um verbo em alemão que significa “pagar”, “inchar” ou “expectorar”; *blech* é um substantivo neutro que significa “folha de flandres”, “ferro” ou “disparate”. Percebemos como Heartfield, tal qual Kruger, opera uma montagem significativa, inclusive em termos semânticos, para expor o ditador.
2. A imagem, no nível do fragmento, está ao mesmo tempo colada a seu referente e propondo novas relações de sentido graças à construção desnaturalizada do todo numa narrativa imagética nova. É assim que a partir da fragmentação ou do fragmento, o artista pretende compreender o todo com o qual ele se relaciona ou, se preferirmos, como o todo se apresenta (fragmentado) no fragmento.
3. Heartfield produz ironia e sarcasmo em verdadeiras “caricaturas fotográficas” (à *la* Honoré Daumier) que explicitam as marcas do trabalho do artista (ao contrário da “peça bem-feita” nas artes representacionais, executadas de modo a esconder as “emendas” ou as marcas do trabalho artístico – pensemos, por oposição, no “liso” da fotografia idealizada de Sebastião Salgado em *Gênesis...*).
4. Aqui, o corpo do ditador títere é um objeto de estudo. A tentativa de compreendê-lo em suas entranhas vai de par com a compreensão do “corpo social” que o produz.
5. Heartfield reitera cientificamente a limitação da visão humana, incapaz de enxergar certos conteúdos a olho nu – daí a necessidade de penetrar a epiderme da realidade, como um inconsciente ótico capaz de revelar aspectos desconhecidos da consciência.
6. Presenciamos então uma abordagem analítica, que cirurgicamente decupa uma ação aparentemente natural e contínua, o discurso do líder, para investigá-la em seus nexos profundos.
7. O fotomontador aponta uma pistola cronográfica para o coração de Hitler, semelhante àquela utilizada por Étienne-Jules Marey (1830-1904) ao analisar o movimento dos pássaros no século XIX. É com o avanço científico, tecnológico e artístico – indissociáveis entre si – que toda matéria deixa de se impenetrável para tornar-se cognoscível.

Este tipo de fotomontagem é consequente em termos artísticos (por desmistificar o ato criador, que é trabalho mental e trabalho manual ao mesmo tempo) e sociais (por propor o que poderíamos definir por uma “contravisão”, que pretende desembolar todo olhar viciado e permitir um maior conhecimento das estruturas ópticas, psicológicas e sociais). Esta subversão da racionalidade instrumentalizada não é absolutamente alheia ao trabalho de Kruger, que analogamente estrutura de modo dialético os detalhes fotográficos cuidadosamente escolhidos, evidenciando processos e suas contradições no seio de sua realidade social para discutir as relações entre cultura, sociedade e poder.

Vale ressaltar que a utilização da técnica de montagem por si mesma não é garantia do caráter progressista de um artefato de cultura. Há uma importante distinção entre a montagem tradicional, característica da propaganda e publicidade, e aquela que poderíamos definir como reflexiva: ambas têm como princípio a recombinação de “partes da realidade”. Mas a montagem tradicional falsifica a realidade social como um todo, usando a pseudo-objetividade da fotografia para disfarçar processos e para dar a impressão de que o que está sendo apresentado é a “verdadeira realidade”. A fotomontagem reflexiva, ao contrário, estrutura a realidade dialeticamente, de modo a opinar sobre processos sociais em curso.

IV

Assim como aquele de Heartfield, o trabalho de Kruger opera numa função artística que não a da contemplação ou consumo estético, o que não significa, claro, que não se mobilizem artifícios de composição como meios para um determinado fim. Nesse sentido, o trabalho da artista ocupa um lugar parecido ao das “propagandas” do inglês Victor Burgin, produzidas em meados dos anos 70 (pensemos em *Indo para algum lugar?*, de 1975 ou *Zoo78*, de 1978-79). Não teríamos aqui uma encruzilhada de instituições (arte, economia, política, identidade sexual...) e referência à tradições artísticas modernas que também, a seu tempo, refletiram sobre tais questões em conjunto (*Um bar no Folies Bergère*, Édouard Manet, 1882)? Creio que Kruger atualiza e amplia certas discussões fazendo avançar o próprio conceito de instalação ou site work ao repensar o local ocupado pela obra de arte, pelo fazer artístico e pelo consumo de arte – inclusive aquela produzida pela artista, questionando-a como mercadoria no rentável mercado das artes, sempre pronto a acomodar o dissenso... (*Sem título [I shop therefore I am]*, de 1987; produtos com as imagens de Kruger; campanha publicitária para a loja de departamento inglesa Selfridges, de 2003). Em suas obras e instalações, a artista se torna, então, mais uma manipuladora de signos do que uma produtora de objetos de arte no sentido convencional, e o

espectador mais um leitor de mensagens do que um contemplador de objetos estéticos “clássicos”...

Para compreender em termos profundos o projeto e o local ocupado pela artista como exemplo de arte de “oposição”, precisamos necessariamente coligar gênero, classe, consumo e espetáculo, pilares do *business* cultural e artístico contemporâneo (*Sem título [Business as usual]*, de 1987). Ao questionar as fronteiras da arte nesses termos, Kruger se aproxima das demandas para a produção artística articuladas pelo Walter Benjamin de *O autor como produtor*, nos lembrando que:

Um [produtor de cultura] que não ensina outros [produtores de cultura] não ensina ninguém. O caráter modelar da produção é, portanto, decisivo: em primeiro lugar, ele deve orientar outros produtores em sua produção e, em segundo lugar, precisa colocar à disposição deles um aparelho mais perfeito. Esse aparelho é tanto melhor quanto mais conduz consumidores à esfera da produção, ou seja, quanto maior for sua capacidade de transformar em colaboradores os espectadores. (BENJAMIN, W., 1993, p. 132).

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- KRUGER, B. *Love for Sale: The Words and Pictures of Barbara Kruger*. Nova York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1990.
- _____. *Money Talks*. Nova York: Skarstedt Fine Art, 2005.
- WOOD, P. et alii. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

Marcos Fabris

Doutor pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, realizou pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Columbia (Nova York), na Universidade Paris Ouest Nanterre (Paris) e no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP). Atualmente desenvolve pesquisa de pós-doutoramento na FFLCH-USP, onde investiga as relações entre fotografia, pintura e outras áreas do saber.

DOSSIÊ

Mariano Klautau Filho

Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno, um filme de Miguel Rio Branco

Resumo

Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno, produzido por Miguel Rio Branco em 1981 e captado em película 16mm em 1979 é uma incursão à Comunidade do Maciel, distrito de prostituição no Bairro do Pelourinho em Salvador, Bahia. A rua, os bordéis, a arquitetura em ruínas e, em especial, as mulheres e suas cicatrizes compõem uma paisagem humana de tensão erótica e social. O filme é o documento de uma experiência vivida da realidade brasileira e um exercício sobre o retrato, o corpo e a pose. A imagem em movimento dialoga com imagens fixas, ruídos e músicas construindo um espaço de aproximação e confronto com o lugar, no qual a dinâmica entre fotografia e cinema constitui a poética do artista e sua experiência na década de 1980.

Palavras-chave

Cinema. Fotografia. Miguel Rio Branco. Retrato. Pelourinho.

Entre os anos de 1978 e 1981, o trabalho do artista Miguel Rio Branco¹ começava de fato a ter mais visibilidade. Com isso ganhou a atenção da crítica que atuava nos jornais cujas resenhas atestaram na época o impacto que suas fotografias provocaram nos espectadores. Dois trabalhos significativos sintetizam sua produção naquele período e explicam a sua chegada mais frequente no circuito de exposições: as individuais *Negativo sujo de 1978* e *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno de 1980*.

A primeira, apresentada no Parque Lage, no Rio e depois no MASP, em São Paulo, reuniu aproximadamente 300 imagens organizadas em blocos e montadas sobre diversas folhas de papel carne-seca, do tipo “embrulho”, que pendiam do teto. Ampliadas precariamente em pequeno formato, as fotografias pareciam mais cópias de trabalho, e eram coladas justapostas formando vários grupos de imagens. O espectador circulava por entre as peças, pois nada ficava sobre a parede. Nas imagens, misturavam-se cenas, personagens e ambientes do interior brasileiro, especialmente do nordeste: garimpeiros, prostitutas, lavradores, matadouros, bares, portas de cinema. Situações do cotidiano permeado pelo trabalho e lazer.

A segunda, montada na Galeria Fotoptica, em São Paulo e em seguida na Galeria de Fotografia da Funarte, no Rio mostrava pela primeira vez na carreira do artista um conjunto de imagens realizadas no Maciel, distrito de prostituição no Bairro do Pelourinho em Salvador, em 1979 durante um período de intensa frequência de Rio Branco no lugar. É a primeira vez também que o artista adere de modo enfático à intensidade da cor em seu trabalho, o que irá marcar profundamente sua poética a partir dali. Tais fotos revelam uma proximidade inusitada com os personagens do bairro, em especial as mulheres, cujas cicatrizes tomam o primeiro plano da imagem, ou se misturam aos retratos dos corpos e às edificações em ruínas dos sobrados seculares. A experiência social do artista rompe o limite de uma fotografia factual, invade os ambientes internos dos prostíbulos e constrói uma intimidade tanto com os acontecimentos da rua quanto com o que ocorre no quarto das prostitutas.

Como parte da mostra, Rio Branco apresentou um audiovisual com um conjunto maior de imagens e uma trilha com canções românticas. Tudo foi captado em filmes cromo cuja vivacidade das cores puxava para os tons de

* Este texto é uma versão reduzida de parte do capítulo dois da tese *Miguel Rio Branco: imaterialidades do objeto, materialidades da imagem*, defendida em 2015 no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP.

1. Miguel Rio Branco nasceu em 1947 nas Ilhas Canárias. De família brasileira, sempre viveu e atuou no Brasil. Morou por períodos curtos de sua formação e experiência profissional na Europa e EUA. Atualmente vive no Estado do Rio de Janeiro.

vermelho, marrom e amarelo e emprestava aos corpos e ambientes um caráter dramático e erótico. No mesmo período, ele também captou em película o cotidiano do bairro e finalizou em 1981 o filme no qual insere em sua narrativa diversas imagens do ensaio fotográfico². Essa obra fílmica de Rio Branco recebeu, em 1982, o prêmio da crítica internacional do XI Festival de documentários e curtas de Lille na França, além de Melhor Fotografia no Festival de Brasília, em 1981. Dali em diante o filme circulou por muitos festivais e progressivamente, foi ganhando, décadas depois, os espaços expositivos destinados às mostras de artes visuais, tornando-se um dos trabalhos mais importantes da carreira do artista.³

O filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* é uma incursão mais detida pelas ruas, becos, bares e quartos da comunidade do Maciel, onde a imagem em movimento absorve, de modo significativo, as imagens estáticas extraídas do conjunto fotografado em cromo. O filme acumula a tensão previamente construída na exposição e nos experimentos do audiovisual. Nesse sentido, torna-se um híbrido, cuja tensão se manifesta em distintos aspectos, pelo menos em três: o conteúdo social, o plano do suporte e a paisagem sonora, corpo onde se localizam as canções.

Não é a intenção neste estudo identificar esses três aspectos como instâncias separadas. No entanto, não poderia deixar de mencionar que, em certa medida, o conteúdo social (como sinônimo de fotografia documental) foi o que atraiu imediatamente a atenção da crítica, considerando o conjunto formado por exposição, audiovisual e filme. Não esquecendo o caráter legítimo da vontade e do impulso do próprio artista dedicado às questões humanas, traço observado em seu trabalho ao longo da década anterior.⁴

A adesão à fotografia interessada na experiência social era estimulada abertamente pelas críticas e resenhas de Frederico Moraes, Wilson Coutinho, Roberto Pontual, Moracy de Oliveira, entre outros críticos atentos à produção fotográfica entre os anos 1970 e 1980. Moraes foi, talvez, o mais contundente naquele período. Ao fazer um balanço sobre a qualidade das exposições acontecidas no mês de julho de 1980, no Rio de Janeiro, mostra-se muito claro em sua posição sobre a fotografia: “[...] sou radical, me interessa, nela, o valor expositivo, ou seja, o real. Contra todo o formalismo do olho ou do laboratório, me interessa seu poder de denúncia social, como documento, como instrumento de discussão do poder.”⁵

O terreno era propício para a recepção da obra de Rio Branco, que, de um lado, discutia o suporte interferindo na lógica do ensaio documental e, de outro, mergulhava na realidade social do interior do país (Nordeste em *Negativo sujo*) e do cotidiano metropolitano de uma grande cidade brasileira (Maciel, Pelourinho, Salvador em *Nada levarei...*).

2. RIO BRANCO, Miguel. *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*. Direção: Miguel Rio Branco. Rio de Janeiro, 1981. (20 min), son., color, 16mm.

3. O filme ocupou os espaços de artes visuais na medida em que Rio Branco começava a dedicar-se mais constantemente às instalações a partir da década de 1990. A obra é exibida regularmente no pavilhão dedicado ao artista no Inhotim, em Minas Gerais, pertence ao acervo do MOMA de Nova York e participou da XXIX Bienal de São Paulo, em 2010 e da individual *Ponto cego* em Porto Alegre, em 2012, entre outras. O filme pode ser acessado no site oficial do artista: www.miguelriobranco.com.br, mas recomenda-se que seja visto na forma de projeção em sala expositiva ou cinema. Esta análise pauta-se no contato imersivo e necessário permitido tais formas de exibição.

4. Importante ressaltar que nos anos 1970, o artista desenvolveu vários projetos em audiovisual e cinema como diretor, fotógrafo still e diretor de fotografia, incluindo trabalhos experimentais em película Super 8.

5. “Em matéria de fotografia sou radical, me interessa, nela, o valor expositivo, ou seja, o real. Contra todo o formalismo do olho ou do laboratório, me interessa seu poder de denúncia social, como documento, como instrumento de discussão do poder. Ou seja, me interessa o lado “desenho” da fotografia, e menos o lado “pintura”. Por isso, na mostra citada, o formalismo de Osmar Villar tende ao preciosismo vazio, que nem o alibi da ecologia e da defesa do verde justifica, enquanto cresce em interesse aquele painel-denúncia sobre a Cidade de Deus, de Hugo Denizart. Com uma montagem semelhante à de Miguel Rio Branco, ano passado na Escola de Artes Visuais, Denizart reuniu várias fotos de uma mesma realidade tomada como referência para o estudo da violência social” (MORAIS, 1980).

As imagens do filme de Rio Branco impressionam, de fato, pela relação próxima, “crua”, quase “natural”, com que a câmera invade um ambiente social à margem do poder econômico e da qualidade de vida material das classes mais privilegiadas financeiramente. O impacto no espectador parece ser mais forte, primeiramente, pela impressão de realidade que a imagem em movimento pode causar. Os habitantes do Maciel, a prostituta, os clientes, as crianças na rua, os cachorros nas calçadas, vistos anteriormente em imagens estáticas na galeria, subitamente estão ali, reaparecem movendo-se como seres reais, extraídos de um cotidiano existente.

A música nos ajuda a entrar de forma suave na atmosfera do bairro, em um dia qualquer, assim como nos introduz no ambiente estético da obra. O tom quente das cores acentua o amarelo queimado das últimas horas da tarde, e a aparente calma das primeiras cenas está ligada fortemente a certo estado de letargia, distensão no corpo daqueles que não estão ocupados pela ordem produtiva e econômica do trabalho. O céu azulado aparece por trás de janelas vazadas de casarões semiabandonados, e instala-se, muito brevemente, na introdução do filme uma atmosfera nostálgica acentuada pela gravação instrumental de *Rosa*, de Pixinguinha, e *Nada além*, de Custódio Mesquita e Mário Lago.

A figura de um senhor negro vestido de branco, de chapéu e em pé numa ladeira, que nos remete ao compositor Cartola ou mesmo a Pixinguinha, na verdade encarna, no trecho inicial do filme, um símbolo do refinamento cultural da identidade brasileira. É a representação de uma época, cuja mestiçagem estava na junção entre a herança musical africana e uma certa tendência à melancolia encarnada na sofisticação melódica de músicos nascidos nos berços do samba, bairros populares de cidades brasileiras entre os anos 1920 e 1940.

Não à toa, a versão instrumental de *Rosa*, escolhida para a abertura, é tocada por Ivanildo Sax de Ouro, músico bastante popular, que inicia sua carreira no mercado fonográfico naquele ano de 1979. As versões de Ivanildo são também uma aproximação da herança sofisticada das canções com uma simplicidade nos arranjos que o tornaram conhecido pela difusão radiofônica e, conseqüentemente, muito escutado pelas camadas populares. Rio Branco disse que as músicas escolhidas para o filme saíram basicamente do repertório que ele costumava ouvir no ambiente do Maciel. Tal relação entre música e imagem, entre paisagem sonora e personagem fotografado, foi habilmente incorporada ao trabalho fílmico, funcionando como uma partitura da cadência das imagens. A construção da identidade daquelas pessoas reais captadas pelo filme está ligada à organização dos sons e músicas no corpo do trabalho.

A faixa musical de Ivanildo Sax de Ouro emenda *Rosa* com *Nada além*, outra canção muito conhecida. Ambas estão reunidas em uma mesma faixa,

ao estilo de um *pout-pourri*, por uma empatia popular significativa: tornaram-se grandes sucessos na voz de Orlando Silva. Toda essa paisagem cultural evocada pela música (como *signo* das raízes da identidade de um povo) cria uma moldura importante para as imagens. E, na medida em que elas vão se sucedendo – som, ruído, música e imagens em movimento e fixas –, o filme cria um ritmo que confronta herança, história, decadência e vida social.

Nos dois primeiros minutos, vemos o encontro entre a música melódica e nostálgica e as imagens de abandono das fachadas dos casarões e suas sacadas com roupas dispostas para secar. Esse contraste ganha a síntese apaziguadora na imagem do “preto velho” elegantemente vestido à moda de um compositor de samba. No entanto, essa breve introdução é uma dissimulação, uma ironia em relação ao ambiente pitoresco da Bahia; a representação de uma falsa exuberância e tranquilidade de uma imagem pintada ou fotografada sobriamente ao estilo de Verger. Tudo uma ilusão, pois rapidamente a atmosfera nostálgica é quebrada por uma voz à capela, que canta o fragmento de uma frase: “Na Bahia, eu me fiz (quis) bem, na Bahia...”, seguido de um batuque que nos acompanha pela câmera subjetiva, em movimento por um beco.



Figura 1. Frames do filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, 1981. Fonte: Miguel Rio Branco, site oficial do artista. Reprodução: Mariano K. Filho.

Sáimos da síntese de um *Cartola/Valsa de Pixinguinha*, atravessamos a viela e caímos em uma rua aberta com movimento de carros e homens jogando bola, quando surge, na narrativa, a figura de um negro sentado em uma soleira. Não se trata mais de um negro com traje elegante como o anterior. Parecendo um morador de rua, por seu aspecto mais “selvagem”, vestindo apenas um short, com os cabelos desgrenhados e uma fisionomia absorta, o homem está sentado e balançando suavemente as pernas cruzadas.

A câmera em movimento se concentra em alguns segundos nesse homem e sincroniza o ritmo do balanço de suas pernas à cadência de um *reggae* de Bob Marley. Enquanto o senhor da valsa remetia à elegância de *Cartola*, esse novo personagem captado por Rio Branco em um embalo jamaicano parece ter saído de uma fotografia de Cristiano Junior. Tal qual uma espécie de “negro fujão” ou “escravo libertado” do século XIX jogado à própria sorte, na miséria social

do final da década de 1970, essa figura do negro nos desloca para a reflexão aguda e premonitória, aparentemente distante, de Joaquim Nabuco:

Depois que os últimos escravos houverem sido arrancados ao poder sinistro que representa para a raça negra a maldição da cor, será ainda preciso desbastar por meio de uma educação viril e séria, a lenta estratificação de trezentos anos de cativo, isto é, de despotismo, superstição e ignorância. O processo natural pelo qual a escravidão fossilizou nos seus moldes a exuberante vitalidade do nosso povo durou todo o período do crescimento, e enquanto a nação não tiver consciência de que lhe é indispensável adaptar à liberdade cada um dos aparelhos do seu organismo de que a escravidão se apropriou, a obra desta irá por diante, mesmo quando não haja mais escravos. (NABUCO, 2011, p. 12).

Em movimento, a câmera destaca esse personagem em partes: as pernas cruzadas, o perfil do corpo, o rosto em *close-up* (figura 1). Ele irá aparecer brevemente em outras situações ao longo do filme, mas aqui sua figura também funciona como uma elipse entre a escravidão histórica e oficial e a presença marginal que ocupa seus descendentes mestiços: o filme encadeia uma sequência de fotografias fixas de retratos, alguns parcialmente conhecidos pelas exposições e audiovisuais exibidos anteriormente. Fica mais evidente a presença de uma comunidade negra habitando em condições precárias os sobrados que outrora foram da moderna cidade colonial da elite europeia. Torna-se claro o alcance vívido das palavras de Nabuco sobre a enorme sombra da escravidão estendendo-se no tempo, um século depois, naquela Comunidade do Maciel.⁶

É por meio do encadeamento das imagens fixas, intercalado pelo livre movimento de câmera, que Rio Branco enfatiza o interesse pelo retrato em suas variadas possibilidades: utilizando-se de enquadramentos diversos, capta imagens individuais ou de conjunto, como mulheres com crianças no colo, homens posando de corpo inteiro diante das tabernas, senhoras exibindo suas joias e unhas pintadas, *close-ups* dos rostos e partes do corpo, e detalhes, como a carteira de trabalho enfiada no bolso da camisa. As escolhas de corte e enquadramento indiciam uma proximidade física com a identidade do outro. Muitos estão numa relação franca e erótica com a câmera, exibindo seus olhares, seus objetos, seus filhos, seus corpos, suas roupas (figura 2).

Uma vez mais a música está presente como signo social e acentua o aspecto político do trabalho. A relação entre a imagem do negro de rua à semelhança de um escravo e a série subsequente de retratos ganha, com a canção *Survival*, de Bob Marley, a ideia de uma nação brasileira negra em diálogo com a identidade global, ligada à África e à Jamaica. Os retratos em sequência formam uma espécie de álbum de família da identidade racial do país, à margem do seu poder econômico. A música de Marley pertence a um disco que chama a

6. O livro *O Abolicionismo* de Joaquim Nabuco é lançado em 1883.



Figura 2. Frames das fotografias utilizadas no filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, 1981, site oficial do artista. Reprodução: Mariano K. Filho.

atenção para a emancipação e a capacidade de sobrevivência da comunidade negra internacional.

Lançado naquele ano de 1979, assim como a gravação de Ivanildo do Sax, *Survival* reforça, nas entrelinhas explícitas da sequência fílmica de Rio Branco, o lugar do Brasil na unificação dos países africanos e seus movimentos de independência política. No entanto, o que as imagens evocam é um conjunto de contradições observadas entre as comunidades negras como nações livres e independentes. No caso específico do universo do Maciel, vê-se um Brasil negro ainda escravizado pela miséria social, mas afirmando sua sobrevivência, ressaltada na canção de Marley.

How can you be sitting there
telling me that you care
That you care
When everytime I look around
The people suffer in suffering
In everywhere, in everywhere

Na-Na-Na-Na-NA
We're the survivors
Yes, the black survival

I tell you what
Some people got everything
Some people got nothing
Some people got hopes & dreams
Some people got no aim it seems

Na-Na-Na-Na-Na
We're the survivors; yes the black
Survival?

7. MARLEY, Bob; THE WAILERS. We are survival. In: _____. *Survival*. [S.l.]: Tuff Gong; Island Records, 1979. 1 disco sonoro (ca. 45 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

Apesar de o trabalho ressaltar um ambiente social à margem, uma vida material precária e o cenário de ruínas em que se encontra a arquitetura do bairro, não há um traço sequer de autocomiseração na expressão dos personagens. O que marca grande parte do filme, nos momentos em que as pessoas são o centro do quadro, são os gestos construídos diretos para a câmera. Alguns de sedução, como a boca entreaberta da moça com decote em V, ou a tragada no cigarro do homem em *close-up*. Outros, desprovidos de pose, mostram sorrisos francos e em certa medida, espontâneos. Em outras imagens, a pose é expressão acentuada, como a do grupo de três rapazes que exibem relógios e óculos escuros, ou a do homem de camisa branca, com as mãos na cintura.

Nessa perspectiva, a atitude do corpo nas imagens evidencia um espaço de proximidade entre os fotografados e o fotógrafo. Tal espaço, longe de ser apaziguador, abre a possibilidade para Rio Branco alcançar, na poética do filme, os componentes mais centrais de sua retratística: a pele, as pulsões, a energia sexual. A carga política de uma nação sobrevivente e mestiça – realçada pelo discurso do *reggae* – encontra no corpo uma tradução possível. A sequência das fotografias fixas volta a ser quebrada por imagens em movimento e pela substituição do discurso social de Bob Marley, pelo romantismo desenfreado e “alienante” de uma canção de Roberto Carlos.

Por que me arrasto a seus pés?
 Por que me dou tanto assim?
 E por que não peço em troca nada de volta pra mim?

[...] Porque é que eu fico calado?
 Enquanto você me diz
 Palavras que me machucam
 Por coisas que eu nunca fiz.

[...] Mas acontece que eu
 Não sei viver sem você
 Às vezes me desabafo,
 Me desespero, por que?
 Você é mais que um problema
 É uma loucura qualquer
 Mas sempre acabo em seus braços
 Na hora que você quer⁸

A música *Desabafo*, lançada no mesmo ano que a de Marley, conduz (a) uma nova sequência de imagens, nas quais o cotidiano da rua se mistura à ação em movimento de alguns personagens. A cena do casal que aparece dançando em um bar é singular. Meio tímidos, mas orgulhosos de seu romantismo, eles flertam com a câmera em um exibicionismo curiosamente discreto.

8. CARLOS, Roberto; CARLOS, Erasmo. Desabafo. In: CARLOS, Roberto. *Roberto Carlos*. [S.l.]: CBS, 1979. 1 disco sonoro (ca. 39 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

Aparentemente, dançam um *reggae* registrado no som direto do filme, mas a canção de Roberto e Erasmo Carlos – inserida na trilha – sobrepõe-se ao som ambiente e domina a narrativa.

A oscilação entre som direto e trilha construída perpassa o filme inteiro e revela, sob muitos aspectos, as tensões que caracterizam a complexidade do trabalho. O batuque mencionado anteriormente, ouvido no momento subjetivo da câmera pelo beco, é captação de som direto que se funde ao som da rua: vozes, carros, risos, conversas. É essa rápida paisagem sonora que se apresenta para a mistura ao *reggae* de Marley. O *reggae* surge nesse momento como uma bandeira política de emancipação negra para, em seguida, ser engolida/engolfada pelo sentimento de paixão incondicional da canção romântica brasileira.

Na medida em que as músicas passionais avançam pela narrativa fílmica, a expressão do corpo e do sexo torna-se mais explícita como metáfora de identidade e história pessoal. A passagem de Bob Marley a Roberto Carlos é a de uma coleção de retratos representativos da nacionalidade africana para um instinto romântico e carnal, aspectos que podem ser relacionados ao comportamento da cultura brasileira. Porém, se ainda há o resquício de uma identidade (nacional, africana ou negra), ela parece dissolver-se no sujeito erótico, quando o filme mergulha em uma camada mais abaixo: as mulheres se despem, mostram os seios, fixam os olhos na câmera, masturbam-se, transam e gemem para o voyeur/câmera/artista que, a essa altura do acontecimento, chega muito perto do corpo e da pele. São bastante provocativos o olhar e o modo como uma delas se movimenta para a câmera, com os seios à mostra. A trilha que conduz esse momento é ainda mais popular e passional: *O grande amor da minha vida*, do paraibano Bartô Galeno, um dos expoentes do cancionero romântico brasileiro:

Amor, você não sabe o quanto eu estou sofrendo
 Amor, na sua ausência a solidão me apavora
 Amor, não consegui gostar de mais ninguém
 Porque você é o grande amor da minha vida
 Se eu pudesse neste momento estar contigo, meu amor.
 Nesta hora eu não seria um sofredor
 Eu seria o homem mais feliz do mundo⁹

As letras das canções funcionam como fios narrativos da vida daquelas mulheres. Note-se que tanto a canção de Roberto Carlos como a de Galeno narram a dependência amorosa masculina. São os homens que foram abandonados pelas mulheres ou que estão subjugados a elas. Essas micro-histórias sugeridas pelas canções no filme conferem certo poder à figura das mulheres e minam possíveis leituras conclusivas sobre o trabalho. Tal poder feminino está na voz e nas letras vindas do universo masculino: “Por que me

9. GALENO, Bartô. O grande amor da minha vida. In: _____. *No toca-fita do meu carro*. [S.l.]: Tapeçar, 1978. 1 disco sonoro (ca. 45 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

arrasto a seus pés?”, “[...] Sempre acabo em seus braços na hora que você quer”, diz a canção do Roberto. E mais explícito ainda fala Bartô Galeno, pois o sujeito da letra é masculino: “Amor, você não sabe o quanto eu estou sofrendo [...]”, “[...] na sua ausência a solidão me apavora”, “[...] Se eu pudesse neste momento estar contigo [...] eu não seria um sofredor/Eu seria o homem mais feliz do mundo”.

A subjugação do homem à mulher, inscrita claramente nas canções que compõem a trilha do filme, tira a obra do lugar-comum facilmente aceitável da relação unilateral de poder do homem sobre mulher, ou da câmera sobre o retratado. Certamente consideramos que toda relação entre câmera e objeto, fotógrafo e retratado é uma questão de poder. No entanto, mais do que isso, fotógrafo e fotografado – considerando vasto o campo semiótico do retrato – estabelecem um jogo duplo, que oscila entre a identificação e a identidade, como aponta Fabris (2004). E mesmo triplo, diria: entre a representação do sujeito retratado, a autorrepresentação do fotógrafo e as múltiplas identidades que possam construir tal relação.

Compreendemos que a câmera de Rio Branco, dirigida aos habitantes do Maciel, escolheu, em especial, as mulheres e seus corpos, em uma atitude masculina de desejo. Porém, tal relação de desejo, domínio, aproximação, permeada por uma potência erótica, demove o sujeito masculino de seu lugar de honra. O desejo instaurado no trabalho está relacionado a todo o envolvimento que o artista passou a ter com o lugar. As peles e cicatrizes estão a todo tempo sendo associadas/potencializadas às imagens das ruínas históricas de uma arquitetura em decomposição, de um símbolo de civilização branca que não deu certo, representada naquele espaço pelas edificações construídas pelos colonizadores.

O cenário edificado do Maciel registrado naquele ano de 1979, se olharmos em uma perspectiva macro, é um tipo de cicatriz no tecido urbano da história social da cidade, índice da presença de uma classe desprovida de recursos materiais e marcada pela atividade de prostituição. Houve, sobretudo, um desejo de conhecer o outro, entrar em território que não era seu, transitar nos interiores do bairro.

Estar com as prostitutas na sacada de um casarão e ver a rua do alto, de outras perspectivas e pontos de vista (fotografias e sequências em movimento atestam isso) é a conquista de territórios privilegiados que não lhe pertenciam. A procura por esses contatos e conquistas nasceu de um instinto sensual com a realidade, caráter impregnado em todo o conjunto do seu trabalho, e que, no Pelourinho, marca o período instaurador de uma descoberta poética. O comportamento sensual com a realidade concreta carrega todas as contradições pautadas pela tensão do mundo vivido, pela experiência do fenômeno.

As contradições que construíram o trabalho do Pelourinho são sublinhadas pelas tensões políticas e eróticas, conflitantes em alguns momentos; em outros, complementares.

Foi em 1979 que eu mais dialoguei com as mulheres do Pelourinho, em Salvador, Bahia. Nessa época o Pelourinho não era um lugar de prostituição pesada como hoje se encontra em vários lugares: era o baixo meretrício misturado com aquele marco histórico caído. Eram as cicatrizes delas com as cicatrizes abertas do lugar. Era pesado para elas, que sofriam bastante, eram massacradas e marcadas. Apesar disso, aquelas mulheres tratavam as pessoas com carinho. A prostituta era aquela mulher que tinha uma reação positiva diante da situação terrível de seu entorno. (RIO BRANCO. In: BOUSSO, 2012).

As imagens fotográficas e cinematográficas do Maciel possuem essa dimensão fortemente ambígua, de certa ternura às vezes, como no casal que dança no bar, e de “afrenta” sexual, como na cena de masturbação. Ou ainda dos risos e brincadeiras diante da câmera, que contrastam com a profusão de corpos marcados pelos cortes, inclusive corpos de crianças. A desenvoltura com que todos se entregam para a câmera, com suas tragédias e deleites, põe o espectador em um ambiente desconfortável, que não poderia ter-se construído sem o campo físico e real no qual se moveu o artista. O trabalho do cinema e da fotografia é uma experiência indicial por excelência, acarretando vivências particulares e determinando, em muitos casos, uma poética construída por uma relação umbilical com a realidade.

A percepção de Angela Magalhães (2014)¹⁰ sobre o trabalho do Pelourinho, no início dos anos 1980, é representativa do impacto que as imagens causavam no espectador. Mesmo acompanhando a montagem da mostra como pesquisadora e técnica da Funarte, seu depoimento revela ao mesmo tempo a dimensão sensorial e realista com que o trabalho chegava ao público: “[...] foi realmente o que me impactou porque percebi que era um projeto de longo tempo em que o fotógrafo tem que mergulhar e trazer uma pulsão de vida daquilo, e que eu até então não tinha visto algo com aquela dimensão.”¹¹

Ângela destaca a diferença da obra em relação ao que se via no Brasil. Naquele início da década de 1980, em que atuava nos projetos da Funarte em todo o Brasil, a produção fotográfica de caráter documental estava ligada muito ao acontecimento em que “as coisas ficavam muito na superfície, ali no fato”. Esses aspectos relatados por Magalhães podem ser um parâmetro para que se considere o lugar que Rio Branco passou a ocupar na cena brasileira, que de certo modo, era dominada pelo estilo documental. O artista não estava fora desse contexto. O trabalho tem uma ressonância social que interessava à fotografia documental.

10. MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. Entrevista a Mariano Klautau Filho. Rio de Janeiro, 26 maio 2014. 1 arquivo sonoro digital (1h30min29seg). Gravada por Mariano Klautau Filho.

11. “O que me fascinava era pensar assim: ‘como ele podia extrair aquele nível de intimidade?!’ Havia ali uma aproximação; os rostos tavam muito próximos, a cicatriz tava quase no teu nariz...eu me perguntava então como é que ele teria construído aquele percurso. Como era a relação dele com aqueles personagens, qual forma você estabelece aquela conexão num universo de criminalidade. Imaginava o nível de obsessão; é quase como que você ser tomado por aquilo mesmo. Será que o camarada passa a viver ali dentro, como é que é isso? Ele aluga um quarto, como é que ele chega ali? Na hora que bate o martelo, bom, vamos começar agora, vocês começam a interpretar, ou eu tô aqui meio de voyeur, meio esquecido?! ...tá rolando ali a história..., e como eu tô fotografando isso, como isso se estabelece? É uma encenação pra mim, ou isso tá rolando mesmo? ou é isso e aquilo ao mesmo tempo? Então, essas especulações, eu de fato tive naquele momento; foi realmente o que me impactou porque percebi que era um projeto de longo tempo em que o fotógrafo tem que mergulhar e trazer uma pulsão de vida daquilo, e que eu até então não tinha visto algo com aquela dimensão. Eu não sabia se haviam outros fotógrafos fazendo...por exemplo, o Larry Clark com aquele trabalho sobre os drogados; é um trabalho fortíssimo, um dos ícones talvez dos trabalhos que tem essa dimensão do íntimo, talvez um pré Nan Goldin. Aquilo eu só fui ter conhecimento depois de ter visto a exposição do Miguel, antes disso eu não tive acesso aquelas imagens.”

No caso de Rio Branco, toda a subversão que ele opera no documento resulta em várias ações, dentre as quais a de decompor as imagens, intensificar seu aspecto plástico, destituir o significado original do assunto, imprimir um valor simbólico de outra ordem à cena, fragmentar e isolar o objeto e remontar uma lógica das imagens, e não dos fatos. Todas essas operações, paradoxalmente, não se constituem em um movimento de distância da realidade. A ideia de registro permanece como índice fenomenológico de algo que deverá ser devolvido ao espectador na fruição. Na sua experiência cinematográfica com a comunidade do Maciel, essa experimentação factual fica evidente, incômoda. O espaço criado entre o artista e sua câmera e o corpo dos retratados é um lugar de conflito, sedução e provocação mútuos. Pode parecer, em certo sentido, que o filme se realiza motivado por um comportamento invasor, exótico, vasculhador do modo de vida do outro.

Não desconsiderarei essas significações como parte das camadas de apreensão da obra, até porque elas fazem eco a uma instabilidade, ou resultam de um impulso ao conflito, ao incômodo. Porém, o que parece ser mais importante na vibração do trabalho é a construção de uma zona de atrito, campo de diferença e atração, cujo arrebatamento com o outro faz parte e se dá por meio da identidade do corpo. E a câmera de cinema, ou de fotografia, é a interface desse trabalho de reconhecimento. A câmera atua como um exercício de retorno ao mundo físico, como experiência do real na percepção fotográfica do mundo.

Alguns desses aspectos, discutidos na teoria do cinema, tiveram Siegfried Kracauer como um dos pensadores importantes no debate sobre a estética de montagem e a concepção da obra fílmica. Adepto das teorias realistas, Kracauer acreditava que a experiência artística (e não somente o cinema) estaria em uma relação de retorno ao mundo concreto. Era em sua dimensão fenomenológica que se poderia extrair do mundo um cinema cuja montagem pudesse reagir ao mundo erigido sob uma totalidade ordenada, idealizada pelas teorias formalistas.

Para Ismail Xavier (1984, p. 55), a visão de Kracauer nascia de um "cinema empirista", comprometido em "produzir experiências aptas a fornecer o retorno ao mundo concreto, a provocar a reativação da percepção direta e vivida dos eventos".

À totalidade formalista, Kracauer reagia e contrapunha a consciência do artifício como linguagem e o reconhecimento da fragmentação do sujeito, consciente da decadência dos valores e ideais de modernidade. Kracauer defendeu o "retorno ao mundo físico" como resposta e absorção deste novo mundo em pedaços, e observa que o homem nascido dessa desintegração estaria apto (justamente por sua condição fragmentada) para aliar-se ao mundo físico em suas realidades particulares, para "retornar" aos pequenos universos, participar da vida cotidiana, sem o peso das grandes ideologias. Ele acreditou que o

cinema (e antes a fotografia como seu aspecto ontológico) permitiria essa comunicação direta com o real das coisas:

Literalmente, redimimos este mundo da sua inércia, da sua virtual não existência, quando logramos experimentá-lo através da câmera. E estamos livres para experimentá-lo porque estamos fragmentados. O cinema pode ser definido como o meio particularmente equipado para promover a redenção da realidade física. Suas imagens nos permitem, pela primeira vez, nos apropriarmos dos objetos e ocorrências que compreendem o fluxo da vida material. (KRACAUER apud XAVIER, 1984, p. 56).

É a ideia de experiência como elemento central e matéria de onde se pode extrair a “dimensão humana deste mundo material a ser pesquisado pela câmera”: “Dentro do fluxo de vida, em seus horizontes indeterminados, o apreensível é a experiência do momento singular e do “pequeno fato”, a observação direta das ações elementares que definem o homem em sua relação com o ambiente (XAVIER, 1984, p. 57).

O filme de Miguel Rio Branco é um cachorro solto dentro da cidade, se o pensarmos como vivência primordial antes do trabalho fílmico concluído. A câmera parece vasculhar tudo e todos com o instinto de quem procura comida e abrigo. A experiência da câmera molda conceitualmente o trabalho de montagem. Portanto, a montagem retém uma profusão de pequenos fatos, passagens que trazem um frescor do fluxo da vida e que, de certo modo, desestabilizam códigos do cinema documental – se o pensarmos como registro de um lugar e tempo específicos, na história de uma cidade brasileira.

Essa mesma montagem sabe selecionar do fluxo da vida seu espírito caótico e descontínuo (outro elemento valorizado pela teoria de Kracauer), e com isso embaralha as muitas funções culturalmente desempenhadas pelo retrato. Quanto à relação entre retratado e fotógrafo, o filme de Rio Branco aposta nessa zona de instabilidade, que está tanto no momento vivido do registro quanto na fatura fílmica. Nela, o aspecto instável é acentuado pela inconstância entre imagem fixa e imagem em movimento, como artifício gestado, possivelmente, na mesma inconstância vivida no ato do registro. Considerando, nesse caso, o encontro entre o retrato fotográfico do artista e o retrato fotográfico do fotografado, existem em ambos uma consciência perceptiva e uma dimensão simbólica sobre o retrato como código cultural. Entre o instinto de captar, registrar, e a vontade de ser captado, há um descompasso acordado entre o ideal de fixação da identidade pretendido pela tradição do retrato fotográfico e a ação “performativa” dos retratados para a câmera cinematográfica, atuando de modo imprevisível como personagens e condutores do trabalho.

Se todo retrato fotográfico é um ato que enreda, de modo irreversível, dois ou mais elementos no jogo de representação e do representado, Annateresa

Fabris irá enfatizar que, para além das tradições históricas e pictóricas da “representação honorífica do eu burguês”, o retrato fotográfico irá afirmar o indivíduo moderno como participante “da configuração de sua identidade como identidade social”.

Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação que regem as modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social. (FABRIS, 2004, p. 38).

Importante a ênfase que Fabris dá à vinculação entre o retrato e à experiência da sociabilidade, posto que tal campo seria, por excelência, um campo das diferenças, atritos, confrontos e paixões. As cenas que se descortinam no filme de Rio Branco acolhem uma diversidade de personagens e situações, que refletem um campo enorme de diferenças, no qual o retrato fotográfico é continuamente testado.

Seria possível pensar em um avesso da tradição do retrato honorífico em alguns flagrantes de pose nas imagens das prostitutas do Maciel? Podemos considerar que nesse enredamento entre fotógrafo e fotografado houve atitudes de “ostentação que o modelo faz de si mesmo”? Ostentar o quê, se o que há em volta é só miséria social? Será mesmo que o que circunda os personagens (e o que está dentro do trabalho do artista) é somente miséria social? A transferência das cicatrizes para um enquadramento isolado, para o primeiro plano do trabalho, teria a ver, em alguma medida, com o sentido de ostentação? Ostentar as cicatrizes é uma escolha de quem: do fotógrafo ou do fotografado? As respostas são muito variáveis, pois as consciências envolvidas no enredo fotocinematográfico do filme são múltiplas, contraditórias e desobedientes quanto à ideia convencional de autorrepresentação honorífica na construção de um retrato.

O ato mimético é antes uma dissimulação do que uma simulação, segundo Graig Owens (RIBALTA, 2004, p. 194), que irá tomá-lo como ponto de inflexão em relação à pose no enredamento entre retratista e retratado, no desempenho das forças sexuais: “O mimético se apropria do discurso oficial – o discurso do outro – mas de tal maneira que a autoridade, a capacidade deste último para funcionar como modelo, são postas em causa”.¹² Ao mencionar Barbara Kruger, concorda que a imitação se tornou uma “estratégia valiosa” para as questões feministas e aponta, tanto na literatura como no cinema, autoras que compartilham da ideia de uma apropriação disfarçada do discurso do outro como uma tática de enfrentamento, “uma obsessão frequente pela pose como posição”,¹³ quando se refere ao pensamento de Mary Ann Doane sobre a cinematografia feminista.

12. No original: *Lo mimético se apropria del discurso oficial – el discurso del otro –, pero de tal manera que la autoridad, la capacidad de este último para funcionar como modelo, quedan puestas en entredicho.*

13. No original: *Lo mimético se apropria del discurso oficial – el discurso del otro –, pero de tal manera que la autoridad, la capacidad de este último para funcionar como modelo, quedan puestas en entredicho.*



Figura 3. Frames do filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, 1981, site oficial do artista. Reprodução: Mariano K. Filho

Essa atitude se caracterizaria pela assunção da pose, valendo-se de um espelhamento que se dá no ato de posar, no qual o retratado, na análise de Owens, em especial a figura feminina, posiciona-se diante de quem o retrata de modo crítico, aparentemente simulando um discurso posto sobre a representação; mas, de fato, está dissimulando-o com vistas a enredá-lo nos códigos oficiais. Ainda mencionando Ann Doanes, trata-se de um trabalho de decodificação e desconstrução das imagens oficiais do corpo sexual.

Cada sujeito que aparece diante da câmera em *Nada levarei...* incorpora, nas intercorrências do processo documental da obra, uma persona disposta a jogar um jogo tão multifacetado com a noção de pose, que se torna impossível sustentar uma leitura unificadora para o filme. O sujeito nessa narrativa fílmica é o elemento intercorrente. Ele está na imagem em movimento, na fotografia estática, na trilha construída, no som ambiente, nas falas em *off* e nas canções românticas. Todas essas linguagens colaboram para a desorientação no jogo das máscaras sociais e ampliam a ideia de ostentação embutida nas origens e tradição do retrato.

O casal que dança agarrado tem aparência tímida e postura recatada. Eles sabem que estão sendo filmados – a captação parece estar a uma certa distância – e olham para a câmera com orgulho e discrição pois sabem que se movem delicadamente, romanticamente (figura 3). Esse é o valor que exibem: certa altivez e dignidade amorosa. Em outro momento, muito breve, mas não menos importante, uma garota posa em frente a uma porta, na calçada, com jeito infantil. Aparentemente, parece posar para uma máquina fotográfica, para

Dossiê

Figura 4. Frames do filme *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*, 1981, site oficial do artista. Reprodução: Mariano K. Filho.



uma imagem estática pois sua pose é “fixa”; porém, logo em seguida põe um seio de fora da camiseta. Ao mesmo tempo, brinca de posar como um moleque, mas percebe que se trata de uma sequência, de uma fotografia que pode se dar em série, ou mesmo de uma câmera de filmar, captando a situação em movimento.

Para Owens, o trabalho de desconstrução da sexualidade através da pose, na arte contemporânea, vai além de uma atitude de posição ou postura. A dissimulação parece conter a ironia que muitas vezes a simulação não possui. Para ele, trata-se mais de “imposición, impostura” e, nesse processo, não há nenhum campo, masculino ou feminino, que possa ser defensável.

Imposición: a sexualidade não vem de dentro, mas de fora, imposta à criança do mundo dos adultos. *Impostura*: a sexualidade é uma função que imita outra função que é, intrinsecamente, não sexual... (RIBALTA, 2004, p. 194).¹⁴

A garota diante da objetiva faz e desfaz a pose, ou melhor, constrói uma pose que se desdobra na duração e joga entre a postura e a impostura (figura 4). Um sujeito que está entre a brincadeira infantil e o corpo sexualizado. A ambiguidade provocada pela câmera de cinema na apreensão de alguns retratados – que parecem não saber, num primeiro momento, se é imagem fixa ou em movimento – permite que o jogo entre fotógrafo e fotografado se torne mais diverso e instável.

Em sua análise, Owens considera que a pose tem sido estudada recentemente por dois eixos distintos: um social e outro psicossocial. Referindo-se às

14. No original: *Imposición*: la sexualidad no viene de dentro, sino de fuera, impuesta al niño desde el mundo de los adultos. *Impostura*: la sexualidad es una función que imita otra función que es, intrinsecamente, no sexual...

reflexões de Homi Bhaba sobre a vigilância, ressalta que trata-se de um “processo por meio do qual o olhar de vigilância retorna como olhar que desloca o disciplinado, no qual o observador se torna o observado” (OWENS, 2004, p. 196).¹⁵

Há uma cena especialmente curiosa que reflete o comportamento variável do retratado nesse estado entre o fixo e o móvel da imagem. Trata-se do momento em *close-up* do rosto de um garoto que coça insistentemente o olho e que aparenta estar alheio à presença da câmera. A cena é precedida por uma sequência em que se fundem sons de berimbau, imagens de fumaça na rua, e o movimento de policiais abordando um cidadão. Da presença de um grupo de policiais reunidos em uma esquina, a montagem corta para o menino.

A câmera em *close-up* destaca o rosto marcado por cicatrizes acima do nariz, perto dos lábios. Quando percebe o dispositivo da câmera, o garoto arma um sorriso forçado, engraçado, mas volta a se distrair com a coceira. Ao tentar posar com sorriso “armado” e se concentrar na coceira, o som do berimbau cessa e, em alguns segundos permanece um silêncio pontuado por um chiado de disco de vinil. Cria-se certa tensão centrada no rosto do menino, acentuando suas cicatrizes, evidenciando a relação com a cena da polícia na rua. A interferência sonora do disco riscado realça o instante: entre a tentativa de fixação do sorriso e a insistência impositiva da câmera parada (mas em movimento), cria-se ali um retrato desconcertante de uma criança brasileira, em meio a uma situação de violência (os homens da polícia, os cortes no rosto), mas que não deixa de captar a espontaneidade da infância igualmente alheia ao perigo circundante.

Os sons construídos artificialmente para a cena tiram certa atmosfera de comiseração ou complacência com a situação social e deixam um gosto sinistro entre a inocência e a vulnerabilidade do sujeito. Sinistro e inquietante também porque tal vulnerabilidade se desloca para quem está atuando na câmera. A câmera-artista parece estar paralisada, magnetizada pela expressão do garoto. O tempo real mantido naquele momento parece refletir a sensação de perplexidade ante os cortes no rosto do menino. A inserção do silêncio construído pela ausência de música ou som ambiente marcando o som de chiado de disco torna o retratista (o *cameraman*), o objeto da representação: o modelo retratado, o disciplinado sob suspeita, o artista sob o confronto. Em seguida, o filme assume outro ritmo, tanto sonoro quanto visual. Aliás, o chiado funciona como a mudança de uma música para outra, na sequência de um *long-play*.

Um tango nervoso de Piazzolla conduz a nova sequência, cujo prólogo é a imagem fixa do ventre masculino segurando dois galos de briga, seguida de outra com dois homens que parecem discutir entre si, associada, na sequência, a uma nova fotografia, com dois galos de briga em posição de confronto. A alternância das imagens entre a luta e a dança sublinha a mistura de encenação e acaso na narrativa – no fundo, misturado ao tango, escuta-se, em *off*, uma

15. No original: *proceso mediante el cual la mirada de la vigilancia regresa como la mirada que desplaza lo disciplinado, en que el observador deviene lo observado.*

discussão de prostitutas. Uma delas é a mesma voz que narra em momento anterior uma briga com cacos de garrafa. A tensão é aumentada pela fusão caótica das imagens sonoras (som ambiente e tango instrumental) com as imagens fotográficas dos embates físicos.

Uma vez mais, a montagem narrativa oscila entre os indivíduos (retratos isolados) e o coletivo (retratos de conjunto), em um paralelo evidente com a estrutura das casas, a degradação da arquitetura, a história social do lugar e o drama pessoal observado no corpo dos personagens. Todas as imagens (fixas e em movimento) que constituem tal sequência conduzida pelo tango dramático fundam, no filme, essas relações: a mulher com a cobra; as peles e marcas; o corpo de um menino; as ruínas dos casarões coloniais; cães e mendigos. Aqui, a ideia de animalidade se fortalece no trabalho do artista.

Do tango imponente, que antes pontuava as imagens de jogo corporal, o filme muda para um som de um órgão, ampliando o tom dramático da narrativa, ora focando o interior de um casarão apoiado precariamente por vigas de madeira, ora voltando a câmera para a *performance* exibicionista de um casal que simula, à luz do dia, uma cena de sexo. Seminus, num misto de constrangimento e tom jocoso, eles se exibem para uma pequena plateia de vizinhos (incluindo crianças), que se diverte com a "atuação". A verdadeira protagonista da cena é a câmera, que estimula o jogo da representação, do constrangimento, da piada, da brincadeira sexual. Posicionada próxima de uma escada, no segundo andar de um sobrado, a câmera, num rápido movimento sem corte, capta tanto a cena do casal no andar superior como a escada em perspectiva, até a calçada onde crianças brincam. Todos estão atentos à câmera, prontos para exibir sua sexualidade, desfilar os códigos da cultura sexual propagados pela imagem: adultos, adolescentes e crianças. E a câmera, perversa, dissimulada, invasiva, arbitrária, está ali justamente para cumprir esse papel.

Em rápidos segundos, vemos do alto da escada, uma garota (mulher ou adolescente?) desfilar em um corredor escuro, imitando gestos de modelo em passarela. Logo mais adiante, já na rua, uma menina de poucos mais de cinco anos brinca na calçada. Ao perceber a câmera observando-a de dentro da casa, imita alguns passos de samba, emulando o comportamento sexualizado – já naturalizado em tão tenra idade – de uma cabrocha em uma escola de samba em plena avenida. Tudo se passa em rápidos segundos; no entanto, a cena adquire uma atmosfera de constrangimento generalizado, do qual ninguém escapa: personagens, espectadores, câmera, artista. O som de órgão aumenta ampliando a "apoteose".

Nesse trecho, o desconforto entre câmera e sujeito é acentuado, por ambas instâncias estarem deliberadamente representando papéis não muito definidos, diluídos que estão entre a vontade de expressão íntima e a conduta

moldada pelos discursos oficiais da imagem técnica. Aquele que está atrás da objetiva experimenta seu instinto em captar o fluxo da vida pulsando na comunidade, a partir do contato com seus moradores, e, em meio a essa ação, por vezes cai nas armadilhas de um naturalismo algo codificado pelos dispositivos da máquina.

Quem está diante da câmera mistura suas vontades legítimas de expressão erótica com a ostentação de uma sexualidade que tira partido de um comportamento cultural inventado pelos aparelhos. Seria esse momento em que adotar uma pose com conotações eróticas seria um tipo de afronta e, ao mesmo tempo, é um tipo de sociabilidade que poria em xeque a situação de conforto tanto do retratista quanto do retratado. Muito mais uma dissimulação do que uma simulação, como ressaltou Graig Owens, e, portanto, um enfrentamento.

As mulheres do Maciel posam de maneiras diversas para a câmera de Rio Branco e, em muitos casos, em atitudes de impostura, menos subjugadas e mais ameaçadoras diante de quem as olha. Adotar uma pose pode representar uma ameaça, diz Owens, como um antídoto contra o vigilante, um mecanismo de defesa para aquele que está sendo olhado, filmado, seguindo a perspectiva de análise social sobre a pose.¹⁶ A ameaça está em mudar a posição do retratista, colocá-lo numa situação de desconforto, e isso de fato acontece em muitas passagens do filme, arrastando o espectador para esse enredamento entre câmera, sujeito representado e sujeito fotógrafo.

A atuação da câmera junto com seus códigos de representação por si só se descola do domínio autocontrolado de quem a opera. Há um olho do artista e há um olho da câmera nesse embate com a realidade física e visível. Há coisas que o olho do aparelho vai enxergar, e não necessariamente o olho do artista, que poderá ser apropriado pelo discurso do filme. Nesse sentido, a natureza artificial do meio fotográfico está presente com sua dupla identidade: a de fazer parecer natural o objeto que traz da realidade e a de artificializar o objeto extraído de seu realismo visível.

Essa dimensão fenomenológica do aparelho fotográfico, Kracauer (2013, p. 49) não esqueceu ao propor sua teoria do cinema: "A natureza da fotografia perdura na do cinema".¹⁷ Ele acreditava que era o traço espontâneo da fotografia, ou melhor, a parcela da fotografia instantânea que permaneceria viva na linguagem do cinema, capaz de produzir uma dimensão cinemática. Deixar a câmera atuar sobre o livre fluxo da vida, sem a interferência exaustiva do autor, era atribuir à fatura fílmica uma natureza artística distinta das artes tradicionais.

Kracauer (2013) acreditava que havia uma "realidade da câmera" em que o artista precisava estar consciente da "obrigação registradora do meio". Tal "realidade da câmera" seria o vínculo mais fluente com o fluxo material e físico da realidade, para produzir um tipo de cinema em que os espectadores pudessem

16. Owens (in: RIBALTA, 2004, p. 196) faz referência à análise de Dick Hebdige em *Posing... Threats, Striking... Poses: youth surveillance, and Display*.

17. No original: *La naturaleza de la fotografía pervive en la del cine*.

alcançar um grau de experiência próximo à sensação de realidade. Apropriar-se dessa “obrigação do registro da câmera” fundou, de modo geral, sua crença em uma qualidade do cinema (e da fotografia) que não se ajustava ao campo das belas-artes. Tratava-se menos da crença ingênua na naturalidade da câmera do que na capacidade do aparelho cinematográfico captar o *continuum* da vida, sem se deixar dominar pelo excesso formalista. O caráter cinemático podia ser encontrado nas películas que sabiam incorporar “determinados aspectos da realidade física para que nós, espectadores, as experimentemos” (KRACAUER, 2013, p. 65).¹⁸

O autor tomava como exemplos os filmes documentais como representantes de uma artisticidade mais própria do cinema, por eles captarem os fenômenos materiais em si mesmos. Para Kracauer, a arte do cinema (a questão do cinemático) estava em extrair a realidade física/dimensão “natural” da vida, a partir dos dispositivos da câmera, para criar um jogo de experiências com o espectador. Para definir o cinema como arte distintamente das artes tradicionais, Kracauer (2013, p. 65) afirmou a relação ambígua com a (experiência da) natureza.

[...] sempre deve se ter em conta que ainda o mais criativo dos diretores é muito menos independente da natureza elementar que o pintor ou o poeta; e que sua criatividade se manifesta deixando que a natureza penetre em sua obra, penetrando-a ele mesmo por sua vez.¹⁹

A sensação de incômodo que o filme de Rio Branco provoca não se dá unicamente pelo dado factual – ou atitude classista – de que há uma câmera observando um “outro que é pobre e distante de mim”, imiscuída à vida “socialmente miserável e selvagem” de uma comunidade à margem de uma satisfação material. Este é o acesso mais fácil de chegar a um tipo de compreensão sobre o filme e garantir sua percepção sobre a dignidade social e a consciência política. Aliás, essa foi, de modo geral, a chave encontrada que perpassou a leitura crítica do trabalho de Rio Branco sobre o Pelourinho. A despeito da qualidade da reflexão das análises mencionadas, nenhuma delas detectou que tais obras, em vários momentos, e muito especialmente o filme, lidaram com confrontações e paradoxos. O filme por vezes resvala em situações altamente ambíguas, fazendo transitar sua câmera continuamente entre a presença impositiva e generosa, entre a repulsa e o afeto, entre a simulação e o gesto espontâneo, a invasão e o acolhimento.

Nesse sentido, o filme muda de tom constantemente e é capaz de sair de um registro perverso – como o do casal seminu e da criança sambando – e encadear uma outra série de retratos de mulheres sob o signo da canção romântica, que, agora à capela, ganha um tom confessional e feminista. A canção

18. No original: [...] *determinados aspectos de la realidad física para que nosotros, los espectadores, las experimentemos.*

19. No original: [...] *siempre debe tenerse en cuenta que aun el más creativo de los directores es mucho menos independiente de la naturaleza elemental que el pintor o el poeta; y que su creatividad se manifiesta dejando que la naturaleza penetre en su obra, penetrándola él mismo a su vez.*

A Desconhecida, de Fernando Mendes, na voz de uma das mulheres do Maciel, entra no filme como uma micro-história de independência de todas elas.

Numa tarde tão linda de sol
Ela me apareceu.
Com um sorriso tão triste,
O olhar tão profundo, já sofreu.

Suas mãos tão pequenas e frias,
Sua voz tropeçava também.
Me falava da infância de lágrimas,
Nunca teve ninguém.

Nunca teve amor,
Não senti o calor de alguém.
Nem sequer ouviu a palavra carinho,
Seu ninho não resistiu.

Sinceramente,
Eu chorei de tristeza ao ouvir
Tanta coisa que a vida oferece
E a gente padece, sem querer.

Depois de tudo que ouvi,
Não consigo esquecer,
Ela me disse adeus e se foi
Nem seu nome eu sei dizer.

De onde ela veio?
Pra onde ela vai?
Não sei dizer ²⁰

A música é um dos maiores sucessos populares da década de 1970. Portanto, fica evidente a sua identificação com o universo feminino. Na voz de um homem, como nas demais canções utilizadas no filme, *A desconhecida* narra o encantamento por uma mulher sem origem e sem destino que, apesar de ter sofrido bastante, é livre para seguir sozinha. Mesmo com a atenção recebida pelo enunciador masculino, prefere não se fixar em lugar nenhum e segue seu curso como uma figura andarilha, sem identidade, aventureira e misteriosa.

Considerando seu lançamento em 1973, a canção já havia se consolidado no imaginário de uma geração naquele ano de 1979, quando Rio Branco frequenta o Pelourinho. Cantada ali – via som direto – por uma das mulheres do Maciel, a música assume uma dimensão afetiva e biográfica de uma classe de mulheres; revela, por meio do seu sujeito enunciador, na canção gravada, uma postura masculina de acolhimento, sensibilidade e respeito por aquela história

20. MENDES, Fernando. A desconhecida. In: _____. *Fernando Mendes*. [S.l.]: Emi Music Brasil, 1973. 1 disco sonoro (c. 45 min), 33 1/3 rpm, estéreo, 12 pol.

feminina e forasteira. Diante de sua liberdade de ir e vir, o homem já não pode fazer mais nada a não ser ouvir sua história. Por outro lado, dentro da atmosfera sonora do filme, a canção soa prosaica e doméstica, como se estivéssemos escutando-a na cozinha.

O filme consegue atingir tal nível de intimidade de quem escuta o outro, e não somente o invade. É nesse limite das contradições que surgem as diferenças de tom, as mudanças bruscas de posição e movimento da câmera em face daqueles personagens reais. A nova série de imagens, conduzida pela canção sentimental de Fernando Mendes, é a antítese da sequência anterior, piadista e invasiva. A *desconhecida* marca a série de fotografias fixas de mulheres, em tom mais lírico.

Os momentos finais do filme de Rio Branco mantêm o paradoxo como discurso e confrontam o sagrado e o profano como duas correntes que se sobrepõem. Em uma delas, chega-se à cena de um ato sexual quase explícito na penumbra de um quarto. Em outra, o embate entre ouro e miséria: a enorme riqueza ostentada no interior das igrejas do Pelourinho em contraste com a vida material da comunidade do Maciel. O filme tensiona esses dois eixos e mistura o êxtase erótico às imagens de templos ricos e sobrados destruídos, ambientes suntuosos e ruínas, detalhes da estatuária religiosa e partes dos corpos dos habitantes, numa espiral grandiloquente e quase moralista, destacando a imponência religiosa do poder católico colonizador sobre a história cultural do país.

Contudo, o filme de Rio Branco opera na sua instabilidade: a experimentação de forças contraditórias. O discurso cinematográfico (político-social) é construído na montagem a partir das oposições igrejas-ruínas, estátuas de santos-corpos dos moradores, em uma suposta totalidade da vida real. Essa era uma das críticas dos teóricos do realismo aos conceitos do cinema de rigor formalista. Na contracorrente e dentro do mesmo filme, coexistem sequências e cenas que, ao distenderem a ação impregnada do fluxo da vida, dão espaço para que a vida se apresente com seus fragmentos e instabilidades próprias, realçadas pela câmera.

O tom apoteótico final é feito de confrontos e sintetiza, em seu caráter de trabalho documental, duas políticas que se entrelaçam. Uma ligada ao discurso crítico social sobre a economia colonizadora, representado, em geral, por uma montagem formal, de efeito plástico mais evidente. E outra, relacionada ao corpo vivido, erótico, pulsional, fonte de um prazer liberador que apresenta-se em cenas (quando em movimento) mais distendidas, alongadas (filiadas à fenomenologia do fluxo da vida) e, quando postas fixas em sequência, detêm-se em fragmentos do corpo, lugar das marcas, ou flagram fisionomias que reagem à frontalidade da câmera.

Não esqueçamos também da banda sonora, cujos componentes são de grande importância sintática na estrutura do filme: os ruídos da rua, as histórias contadas somente pelo áudio, as músicas românticas. As canções populares, e em especial suas letras cantadas por homens amorosos, sentimentais e dependentes, falam não só da condição existencial do lugar e seus habitantes, como também de traços da cultura de um país. O som dramático do órgão de igreja finaliza a película, associado a sua frase-título. Escrita na parede interna de uma ruína, com erros ortográficos e evidente rancor, a sentença injeta força ao trabalho, uma energia sem direção dotada de superação, vingança e ironia: *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno.*

REFERÊNCIAS

- BOUSSO, Daniela; SANTOS, Angela (Orgs.). *Maldicidade*: marco zero. São Paulo: Imprensa Oficial; Museu da Imagem e do Som-SP/Governo do Estado de São Paulo, 2012.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais*: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- KRACAUER, Sigfried. *Teoría del cine*: la rendición de la realidad física. 5ª impresión. Traducción de Jorge Hornero. Paidós: Barcelona, 2013. 1ª edición, 2001.
- NABUCO, Joaquim. *O que é o abolicionismo?* São Paulo: Penguin; Cia das Letras, 2011.
- OWENS, Graig. Posar. In: RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto real*: debates pósmodernos sobre fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico*: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. (Cinema, v. 4).

Mariano Klautau Filho

Artista e pesquisador em arte e fotografia. Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, e Doutor em Artes Visuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP. Professor do Programa de Pós-Graduação “Comunicação, Linguagens e Cultura” da Universidade da Amazônia. Curador do “Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia”. Possui obras nos acervos do Museu de Arte Moderna de São Paulo; Museu de Fotografia da Cidade de Curitiba; Coleção Joaquim Paiva, Rio de Janeiro; Coleção Pirelli/MASP, São Paulo; Museu do Estado do Pará, Belém; e MAR – Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro.

DOSSIÊ

Marilice Corona

Território partilhado: cruzamento de linguagens, espaço de reflexão

Resumo

Pintores contemporâneos como Mark Tansey e Michaël Borremans incluem a fotografia e o filme em suas práticas artísticas refletindo, em território partilhado e de modo autorreferencial, a inegável mediação tecnológica no qual nos vemos submersos. Este artigo tem como objetivo analisar de que forma, nesse cruzamento de linguagens, instaura-se um espaço de reflexão.

Palavras-chave

Pintura. Fotografia. Filme. Autorreferencialidade. Representação.

INTRODUÇÃO

Como sabemos, a fotografia foi, durante o século XX, penetrando cada vez mais no ateliê dos pintores e hoje, mesmo tornando-se uma prática corriqueira, ainda parece ampliar e colocar questões à pintura. Pintores contemporâneos como o americano Mark Tansey (1949, San Jose, Califórnia) e o belga Michaël Borremans (1963, Geraardsbergen, Bélgica) incluem a fotografia e o filme em suas práticas artísticas refletindo, em território partilhado, a inegável mediação tecnológica no qual nos vemos submersos.

Seria possível dizer que estes artistas fazem parte de uma geração pós Gerard Richter. São artistas que questionam a pintura a partir de sua capacidade de produzir imagens de imagens, no entanto, suas obras não evidenciam nenhuma preocupação de caráter hiper-realista, ao modo dos americanos. Os pintores em questão estariam mais preocupados com a transposição para a pintura das qualidades materiais ou convenções dos meios de reprodução técnica do que com o aspecto de verossimilhança das imagens. De meu ponto de vista, para Borremans e Tansey não se trata de fazer uma *fotografia com a mão*, mas de determinar uma espécie de território partilhado onde encontramos uma confluência de convenções, no qual procuram evidenciar e manter a força expressiva da materialidade da pintura. Um território partilhado fundado e alimentado, grande parte das vezes, por procedimentos autorreferenciais.

A noção de território partilhado deverá ser entendida, aqui, não apenas como uma zona de cruzamento de linguagens, mas sim como um espaço reflexivo no qual o artista coloca em questão a própria linguagem que utiliza, discutindo os mecanismos da representação e o estatuto da imagem. Quando, em território partilhado, a fotografia ou o filme passam a fazer parte do processo de criação do pintor que novas questões trazem à pintura? E o diálogo entre esses meios levantaria quais questões?

1. MARK TANSEY: UM SISTEMA DE OPOSIÇÕES

A autorreferencialidade da arte, a consciência dos limites da pintura e, conseqüentemente, dos limites do espaço pictórico tratam-se de questões intrínsecas à linguagem da pintura ocidental. Procedimentos metapicturais

expressivos já podem ser encontrados no século XV,¹ quando surge o quadro único de cavalete. Com o passar do tempo, essas questões tornam-se princípios e são fortemente utilizados como fundamento pelas vanguardas modernistas. A partir do final dos anos 50, através do hibridismo de linguagens em contra-posição à pureza dogmática do período anterior, percebe-se que tais questões continuam sendo desdobradas e discutidas de diversas maneiras, no entanto, de forma crítica e analítica. O questionamento sobre os limites da pintura, do espaço real e do ilusório, da apresentação e da representação, da manufatura e da reprodução mecânica, do potencial retórico e narrativo da linguagem, sua historicidade e o seu prolífico diálogo com outros meios estão muito presentes na pintura atual. Nesse sentido, a obra de Mark Tansey parece exemplar.

Tansey, filho de professores de história da arte, inicia seus estudos em pintura ainda adolescente no final dos anos 60. Nos anos 70, estuda com outros pintores e começa a trabalhar com ilustração. Neste momento, enquanto muitos críticos e artistas olhavam a ilustração com desconfiança, Tansey percebeu esta área como campo fértil para sua pintura. Além disso, tendo frequentado aulas com Rosalind Krauss, foi introduzido na séria disputa teórica entre estruturalistas e pós-estruturalistas (DANTO, 1992, p. 23). Segundo Taylor (1999, p.4), Tansey estava intrigado com as questões levantadas por estas teorias e rapidamente ficou absorvido e familiarizado com suas complexas ideias. Conforme o autor, para podermos apreciar a pintura de Tansey, precisamos estar a par do debate filosófico que dominava a literatura e a crítica da arte nos anos 70 e 80. É por este viés, e principalmente através de Derrida, que Tansey discutirá a representação. Quando Mark Tansey começa a pintar, no final dos anos 70, trazendo para a pintura sua experiência como ilustrador, estava preocupado em reabilitar a imagem figurativa e redefinir a tarefa da representação (MÖNIG, 2005, p. 10-40).

Tansey utiliza-se de um sistema tradicional de representação para discutir a produção de imagens e a possível inter-relação dos vários meios de reprodução destas. Através de um método subtrativo, adicionando óleo e pigmento sobre a tela gessada, faz surgir suas imagens através do ato de raspar estas substâncias para reencontrar a luminosidade do branco do suporte. Como bem comenta o artista, a presença do monocromatismo em suas pinturas deriva das relações que este estabelece com a imagem fotográfica, bem como com o arcabouço conceitual que ele opera.

No princípio, eu fui atraído para o monocromatismo – preto e branco – porque tudo que eu gostava estava nele, de reproduções de Michelangelo à ilustração científica e fotografias da revista *Life*. Esta simples, mas versátil sintaxe, foi compartilhada pela arte, ficção e realidade fotográfica, ela tornou possível outro nível de ficção pictórica onde aspectos de cada um poderiam se unir. Um quadro pintado já não

1. Procedimentos metapictoriais já são encontrados na Antiguidade mas passam a ser utilizados de modo mais expressivo a partir do século XV. Ver: GÁLLEGO, J. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1984.

tinha que fingir a não-ficção, já não tinha que ser uma gaiola para o real, tornando-se possível pensar em termos de um campo conjectural ou lugar de investigação. O quadro poderia trabalhar com uma forma híbrida equidistante entre as funções da pintura, da ilustração e da fotografia. Em minhas pinturas iniciais, minha preocupação primária era descobrir como reunir imagem e idéia. Comecei oposições simples: masculino/feminino, artificial/natural, estático/móvel, mítico/científico, presente/passado. Descobri que oposições de claro e escuro poderiam agir como um análogo formal a oposições conceituais. (TANSEY, 1992, p.128).

A pintura de Tansey coloca-nos inúmeras questões: a percepção e memória tátil em oposição à visual; as raspagens e as marcas como modo indicial de significação; disparidades e justaposições temporais; inter-relação entre pintura e meios mecânicos de produção de imagens; realismo e representação; aliança entre conceitual e formal. Em vista disso, percebe-se que os procedimentos técnicos do pintor estão intimamente vinculados com o arcabouço conceitual da obra sendo que a materialidade e as características específicas da imagem fotográfica de referência geram novas estratégias para a pintura.

Grande parte dos artistas reúne em torno de si uma gama de imagens ou objetos. Alguns destes artistas são mais atentos e organizados quanto ao material colecionado. Tansey refere-se aos seus *documentos* como *biblioteca de imagens*, onde reúne metodicamente um manancial heterogêneo de imagens que, como já foi dito, vão desde reproduções de pinturas dos grandes mestres a ilustrações científicas e fotografias retiradas das revistas *Life*. Para o artista, "coleccionar imagens é aceitar, como recurso, representações da experiência humana de muitas culturas e tempos – como também de nossas experiências diretas e indiretas" (TANSEY, 1992, p. 128).

Tansey utiliza-se de uma máquina fotocopadora, o que lhe permite uma grande liberdade em recortar e montar suas colagens que servirão de referência às pinturas. Em uma mesma montagem, reúne figuras, texturas e paisagens de origens distintas que, no entanto, ao serem transpostas para a pintura assumem um caráter homogêneo. Encontramos nos procedimentos preparatórios de Tansey semelhanças com os procedimentos empregados pelo pintor realista americano Thomas Eakins (1844-1916), que já no final do século XIX fez grande uso da fotografia e da colagem misturadas ao desenho para elaborar suas pinturas. No caso de Tansey, além de toda a relação retórica construída através do jogo entre as imagens, o artista transpõe para a pintura, por exemplo, a coloração antiga das imagens e ilustrações de revistas e jornais dos anos de 1950.

A referência temporal aos anos 50 não é sem razão, pois grande parte do conteúdo retórico de suas obras trata da crítica aos postulados de Clement Greenberg e a Escola de Nova York. São inúmeras as pinturas em que reúne personagens do universo da arte de diferentes épocas. Veja-se *Mith of depth* (1984).

Em a *Short history of modernist painting* (1979-80), encontramos uma coleção de imagens cujas origens são as mais diversas. À primeira vista tal pintura pode apresentar-se como mera colcha de retalhos. No entanto, um olhar mais atento passa a perceber a rede de significações construída pelo artista. Conforme Sims, as imagens de referência utilizadas nessa pintura foram retiradas de revistas variadas como a *Popular Mechanics*, a *National Geographic*, de periódicos militares como o *Soldier of Fortune*, revistas de cinema e a já citada revista *Life*. Segundo o autor, Tansey estava particularmente atraído pelas imagens da *Popular Mechanics* por que ele sentia que a ideologia da revista, baseada no “faça você mesmo”, “no autoaperfeiçoamento, progresso e resolução de problemas correspondia diretamente à dialética modernista” (SIMS, 1990, p.12). O artista dividiu a estrutura quadrangular de *Short History...* em faixas de duas cores: algumas na escala de tons do branco ao preto e outras em tons de sépia. A imagem de referência foi composta por 51 fotografias recortadas de revistas e, posteriormente, coladas lado a lado, em faixas, formando a estrutura de um quadrado. Para cada linha horizontal, Tansey determinou um fio condutor conceitual para as imagens. “Começando pelo topo, as sete faixas foram organizadas em torno dos seguintes assuntos e temas: janela, porta, obstáculo, estabelecimento de chão, superfície e suporte, autorrepresentação e análise, o alvo e olhar” (SIMS, 1990, p.14). Temas e assuntos que alegorizam, de forma metapictural, as discussões históricas sobre pintura e representação.

O monocromatismo e a temporalidade impressa nas fotografias de referência, quando transpostos para a pintura, são elementos indispensáveis para a construção da narrativa de Tansey. Exemplos são as pinturas *Action Paintig* (1981) e *Action Painting II* (1984).

Em *Action Painting* observamos uma pintora em traje de passeio bastante datado (amadora, talvez) executando uma pintura de observação, ao *plein-air*, de um acidente automobilístico. Aqui temos uma série de colisões de sentido e interpolações de tempo. Em primeiro lugar, a começar pelo título, o pressuposto da *action painting* tratava-se de prescindir do modelo. A ação, o gesto e a espontaneidade eram suas bases. Aqui a ironia reside no transporte da ação do pintor para a ação contida no assunto observado. Ao mesmo tempo, o que vemos colidir é a estrutura temporal da pintura com a temporalidade relâmpago do evento observado. O braço estendido, tão nosso conhecido, busca medidas e proporções. Tenta interpretar o modelo em uma velocidade incompatível ao de um acidente. Esse “instante decisivo” cujo registro só poderia ser captado pela fotografia ou outro dispositivo mecânico. Conforme o próprio artista declara,

Esta estrutura triplamente codificada reúne o tempo fotográfico (o próprio acidente visto em ação separada); o tempo que se leva para fazer uma imagem à mão (o pin-

tor que registra o acidente); e o tempo que eu levei para fazer a pintura. O ponto aqui não é celebrar o absurdo ou se divertir dentro do surreal, mas procurar as relações entre estruturas de tempo e os limites de vários meios de representação. (TANSEY, 1992, p.128).

Seria possível dizer que essa pintura coloca em questão não somente as especificidades temporais dos diferentes meios de produção de imagem, mas o auxílio que um meio traz a outro na discussão sobre a representação. Como espectadores, somos colocados também em posição auto-reflexiva diante da pintura, pois, a *mis en abyme* do quadro dentro do quadro, somado ao desconcerto que nos traz a colisão temporal, nos faz refletir sobre a própria mediação no qual nos vemos constantemente submetidos. Mediação sempre atravessada por suas próprias convenções.

A obra de Mark Tansey, inserida na "cultura fotográfica" e em diálogo com essa contingência, abre um campo vasto de significações que extrapolam os elementos tidos como "fundamentais" da linguagem pictórica (o plano, o gesto e a cor). Em território partilhado, o artista reabilita e atualiza as antigas funções da pintura de forma crítica e provocadora.

2. MICHAËL BORREMANS: A REPETIÇÃO COMO ESTRATÉGIA

Michaël Borremans (1963), vive e trabalha em Gante, na Bélgica. Começa a pintar em 1993 e hoje é considerado um dos mais importantes pintores contemporâneos ao lado de seu conterrâneo Luc Tuymans. Sobre seus temas, ao contrário de Tansey, não encontramos uma narrativa conclusiva. Suas pinturas são enigmáticas. Assemelham-se a códigos que não conseguimos decifrar. Suas figuras habitam espaços indefinidos ou são representadas, na maioria das vezes, sobre fundos chapados de cor. Tais fundos remetem-nos ao fundo infinito dos estúdios fotográficos ou às figuras recortadas de Manet, a quem faz referência de modo indireto. Lembremos aqui de *O tocador de pífaro*. Muitos autores tentam vinculá-lo à tradição surrealista belga, principalmente fazendo referência a Magritte. Essa aproximação pode ser justa, principalmente, no que concerne às proposições autorreferenciais que colocam os mecanismos da representação em cheque. Como teria comentado Sardo,

De fato, existe uma possível conotação em relação ao surrealismo na pintura de Michaël Borremans, mas ela não é oriunda de uma relação onírica do sentido, mas de um uso da repetição como dispositivo, presente na forma recursiva como as mesmas situações surgem no desenho, na pintura e, por agora também, nos filmes. Essa repetição é utilizada de duas formas: pela recorrência do gesto representado (moldar, escavar, arrumar, mexer, ordenar), mas também pela sucessividade de situações que migram de suporte para suporte, contraindo ou dilatando a estrutura temporal. (SARDO, 2007, p.37).

Diria ainda que a repetição está colocada em detalhes que caracterizam suas figuras. Tanto em suas pinturas como em seus filmes, boa parte delas parece trajada e despersonalizada com uniformes; funcionários de não se sabe o quê estão envolvidos em ações mecânicas, repetitivas, vazias de sentido. A sensação que se tem é de estarmos diante de cenas de uma sociedade de autômatos, sempre sob controle. Penso aqui em *1984* de Orwell e, ainda mais, em *Alphaville*, de Godard. Outro aspecto relevante e, que remonta a alguns procedimentos do surrealismo, é a presença do duplo como uma constante em suas obras. Figuras fabricam ex-votos de si ou carregam no colo o simulacro de seu próprio corpo. O estranhamento e desconforto causados por suas imagens estão vinculados, entre outras coisas, a tudo que evoca em nós a imagem do duplo. Como teria afirmado Rogiers com relação aos gêmeos, ao mesmo tempo em que nos causam extremo fascínio por sua aparência idêntica, “eles encarnam o tormento da identidade, a incerteza de ser, realmente, si mesmo” (ROGIERS, 1998, p. 7). A *inquietação estranha* descrita por Freud tem aí suas bases, ou seja, na relação ambígua que nós mantemos com nossa própria imagem.

A repetição em Borremans não se dá apenas no âmbito da representação, mas no modo como articula e explora as propriedades dos meios que utiliza, bem como na forma de apresentação do conjunto das obras no espaço de exposição. Reunindo desenhos, pinturas e *tableaux vivants* (assim chamados seus filmes) em um mesmo espaço, o artista intenciona evidenciar como as diferentes linguagens se intercomunicam em seu processo de trabalho. Em sua retrospectiva *Eating the bread*, em Stuttgart, em maio de 2011, podíamos encontrar o rebatimento entre a pintura *The Skirt*, 2005, o filme *Weight*, 2005, os desenhos *Drawing*, 2002, e *Skirtsculpture*, 2005. Devido a esse rebatimento é possível observar como a linguagem da pintura é determinante na criação e resultado de seus filmes. A repetição dos motivos também é realizada em uma mesma linguagem. Uma das estratégias do artista é trabalhar em séries de pinturas que se correlacionam. Em um certo sentido, tal estratégia relaciona-se com a natureza sequencial dos fotogramas.

No princípio, as imagens de referência de Borremans eram retiradas de revistas, postais, filmes, imagens baixadas da internet, e outras imagens prontas. No documentário *A knife in the eye*, quando questionado por seu entrevistador se a fotografia era necessária como ponto de partida para sua pintura, o artista responde:

Bem, há uma tradição nisso desde a origem da fotografia. Tão logo ela surgiu, os pintores já fizeram uso dela. Em meu caso, no princípio, costumava trabalhar com materiais que eu encontrava e recuperava, mas, eu adicionava coisas à imagem ou me distanciava dela. Eu nunca copieie a fotografia, sempre manipulei a imagem quanto à

luz, cor ou composição. Mesmo se você, conscientemente, não a manipula, quando você pinta você sempre manipula quer queira quer não. (BORREMANS, 2011).

Em 2002 Michaël Borremans começa a fazer suas próprias fotografias a partir de imagens captadas da tela de TV. Essa experiência leva-o a construir um estúdio fotográfico em seu ateliê e inicia, assim, um novo processo de criação, fotografando modelos em um ambiente neutro, onde passa a ter todo controle sobre a imagem, determinando a qualidade de luz e de toda *mis en scene* que irá transpor para a pintura. Nesse caso, determina a qualidade de luz muitas vezes a partir de referências advindas da história da pintura, como a luz de Caravaggio, Velázquez e outros. A cena a ser fotografada é cuidadosamente composta em função do que deseja obter em pintura. Os figurinos, objetos e acessórios são confeccionados especialmente para compor a cena e expressar o conceito subjacente à imagem. Sendo assim, a representação da representação, aspecto recorrente nas obras de Borremans, parece assumir ainda mais força.

O filme, por sua vez, tem exercido papel importante na obra de Borremans. Se no princípio o artista servia-se de imagens fílmicas para suas pinturas, mais recentemente tem realizado filmes impregnados de beleza pictórica e silêncio. Em uma entrevista publicada em *Art in America* o artista comenta:

O que eu tento fazer com filmes vem das pinturas. Enquanto pinto, tenho o sentimento de que necessito de um diferente elemento de luz ou movimento. Meu interesse pelo filme já estava presente desde que era jovem. Então comecei a experimentar. *The Storm* (2006) é uma projeção em 35 mm de uma imagem viva. Mas o trabalho ainda é mais pintura do que filme. O médium é filme, mas a maneira que eu o abordo é pintura. (BORREMANS; COOGINS, 2009)

Borremans diz preferir os filmes em 16 ou 35 mm ao invés do vídeo. Diz estar interessado na granulação da imagem por estar mais próxima das qualidades pictóricas. Além disso, afirma estar interessado no que a linguagem cinematográfica proporciona como, por exemplo, a possibilidade da imagem entrar e sair de foco. Michaël Borremans não está interessado em explorar de forma pura as especificidades dos meios que utiliza em função de uma ideia de demarcação de territórios, ao contrário, investiga suas especificidades para melhor intercambiá-las com o intuito de questionar e expandir seus limites. É no uso concomitante dos vários meios de produção de imagem e, também, no cruzamento desses meios que Borremans aborda questões sobre a representação, a semelhança, a unicidade e a multiplicidade, a originalidade, a autoria e a repetição e outros pontos caros à história da pintura e, por que não dizer, à história do conhecimento.

O filme *The Storm* apresenta-se como exemplar no que se refere à influência da pintura sobre o meio fotográfico, bem como, sobre as inversões empreendidas

pelo artista em relação às características da linguagem fílmica e do que dela esperamos. O filme, projetado em uma grande área de parede do espaço expositivo, tem 1 min 07 s e é colocado em *loop* como todos os seus filmes. Trata-se de uma cena única e circular. A cena apresenta três homens negros sentados, vestidos com trajes de cetim branco brilhante, absolutamente imóveis. Estão apenas lá, sentados, uniformizados, respirando. A sensação de espera que habita a cena é a mesma que nos atinge. Diante de um filme esperamos movimento, ação, som, narrativa, no entanto o artista frustra nossas expectativas. O único elemento que atua na cena é a luz que pisca de modo lento e intermitente, fazendo surgir e desaparecer a imagem. A luz aqui assume o papel da tinta. Na sala de projeção o que ouvimos é o som do projetor que acompanha a respiração dos personagens. Conforme comenta Borremans (2009, p. 2), “o ritmo dos filmes é muito importante. Ele tem que ser tão lento quanto à respiração”.

Quanto ao modo de apresentação, *The Storm* é um dos poucos filmes apresentados em grande projeção, pois, na maior parte das vezes são apresentados em tela plana, em LCD, em pequenas dimensões e emoldurados por molduras de madeira. Essa estratégia, associada à similaridade de cor e luz empregadas nas diversas linguagens, aproxima-os ainda mais das pinturas e atualiza um gênero artístico e de entretenimento em voga no século XVIII e XIX, na Europa, o *tableau vivant*. O *tableau vivant* trata-se de um gênero poroso de arte quanto às fronteiras que lhe delimitam. Situa-se no cruzamento entre o teatro, os jogos de sociedade, a pintura, a escultura (e, mais tarde, a fotografia), sendo tanto do domínio da história social, como da história do teatro e da história da arte (VOUILLoux, 2002, p. 24). Segundo Bernard Vouilloux,

Este espetáculo consistia na representação exata, com a ajuda de seres animados, mas imóveis, de quadros ou grupos de esculturas célebres e conhecidos de todos. Para os quadros, os personagens eram vestidos em trajes cujos detalhes e cores eram reproduzidos com o maior cuidado; para as esculturas, eles eram todos cobertos com maiôs e tecidos drapeados brancos. Os agrupamentos e as poses eram naturalmente observados com a mais rigorosa exatidão e, quando a cortina se levantava sobre um quadro desse gênero, o efeito era impressionante. Este efeito era notável, sobretudo, para a escultura, que se podia apreciar sob todos os seus aspectos uma vez que os personagens eram colocados sobre uma superfície giratória que se movia lentamente sob os olhos dos espectadores. (VOUILLoux, 2002, p. 26).

De meu ponto de vista, Borremans alcança o completo cruzamento de linguagens e a atualização dos *tableaux vivants* em sua obra *Weight*, 2005. O filme origina-se de um desenho de Borremans de 2002, intitulado *Drawing*, cuja imagem, por sua vez, deriva-se de uma fotografia encontrada em uma revista de *tricot*² e que ainda terá desdobramentos em outras linguagens como a pintura e a escultura. A partir desse desenho, o artista vai em busca de uma modelo,

2. “Esta representação de uma jovem menina que adota uma pose majestosa, as mãos nas costas e o olhar fixo para frente, tem sua origem em uma fotografia encontrada em uma revista de tricô. Borremans, no entanto, modificou o motivo do tricô. No lugar desse, desenhou duas vezes o logo do governo flamengo, uma vez no sentido habitual (voltado para a direita) e outra vez no sentido invertido. Se a presença das duas feras sobre o pulôver acentua o caráter heráldico e emblemático do leão (flamengo), ela lhe faz, igualmente, perder sua soberba.” Em nota o autor comenta o uso irônico que Borremans faz desse detalhe em função de uma obrigatoriedade imposta pelo governo de inserir o brasão em qualquer material gráfico e de divulgação de projetos de arte subvencionados pelo mesmo. Ver MARTENS, 2014, p. 34.

na mesma faixa etária, reproduzindo suas vestimentas tal como aparece na foto. Em seu estúdio constrói toda *mis en scene* que será filmada em 16 mm para, posteriormente, ser transferida para DVD. Em uma pequena tela plana (15" LCD) colocada verticalmente, uma menina gira lentamente, com os olhos fixos no infinito, encaixada sobre um pódio giratório negro no qual suas pernas desaparecem completamente. A exemplo das esculturas dos *tableaux vivants* do século XIX, a menina transforma-se em estátua. A rigidez e imobilidade desse corpo, cujas pernas apresentam-se amputadas, nos atravessa de forma violenta. Essa imagem, cuja duplicidade dúbia entre animado/inanimado ou, como teria apontado Sardo, “essa espécie de fantasma da morte que espreita na categoria do *doppelgänger*”,³ intimamente ligada a ideia de autômato, vem abalar nossa vulnerável certeza de identidade e liberdade. Em território partilhado, através do movimento circular determinado por suas imagens-enigmas, Borremans cria um espaço de jogo apostando no arcabouço de imagens-módelos que nos acompanha de modo inconsciente.

3. "Termo alemão para sócia ou duplo de uma personagem, uma espécie de alma gêmea ou mesmo um fantasma que persegue um indivíduo, confundindo-se com a sua própria personalidade. O nome *Doppelgänger* se originou da fusão das palavras alemãs *doppel* (significa duplo, réplica ou duplicata) e *gänger* (andante, ambulante ou aquele que vaga). [...] O *Doppelgänger* nunca é visto por ninguém a não ser pelo seu portador. Não se vê ao espelho, não se mostra a mais ninguém para além da nossa mais perturbadora auto-consciência. A ideia de um sócia ou duplo fantasmagórico pode não envolver uma relação tão íntima entre o *doppelgänger* e o seu portador. Em termos menos abstratos, podemos falar desta relação quando uma personagem se inscreve na história literária com um nome que tem já uma tradição, e que se lhe apresenta como um fantasma sempre incômodo." Ver em *E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia 2010*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtreetask=viewlink&link_id=765&Itemid=2>. Acesso em: 02 set. 2012. O *Doppelgänger* é um termo que se notabilizou na literatura alemã do século XIX. Nas lendas populares, a visão do seu *Doppelgänger* era sinal de mau presságio. Sinal de sua própria morte.

CONCLUSÃO

Michaël Borremans e Mark Tansey são pintores figurativos que revisitam a história da pintura, dialogam, questionam e utilizam diversos meios de produção de imagens. O trânsito contínuo entre linguagens funda um espaço de reflexão, nos dois sentidos que o termo pode abarcar. Esse espaço, que denomino território partilhado, tem como principal função discutir os mecanismos da representação e a dimensão política que as imagens carregam. Na obra desses dois artistas encontramos várias camadas de informação: o que se vê não é somente o que se vê. Tansey discute a representação e faz a crítica aos sistemas reguladores da arte. Com perspicácia põe em cheque nossa vã tentativa de apreensão da realidade, demonstrando que esta seria a principal função da representação. Borremans, por sua vez, tem consciência do peso histórico da pintura. Desenvolveu uma habilidade técnica incontestável, sendo comparado, pela crítica, aos grandes mestres do passado. Compreendeu Velázquez e Manet sem acomodar-se em mero virtuosismo. O artista recorre à história da pintura e discute o poder da imagem nos dias atuais. Transitando por diferentes meios, suas imagens-enigmas discutem a linguagem que as configura ao mesmo tempo em que coloca em questão a história e a configuração social e política de seu país de origem. São imagens cujo estranhamento nos leva a pensar sobre a organização de poderes a qual todos nós estamos submetidos.

REFERÊNCIAS

- BORREMANS, Michaël; COOGINS, David. Interview: Michaël Borremans. *Art in America*, New York, 3 jan. 2009. Disponível em: <<http://www.artinamericamagazine.com/features/michael-borremans/>>. Acesso em: 2011. Entrevista realizada por David Cooggins.
- MICHAËL Borremans: A knife in the eye. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dhhUmwmlMtc>>. Documentário de Guido De Bruyn.
- DANTO, Arthur. *Mark Tansey: visions and revisions*. New York: Harry N. Abrams, 1992.
- MARTENS, Hans. Weight. In: *Michaël Borremans: as sweet as it at. Bruxelles, Hatje Cantz, 2014*.
- MÖNIG, Roland. The picture looking back. In: MARK Tansey. Bielefeld: Kerber, 2005.
- ROGIERS, Patrick. Avant-propos. In: L'ÈRE du double: actes du colloque sur la gemellité. Paris: Marval, 1998. p. 7-9.
- TAYLOR, Marc C. *The Picture in question: Mark Tansey and the ends of representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- SARDO, Delfim. In: VAN DUYN, Edna (Ed.). *Michaël Borremans: Weight*. Berlin: Hatje Cantz, 2007.
- SIMS, Patterson. *Art and source*. Seattle: Seattle Art Museum, 1990.
- VOUILLOUX, Bernard. *Le tableau vivant: Phryné, l'orateur et le peintre*. Paris: Flammarion, 2002.

Marilice Corona

Artista plástica formada em Pintura (1988) e Desenho (1990) pelo Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, com mestrado (2002) e doutorado (2009) em Poéticas Visuais pelo PPGAV/UFRGS, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da mesma instituição. Professora do Departamento de Artes Visuais e do PPGAV/UFRGS. Dedicando-se principalmente à linguagem da pintura, realizou diversas exposições individuais e coletivas no país e no exterior. Desde o ano de 2010 faz parte do conselho editorial das revistas *Estúdio*, *Gama* e *Croma* publicadas pela FBAUL, Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, Portugal; em 2015 passa a integrar o comitê editorial da revista *Porto Arte*, PPGAV/UFRGS.

Dossiê

DOSSIÊ

Michel Poivert

Traduzido por Fernanda Verissimo

Notas sobre a imagem encenada, paradigma reprovado da história da fotografia?

Resumo

A noção de imagem encenada é aqui colocada em perspectiva no plano teórico e histórico. No plano histórico, trata-se de mostrar como a encenação da fotografia corresponde a uma história do *tableau vivant* desde o século XIX. Contrariamente ao que se costuma pensar, a fotografia posada não é o resultado das exigências técnicas da duração da pose. Não se trata de um arcaísmo, mas sim de uma estética onde o fotógrafo pensa o espaço da representação como uma espécie de palco de teatro sobre o qual os modelos vêm atuar. Assim, a estética da imagem encenada repousa sobre uma ideia de imagem na qual o fotógrafo é reduzido à função de operador e onde o espectador é colocado em contato com o palco através de uma espécie de tela neutra. Não se trata verdadeiramente de um "gênero", mas de uma fotografia antimoderna, rejeitando o naturalismo e as aplicações da fotografia à informação. Mais fundamentalmente, a imagem encenada nos lembra que a relação entre fotografia e teatro, intuída por Roland Barthes em *A câmara clara*, repousa sobre uma problemática simétrica: o teatro a partir das teorias de Diderot até Jean-Paul Sartre foi pensado como uma imagem.

Palavras-chave

Fotografia. Imagem encenada. Teatralidade. *Tableau vivant*.

A invenção do *tableau vivant* como objeto da história da arte traduz menos a reabilitação de uma prática artística esquecida, e traída por seu próprio caráter efêmero, do que a preocupação coletiva de valorizar a práxis. Último capítulo, com ar de origem, de uma historicização da *performance*, a história do *tableau vivant* encontra aquela da fotografia e aponta um tipo de imagem ainda difícil de ser definida. Enquanto trabalhava em uma tese sobre o pictorialismo, no final dos anos 1980, encontrei pela primeira vez os famosos *tableaux vivants* com as narrativas de Pierre de Lano sobre os bailes à fantasia do Segundo Império.¹ A relação entre fotografia e *tableaux vivants* tornava-se uma evidência, mas foi preciso tempo para perceber o que esta relação produziu.

Desejo mostrar aqui que *tableau vivant*, fotografia e teatro compõem uma aliança inédita que permite perceber um sistema singular da imagem. Não é mais possível olhar uma fotografia posada apenas como o resultado de uma exigência técnica (a duração da pose) quando levamos em consideração a importância da estética do *tableau vivant* no século XIX – mas também mais tarde e, talvez, até à fotografia mais contemporânea. Através daquilo que chamaremos por enquanto de conjugação do *tableau vivant* e da fotografia, é toda a questão da teatralidade na fotografia que toma corpo historicamente e muda a visão habitualmente admitida de um arcaísmo dos primeiros tempos da fotografia, para perceber na fotografia interpretada um modelo estético antinaturalista. Este modelo, que acreditamos ter força de paradigma, se cristaliza em um tipo de imagem fotográfica particular, tão disseminada quanto curiosamente rechaçada – aquela da imagem “encenada”.

Quando me concentrei sobre a questão da fotografia posada e de sua teatralidade, no início dos anos 2000, surgiu a necessidade de nomear aquilo que seria então descrito como uma imagem interpretada – ou seja, aquela que não podemos definir falando somente de encenação *pelo* fotógrafo – e que consagra o papel do espectador. Meu *corpus* é triplo: a fotografia do século XIX, onde as durações da pose parecem determinar a estética da encenação “por necessidade”; a fotografia pictorialista dos anos 1900, onde a pose é uma escolha estética em oposição àquela dos entusiastas do instantâneo; e a fotografia surrealista, onde a encenação opera sobre um modo geral da interpretação crítica. Enquanto se desenvolvem, já há alguns anos, novos trabalhos sobre os “poderes” da imagem e sua “performatividade”,² a noção de imagem encenada coloca simetricamente a questão do modo de

1. Pierre de Lano, *Les Bals travestis et les tableaux vivants sous le second Empire*, com vinte e cinco aquarelas de L. Lebègue, Paris, H. Simonis Empis, 1893.

2. Gil Bartholeyns, Thomas Golsenne e Alain Dierkens (organizadores), *La Performance des images*, Bruxelas, Éditions de l'Université de Bruxelles (coleção *Problèmes d'histoire des religions*, n.19), 2009, 258 p.

construção das imagens engendradas por uma ação (sua interpretação). Enquanto os especialistas do poder das imagens estudam os fenômenos da crença, a análise das imagens encenadas tende a definir uma categoria de imagem cujo artifício impede a crença – uma espécie de imagem agnóstica.

AS IMAGENS NAS QUAIS NÃO SE ACREDITA

Em cada *corpus* mencionado, a teatralidade das encenações mantém uma relação com o teatro e com suas teorias, mas ela também afirma uma forma específica, um modo de estilização próprio da fotografia que encontramos em vários períodos. De tal modo que esta estilização, feita de estatismo e de disponibilidade ao olhar, pouco a pouco se impõe ao historiador como uma presença permanente. Além da aparência formal, este “estilo” teatral contém e exprime uma concepção da imagem e da relação que ela mantém com a realidade. Assim, para o fotógrafo, não se trata de colocar o registro como sua intenção final – a primazia da captação no sistema da representação – mas de traduzir a execução de uma pose. Ao registro daquilo que surge conforme o paradigma instantaneísta, ele opõe a tradução daquilo que é interpretado. Contudo, não se trata nesta imagem de reeditar aquilo que pode ser percebido, de aprisionar uma representação que já aconteceu (como reproduzir precisamente um *tableau vivant* ou documentar uma *performance*, por exemplo), mas de fazer da imagem a própria execução daquilo que se interpreta. O termo imagem encenada pode assim incluir esta dupla instância paradoxal do artifício e da operação de registro naquilo que ela contém de automatização. A condição encenada da fotografia é deste modo expressa em sua exibição – a estilização teatral – enquanto continua mascarada num instantâneo, paradigma que determina as condições de um naturalismo do registro: observar um real bruto através da estilização da suspensão.

A imagem encenada define-se como uma construção por engendramento. Nisto ela apresenta as características de um ato fotográfico, mas que não se situaria do lado do operador. A teatralidade das atitudes dos personagens traduz esta origem invertida da imagem, o espectador tem a sensação de que os “atores”, ou, na verdade, os modelos que agem, interpretam a imagem, ou seja, a engendram por sua presença interpretada. Ainda que o fotógrafo possa ser considerado corretamente como diretor, a imagem se completa verdadeiramente pela interpretação. Artificial e resistente à autoridade única do autor, a imagem encenada coloca um problema para a condição moderna da fotografia e revela o que teve de ser mascarado e abandonado em nome do progresso e da arte: a grande figura do antinaturalismo que, em fotografia, se oferece como um contramodelo frente àquele, essencialista, de uma imagem natural produzida pela impressão físico-química (a luz e os sais de prata).

Publicado pela primeira vez no estudo que acompanhava a exposição *L'Om-bre du temps*, a noção de imagem encenada fechava o ensaio intitulado “a condição

moderna da fotografia”.³ Ela não despertou grande interesse teórico desde então, a não ser muito recentemente, e precisamente no estudo do *tableau vivant* empreendido por Carole Halimi⁴ ou na história das relações entre fotografia e pintura proposta por Dominique de Font-Réaulx.⁵ Por outro lado, a fotografia contemporânea atualizou este tipo de imagem e impõe ao gosto esta estilização teatral, levando-a da margem ao centro como uma espécie de sinal de arte – o que chamei de “destino da imagem encenada” na reedição aumentada de *La Photographie contemporaine*.⁶ Ainda assim, o antinaturalismo, como registro, é tão difícil de ser admitido que necessita não apenas de uma história, mas também de uma teoria (teoria a ser desenvolvida, que seria aquela das imagens nas quais *não se acredita*), o que não impede que ele suscite sempre uma forma de aversão. Compreende-se que a expressão “imagem encenada” permita indicar uma relação entre o modelo e o espectador pois, neste tipo de imagem, o fotógrafo usa todo o seu talento para não aparecer – exceto, eventualmente, ao interpretar ele mesmo um papel *como* ator. O fotógrafo não “estiliza” pela originalidade do olhar, mas pela concepção de uma cena. Trata-se de interpretar a transparência fotográfica – o próprio fato de que a fotografia é um registro mecânico – mas ao serviço de uma cena suscetível de escapar de qualquer realismo. Uma espécie de duplo regime, paradoxal, do verdadeiro e do falso. É este o ponto nevrálgico. Podemos nos referir aqui ao que explicava Michel Foucault à propósito do teatro e da filosofia: esta última, em sua tradição platônica, não pode consagrar uma forma artística como o teatro, que é precisamente o lugar onde o verdadeiro e o falso são indistintos.⁷ A fotografia teatralizada, se aceitamos este adjetivo, está nessa situação onde o desconforto que ela impõe à Razão – do verdadeiro pois registrado, mas falso pois representado – não consegue ser resolvido.

A questão foi colocada no cinema para qualificar a estética de um teatro filmado que, ainda que pudesse parecer arcaico já que artificial, traduziu-se em verdadeiro estilo que a *Nouvelle Vague*, principalmente, tornou célebre. André Bazin⁸ sobre o plano crítico e, em seguida, Gilles Deleuze sobre o plano estético, trataram perfeitamente destes “poderes do falso”.⁹ Na fotografia, a questão continuou em aberto.

Finalmente, essas fotografias representadas resumiam-se a dois fatores desqualificadores: uma pose forçada pela técnica (arcaísmo), uma referência recorrente à pintura (pictorialismo). Em suma, a fotografia representada é inaceitável e, ainda assim, presente em todas as épocas e particularmente apreciada pelos artistas. Está aí a profunda intuição de Roland Barthes, afirmando que a fotografia se aproxima da arte não pela pintura, mas pelo teatro.¹⁰ Mas esta pista, ainda que pertinente e extremamente fértil, por muito tempo tropeçou no fato de que o teatro e, mais precisamente, a teatralidade, tinha má reputação em matéria de crítica de arte. Não por seu antinaturalismo, mas porque a teatralidade podia significar uma forma de comprometimento com o público. Reconhecemos aqui o peso que teve, por muito tempo, a teoria de Michael Fried¹¹ sobre esta noção de teatralidade, qualificando

3. Michel Poivert, “La condition moderne de la photographie”, *L'ombre du temps*, catálogo de exposição, francês-inglês, Jeu de Paume, 28 de setembro a 28 de novembro de 2005, Paris, Éditions du jeu de Paume, 2005, p. 14-39.

4. Carole Halimi, *Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XXe – XXIe siècles)*, tese de doutorado em História da Arte, orientada por J.-C. Lebensztejn, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2011.

5. Dominique De Font-Réaulx, *Peinture et photographie, les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Flammarion, Paris, 2012.

6. Michel Poivert, *La Photographie contemporaine*, Flammarion, 2010.

7. Michel Foucault, *La scène de la philosophie*, entrevista com M. Watanabe, 22 de abril de 1978, *Dits et Ecrits*, tomo III, texto n° 234.

8. Bazin, André, “Théâtre et cinéma” [1951], *Qu'est-ce que le cinéma?*, 12ª edição, Paris, Les Éditions du Cerf, 2000, p. 129-178.

9. Gilles Deleuze, *Cinéma 2: L'Image-Temps*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 165-202.

10. Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Édition de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980.

11. Michael Fried, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, traduzido do inglês por Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2006. Cf. igualmente *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne I*, traduzido do inglês por Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990.

desta maneira o caráter espetacular das formas artísticas que, desde o minimalismo dos anos 1960, solicita o espectador para existir como obra, na contramão dos valores de autonomia e de reflexividade da obra de arte.

RECOLOCAR A QUESTÃO DO QUADRO

Parece essencial recolocar a questão do quadro na fotografia a partir daquilo que o teatro fez com a noção de quadro e daquilo que o gênero de arte efêmera do *tableau vivant* instituiu na história do gosto. Compreender também que, de Diderot à Sartre, o teatro é pensado *como uma imagem*, para além da mutação que ele impôs à ideia de quadro. A expressão imagem encenada permite apreender a representação fotográfica no interior da história do moderno e, desse modo, retirá-la da margem à qual foi isolada pelo paradigma triunfante da instantaneidade. A imagem posada e representada propõe uma estática e um dispositivo crítico que se opõem ao naturalismo e à ficção ilusionista. A imagem encenada é uma imagem que impõe à consciência do espectador a natureza refletida da representação ao afirmar seu caráter artificial. É uma imagem política e democrática: ela não é uma armadilha, mas sim uma partilha, e é por isso que ela joga com o distanciamento como estilo, esta distância que deve ser percorrida de um lado e de outro pelo ator e pelo espectador. Para usar um termo sartriano, é uma imagem de “participação” e, para voltar a Barthes e sua definição do teatro como arte dióptrica (que calcula a parte vista das coisas), diremos que a imagem encenada consagra o espectador.¹²

Ao induzir culturalmente o pictural, a noção de quadro em fotografia frequentemente deforma a análise da imagem ao postular o paralelo foto-pintura.¹³ Deve-se primeiramente extrair da pintura a noção de quadro para colocar a questão da fotografia interpretada, e se referir ao quadro como dispositivo que conheceu uma grande transformação com sua adoção pelo teatro do século XVIII e com as teorias reformistas de Diderot. O que acontece com a noção de quadro ao se ver importada às problemáticas estéticas do teatro é justamente sua “saída do pictural”: ao acabar com os assentos sobre o palco, ao instituir a teoria da quarta parede, ao distanciar o palco do público e, finalmente, ao desqualificar a eloquência em benefício da pantomima, a incorporação do quadro ao teatro constrói este último como imagem.

A moda do *tableau vivant*, imobilizando uma cena e representando algum célebre quadro pintado (ou até mesmo uma escultura), cristaliza esta “imagificação” do teatro. Em 1884, o tratado de Becq de Fouquières¹⁴ resume bem esta concepção do teatro como imagem pelo lado da própria teoria do teatro e não somente pelo seu dispositivo de recepção: “nem o autor, nem o diretor, nem os atores devem apegar-se à reprodução da realidade, mas somente da imagem que é a representação ideal do real”,¹⁵ e isso num contexto de triunfo do

12. Barthes, Roland, “Diderot, Brecht, Eisenstein”, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

13. Sobre a proposição da “forma-quadro” nos anos 1980, cf. J.-F. Chevrier, “Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie”, *Photo-kunst. Du xxe au xixe siècle, aller et retour / Arbeiten aus 150 Jahren*, catálogo de exposição, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Verlag Cantz, 1989. O texto visava romper com esta analogia quadro-pintura mas não levava em conta o teatro – sobre este ponto, conferir: Frantz, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, P.U.F, 1998; de fato, a noção de quadro não foi apenas enriquecida, mas mudou depois de sua adoção pelo teatro.

14. Louis Becq de Fouquières, *L'Art de la mise en scène: Essai d'esthétique théâtrale*, Paris, G. Charpentier et Cie Editeurs, 1884. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204285r.pdf>>.

15. *Ibid.*, p. 185

naturalismo defendido por Zola. O fenômeno estará, de fato, totalmente consumado a partir do início do século XIX com a difusão do tratado póstumo *Paradoxe sur le comédien*¹⁶ de Diderot, que postula o corte entre o afeto do ator e o papel do personagem. Becq de Fouquière o resume bem ao falar da “imagem subjetiva” criada pelo ator sobre seu papel. O que ele imita é uma imagem mental, não real: “Assim, é precisamente na fixação desta imagem subjetiva e na dificuldade de transformá-la em imagem objetiva que os atores podem sempre evoluir. Esta imagem é o modelo do qual o teatro nos deve a cópia mais marcante”.¹⁷ Um século mais tarde, Sartre propõe uma teoria simétrica a esta, o trabalho do ator se torna um *analogon*, questão a qual voltaremos.

O que o quadro significa, uma vez passado pela reforma do teatro, é a imagem. E se ele vai constituir um modelo para a fotografia do século XIX e, de modos diferentes, mas recorrentes, também para o século seguinte, é justamente em virtude de que o conceito de quadro se distendeu até abranger a noção de imagem como fato de consciência. Neste estágio, finalmente, é preciso repetir que não podemos nos equivocar ao falar de teatralidade em fotografia. A problemática do espectador é essencial se ela é bem compreendida: o teatro enquanto imagem consagra o espectador, como Barthes compreendera bem sobre o *tableau vivant* que nos transforma em *voyeur*.¹⁸ Esta distinção entre espectador e *voyeur* é fundamental e explica a confusão friediana: falar de espectador implica falar de espetáculo (o que Fried chama teatralidade é o espetacular), mas falar de *voyeur* implica falar de focalização, ou seja, do ato de quem olha.

POR UMA HISTORIOGRAFIA DA IMAGEM ENCENADA

Ao identificarmos a imagem encenada como um paradigma reprovado a partir do sucesso do naturalismo instantaneísta (ou seja, ao final do século XIX), ou como um rejeitado do modernismo (no meio do século XX), ou, de certo modo, como um fracasso, podemos pensar em produzir sua história.

É aí que o *tableau vivant* vem tomar seu lugar na história específica da fotografia. Ao inserir-se a partir do século XVIII na estética do teatro (e contribuindo a pensá-lo como uma imagem), o *tableau vivant* forma uma figura até então despercebida das origens da fotografia. Estética da imobilidade, do silêncio e do “enquadramento”, mas igualmente da “reprodução”, um *tableau vivant* já é uma fotografia. A partir de então, não surpreende que a fotografia forme um casal quase incestuoso com o *tableau vivant* desde sua invenção nos anos 1830.

O exemplo inaugural, intenso e trágico, é aquele do autorretrato de Hippolyte Bayard afogado (datado de fevereiro de 1840). Ao interpretar seu suicídio e explicar seu gesto em um texto com função de libreto, Bayard se inscreve

16. Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, *Œuvres esthétiques*, P. Vernière (org.), Paris, Classique Garnier, 1968, reedição Dunod, 1994. Redigido entre 1873 e 1877, publicado postumamente em 1830.

17. *Idem*.

18. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Ed. du Seuil, 1971, p. 159: “Frente ao *tableau vivant* – e é precisamente frente ao *tableau vivant* que eu me coloco – há por definição, pela própria finalidade do gênero, um espectador, um feticista, um perverso”.



Hippolyte Bayard, *Autoportrait en noyé*, 1840, positivo direto sobre papel, 25,6 x 21,5 cm, Société française de photographie.

imediatamente no teatro moderno: ele afasta os gêneros da tragédia e da comédia para encenar um drama.¹⁹ Em pleno sucesso do *Paradoxe sur le comédien*, repensar o trabalho dos atores ao modo da pantomima é um engajamento por um novo teatro. A imobilidade e o gesto, o drama moderno do inventor confrontado ao fracasso de seu reconhecimento pelo Estado (Bayard interpreta seu próprio papel e, como indica o texto no verso da imagem, ele situa a ficção de sua morte: o corpo no necrotério, visitado pelos curiosos como era comum na Paris romântica) tudo leva o “afogado” a se tornar um destaque da era dos pioneiros da fotografia. A intenção de Bayard pode ser compreendida por sua *entourage*. Ele não constrói esta imagem sem refletir precisamente a influência da invenção da fotografia sobre o teatro reformado: é amigo íntimo do ator da *comédie française* Edmond Geoffroy, que à época fazia sucesso nos palcos parisienses ao emular seu suicídio na interpretação de *Chatterton*, de Alfred de Vigny, figura do poeta romântico sacrificado. Toda a obra de Bayard será teatral em sua forma e conteúdo. Mas em sua geração, a relação com o *tableau vivant* como prática autônoma torna-se ainda mais marcante com figuras célebres como a Comtesse de Castiglione na França, Lady Clementina

19. Michel Poivert, “Hippolyte Bayard en ‘suicidé de la société’. Le point de vue du mort”, *ArtPress*, edição especial “Fictions d’artistes”, abril de 2002, p. 22-25.

Hawarden na Inglaterra e sua compatriota Julia Margaret Cameron.²⁰ Um pouco menos conhecido, mas central nesta geração, o conde Olympe Aguado²¹ traz uma dimensão crítica e política às encenações fotográficas que realiza. Sua série consagrada à Napoleão III contém *Admiration!*, que é uma obra prima do gênero: audácia de um grupo visto de costas, especulação de uma imagem dentro de outra imagem, ironia de uma paródia de cena da corte. O que Aguado assinala mais fortemente aqui, em uma historiografia da imagem encenada, é provavelmente o papel do riso e do humor, e a importância que eles ganharam a partir das ideias de Hobbes, de Stendhal²² e de Baudelaire.²³ O riso é moderno, e a imagem encenada, por seu caráter artificial, inventa de uma certa maneira o burlesco em imagem, tanto quanto ele se institui sobre os palcos com o sucesso da pantomima e, especialmente, do Pierrot. Nadar o compreende bem com sua série consagrada ao mímico Jean-Baptiste Debureau.²⁴ O suicídio de Pierrot e a angústia que o atormentava por seu erro de juventude (o assassinato) estão ali para lembrar que Pierrot é um personagem dramaticamente moderno e não um bufão; as caretas de Debureau não são simplesmente grotescas, e o fato de que Nadar o faça interpretar o papel de fotógrafo em uma imagem célebre não deve ser subestimada.

A pantomima marca o sucesso conjunto do teatro reformado e do *tableau vivant* e está também no centro das relações entre a arte e a fotografia, mas não necessariamente onde se espera. Podemos evocar aqui o trabalho do médico Guillaume Duchenne de Boulogne.²⁵ Este trabalho sobre os mecanismos da face, seu recurso à eletrificação dos rostos e à captação fotográfica das expressões, formou um repertório de modelos para os alunos da escola de belas artes de Paris. Mas é na parte dita “estética” de seu tratado que ele não hesita em fazer com que seus modelos interpretem cenas do teatro shakesperiano. A associação da demonstração científica e das lições que ela pode dar à arte é exemplar nas recomendações que faz Duchenne de Boulogne sobre a figura do Laocoonte. Considerando que a célebre escultura era “falsa” no tratamento morfológico da dor, ele não hesita em fazer moldar uma correção da cabeça do personagem antes de tirar uma fotografia que fará parte de seus quadros sinópticos. Quadros nos quais Darwin vem recolher as imagens que servem ao seu tratado sobre a evolução. Duchenne está em boa companhia fotográfica, ao lado daquele que talvez melhor encarne o *tableau vivant* fotográfico: o pintor e fotógrafo Oscar Rejlander. Diretor habilidoso e montador de negativo, Rejlander é também um ator em suas próprias imagens, nas quais ele declina todas as expressões (até o riso de crianças pequenas) ao mesmo tempo em que compõe seu famoso *Two ways of life*, gigantesca montagem que foi o centro da exposição de Manchester em 1857 e adquirida pela rainha.²⁶ O sucesso científico e artístico destes *tableaux vivants* e destas construções fotográficas não pode

20. Michel Poivert, “Aux origines de l’image performée: la mise en scène photographique au XIXe siècle”, *Autour du Symbolisme – Photographie et peinture au XIXe siècle*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelas, Bozar Books, 2004, p. 22-32.

21. *Olympe Aguado, photographe* (1827-1894), Musées de Strasbourg, 1997.

22. Stendhal, *Du rire – Essai philosophique sur un sujet difficile et autres essais*, Éditions Rivages de bolso, “Petite Bibliothèque”, 2005.

23. Charles Baudelaire, “De l’essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques” (1868), *Critique d’art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, coleção Folio ensaios, 1992, p. 185-203.

24. *Nadar, les années créatrices*, catálogo de exposição, Musée d’Orsay, Paris, ed. Réunion des musées nationaux, 1995.

25. Catherine Mathon (org.), *Duchenne de Boulogne* (1806-1875), catálogo de exposição, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1999.

26. Michel Poivert, “La volonté d’art, 1857-1917: de la photographie victorienne au mouvement pictorialiste”, in M. Poivert e A. Gunthert (orgs.), *L’Art de la photographie des origines à nos jours*, com André Gunthert e outros, Citadelles et Mazenod, 2007, p. 179-227.

ser relegada ao nível de curiosidade como a historiografia o fez por muito tempo, pois se existe uma dimensão que teve dificuldade em sobreviver ao paradigma da instantaneidade, algumas décadas mais tarde, foi certamente aquela do anacronismo. Pois é preciso admitir que, ao adicionar à intenção teatral a questão do costume de época (medieval, por exemplo), a imagem encenada passa definitivamente para o lado do antimoderno. Ainda assim, é essencial compreender que a teatralidade na fotografia não é em absoluto “suportada” como uma necessidade e um arcaísmo, mas sim totalmente “escolhida” e até reivindicada como uma opção estética maior, em virtude do modelo que constitui o teatro moderno e o *tableau vivant*, que é uma espécie de resultado ao mesmo tempo especulativo e lúdico no qual a fotografia nascente pode se reconhecer.

A ruptura produzida pelo aperfeiçoamento da instantaneidade graças à melhora simultânea das emulsões fotossensíveis (gelatina-brometo de prata) e do progresso dos obturadores, não marca, paradoxalmente, o fim de um modelo teatral. Mas será agora aquele do teatro naturalista que se impõe. Inimigo do “falso” e militante do “verdadeiro”, Zola propõe ao mesmo tempo uma teoria do teatro naturalista e uma prática assídua da fotografia instantânea.²⁷ Respondendo aos argumentos de seus adversários, zombando do que considera atitudes falsas de dirigir-se ao público, ele se apropria dos princípios de Diderot fazendo da quarta parede não mais uma distância, mas uma retórica da verdade onde a figura de costas assinala a audácia naturalista ao incluir o espectador na pirâmide visual da perspectiva. Em fotografia, em especial na prática familiar do instantâneo, também se cria um pequeno teatro do cotidiano onde os personagens trocam olhares com a objetiva (a partir do momento em que se viram em direção à objetiva eles atestam a inclusão do espectador em um espaço unificado) e têm interrompidas as suas piruetas, que não os separam tanto assim daquilo que Zola detesta nos atores românticos, qualificados de “marionetes mecânicas”. Estes efeitos de verdade instantânea permitem liquidar o estilo posado para afirmar o caráter mais verossímil da interrupção dos gestos: salto, corridas, dança... formam uma gramática de corpos suspensos que a acuidade natural do olho jamais permite ser percebida.²⁸ Ou seja, o paradoxo de construir um naturalismo sobre o invisível, mas, ainda assim, a lógica de fazer de uma convenção (a interrupção) o novo equivalente da experiência visual.

O humor tão bem caracterizado por Bergson, esta “mecânica aplicada no vivo”,²⁹ vem se oferecer como a “vida” enfim registrada tal e qual, e mergulha de facto as poses prolongadas pelas encenações fotográficas nas profundezas da técnica. Não é suficientemente dito que o paradigma do instantâneo no qual vemos o precursor do cinema, ou ainda a modernização do gênero pictural, é sobretudo um equivalente do teatro naturalista, tanto a própria ideia de teatro parece se opor à fotografia como “imagem natural”.

27. Emile Zola, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, Charpentier, 1881, disponível em <http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Naturalisme_au_th%C3%A9%C3%A2tre>; Massin, *Zola photographe*, Paris, Denoël, 1979.

28. André Gunther, *La conquête de l'instantané*, tese de doutorado em história da arte, sob orientação de Louis Marin/Hubert Damisch, EHESS, 1999, disponível em <<http://culturevisuelle.org/blog/4354>>.

29. Henri Bergson, *Le Rire* [1899], PUF, “Quadrige”, 1940, 9ª edição, 1997.

A partir de então, o quadro “vivo” torna-se redundante com a capacidade alcançada pela fotografia de produzir suas próprias imagens “vivas”. A fotografia se torna o modelo do naturalismo, ela forma uma espécie de contraste para todos aqueles que querem pensar um teatro autônomo, longe da ideia do simples reflexo da vida – em suma, que declara seus artifícios como formas refletidas. Devemos à Edward Gordon Craig (1872-1966) a introdução desta nova teoria do teatro que rechaça o modelo fotográfico. “Bem longe de rivalizar em zelo com o fotógrafo, me esforçarei, afirma Gordon Craig, para alcançar qualquer coisa de totalmente oposto à vida tangível, real, do modo que a vemos”.³⁰ A ideia é aquela do gesto necessário e simbólico contra o natural, agora encarnado pelo instantâneo fotográfico. Para aquilo que será o teatro de vanguarda e a ideia tão cara à Gordon Craig do ator como “supra-marionete”, o paradigma instantaneísta é recusado, de forma comparável ao descrédito da fotografia encenada nas culturas conjugadas da fotografia e do cinema.

Onde está, então, a possibilidade de exprimir pela imagem encenada um sentimento artístico? Do lado dos “pictorialistas”, sem qualquer dúvida, onde a pose procede de uma estética da desaceleração que corresponde bem à segunda tese de Bergson sobre o riso e o movimento.³¹ O riso emana do instantâneo como mecanização do vivo e como figura da “distração”, assim como é no movimento contínuo que se exprime “o equivalente emocional”.³² Na virada do século, a dialética do movimento e da estática se encontra em todos os campos. Instantaneidade ou cinema nascente, fotografia artística, teatro naturalista e vanguarda mecanomórfica herdada de Craig (principalmente em Meyerhold) colocam, na verdade, a grande questão da natureza da percepção. É exatamente isto que está em jogo na tentativa de definição da imagem pela psicologia do final do século XIX ao início do século XX. A imagem só é então definida no terreno do fato de consciência. A compreensão da imaginação deve ser retomada frente à profusão de imagens técnicas e às novas formas de experiências do real. A concepção da representação como imagem sacode a escola psicológica e pede uma nova definição para aquilo que se deve compreender por “imagem” como um fato de percepção.

30. Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre* (1911), Belval, Circé, coll. Penser le théâtre, 1999, p. 91-92.

31. Michel Poivert, “Le sacrifice du présent. Pictorialisme et modernité”, *Études photographiques*, n° 8, novembro 2000, p. 92-110.

32. Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1888], PUF, Quadrige, 4ª edição, 1991, p. 11.

ÀS ORIGENS DE UMA TEORIA DA FOTOGRAFIA?

A historiografia da imagem encenada se deixa entrever nas relações da fotografia com as teorias do teatro e com suas próprias práticas. Mas mais fundamentalmente, no meio dos anos 1930, elas ecoam fortemente as considerações filosóficas e estéticas de uma verdadeira redefinição do que entendemos por “imagem”. Esta correlação entre encenação e fotografia produz um híbrido que, em sua instabilidade ao mesmo tempo de imagem mental (imitativa, simbólica

ou ficcional) e factual (seu médium concebido como “transparente”), dificulta a compreensão do espectador. Esta dissonância visual se traduz pela exibição de um cociente de artifício que desqualifica a imagem encenada de acordo com os padrões do moderno (seja ele naturalista ou, mais tarde, formalista), mas que traduz, no fundo, uma dificuldade de pensar juntos – de aproximá-los ao ponto de confundi-los – os fatos de percepção e os fatos psíquicos.

É em Sartre que se joga a questão desta aproximação, num trabalho que visa ultrapassar a psicofisiologia da virada dos séculos XIX e XX e a concorrer também com a autoridade de Bergson – e não nos surpreende ver que a redefinição da imagem fora do psicologismo não deixa de apelar à questão fotográfica. Esta última, citada tanto quanto os “quadros” pelo filósofo, considera as imagens como “coisas” que não podemos mais dissociar do fato de consciência. A fotografia de acordo com Sartre é emblemática de uma matéria que é também uma imagem mental. Trata-se então de romper com uma tradição, de Taine à Bergson, que compreende a imagem mental como uma “sensação renascente”, uma forma de memória que atualiza a consciência. Para Sartre, em 1936, tratava-se de ligar a percepção e o fato de consciência para conceber a imagem globalmente, pois se para ele, no plano metafórico, “a imagem mental [é] ela mesma uma fotografia”,³³ ela deve unir-se à percepção.

Em *L'Imagination*, Sartre defende a colocação “da nova e delicada questão das relações da imagem mental com a imagem material (quadro, foto, etc.)”,³⁴ e em *L'Imaginaire*, alguns anos mais tarde, ele vai mais longe ao analisar a fotografia do retrato de Pierre para concluir: “A foto não é mais o objeto concreto que me fornece a percepção: ela serve de matéria à imagem”.³⁵ O espectador de uma fotografia enquanto imagem é particular, ativo: “A consciência imagética que produzimos frente a uma fotografia é um ato e esse ato abarca a consciência [...] nós temos consciência, de certa forma, de *animar* a foto, de emprestar-lhe vida para dela fazer uma imagem”.³⁶ Este equivalente da percepção, Sartre chama de *analogon*. Não existe, então, um “mundo de imagens” de um lado e um “mundo de coisas” de outra, mas uma aproximação dos dois.

A questão do papel do espectador diante da imagem é novamente evocada por Sartre em 1960, quando ele reflete sobre a questão do distanciamento e procura se distinguir de Brecht. Ele coloca em princípio a analogia do teatro e da imagem, afirmando que “não há outra imagem no teatro além da imagem do ato [e conclui] o teatro sendo uma imagem, os gestos são a imagem da ação”.³⁷ O trabalho do ator (que sempre foi pensado como uma imitação, ou seja, uma imagem como coisa e não como fato de consciência) é agora também definido como *analogon*.³⁸ Esta equivalência do corpo do ator e da fotografia como *analogon* é por si só notável (e *analogon* não se aplica, então, para transparência ou evidência, mas sim para equivalente), e faz pensar na imagem encenada

33. Jean-Paul Sartre, *L'Imagination* [1936], PUF, Quadrige, 9ª edição, 1983, p. 149.

34. *Ibid.*, p. 158.

35. Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire* [1940], Gallimard, folio essai, ed. 2005, p. 47.

36. *Ibid.*, p. 54-55.

37. Jean-Paul Sartre, “Théâtre épique et théâtre dramatique [1960]”, *Un théâtre de situations*, Gallimard, folio essai, p. 129.

38. Jean-Paul Sartre, “L'acteur”, *ibid.*, p. 221.

como uma espécie de imagem que seria exatamente o ponto de junção da fotografia e do teatro sob a bandeira do conceito de *analogon* – tendo esta noção um papel central na compreensão da fotografia a partir das análises semiológicas de Barthes na mesma época. Em “Le message photographique” (1961), a fotografia em sua parte “denotada” é justamente este *analogon* do qual fala Sartre. Não abandonamos de fato a *episteme* teatral, pois devemos lembrar que Barthes é uma de suas figuras críticas dos anos 1950, e que ele alimenta pelo *tableau vivant*, a partir de uma memória de infância, uma fascinação confessada.³⁹ Que ele perceba mais tarde, em *A câmara clara*, esta maneira que a fotografia tem de “tocar” na arte pelo teatro está, provavelmente, relacionado a isso, assim como o fato dessa obra célebre ser dedicada ao *L’Imaginaire* de Sartre parece indicar uma verdadeira genealogia da teoria da fotografia. Deste modo, então, a imagem interpretada teria permitido ao teatro e à fotografia a construção de suas teorias.

Finalmente, se imagem encenada pode ser o nome das fotografias interpretadas, é menos para caracterizar uma espécie de *tableau vivant* fotográfico do que para tentar uma genealogia não só de uma teoria da fotografia, mas também de uma concepção do teatro como imagem, ou ainda da noção de imagem na virada dos séculos XIX e XX, e de perceber uma ontologia singular da imagem que se constrói por ela mesma, e que deveria ser chamada de maneira mais ampla de “imagem-acontecimento”. É possível, então, ligar o *tableau vivant* em sua pragmática performativa às imagens que, na época contemporânea, podem ser chamadas de encenadas já que pensadas de modo internalista por aquele que as compõe. Imagens-acontecimentos que contêm o princípio enunciado por Alain Badiou na própria definição de acontecimento como relação da apresentação e da representação.⁴⁰ Tudo isso pediria uma grande pesquisa sobre nossas necessidades atuais em matéria de teoria da imagem no novo ambiente de sua ecologia digital. A atualização de um dispositivo reprovado como a imagem encenada pela primeira modernidade da fotografia, talvez seja uma maneira de refletir sobre as questões presentes da imagem construída.

39. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, op. cit., “criança, o autor destas páginas assistiu várias vezes, por ocasião de bazares de caridade religiosos e provincianos, a grandes *tableaux vivants* – por exemplo, *A Bela Adormecida*”, p. 158.

40. Alain Badiou, *L’Être et l’événement*, Paris, Le Seuil, 1988.

Michel Poivert

Professor na Universidade de Paris 1, Michel Poivert é especialista em fotografia pictórica, à qual ele consagrou uma tese de doutorado em história da arte.

DOSSIÊ

Niura Legramante Ribeiro

A fotografia contemporânea e seus compartilhamentos pictóricos: antinomias e convergências

Resumo

Os compartilhamentos entre fotografia e pintura na arte contemporânea podem apresentar ao menos dois regimes fundacionais para os processos de criação de obras: propor antinomias como discontinuidades entre os conteúdos da representação de imagem e as narrativas verbais a ela associadas, procurando colocá-los em tensão, ou, por outro lado, buscar convergências entre texto e imagem. Pensar de que forma o universo da tradição pictórica serve de arcabouço compositivo para as práticas fotográficas é a proposição para este artigo, por meio de estudos de caso em determinadas obras de Dirnei Prates e Felipe Cama.

Palavras-chave

Fotografia. Pintura. Compartilhamentos. Antinomias. Convergências.

Os repertórios compositivos de elementos temáticos e de disposições espaciais da fotografia foram, como se sabe, desde seu surgimento, tomados emprestados da tradição da pintura nos seus diversos gêneros, paisagens, nus e naturezas-mortas, entre outros, como muito bem analisaram Aaron Scharf e Van Deren Coke em suas publicações.

Pode parecer estranho, mas não é nada paradoxal pensar que a questão dos gêneros tradicionais da História da Arte esteja sendo compartilhada por determinados artistas contemporâneos, já que muitos deles estão interessados em trabalhar pelo viés das mestiçagens de meios, materiais, períodos, disciplinas, categorias de gênero e temas, provocando revisitações em relação ao passado da História da Arte.

Para Francis Ponge, o gênero, especialmente na pintura, é aquilo em que um pintor se especializou, uma condição para a maestria na pintura, indissociável para o artista.¹ No livro *La confusión de los géneros en fotografía*, Valérie Picaudé afirma que o gênero, entre outras concepções, trata de “um tipo de imagens que possuem qualidades comuns e uma categoria mental segundo a qual se regula a percepção das imagens”.² Portanto, em uma das concepções de gênero, está implícita a ideia de classificação por tipologias de representação.

Devido à explosão quantitativa de imagens fotográficas, o que na atualidade parece primordial para determinados artistas é a administração do manejo das imagens. Como afirma Régis Durand, o mundo contemporâneo de imagens “acumula, arquiva e pratica a reciclagem permanente”.³ Entre os modos operatórios empregados nos trabalhos de artistas contemporâneos, estão o uso de imagens de imagens, a citação, as reciclagens, o desvio de finalidades, a descontextualização, as misturas de referências, os jogos com a história das imagens e os empréstimos visuais entre diferentes disciplinas.

Para lançar mão destas possibilidades, alguns artistas contam com os repertórios oferecidos pela internet, pelas tecnologias multimídia, procurando por imagens no *Google Street View* – que, como se sabe, permite localizar e visualizar lugares distantes, muitas vezes inacessíveis –, em *sites* de relacionamento, em endereços eletrônicos que reproduzem obras da História da Arte e nas publicações em jornais. Assim, todas estas células de comunicação têm viabilizado as construções narrativas de determinadas práticas fotográficas

1. PONGE apud PICAUDÉ; ARBAÍZAR, 2004, p. 107.

2. PICAUDÉ, Valérie. Clasificar la fotografía, con Perec, Aristóteles, Searle Y algunos otros. In: PICAUDÉ; ARBAÍZAR, 2004, p. 23.

3. DURAND, 2012, p.116.

na contemporaneidade. A manipulação de imagens dessas fontes visando a produzir ressignificações ou mesmo atualizações constituem atos fundacionais de processos artísticos. São estas as estratégias a que recorrem artistas como Dirnei Prates e Felipe Cama.

I – AS RESSIGNIFICAÇÕES COMO ARTE DE IMAGENS PRIVADAS E DE INFORMAÇÃO

Não é raro encontrar na arte contemporânea a relação entre fotografias de imprensa que são utilizadas como arcabouço para pinturas, como fizeram o pintor alemão Gerhardt Richter, o pintor belga Luc Tuymans e a *Pop Art*, entre outros. No sentido inverso, isso também ocorre – fotografias de imprensa são reativadas por trabalhos na própria fotografia e guardam referenciais pictóricos.

Recorrer a “imagens que não são de arte” é uma estratégia detectada pelo pesquisador americano James Elkins⁴ ao analisar como a História da Arte explora imagens de outras disciplinas, adotando empréstimos de convenções formais e expressivas para composições em arte. Assim, a História da Arte passou a interessar-se por imagens “não arte” que são utilizadas para “iluminar a história da visualidade”. O que faz a diferença no significado das imagens são as utilizações e as estratégias de manipulação.

Imagens de imprensa já ganharam espaços nos museus. Em busca de estatuto artístico, fotojornalistas apresentaram imagens de imprensa no espaço museal, com estratégias que consistiam em retirar a legenda para descontextualizar o fato jornalístico, apresentar as imagens em escalas generosas, realizar novos enquadramentos e tornar a imagem única, como lembra Michel Poivert⁵ ao analisar os procedimentos expositivos institucionais nas relações entre imagens de imprensa e práticas artísticas.

Nas produções fotográficas de Dirnei Prates, imagens e títulos são inseparáveis, porque é da associação entre esses dois elementos que os trabalhos se formam e adquirem suas novas propriedades estéticas. O que suas diversas séries fotográficas têm em comum são as relações de diálogos que estabelecem com o universo da pintura.

A relação de suas fotografias com paisagens está nas séries *Paisagens Populares* (2011-2012)⁶ e *Verdes Complementares* (2012-2013), originadas de fotografias publicadas em jornais. A reativação de fotografias de imprensa⁷ é o método empregado por Dirnei Prates em sua prática artística, cujas imagens, depois de recontextualizadas, transformam a finalidade informativa original. Não interessa mais o fato jornalístico, mas as possibilidades expressivas de dar a ver o que as imagens contêm em planos anteriormente não valorizados. A sua pesquisa estética explora uma proposição da lógica do dispositivo fotográfico

4. ELKINS, 2011, p. 10-11.

5. POIVERT, Michel. De l'image imprimée à l'image exposée: La photographie de reportage et le "mythe de L'exposition". In: MOREL, 2008, p. 87-100.

6. Duas obras dessa série pertencem ao acervo do Centro Cultural São Paulo, São Paulo, por meio do Prêmio Aquisição, em 2012, a partir de uma exposição lá realizada entre outubro de 2012 e janeiro de 2013; outra obra pertence ao acervo do Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul.

7. Não é de hoje a utilização de imagens de fotojornalismo como experiências plásticas. Além das colagens dadaístas, entre outras, um exemplo na arte contemporânea é a exposição *Covering the Real, Art and Press Picture, from Warhol to Tillmans*, em 2005, no Kunstmuseum de Bâle, concebida por Hartwig Fischer. Esta exposição explorava a relação entre a arte contemporânea e a imagem de imprensa depois dos anos de 1960 até 2005 e incluía pintura, fotografia e instalações de vídeo, dispostos em nove salas. Associava ainda projeções de fotografias de imprensa de agência em tempo real. Participaram obras de 25 artistas internacionais, dentre os quais, Andy Warhol, Malcolm Morley, Gerhardt Richter, Richard Hamilton, Sigmar Polke e Arnulf Rainer. Para Gâelle Morel, a exposição “reconhecia a importância dentro da história da arte, da reapropriação de iconografia de imprensa pelos artistas”. Ainda segundo Morel, os “artistas interrogam as regras econômicas, estéticas e morais” das imagens do fotojornalismo e, desta forma, transformam o caráter funcional da imagem de imprensa em proveito da experiência plástica. Muitas das imagens de imprensa determinaram uma parte significativa dos projetos artísticos. MOREL, 2008, p. 139-140.

Dossiê

Dirnei Prates, *Polícia inspecionará poços em busca de jovem sumida* (Série Verdes Complementares), 2012-2013, fotografia, 70 x100 cm, coleção do artista. Fonte: arquivo do artista.



de captação da imagem: uma fotografia que comenta a própria fotografia. O artista procede por meio de reenquadramentos, ampliando o plano de fundo das imagens originais. Tal ampliação expande o fundo da imagem até o ponto de desconfigurar a composição da imagem de origem e, como consequência, evidencia os pontos granulados da matéria fotográfica. Ao implodir os referenciais realistas, o artista danifica a capacidade descritiva da imagem fotográfica e, portanto, de documento do fato. O que lhe interessa não é conservar o estatuto de documento enquanto imagem, mas reinterpretar uma imagem do real.

A série *Verdes Complementares* (2012-2013)⁸ produz uma descontinuidade dos conteúdos de representação no que se refere a imagem e título. Para os trabalhos dessa série, o artista busca imagens documentais de notícias de impacto publicadas nos jornais que tratam de crimes, acidentes de trânsito e mortes, entre outros tipos de violência. O interesse na imagem concentra-se na ampliação dos planos de fundo, em que somente a paisagem, desprovida de figura humana, acaba sendo reapresentada, excluindo, portanto, o primeiro plano, que registra o fato documental da violência. Ao descontextualizar o fato em si, o artista retira o caráter documental da imagem.

É na garimpagem de imagens em jornais que o artista escolhe aquelas com possibilidades de melhor adequação à realização de uma macrofotografia e com noções estéticas de paisagens que possam desprender-se da imagem

8. Esta série recebeu menção honrosa no Prêmio Brasil de Fotografia (2013); a série também foi exposta no 64º Salão de Abril, em Fortaleza (2013), no 32º Arte Pará, em Belém do Pará (2013) e no 19º Salão Unama de Pequenos Formatos, Amazonas (2013), além de exposição no Palácio das Artes, Galeria Arlinda Corrêa Lima, em Belo Horizonte (2013), e na Bienal do Mercosul (2015).

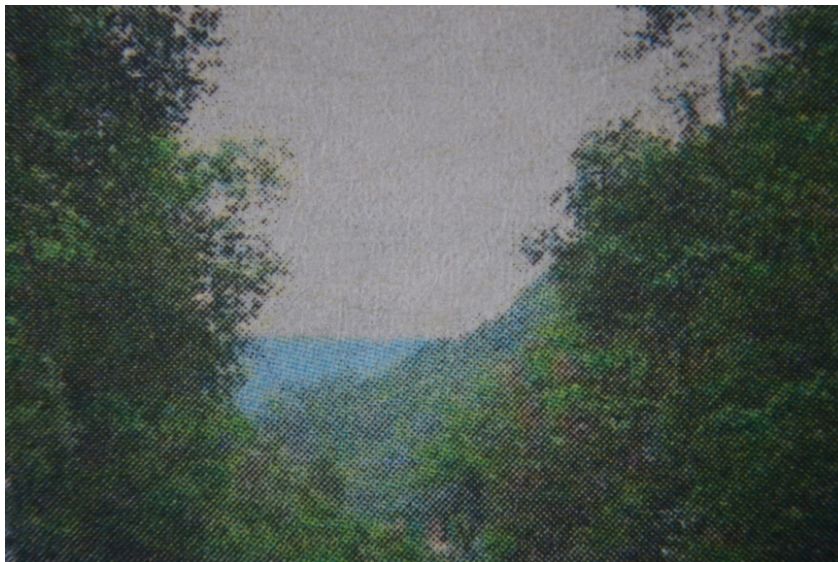


Figura 2. Dirnei Prates, *Dois caminhões e um Vectra se envolveram em batida* (Série *Verdes Complementares*), 2012-2013, fotografia, 70 x 120 cm, coleção do artista. Fonte: arquivo do artista.

original. A concepção de André Malraux de que a fotografia é mestre em criar "artes fictícias", referindo-se à escala das imagens em relação ao real, foi levada a cabo nas fotografias de Dirnei Prates. A imagem figurativa original acaba por tornar-se imperceptível devido ao pequeno detalhe que é ampliado para dimensões de aproximadamente 2 metros e, às vezes, 4,60 m, se comparadas às das imagens de pequeno formato do jornal. Tal escala resulta em um *tableau photographique*, para usar a expressão cunhada por Jean-François Chevrier, reenviando, portanto, a uma tradição de escala mais pictural que fotográfica. Como consequência desta amplitude, a imagem acaba tendo a superfície com aparência granulada pela presença da retícula; isto revoga a perspectiva e evidencia o desfocamento, pois a mínima inclinação do papel no momento de refotografar já provoca esse desfoque. O grão faz perder o caráter de realidade que acentuaria o caráter mecânico de imagem. Em relação à valorização da evidência da retícula, pode-se lembrar de obras como *Déjeneur sur l'herbe* (1964), de Alain Jacquet, ou de diversos trabalhos de Sigmar Polke, dentre outros artistas.

O título da série é indicativo de uma referência pictórica pela escolha de cores complementares. O artista não adota nenhum procedimento de pós-produção em relação às cores, mas declara que opta por imagens que já apresentam predominância de cores verde (paisagem) e vermelha (elementos em primeiro plano),⁹ apesar de o vermelho deste plano desaparecer ao serem reenquadrados os fundos das imagens. Além disso, as fotografias são dotadas de fortes cromatismos visíveis, sobretudo, quando ampliadas. Mesmo desfocadas, ainda é possível reconhecer elementos figurativos da natureza, quase sempre sem a presença humana, tanto em *Paisagens Populares* quanto em *Verdes*

9. Entrevista à autora em 15 de janeiro de 2016.

Complementares. Nessas imagens, muito embora não apresentem uma fatura clássica e a perspectiva possa ficar comprometida, o artista conserva, na maioria das vezes, a “linha do horizonte, a ideia de céu e terra ou que seja a presença de um morro”, no dizer de Prates, para que “possa referenciar o gênero da paisagem na tradição pictórica”.¹⁰

A obra de Dirnei não cessa de interrogar o instante do encontro entre a imagem e o texto, quebrando a expectativa do espectador ao ler os títulos das fotografias. A associação entre texto-imagem “representa uma fonte inesgotável de produção de dispositivos e de sentidos”,¹¹ afirma Régis Durand. Se as paisagens reativadas da imprensa e ressignificadas por Prates podem evocar lugares bucólicos, não é o que acontece quando nos deparamos com o título das fotografias: *Após 23 h corpo é localizado em arroio; Caminhões e um Vectra se envolvem numa batida na BR 116; Ao tentar ingressar na rodovia, Parati foi atingida por um Clío; Duas mulheres morrem na colisão de um Uno (foto) e um Civic, em T; Elba foi achado uma hora após o corpo de L; Pai e filho morrem em acidente em V. F.; Polícia inspecionará poços em busca de jovem sumida*. A observação da frequência deste tipo de notícias nos jornais leva o artista a desenvolver essas séries. Sua escolha recai em imagens cujos títulos exploram violências, justamente para reforçar a incompatibilidade com a imagem representada, em uma associação que reforça a ideia de ficção. É preciso considerar que “o que vemos na atualidade são obras que reivindicam uma heterogeneidade ou uma descontinuidade profunda em sua mesma materialidade, porém, também em seus conteúdos de representação”, como bem observou Régis Durand.¹² Este autor francês alerta ainda para “o perigo inerente ao poder da imagem de provocar no espectador um conflito e algumas associações incontrolláveis”.¹³ E é justamente essa provocação de colocar imagem e texto em tensão que essa série parece produzir na percepção do trabalho. Assim como para René Magritte em *Le clef des songes* (1930), aqui há, portanto, um paradoxo entre a representação da imagem e o significado do texto, entre o que o espectador vê e lê.

A reativação de imagens por meio de reenquadramentos também se faz presente em *Zona de Neutralidade* (2011),¹⁴ em que Prates reapresenta partes de fotografias históricas do século XX publicadas em livros sobre fotografias de autores como: Diane Arbus, Eddie Adams, Ian Berry, Josef Koudelka, Max Alpert, Nick Ut, Sam Shere e Thurston Hopkins. Desta vez, inclui figuras humanas, mesmo que irreconhecíveis devido ao desfoque causado pela ampliação. Por tratar-se de fotografias muito conhecidas, podem ser vistas como um teste à percepção do espectador, na tentativa de identificar a qual fotografia se refere o fragmento ampliado. Este é o caso da fotografia de Diane Arbus, *Child with a toy grenade in central park* (1962), em que Dirnei reapresenta as figuras

10. Ibidem.

11. DURAND, 2012, p. 156.

12. Ibidem, p. 136.

13. Ibidem, p. 158.

14. Duas obras dessa série pertencem ao acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul: *Child with a toy grenade in central park - Diane Arbus* (2011) e *Street execution of a vietcong prisoner - Eddie Adams* (2011). Em 2012, a exposição na Galeria Virgílio Calegari recebeu o 1º Prêmio IEAVI, Porto Alegre.

do fundo que se encontravam no parque, em fotografia de mesmo título e em preto e branco, datada de 2011. Na fotografia de Dirnei, as pessoas aparecem como manchas, e, na verdade, nem se pode supor que se trata de pessoas. Da mesma forma procede com a conhecida *Street execution of a vietcong prisoner*, de Eddie Adams (1968), em que o plano secundário de fundo é reapresentado oferecendo um fragmento do que dificilmente se observa na imagem. Com esse procedimento, o artista acaba por negar a legibilidade do assunto, já que se trata de imagens completamente desfocadas. Apenas o título e a autoria escrita remetem às imagens originais. Portanto, a autoria do original vem como texto e não como imagem. Se, por um lado, pode-se pensar em citação em relação ao texto, na imagem isto já é questionável, pois ela se apresenta desconfigurada, dado o grau de desfocamento, o que a torna ilegível, além de acentuar a sensação de bidimensionalidade. Pode-se lembrar, pelos procedimentos de Dirnei, do filme *Blow-up*, de Antonioni, cujo personagem fotografa no parque e, após revelar, verifica que a figuração “explodiu”, comprometendo a visibilidade do que fotografara.

Esta estratégia plástica de ampliar detalhes e dissolver a legibilidade figurativa da imagem foi empregada pelo artista pop Richard Hamilton, em obras como *People* (1968), na qual ampliou fotografias de pessoas, que se tornam vultos e manchas, em *Praça Trafalgar* (1965-67) e em *Baía de Whitley* (1965-66), muitas vezes tomadas de fotografias reproduzidas em cartões-postais. Como se sabe, determinadas obras da *Pop Art* trabalharam com princípios de apropriações fotográficas com técnicas de serialização, fragmentação e exposição de retículas, dentre outras.

A internet é outra fonte de imagens para construção de série fotográfica de Prates, a partir de um documento íntimo que é publicado em tempo real. Por meio de inscrição num *site* de relacionamentos em que as pessoas ficam expondo seus corpos ao vivo em situações de intimidade, o artista captou algumas imagens que originaram a série *Júpiter, Netuno e Plutão* (2014),¹⁵ o que resultou numa associação entre a fotografia e temas da pintura. Ao captar fotografias de nus desse site, o artista nomeia a série em referência ao afresco *Júpiter, Netuno e Plutão* (1599), de Michelangelo Caravaggio, por ser um afresco público com a evidência do nu. Porém, ao contrário da fama e dos poderes dos deuses, são figuras anônimas interessadas em expor seus corpos. Além das relações pictóricas e da associação entre o mundo da mitologia e o profano, as fotografias remetem à ideia de voyeurismo e questionam a privacidade, que é tornada pública.

Tendo realizado as primeiras fotografias, Dirnei diz ter percebido que algumas imagens remetiam ao tenebrismo da pintura caravaggesca, como uma das primeiras fotos, que denominou de *Baco*. Num segundo momento, já regulava a câmera para acentuar ainda mais a questão do tenebrismo: aumentava a

15. Essa série faz referência ao afresco *Júpiter, Netuno e Plutão*, pintado por Caravaggio no Gabinete de Alquimia do Casino dell'Aurora na Villa Boncompagni-Ludovisi Romana e encomendado pelo cardeal Francesco Maria del Monte. Obras dessa série de Prates participaram do 33º Arte Pará (2014).

Dossiê

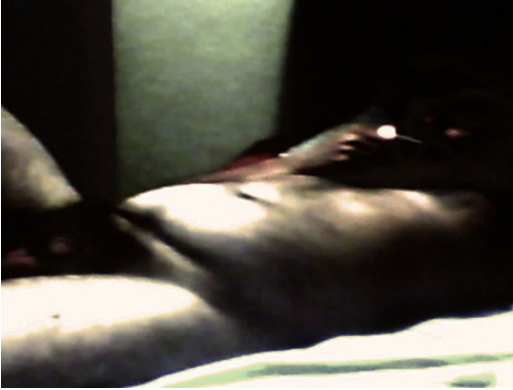


Figura 3. Dirnei Prates, *Cupido dormindo* (Série Júpiter, Netuno e Plutão), 2014, fotografia, 100 x 150 cm, coleção do artista. Fonte: arquivo do artista.



Figura 4. Dirnei Prates, *Repouso na fuga para o Egito* (Série Júpiter, Netuno e Plutão), 2014, fotografia, 80 x 120 cm, coleção do artista. Fonte: arquivo do artista.

cor da tela para criar contraste e abria a profundidade de campo para ter as zonas escuras. Não lhe interessava a identidade fisionômica; por isso o corte das imagens transforma as figuras em acéfalas. Como eram corpos de “pessoas comuns, mais velhas, não esculturais”, ele começou a pensar nos modelos de marginais do Caravaggio e no contraste entre luzes e sombras. Entretanto, ao contrário dos corpos caravaggescos, que apresentam sensualidade de musculatura escultural, os corpos fotográficos são desprovidos desses atributos. É esta discrepância que interessa ao artista, a de não ser uma referência literal.

Assim como nas escolhas dos títulos das fotografias de jornais de acidentes de trânsito, nessa série de nus, opta por obras que, por vezes, carregam um sentido trágico. Pelos cromatismos e contrastes de luzes, Prates começou a relacionar as imagens fotográficas captadas do site com os títulos de outras pinturas de Caravaggio: *O Sacrifício de Isaac* (1601/02), *Decapitação de São João Batista* (1608), *David com a cabeça de Golias* (1610) e *A Deposição de Cristo* (1602/03). Entretanto, embora alguns desses títulos remetam à ideia de violência, as imagens fotográficas não deixam transparecer nenhum conteúdo de agressividade. O artista ressalta que não procurava uma literalidade com a obra do pintor, mas apenas algo que não tivesse caráter sacro nem pornográfico.¹⁶ Portanto, há uma descontinuidade entre a representação da imagem e a atribuição de títulos que instigam a violência.

Para outras de suas fotografias, busca uma relação de disposição espacial de corpos ou elementos de cena ou vestuário, como as referências às obras pictóricas *Cupido dormindo* (1608), que associa, na fotografia, a um corpo reclinado em repouso. A pintura *O repouso durante a fuga para o Egito* (c.1594/95), de Caravaggio, em que o anjo tem sua zona mediana envolvida num pano branco, o mesmo ocorre com o corpo de seu personagem fotográfico.

Esta série não deixa de ter um sentido irônico no que se refere a um dos grandes temas da história da pintura, ao contrapor imagens do mundo profano

16. Entrevista à autora em 16 de janeiro de 2016.

com aquelas sacras de títulos bíblicos da arte culta, e valores de liberdade em relação a práticas sexuais com os dogmas religiosos relativos ao uso do corpo, dentre outros.

A paisagem pictórica nomeia também alguns dos vídeos realizados por Dirnei como *A noite estrelada*, de Vincent Van Gogh (1889), e *Impressão, nascer do Sol* (1873), de Claude Monet, que compõem as partes, respectivamente, I e II do *Filme caseiro* (2014 e 2015).¹⁷ São fragmentos de momentos do cotidiano de passeios registrados entre 2004 e 2011 que, por meio da montagem, constroem uma narrativa quebrada cujo personagem aparece com aparências distintas, conforme a época do registro. Há uma distância iconográfica entre as obras pictóricas e os vídeos porque a ideia, segundo o artista, não era uma associação direta, mas a criação de ficções. A relação mais próxima é que, na primeira parte do vídeo, as cenas evocam uma atmosfera noturna nas cenas de paisagem, em preto e branco, com imagens difusas e jogos entre obscuridades e *flashes* de luzes, que conduzem a solidão do personagem em intervalos de som e quietude. Para o artista, a associação com *A noite estrelada* é pelo fato de o quadro ter sido pintado sem a observação direta da natureza, a partir da imaginação do pintor, por ocasião de sua internação no asilo. Se na primeira parte o vídeo termina ao findar da noite, a segunda começa ao amanhecer; daí a relação com a obra de Monet. Ambas as obras apresentam ruídos na imagem que interessam ao artista, devido à passagem de uma mídia em VHS para uma mídia digital, e tal fato proporciona certa perda de valor de realidade. Como nas séries fotográficas, não há uma literalidade entre as imagens e os títulos. Nos vídeos, os títulos de obras de arte têm objetivos mais poéticos que descritivos de significados por associações de temas, deixando ao espectador incógnitas abertas para relações semânticas entre as imagens em vídeos e pinturas.

A obra de Dirnei, portanto, não cessa de interrogar o conflito semântico entre as imagens e os títulos das obras, geralmente causando um estranhamento na expectativa do espectador. Do fotojornalismo à fotografia de arte e aos referenciais pictóricos, Dirnei Prates recicla imagens que reivindicam uma descontinuidade nos conteúdos de representação.

IL – ATUALIZAÇÕES FOTOGRÁFICAS DE PAISAGENS PICTÓRICAS E JOGOS DE TRIVIALIZAÇÃO COM NUS

Chegou-se a um momento em que o ateliê do artista pode ser o computador, sobretudo, para aqueles que trabalham com imagens de imagens. A correção entre imagens disponíveis na internet com determinadas obras da História da Arte é uma das operações fotográficas realizadas pelo artista Felipe Cama, que se propõe a pensar como a imagem é produzida, distribuída e consumida.¹⁸

17. Esta segunda parte participou da mostra de filme livre no CCBB, Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília.

18. As imagens de todas as séries fotográficas de Felipe Cama se encontram no site do artista: www.felipecama.com.br.

É no gigante e instantâneo portal de informações do Google¹⁹ que o artista acessa imagens para reconfigurá-las como produções fotográficas que, por meio de modos operatórios, criam a evidência da linguagem digital, pois, como se sabe, os diálogos dos artistas com o cálculo numérico cada vez mais se acentuam na arte contemporânea. Em sites da Internet, o artista seleciona reproduções de pinturas da tradição moderna e clássica para refigurá-las com uma linguagem numerizada. Se uma fotografia de base química podia explorar o grão da matéria como superfície fotográfica, agora Cama usa os efeitos planares de constituição de uma imagem numérica, de forma a torná-la pixelizada. Assim, anula toda a superfície dos gestos de pinceladas de imagens icônicas da história da pintura. Esta operação padroniza as imagens e coloca em crise a identificação do gesto autoral dos autores das pinturas. Para compor a sua linguagem numérica, o artista escolheu reproduções pictóricas tradicionais da pintura: o nu e a paisagem.

O nu, longe de ser um fator marginal na história da fotografia, teve um grande interesse tanto por parte de artistas quanto de um público anônimo. A grande produção deste gênero visava a atender ao menos duas frentes. Os artistas requisitavam fotografias para suas composições plásticas, em poses sensuais ou meramente de corpos reclinados em poltronas, camas, em meio a cortinados, como nas pinturas de Gustave Courbet e Eugène Delacroix, realizadas a partir de fotografias de Vallou Villeneuve. Outra procura era pelo nu obscuro, sobretudo, nas fotografias estereoscópicas, portanto, em 3D, cujas poses revelavam claramente as zonas sexuais com a finalidade de atender uma clientela masculina, como mostram as fotografias produzidas por Auguste Belloc. A fotografia foi, portanto, desde o seu início, provedora de imagens que alimentaram o imaginário do nu.

Se no século XIX essa função competia à fotografia impressa, em tempos de internet, o acesso ficou ainda mais instantâneo e gratuito. Na rede digital, Felipe Cama encontrou muitas das imagens de nus que passou a utilizar em suas composições associadas aos nus da História da Arte. Dada a quantidade de imagens que circulam na internet, Felipe pratica o que Régis Durand aponta como característica do artista contemporâneo, que é a administração no manejo e a reciclagem de imagens, provocando novas associações e ressignificações de imagens de imagens, utilizando misturas de referências, fazendo jogos com a história das imagens por meio da citação de referências pictóricas em suas fotografias.

Na série *Nus after* (2004-2010), Felipe Cama recria digitalmente obras pictóricas de Monet, Gauguin, Modigliani, Matisse e Van Gogh com um procedimento de pixelização. Como são imagens muito conhecidas, como em *Nu (after Gauguin)* e *Nu (after Matisse)*, mesmo tendo aplicado esse método de

19. Uma série de um artista que revisita a tradição pictórica e que também utiliza o serviço de imagens do Google para a série *Googlegramas* é de Joan Fontcuberta. Ele reconfigura cada uma das pinturas, como a *Última ceia*, de Leonardo da Vinci, e *A origem do mundo*, de Gustave Courbet, por meio de dez mil reproduções fotográficas captadas da internet, que pela minúscula escala funcionam como pixels. Para a imagem de Jesus Cristo da Última ceia, ele escreveu "paz" em 86 idiomas, com o que construiu a composição como uma espécie de mosaico pouco decifrável pela quantidade. Com essa operação, o artista refaz uma imagem do passado da pintura com a tecnologia do contemporâneo. Esses trabalhos não deixam de ser um comentário sobre a questão da reproduzibilidade técnica da imagem, que traz mais interesse do que o próprio real. Numa conferência que realizou em Paris em fevereiro de 2012, o artista projetou um vídeo que mostrava uma mulher caminhando em meio à multidão do Museu do Louvre e apontando indiscriminadamente o celular para obter fotografias das obras de arte, não vendo sequer o que estava fotografando; apresentou também uma fotografia de uma visita do Papa, onde havia centenas de câmeras fotográficas apontadas para ele. Não havia um interesse pelo real, mas pela imagem do real.

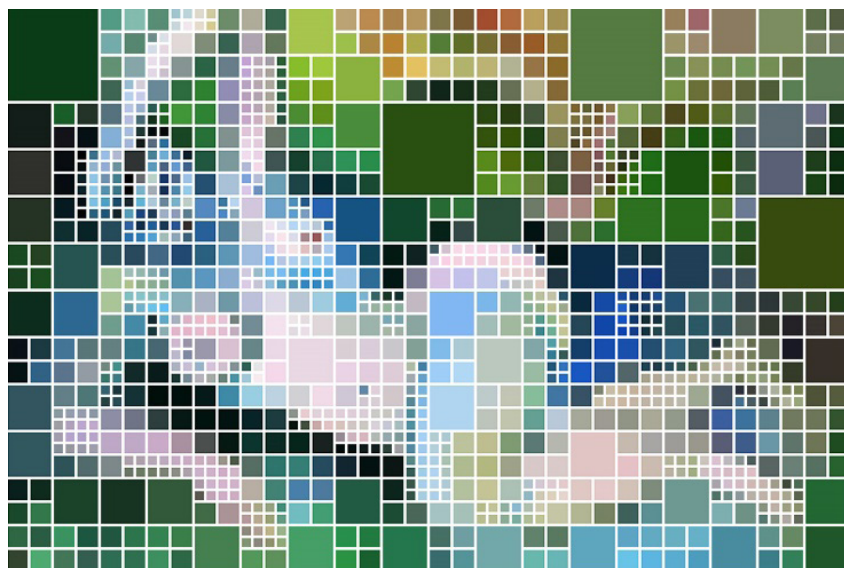
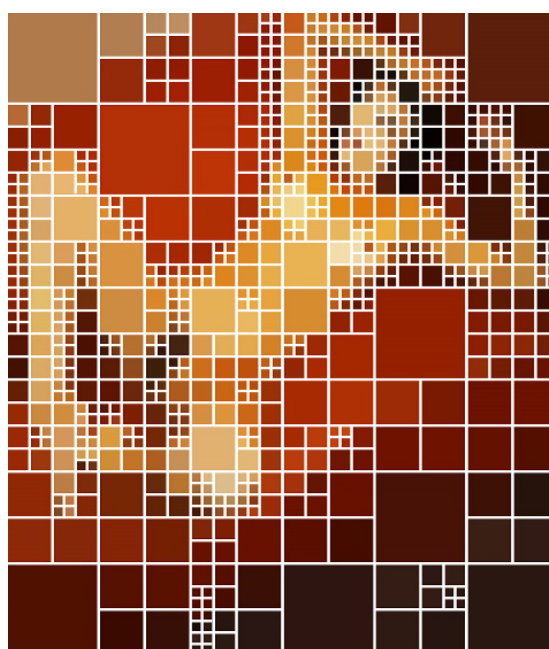
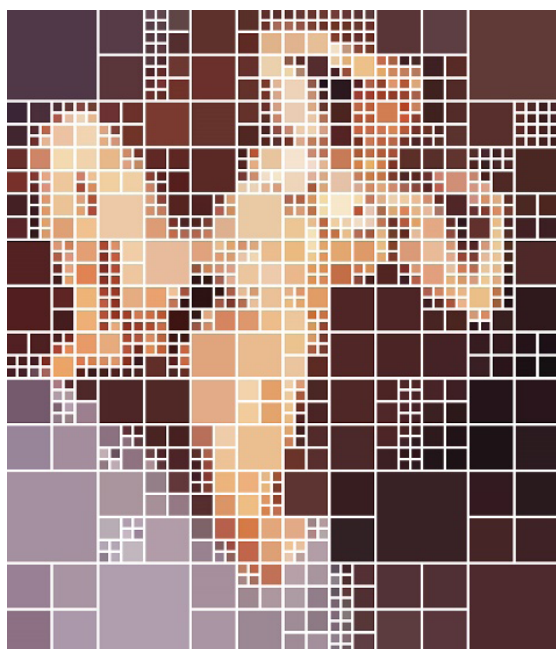


Figura 5. Felipe Cama, *Nu (After Matisse) #1*, 2004-2005, fotografia, impressão digital, 83 x 124 cm. Fonte: arquivo do artista.

Figuras 6 e 7. Felipe Cama, *Karine x Freud*, 2006, fotografia, impressão lenticular, 69 x 80 cm, duas vistas da obra, lâminas A e B. Fonte: arquivo do artista.



composição, ainda é possível reconhecê-las como sendo desses artistas, pelos formatos e posições dos corpos. Mas, ao causar o desaparecimento da pincelada gestual que diferencia um artista modernista de outro, a imagem acaba por ser padronizada enquanto superfície planar visual. O mesmo tratamento, embora variando seus cromatismos, é atribuído a todas as suas obras fotográficas desta série que referenciam a pintura. Tal procedimento formal pode apresentar um teor irônico em relação às culturas que, por força das circunstâncias em relação às distâncias de onde se encontram as obras originais, precisam conhecê-las por reprodução, sem que possam ter o contato visual diretamente com as cores e texturas das pinceladas. E isto leva a pensar de que forma ocorre a apreciação de obras de arte.

Na outra série, denominada de *Nus parecidos* (2005-2009), o artista busca, por meio de impressão lenticular,²⁰ uma associação entre dois nus femininos semelhantes, especialmente nas poses, a partir de reproduções de pinturas a óleo de nus criadas por Picasso, Modigliani ou Van Gogh, que são associados a nus pornográficos anônimos, retirados de sites ou de imagens que o artista recebeu por e-mail. As fotografias *Sabrina x Modigliani* (2006), *Karine x Freud* (2006) e *Pâmela x Picasso* (2007) carregam os nomes adotados pelas mulheres fotografadas e os nomes dos referidos artistas, de forma a confrontar os diferentes contextos e finalidades das imagens que se encontram na rede digital. Apesar de o nu ter sido, como se sabe, um gênero muito representado na história da pintura, não se pode deixar de pensar nos jogos de trivialização das imagens ao justaporem-se reproduções de origem pornográfica que circulam em sites com essa finalidade a imagens de obras que circulam nos museus, nas casas dos colecionadores, no mundo da arte. Entretanto, enquanto imagens reprodutíveis, ambas circulam em ambientes virtuais, portanto um consumo que ocorre na mesma plataforma virtual.

Embora ainda seja perceptível nas séries fotográficas uma pequena noção de volume pelas diferenças de tonalidades em partes dos corpos, a malha geométrica que explora diferentes tamanhos de mosaicos e as superfícies cromáticas planares acabam impondo bidimensionalidades iconográficas às figuras. As planaridades fotográficas destroem as individualidades de pinceladas modernistas ou criam enfrentamento com os códigos tradicionais de mimetismo do tratamento do nu clássico pictural. Assim, o grau de abstração é maior que os códigos figurativos, especialmente nos espaços que circundam as figuras. O grande formato das imagens, como um mural, contribui para acentuar a planaridade dos corpos e a visibilidade de cores. Isto solicita ao espectador um distanciamento para reconfigurar a imagem representada.²¹ Dessa forma, o artista tensiona ao máximo a figuração das imagens pictóricas apropriadas, assim como a própria natureza figurativa da fotografia.

20. A impressão lenticular exige a presença do espectador na frente da obra para ser percebida, pois filetes verticais de cada imagem são interpostos e recebem uma lente plástica cujo efeito é tal que vemos uma ou outra imagem à medida que nos movemos ante a obra, recuperando a dimensão irredutível da experiência da fruição in loco que a arte demanda. Ver: Sílvia Barreto, *After Post*, em <<http://www.felipecamera.com/after-post-texto>>.

21. Os títulos fazem referência à obra original: *Dois nus parecidos, um after Courbet* (2005), *Quatro nus parecidos, dois after Picasso* (2005-2006), *Dois nus parecidos, um after Modigliani* (2005), *Nu (after Matisse)#1* (2004-2005), *Nu (after Matisse)#2* (2010) e *Nu (after Van Gogh)* (2004-2005), dentre outros.

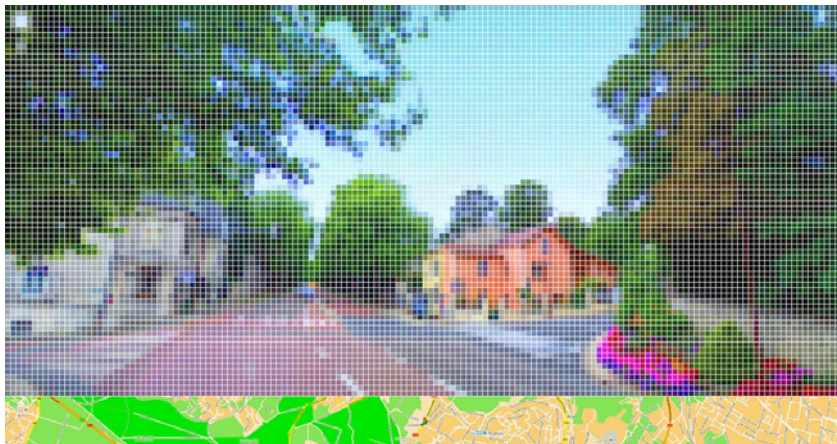


Figura 8. Felipe Cama, *After Sisley "Early Snow at Louveciennes" (Street View)*, 2011, impressão em metacrilato, 63 x 120 cm. Fonte: arquivo do artista.

Se, a partir do século XIX, com as excursões daguerreotípicas, a fotografia passou a alimentar o imaginário das pessoas com fotos de paisagens, hoje, com *Google Street View*,²² o acesso a imagens de paisagens ocorre de forma muito mais rápida, instantânea e sem custos. O título da série de *Paisagens Street View* (2011), de Felipe Cama, é indicativo de todo o seu processo de trabalho. A tecnologia está a serviço do projeto do artista, que nela encontra a possibilidade de realizar reflexões sobre a ideia de memória e de tempo. Após selecionar obras de artistas de seu interesse – Frans Post, Vermeer, Cézanne, El Greco, Turner, Ruisdael, Corot, Constable, Delacroix e Sisley –, Felipe utiliza os títulos das pinturas de paisagens realizadas por esses artistas para, por meio do aplicativo *Google Street View*, encontrar imagens atuais dos mesmos locais que os pintores registraram em suas pinturas. As fotografias desses lugares, na maioria das vezes, apresentam mais diferenças que semelhanças com os locais registrados nas obras pictóricas, devido às transformações físicas ocorridas nos locais pela passagem do tempo, ao ângulo fotografado pelo aplicativo, que, obviamente, não é o mesmo do enquadramento concebido pelo pintor, como se verifica em *After Cézanne, Montain Saint Victoire (Street View)* (2011). Esse descompasso de distanciamento entre as imagens é ainda mais visível em paisagens com rios e árvores, como em *After Delacroix L'Etang de Beauregard dans La Commune Le Louroux (Street view)* (2011) e em *After Constabel View on the Stour near Dedham (Street view)* (2011). Abaixo das imagens, consta o mapa do lugar. Na verdade, os títulos dados às fotografias é que denunciam os ancestrais picturais aos quais fazem referências, como na fotografia *After Sisley (Early Snow at Louveciennes) (Street View)* (2011).

As pinturas dos locais pelos artistas servem, então, de pretexto para a busca dos mesmos lugares. Não se pode resgatar o gesto do pintor, nem essa é a intenção do artista, porque o resultado é o discurso plástico de imagem

22. A qualidade da tecnologia fotográfica empregada para a localização de lugares alcança cada vez mais precisão; em alguns casos, pode-se ver com grande detalhamento a imagem da rua, o número do edifício e, conforme o ângulo fotografado, até mesmo dentro de uma residência. Associar os recursos de tecnologia do contemporâneo com a tradição pictórica é um procedimento comum nas práticas fotográficas da atualidade, como fez Joan Fontcuberta, na série *Ortogénesis*, gerando, por meio de um *software*, imagens a partir de obras de arte de Munch, Millet, Hokusai, Turner e Derain, dentre outras.

numerizada com a presença de uma malha branca que se sobrepõe às iconografias de suas paisagens fotográficas. A apresentação da paisagem quadriculada por essa grade de linhas pode evocar o princípio didático da tela geometrizada como forma de capturar uma paisagem pictórica clássica ou como o recurso do desenho para uma ampliação de imagem, mas pode ainda lembrar a configuração visual de imagens digitais quando ampliadas. A presença dessa grade digital uniformiza todas as fotografias das séries, criando um padrão sobre a representação. É esse padrão que acentua certa bidimensionalidade da imagem, como faz também com as representações de nus.

Com o foco nesse mesmo regime de imagens e na fotografia predatória da internet, o artista já havia criado uma série anterior, denominada *After Post* (2010), na qual mesclou imagens de pinturas de Frans Post²³ com fotografias de regiões do nordeste brasileiro realizadas por amadores e encontradas nos arquivos do Google. Ele as denomina, por exemplo, *Pernambuco (after Post)*, *Olinda (after Post)*, *Natal (after Post)*, *João Pessoa (after Post)*. O artista não esteve nos lugares registrados por Post, mas conhece-os por meio de imagens fotográficas, de forma que a imagem é a mediadora da percepção do artista com o real. A visão daqueles lugares ocorre por intermédio do olhar do outro.

Nessas fotografias, o artista também sobrepõe uma malha, que, além de deixar evidente a natureza digital de constituição da imagem por *pixels*, ameniza a perspectiva, os volumes e as texturas da paisagem, formando um contraponto com a ideia de manualidade e com o detalhismo iconográfico das pinturas de Post. O achatamento dos volumes do trabalho original acaba por interrogar sobre a natureza de verossimilhança historicamente atribuída à fotografia. O artista parece querer extrair das pinturas de Post e das fotografias apropriadas somente a constituição cromática e suas *plátitudes*.

Atualizar fotograficamente paisagens pictóricas que foram produzidas em diferentes épocas e justapor nus criados com finalidades e contextos diversos são formas de comentar sobre o consumo de imagens no mundo contemporâneo, pois, embora seus propósitos e regimes de produção tenham sido diferentes, todas podem ser visualizadas na mesma plataforma do mundo digital. Isto faz pensar no quanto a percepção do real tem sido mediada pelos códigos da imagem.

Antinomias e convergências nos empréstimos de imagens, títulos de obras e nomes de artistas da tradição pictórica são fontes norteadoras para as práticas fotográficas de Dirnei Prates e Felipe Cama. Esses artistas provocam compartilhamentos entre imagens retiradas de diferentes contextos, "imagens que não são arte", referenciando Elkins, que passam a relacionar-se numa mesma obra, como os nus pornográficos captados na mídia digital por Prates e Cama, que convivem com referências ou reproduções da história da pintura. Frente à

23. Frans Post esteve no Brasil entre 1634 e 1642.

avalanche de imagens do mundo contemporâneo, Dirnei e Felipe propõem o remanejamento e a reciclagem fotográfica, atribuindo ressignificações e atualizações em imagens de paisagens, tanto do presente quanto do passado. Nesses artistas, o caráter narrativo textual dos títulos dos trabalhos parece ser indissociável das imagens. Assim, as tecnologias contemporâneas multimídias e os mananciais da tradição pictórica serviram de arcabouço para processos fundacionais de suas práticas artísticas fotográficas.

REFERÊNCIAS

- BARRETO, Silvia. After Post. In: FELIPE Cama: txts. Disponível em: <<http://www.felipecoma.com/after-post-texto>>. Acesso em 18 de fevereiro de 2016.
- DURAND, Régis. *La Experiencia Fotográfica*. Ciudad de México: Ediciones Ve, 2012.
- ELKINS, James. História da arte e imagens que não são arte. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 18, n. 30, maio 2011.
- MOREL, Gâel (Org.). *Photojournalisme et Art Contemporain*. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2008.
- PICAUDÉ, Valérie; ARBAÏZAR, Philippe (Org.). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- PRATES, Dirnei. Entrevista à autora em 15 de janeiro de 2016.

Niura Legramante Ribeiro

Mestra em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP, e Doutora em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, PPGAV/UFRGS, com a tese *Entre a lente e o pincel: interfaces de linguagens*. Professora e pesquisadora do Departamento de Artes Visuais e do PPGAV/UFRGS. Realiza pesquisas, curadorias e publicações sobre a fotografia e suas reverberações com a pintura, a gravura e o desenho.

TEXTOS

Pedro Pousada

O Merzbau: a interpretação do mundo como uma forma viva sem causas primeiras

Resumo

Este artigo dá prosseguimento ao artigo "O Merzbau como sepultura do eu logocêntrico: um eu que grita torna-se espaço", publicado na revista *Porto Arte*, número 34, 2015, apresentando considerações sobre 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.

Palavras-chave

Merzbau. Kurt Schwitters. Modernismo. Arte. Arquitetura.

No artigo anterior, *O Merzbau como sepultura do eu logocêntrico: um eu que grita*¹ torna-se espaço, (em *Porto Arte* n. 34), debruçamo-nos sobre o trabalho e a personalidade de Kurt Schwitters, figura central do modernismo alemão da década de vinte do século XX, e focamos a nossa atenção no seu projecto de vida, o Merzbau, *environment* autobiográfico estabelecido na casa da sua família em Hannover. Esta segunda parte surge como uma extensão dessa análise, onde se problematizam a génese, as diferentes possibilidades semânticas, as dissociações entre forma e conteúdo que caracterizam essa famosa e estranha acumulação de fragmentos espaço-temporais.

A economia interna do Merzbau comunica-nos a acção de ideologias diferentes sobre a produção e o consumo da arte; sobre a conservação da arte como a aparência de uma totalidade ou a sua dissipação como uma duração. Nas diferentes fases do seu interior manifestam-se noções de gosto divergentes de que a natureza de depósito e de presépio que domina a década de vinte ou a de arquitectura-escultura da década de trinta constituem distintas configurações espaciais; esta obra/experiência é, por isso mesmo, um caso de estudo nuclear para se abordar o problema da inovação e do hábito no campo modernista.

Sendo, nas palavras de Yves-Alain Bois, “a invasão entrópica por excelência”² o Merzbau expõe o modernismo aos problemas do bolor e da eternidade, acentuando os processos de homogeneização entre ruína (o anacronismo do regresso adâmico que no modernismo se coloca como uma contracção adversária do sempre igual quotidiano) e superego (a auto-perfeição como guia para um “ser de novo”), específicos das concepções modernistas do sujeito criador.

Irónico na sua improdutividade e no seu desprezo pela obra de arte acabada e prosélito na visão redentora do novo, ele, o criador moderno, coloca-se como um agulheiro no fluxo entre o passado e o presente, interferindo nas relações entre os dois ora acentuando o que no presente, a tecnologia, sai para fora do mesmo de sempre, a tradição, ora incorporando a tecnologia, o seu arcaísmo prematuro e o seu desenvolvimento desigual, na técnica da memória, no voltar a fazer de novo, que é a tradição.

É nesse sentido que as inversões da *collage* dadaísta de Hannah Hoch, Raoul Hausmann e de Jean (Hans) Arp, a cultura bauhausiana (sobretudo a do ciclo Gropius-Hannes Meyer em que Moholy-Nagy também desempenhou um

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 os usos de estilo brasileiros estão aplicados apenas parcialmente.

1. “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, Dorothea. *The collages of Kurt Schwitters: tradition and innovation*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press, 1993, p. 206.

2. BOIS, Yve-Alain, *Threshold*. In BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *A User's Guide to Entropy, October*, Vol. 78. (Autumn, 1996), p.55.

papel importante), o neo-plasticismo holandês de Van Doesburg, J.J.P.Oud e mesmo o construtivismo tatlinesco;³ que todos os *Kunstismus* do modernismo heróico, encontram a sua casa comum no ambiente do Merzbau. Kurt Schwitters revisitou e reinterpretou muitos aspectos das parábolas arquitectónicas do poeta Paul Scheerbart, do arquitecto Bruno Taut⁴ e do grupo Glaserne Kette (1919-1920) em particular a reactivação que o Expressionismo faz do conceito de Gesamtkunstwerk.

Não será desprezível referir que 1927 – ano em que o projecto de K. Schwitters consolida a sua identidade de compartimento e de escultura – é, também, o ano em que na exposição Deutsche Werkbund de Estugarda dezassete arquitectos maioritariamente de origem germânica (Mies, os irmãos Taut, Behrens, Gropius, Hilbersmeir, Poelzig, entre outros) com um convidado de excepção, Le Corbusier, projectam e constroem em Weissenhoff um showroom da habitação moderna constituído por 21 edifícios e sessenta habitações. Foi com certeza significativo o impacto desta experiência na imaginação dos modernistas interessados nas relações entre a esfera do vivido e do estético e em particular na de Kurt Schwitters que conhecia pessoalmente a grande maioria dos arquitectos intervenientes. É, aliás do ano anterior o número 18/19 da revista *Merz* (1923-1932) dedicado à Nova Architectura, Neu Architektur, que constitui com o número 8/9 Nasci de 1924 dois momentos de afirmação e extensão, por via editorial, da cultura plástica construtivista no panorama artístico europeu.

Kurt Schwitters⁵ insere-se numa visão também partilhada pelos seus amigos e cúmplices El Lissitzky (*Merz-Nasci*, 1924) e Adolf Behne (*Biologie und kubismus*, 1915) em que uma concepção científica da forma e o elogio da máquina são apenas parte de um todo onde prevalece, sobretudo a partir da década de vinte, a visão de que esta nova forma/transformação da matéria/cubomorfização do espaço é um prolongamento do mundo natural e não a sua rejeição.

O estudo desenvolvido por Gwendolen Webster a partir da colecção de referências dos contemporâneos e visitantes de Schwitters (Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Hanna Hoch, Kate Steinitz, Sophie Koppers, Wassily e Nina Kandinsky, Max Ernst), confirma o carácter quotidiano e expressivo de uma dialéctica entre posse (a acumulação de bens, o direito de propriedade, o poder patriarcal) e privacidade (a acumulação de segredos, de contratos e de dominações).

Por um lado é um processo subjectivo de recollecção-acumulação-construção que converge num objecto *simbiótico*. Em cada rectificação, adição, colagem e sobreposição destaca-se, complica-se o determinismo fortificado do n^o 5 da *Waldhausenstrasse*. Mas por outro lado é uma obra migrante no interior do próprio edifício nos primeiros quatro anos, 1923-1927, de residência em Hannover. O “*horror do vazio*”, que, segundo Gwendolen Webster, é uma das

3. Não terá sido despendida a visita que K. Schwitters fez em 1922 com El Lissitzky à Primeira Exposição Russa na Galeria van Diemen em Berlim, nem a sua presença na *assembleia magna* dos dados e construtivistas em Weimar ou o plano gorado de uma viagem à URSS em 1925 com Theo van Doesburg.

4. A publicação em 1923 do seu projecto maquete, *Schloss und Khatredrale mit Hofbrunnen* (1921), na revista de Taut, *Fruhlicht*, e a correspondência com Adolf Behne, são, aliás, sintomas dessa ligação.

5. Cf. GAMARD, Elizabeth. Kurt Schwitters *Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*. New York: Princeton Architectural Press, 2000, p.189.

forças motrizes do Merzbau realizou-se sempre numa situação tensa de falta de espaço.

No claro-escuro das cavernas o descanso curativo, o anonimato, o segredo da presença associa-se à eminência da extinção, à falência orgânica do Eu, à sua atomização em pó. O Merzbau aparece então como a parte visível desse atomismo, como o monumento moderno ao lento esboroar do grande transcendente (o Ser supremo) e da totalidade unificadora (a ordem social); este monólito feito com a *lama do céu da cultura*, este objecto da cultura de crise é em si mesmo o produto acabado da condenação à separação de todas as actividades humanas. Viver em liberdade e ao mesmo tempo mascarar-se, abrir as portas e ao mesmo tempo resguardar-se parecem ser companheiros antitéticos no ateliê hannoveriano.

A mecânica interna do Merzbau desencadeia como o assinalamos no início deste artigo proposições e interpretações divergentes. Um *environment autobiográfico*, uma colagem tridimensional onde se contrastavam duas instâncias – a obra como processo e fragilidade ontológica e como síntese da diversidade criativa; diversidade que é também proporcionada pela oposição conceptual entre duas formas arquitectónicas presentes no Merzbau: a *caverna* e a *torre*.

O invólucro invasivo da caverna é também o arquétipo de dois espaços-momentos essenciais da vida humana, o útero materno e a sepultura, o nascimento e a morte. A torre é um elemento arquitectónico recorrente nas lendas medievais onde surge como exemplo da prisão aérea mas também do sonho de imortalidade. Estes dois corpos arquitectónicos essencializam também a presença de dois *Eu* (*Ich*) no edifício transformado. O *Eu* da auto-imagem consciente, racional e intencional (exposto claramente por K. Schwitters no seu *Ich und meine Ziele* (1931) – *Eu e os meus projectos*), de um *Eu* em que o burguês-artista-clown tem consciência e respeita os limites horários do seu disfarce e do seu exotismo e um segundo *Eu*, que se esconde na caverna, que se vira do avesso sem perspectivas nem vontade de regresso: o do “*retorno regressivo à irresponsabilidade social da infância*”. Este segundo *Eu*, que faz uso da linguagem não-verbal e do mimetismo, que sobrepõe a palavra-som à palavra-sentido, a imagem não-objectiva à imagem-narrativa; que confronta, interrompe e sabota a auto-imagem humanista, esse *Eu* é a soma de “*um fazer de conta* (com) *um fazer sempre de novo*”. Um fingir e um repetir⁶ que presepificam a deterioração orgânica da memória e o esforço para contrariar a doença do esquecimento, para lembrar, para fixar através de uma montagem ao mesmo tempo maravilhosa e dolorosa a ausência, a experiência genuína (de amizade, de comunhão artística e existencial, de amor paternal) mas irremediavelmente passada.

O acento negativo e a incredulidade moralista com que Alexander Dorner, o “*principal promotor das vanguardas artísticas da Alemanha de Weimar*”⁷

6. Kurt Schwitters sabe através do seu trabalho gráfico que o mundo da racionalidade técnica, o mundo burguês não tolera estas derivas, que observa a desinibição, a incontinência social com descrença e suspeita.

7. FALGUIÈRES, Patrícia, op. cit., p.152.

destaca o projecto de Kurt Schwitters⁸ como antítese conceptual do racionalismo geométrico e *para-arquitectónico* dos *Prounraums* e do *Cabinet des Abstracts* de Lissitsky serve, como observaremos mais adiante, para ilustrar a análise que Patricia Falguières faz do Merzbau como colecção e não como construção. Para o nosso estudo esta regressão, o voltar a ser criança, não só não possui esse carácter de um *Eu* doente e descontrolado como transporta-nos para uma hipótese que associa a gestação do Merzbau à “*transformação da experiência comovente em hábito*”.⁹ A nossa proposição é amplificada por algumas das observações que Walter Benjamin fez, num texto de 1928 (*O brinquedo e o jogo*) em torno do mundo interminável do brinquedo e do duplo sentido dos jogos alemães.

Leah Dickermann¹⁰ recorda que a primeira *Merz-saulen* (coluna Merz) erguida em 1923 ainda como objecto autónomo era encimada pela recordação de uma experiência trágica, talvez a mais dolorosa das experiências humanas, a perda de um filho; a máscara mortuária do primeiro filho de Schwitters, ainda que surja como um ícone anónimo (Patricia Falguières, por exemplo regista-o como uma cabeça de boneca) que depressa desaparecerá sob novas imagens e objectos, poderá ser a *imagem* totémica que fez com que Schwitters quisesse lembrar-se de tudo, guardar tudo, tornar a habitação na “*forma irreconhecivelmente petrificada*” das pequenas felicidades e dos grandes desgostos.

Esta cripta que invade e coloniza uma morada burguesa desde a sua cisterna subterrânea até ao sótão é para Dietmar Elger¹¹ uma potência com qualidades arquitectónicas. Qualidades que são percebidas não só formalmente (ocupação espacial) como ao nível metodológico, ao nível do processo construtivo; há, observa, uma distribuição parcimoniosa do necessário e do acessório, da intimidade e do público, do belo e do feio, do explícito e do incomunicável.

A tese de Dietmar Elger vai no sentido de que a concavidade explosiva (no sentido de excrescência) produzida por Kurt Schwitters implicou também e de uma forma persistente o interesse por uma arquitectura integrada em que a acção maçónica, individualizada e artesanal participasse num projecto supra-individual; haveria no Merzbau, por influência do pensamento estético e da plasticidade enunciada pela arquitectura expressionista, o “*gótico do deus assassinado*” como lhe chama Gabriele Bryant,¹² em particular a Glashaus (1914) de Bruno Taut ou também a ideologia e a obra arquitectónica de Peter Behrens, uma valorização nostálgica e vagamente ética do espírito da *gesamtkunstwerk*, da transformação estética da vida quotidiana e do espaço de afirmação dessa vida, a cidade e a habitação.

Patricia Falguières,¹³ por seu lado, disputa a possibilidade de se tornar inteligível este “*dédalo de estruturas sobreimpressas*” através do léxico arquitectónico e da espacialização euclidiana e logocêntrica que lhe serve de apoio.

8. Diz-nos ele que no *Merzbau* “a livre expressão de um eu desprovido de qualquer controle social ultrapassou o limite entre sanidade e loucura [...] uma espécie de odor fecal filtrava-se, uma recaída doentia e contagiosa na irresponsabilidade social da infância que brinca com os detritos e a porcaria”. Referido por FALGUIÈRES, Patricia. In *Kurt Schwitters: catalogue raisonnée* (concepção de Serge Lemoine), Paris: CNAM-Centre George Pompidou, 1994, p. 152.

9. BENJAMIN, Walter, *O brinquedo e o jogo: notas à margem de uma obra monumental*. In *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'água, 1992, p.176.

10. DICKERMAN, Leah, *Merz and Memory: on Kurt Schwitters*. In DICKERMAN, Leah (Ed.). *The Dada Seminars*. Washington: Center for Advanced Studies in the Visual Arts of the National Gallery of Art, 2005, p.p.114-115; Dickerman atribui a John Elderfield a identificação da máscara mortuária.

11. ELGER, Dietmar, *Merz ou dada?* In *Kurt Schwitters: catalogue raisonné* (concepção de Serge Lemoine), Paris, CNAM-Centre George Pompidou, 1994, p.145.

12. C.f. BRYANT, Gabriele. In *op.cit.*, p. 165.

13. FALGUIÈRES, Patricia, *Désœuvrement de Kurt Schwitters In Kurt Schwitters: catalogue raisonné* (concepção de Serge Lemoine), Paris, CNAM-Centre George Pompidou, 1994, p. 152.

Estamos, insiste, perante um *palimpsesto* com todas as implicações simbólicas e conceptuais que lhe são inerentes. Um interior excrescente de “tesouros ridículos, obscenos, irrisórios, de materiais esquecidos, caducos” que catastrofiza a hipótese de uma sistemática, de um plano. Na sua perspectiva a proliferação arborescente, aludida por Hans Richter, não mimetiza a arquitectura gótica. O Merzbau não é um envelope mas um processo, não é uma estrutura unitária mas um relicário que procede de inúmeras estratificações. P. Falguières chega a utilizar a expressão o *Merzbau alimenta-se*, expressão que lhe sobredetermina a condição de organismo omnívoro.

Dorothea Dietrich no seu texto *The fragment reframed: Kurt Schwitters's Merz Column*, desenvolve o argumento de que a *composição descontínua de fragmentos* que Schwitters baptiza originalmente como coluna é uma analogia simbólica da transformação histórica do reino coeso, inquebrável da cultura (a *Kultur* de Spengler) na experiência incompleta, abstractizante e materialista da civilização.

Este *cefalópode* inicial polissémico, é um esforço continuado, organizado e consciente, diz-nos ela, para superar o processo de fragmentação, a devastação da memória, a crescente estranheza e anonimato da experiência individual que afecta a vida humana no período da modernização. Antinomia da coluna como elemento arquitectónico – a *coluna Merz* não segura, não apoia, não representa metonimicamente a totalidade – ela é mesmo assim o esforço por vezes irónico em reclamar ao nível pessoal, ao nível da subjectividade individual uma posição no mundo dos homens, em reclamar, insiste Dorothea Dietrich, uma totalidade pessoal num mundo que tem como imagem mais poderosa o disparate de uma forma descentrada, sem ordem e sem estrutura.

O refinamento da forma e a essencialização *construtivista* do Merzbau (integração de espelhos e variação nas fontes de luz, redução da gama cromática ao branco) que nos testemunham as fotografias mais conhecidas desse projecto realizadas por Wilhelm Redemman pertence a uma fase final de ocultação e epidermização das camadas que fizeram a história da *Catedral da Miséria Erótica*.

Este aparente *regresso à ordem*, a um sentido de unidade tem pelo menos duas leituras. Uma, talvez a mais imediata relacionar-se-á com o ambiente político alemão dos anos 30, a morte política da república de Weimar com a nomeação de Hitler para chanceler da Alemanha e a declaração de guerra que o novo Reich faz às várias minorias que povoavam a sociedade alemã, entre elas a dos modernistas. Neste contexto de miserabilização e criminalização do modernismo esta nova epiderme serviria de couraça; o Merzbau apareceria como uma crisálida invertida, que nunca se abriria e cuja beleza e mistério seriam escondidos de uma sociedade que apenas desejaria reificá-lo senão expô-lo violentamente como uma aberração da cultura humana.

É necessário abrir um parêntese para tentar compreender o incompreensível: a permanência de Schwitters na Alemanha Nazi durante 4 anos. O recolhimento artístico possuía para K. Schwitters a mesma qualidade antropológica do recolhimento religioso:¹⁴ a arte era o lugar onde as ideologias não entravam, ficavam à porta e os homens que na multidão se dividiam entre camaradas e inimigos passam a ser apenas homens (GAMARD, 2000, p. 27-30).

Esta concepção escapista, a arte como um refúgio, como um *templo* fechado às amarguras e violências da História, acumula suficiente diletantismo e ingenuidade mas não explica nem justifica que K. Schwitters conseguisse ignorar os sinais do incêndio do Reichstag (Fevereiro de 1933) orquestrado pelos fascistas alemães que levariam às medidas securitárias e à proibição da actividade política (Decreto do Incêndio do Reichstag, Fevereiro de 1933); que conseguisse superar o fim da Bauhaus, então remetida para Berlim, em Abril de 1933 e portanto o fechar de portas da dimensão pedagógica do modernismo; e que a queima de livros pelos estudantes nazis da Universidade de Humboldt na Franz Joseph Platz em Berlim, em Maio do mesmo ano, o início da purga literária contra o “espírito anti-germânico” que levaria à destruição de dezenas de milhares de títulos da cultura universal não lhe chegasse para convence-lo do pior; ou que não observasse a segunda parte do aviso de Heinrich Heine (“onde se queimam livros muito em breve se queimarão pessoas”) a espelhar-se nas leis anti-semitas (as leis de Nuremberga emitidas em Setembro de 1935) que tornaram num país ocupado todos os domínios do quotidiano alemão; que não se inquietasse com a fuga precipitada de praticamente toda a intelligentsia (os intelectuais votavam com os pés); que tivesse notícias dos saneamentos políticos e racistas na administração pública e no ensino que esvaziavam a Alemanha da sua consciência crítica, com a germanização da cultura, com a proliferação dos espectáculos e festivais de massas que reabilitavam velhos mitos e davam uma escala verosímil, agressiva e predadora, à utopia do *lebens raum* onde se fortificou a aliança do revanchismo prussiano com a pequena-burguesia anti-semita e anticomunista. O sistema de crenças de Schwitters blindou-o extraordinariamente contra este mundo asfíxiante, virado do avesso. O mundo do terrorismo tornado Estado e dos Mack the Knife que a Grande Guerra legara às cidades alemãs, erguia-se diante dos seus olhos mas Schwitters ainda conseguia ir de férias para a Noruega como Alfred Barr o testemunhou quando em 1935 o visitou em Hannover e não o encontrou; a sua resiliência não o impediu contudo de sentir a máquina de guerra nazi a fazer tiro ao alvo sobre a sua geração.

As hesitações e inércias de Schwitters são parcialmente explicadas mais tarde pela viúva de Moholy-Nagy¹⁵ que descreve um jantar bizarro a que K. Schwitters, e Moholy-Nagy, teriam sido convidados a estar presentes por Marinetti então em visita oficial à Berlim Nazi; nesse banquete que serviria para

14. Sobre a transformação da Arte numa “forma secular de crença”, condição que se estendeu à época modernista consulte-se KRAUSS, Rosalind, *Grids, October*, Vol 9 (Summer 1979), Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, p. 54.

15. Apud MOTHERWELL, Robert. *The Dada Painters and Poets - an Anthology*. Cambridge, Massachusetts: The Harvard University Press, 1981, p. xxix-xx.

homenagear Marinetti postulavam, à exceção de Hitler, todas as eminências do Partido Nazi (Goebbels, Goering, o gordo Rohm (chefe das S.A. e já com os dias contados), Rudolf Hess, o ex-expressionista Gerhart Hauptmann que ela descreve como uma versão pífia e em gesso de Goethe, o Presidente da Universidade de Berlim entre outros dirigentes do folclore político-ideológico nazi); conseguimos imaginar o bufónico Schwitters, o poeta de Anne Blume, sentado à mesa com estes personagens? Segundo Sybil M.-Nagy, Schwitters ter-se-ia embriagado e feito uma triste figura apelando a que o deixassem ser quem sempre fora (*"Sou ariano – o grande ariano MERZ; posso pensar em ariano, pintar em ariano, cuspir em ariano"*, argumentará em desespero de causa, *"Vocês não me vão proibir de MERZar a minha arte MERZ, pois não?"*). A data tardia da sua saída da Hannover nazificada prende-se, concerteza, com a soberania umbilical que o seu casulo-cripta MERZiano, o seu *portfolio* intransportável, tinham sobre a sua imaginação quotidiana.

K. Schwitters manter-se-á pouco tempo após este incidente em Hannover fugindo precipitadamente com o seu filho Ernst para a Dinamarca e instalando-se pouco tempo depois na Noruega. O motivo fora aliás o facto de Ernst, então envolvido em actividades anti-fascistas, ter sido interpelado para comparecer nas instalações locais da Gestapo para prestar declarações (o que normalmente significava a detenção sumária).

Mas de qualquer forma é inescapável que K. Schwitters foi outro dos recrutados que elencaram, a exposição/manipulação realizada em 1937 pelo fascismo alemão para humilhar os artistas e intelectuais de vanguarda: o *Entarte Kunst* (Arte degenerada); o evento decorreu primeiro em Munique e depois em Berlim com longas filas de visitantes incrédulos e curiosos; imagine-se o que, aos quarenta e seis anos, não terá sentido o bom burguês Schwitters, *"gozando o rendimento estável dos seus bens imobiliários e do seu trabalho tipográfico"* habituado às compensações sociais do choque (a publicidade, o prestígio junto da vanguarda, a inveja do pequeno-burguês) perante a sua participação involuntária nesse famigerado *Luna Park* da propaganda anti-modernista do III Reich. Terá provavelmente achado irónico o facto de ser exposto ao lado de artistas cujas obras estimava, ou não, e de outros que se recusariam em diferentes circunstâncias, caso lhes fosse proposto, de comparecerem na mesma exposição que ele, mas o que terá prevalecido terá sido a consciência de um fim. O propagandista Merz deixará de heroificar publicamente o *nonsense* quando percebe que a reacção ao seu comportamento mudara radicalmente: o *Reich de Mil Anos* fizera curto-circuito no itinerário que caracterizava a hostilidade crónica das autoridades weimarianas às iniciativas modernistas – o arresto das obras expostas e publicadas, a censura, a invasão da polícia, a ida a tribunal, a condenação e o pagamento de uma caução ou multa. O modernista

descobre que se transformou, de facto, num inimigo do Estado e que o seu novo rótulo, *artista degenerado*, cola-se à sua pele como uma condenação à morte (social e, também, física). Para a Alemanha do *Triunfo da Vontade* (Leni Riefens-thal, 1935) o Modernismo é um metabolismo que desconstrói, que retarda a homogeneização ideológica e histórica dos alemães, que contraria a hipertrofia da sociedade numa horrível monada rácica. É por isso, que para o nazismo, o modernista não representa nem alguma vez representou os valores da verdadeira revolução estética (que fala e pensa em alemão) nem é bem-vindo a um campo da realização estética em que os objectivos políticos se transformam na “*mais artificial de todas as obras artísticas*”.¹⁶ Para os ideólogos da Direita radical alemã, o modernista nunca fora *Vorschein* (*antecipação estética*), ele não devia ser engrandecido pelos seus contemporâneos mas a sua influência no mundo dos vivos devia ser corrigida de forma peremptória: excisar o pressá-gio modernista perseguindo, vigiando, internando os seus activistas mais coriáceos e carismáticos e, quando chegasse a hora política para esse expediente, eliminá-los.

Uma segunda leitura acerca da “purificação” (decantação seria talvez mais apropriado) do Merzbau indica-nos que K. Schwitters foi um construtivista tardio (nos anos trinta o fôlego teórico-prático do construtivismo já possuía os timbres empíricos do produtivismo e do factografismo) que decidiu resolver o esgotamento quer do processo metodológico quer da forma resultante incrustando-lhes um revestimento cubomórfico. A linguagem do disparate estava consolidada, guarnecida, agora havia que estucá-la, protegê-la ou negá-la. Depois de imitar as crianças que colecionam os mais inverosímeis e insignificantes objectos como peças essenciais da sua vida, depois do jogo infantil e ingénuo de acumulações, de estórias improváveis, depois das colunas, vão e arcos de detritos, de objectos encontrados, de objectos obsoletos, de objectos de desejo e de inestimável carinho simbólico, chega a hora da amnésia induzida, do ocultamento, do apagamento; podíamos sugerir que, depois da despreocupação libertária, quase anarquizante onde origem e finalidade são elementos obscuros, indefinidos, indeterminados, chega a hora temível das convenções sociais, da vergonha, da aprendizagem, da punição, a hora em que esta casa arborescente, esta superfície de muitas peles e muitos órgãos tem que esconder¹⁷ a sua inutilidade social, a sua disfuncionalidade o seu carácter órfão num mundo material repleto de coisas e de actos demasiados sérios e temíveis.

Talvez fosse o culminar lógico, o epílogo necessário para que este autêntico *troféu hipertrófico* (o termo de Max Ernst faz aqui muito sentido: os restos recolhidos no *campo de batalha* quotidiano desenvolvem-se como uma totalidade incontrolável) sepultasse na escassez poética do seu vazio os contornos primitivos, primordiais, irracionais de um Eu que a vida burguesa inibia, proibia

16. BRYANT, Gabrielle, op.cit., p.158.

17. Esta é também uma hipótese de leitura proposta por O'DOHERTY, Brian, *Inside the white cube*, Berkeley: University of California Press, 1999, p. 45.

e punia. O Merzbau é a encarnação heteronómica tornada arquitectura para não ter que responder às leis sociais.

O organicismo do Merzbau antecipa o estado de descrença que dominará a actividade artística do pós-guerra, a permanência do signo artístico como experiência do natural e do trágico, como crise entre a inclinação clássica para a organização e a mecanização do impulso criativo (ou no racionalismo de Mondrian e do purismo estético europeu, a “*unidade entre a expressão de conteúdo e a sua aparência*”) e a obsessão romântica pela expressão, pelo gesto como “*libertação simbólica de forças inconscientes*.”¹⁸ A arte já não surge, ao contrário do corolário primo-modernista, como consciência estética da tecnologia e da ciência.

POST-SCRIPTUM: KDE CIRCA 1931

O nome KdE (catedral da miséria erótica) é uma simples denominação. Não respeita ao seu conteúdo mas partilha o seu destino como todas as denominações: por exemplo Dusseldorf já não é mais uma aldeola e Schonpenhauer não é um bêbado.

Pode-se dizer que KdE é a síntese, numa forma pura, e com algumas excepções, de todas as coisas importantes ou não, realizadas por mim nos últimos sete anos da minha vida mas para onde se esgueirou uma certa forma literária. Ela tem por dimensões 3,5 x 2 x 1 m e possuía, ao princípio, uma imensa instalação eléctrica que foi destruída por um curto-circuito: em seu lugar encontram-se, agora, por toda a parte pequenas luzes de Natal que fornecem à construção e ao seu verniz uma claridade própria dos lugares obscuros; mas estas luzes não fazem parte integrante da composição. Mas de qualquer modo quando estão acesas as luzes emprestam ao conjunto a aparência de uma árvore de natal ao mesmo tempo irreal e iluminada.

[...] Todas as grutas caracterizam-se por compostos essenciais e de origens variadas: Naquele sítio encontramos o tesouro dos Nibelungen com todas as suas maravilhas brilhantes, o castelo de Kyffhauser com a sua mesa de pedra, a gruta gotheana com uma perna de Goethe servindo de relíquia acompanhada de lápis usados até ao fim pela poesia; a cidade da união pessoal tendo sobre ela a sombra de Brubswick-Lunebourg com casas de Weimar realizadas por Feininger e a sigla da cidade de Karlsruhe cujo projecto foi realizado por mim; a gruta sádica onde repousa o corpo atrozmente mutilado de uma jovem rapariga merecedora de lamentos; uma gruta colorida de tomates e de ricas oferendas; a região do Ruhr com a sua verdadeira linhagem e o verdadeiro coque da fábrica a gaz; a exposição de arte com pinturas e esculturas de Michel-Angelo e minhas e cujo único visitante é um cão com trela; a cabeça de um cão com toilletes e o cão vermelho, à esquerda o órgão que devemos tocar para que ele cante “doce noite, santa noite”, dantes ele tocava “venham meus pequeninos”; o inválido de guerra a dez por cento com a sua filha que já não tem cabeça, mas que ainda se aguenta bem; Mona Haousmann, composta por uma

18. BUCHLOCH, Benjamin, *Richter's Fracture: between the synecdoche and the spectacle*. In PAPADAKIS, Andreas; FARROW, Clare; HODGES, Nicola. *New Art: an international survey*, London: Academy Editions, 1991, p.191.

reprodução da Mona Lisa com o rosto colado de Raoul Haousmann o que a fez perder por completo o seu sorriso estereotipado; um bordel com uma dama de três pernas concebida por Hannah Hoch, e a grande gruta do amor.

(Kurt Schwitters in *Merz* n. 12, 1931)

REFERÊNCIAS

- BAILLY, Jean Christophe. *Kurt Schwitters*. Paris: Éditions Hazan, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Tome II. Paris: Gallimard, 1976.
- BUCHLOCH, Benjamin. Richter's Facture: between the synecdoche and the spectacle. In PAPADAKIS, Andreas; FARROW, Clare; HODGES, Nicola (Ed.). *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*, v. 78. (Autumn, 1996), p. 38-88.
- BRYANT, Gabriele. Timely untimeliness. In HVATTUM, Mary; 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; 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.). *The Optics of Walter Benjamin. de-, dis-, ex-*, v. 3, London: Black Dog Publishing, 1999.
- CRUZ, Maria Teresa. Arte, mito e modernidade sobre a metáfora de Hans Blumenberg. In *Moderno/Pós-moderno. Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 6/7, 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.
- HEINE, Werner; HASTON, Annette. "Futura" without a future: Kurt Schwitters' Typography for Hanover Town council, 1929-1934. *Journal of Design History*, v. 7, n. 2, 1994.

Textos

- HILL, Jonathan. *Actions of architecture: architects and creative users*. London: Routledge, 2003.
- 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 ; 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.
- LUKE, Martin. Sculpture for the hand: Herbert Read in the Studio of Kurt Schwitters. London: *Art History*, v. 35, n. 2, April 2012, 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 Hannover. 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. Disponível em: <www.sprengel-museum.de/bilderarchiv/sprengel_deutsch/downloaddokumente/>. Acesso em: 15 mar. 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.

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).

ENTREVISTA

Sofía Hernández Chong Cuy e Michelle Sommer

9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre: práticas curatoriais e espaciais, um diálogo com Sofía Hernández Chong Cuy

WEATHER PERMITTING**PORTO ALEGRE | 07-10-2013 | 14:38H | TEMPERATURA 17C | UMIDADE 81%
| VENTO 20,9 KM/H**

O que configura a prática curatorial em um modelo expositivo bienal hoje? Uma questão, entre tantas outras, suscitada durante a estruturação do projeto da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre, ocorrida de 13 de setembro a 10 de novembro de 2013, sob o título, em português, *Se o clima for favorável* (em espanhol, *Si el tiempo lo permite*; em inglês, *Weather Permitting*), está contida nessa entrevista realizada com a diretora artística e curadora geral dessa edição, Sofía Hernández Chong Cuy. O encontro, ocorrido durante os desdobramentos do evento, traz ao leitor compartilhamentos acerca dos questionamentos gestados durante o processo de construção de um evento expositivo em grande escala. De um lado, curadoria,¹ e de outro, museografia,² consideradas a partir das atividades profissionais desempenhadas pelas envolvidas nesta conversa durante a edição da bienal, encontram-se para, através de um diálogo aberto, estabelecer uma tentativa de pensar criticamente a experiência da prática expositiva hoje – entre projeto e materialização, debate e provocação, intencionalidade artística e curatorial, interpretação e apresentação pública de arte contemporânea.

MICHELLE SOMMER:

No contexto da prática no século XXI, qual a concepção de curadoria em um modelo expositivo “bienal”, especificamente de uma bienal como a do Mercosul, agora designada Mercosul | Porto Alegre? Quais são as limitações e potencialidades desse modelo expositivo?

SOFÍA HERNÁNDEZ CHONG CUY:

A história das bienais é muito interessante até certo ponto, mas não sei se é algo que me interessa curatorialmente, historicamente. A história das bienais tem sido associada com a história das representações nacionais e, a partir de certos anos e algumas instâncias, houve uma ruptura porque não há mais um interesse de pensar a arte a partir de representações nacionais: um artista ou uma obra pode ser representativo de uma cultura, em um dado momento específico. Também, as seleções de obras envolvem não somente critérios curatoriais ou artísticos, mas também uma

1. A equipe curatorial incluiu Raimundas Malašauskas, Mônica Hoff, Bernardo de Souza, Sarah Demeuse, Daniela Pérez, Júlia Rebouças e Dominic Willsdon.

2. A equipe de museografia foi formada por Eduardo Saorin e Michelle Sommer (coordenação geral, projeto museográfico e planejamento), Alberto Gomez (projeto museográfico), Bruna Bailume de Vasconcelos (produção executiva) e Ricardo Curti (assistência de museografia).

série de negociações políticas. Na minha experiência, dentro da história das exposições, a história das bienais não tem tanto protagonismo, pois creio que, na realidade, a maior parte das bienais de arte contemporânea internacionais em que estive pensando, visitando ou analisando surgiram em um momento muito particular da década de 90. Nesse contexto, as mudanças socioeconômicas, a abertura que foi dada às artes e o desejo que se tem de um lugar para que as artes fossem acessíveis a um público maior, além de imaginar que as artes podem melhorar uma cidade e propiciar questões de inversão de gentrificação, através da arquitetura e urbanismo, são pontos importantes. Mas acho que cada uma é um caso especial. Há bienais que são de abertura: a Bienal de Berlim,³ por exemplo, nasce da necessidade de internacionalização e visibilidade em um momento político pós-queda do muro de Berlim e do encerramento do bloco soviético. Algo semelhante se sucede, também, na Bienal de *Johannesburgo*,⁴ com o final do *apartheid* e a necessidade de dar visibilidade a certos pensamentos e não somente projetos artísticos, mas criar modelos de convivência de como uma exposição pode apresentar distintas ideias que foram sendo gestadas através dos anos e a partir das mudanças políticas. Acredito que cada bienal tenha um contexto político na qual se apresenta – ao menos as melhores.

No caso específico da Bienal do Mercosul⁵ parece-me que é muito claro que havia um interesse de que Porto Alegre se convertesse em uma capital cultural de uma zona de livre comércio, o Mercosul. Agora, se isso realmente aconteceu, eu não sei. No entanto, parece-me que, se realmente quisessem que isso tivesse acontecido, acredito que a participação administrativa e financeira teria que ter sido diversificada no Mercosul. Na verdade, esse é um projeto local no sentido administrativo: a administração é local, a gestão é local, os modelos de financiamento do projeto também são locais (nacionais e estaduais). O desejo de ser uma capital cultural está expresso no seu nome, mas o feito de posicionar Porto Alegre como centro dentro de um contexto Mercosul creio que não aconteceu, justamente porque não houve uma diversificação administrativa e talvez, para seu próprio benefício. Parece-me que, de alguma forma, os benefícios do projeto foram mantidos localmente e isso está bem, pois não é um localmente fechado – ao contrário – é um benefício local, mas com abertura regional e muito respeitado também internacionalmente. As contribuições da Bienal do Mercosul são, portanto, amplamente compartilhadas e não estão restritas exclusivamente ao contexto porto alegreense ou do Rio Grande do Sul.

Então para mim a história das bienais é muito interessante, mas na realidade nem a história das bienais nem o pensar sobre o Mercosul foram influentes para a realização desse projeto, da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre. Creio que a forma curatorial com que se aborda um projeto bienal, e observo que também para outros curadores e artistas, é o reconhecimento

3. A Bienal de Berlim foi fundada em 1996 por Klaus Biesenbach, fundador-diretor do KW Institute for Contemporary Art. A 1ª Bienal de Berlim foi realizada dois anos após sua fundação, em 1998.

4. A 1ª Bienal de Johannesburgo data de 1995, um ano após as primeiras eleições livres do regime do *apartheid*.

5. A 1ª Bienal do Mercosul foi realizada em 1997.

da oportunidade para fazer algo novo e essa é a característica das bienais: a oportunidade de desenvolver um projeto novo, como “to test”. Claro que isso está diretamente ligado à estrutura que se apresenta e a filosofia desse tipo de projeto que é configurar-se como uma plataforma para muitos visitantes. Um projeto bienal é uma oportunidade para poder comunicar “*as much as you can for that public*” com a possibilidade, ainda, de renovação a cada dois anos, ou seja, as coisas não ficam estanques. Uma bienal não aponta mais para o que aconteceu nos últimos dois anos ou o que significa a arte contemporânea hoje, através dessa bienal. Acredito que tudo isso já não se aplica ao projeto expositivo das bienais. As bienais não são salões que apresentam a produção dos últimos dois anos, mas são ocasiões para apresentar projetos expositivos novos, mas que não tem que ser necessariamente representativos de uma época ou de uma geração.

MS:

No processo de desenvolvimento do projeto curatorial houve a diluição de mostras específicas, previstas no projeto original, para uma configuração expositiva única, *Portais, previsões e arquipélagos*, que se encontra distribuída em quatro espaços expositivos: Santander Cultural, Memorial do Rio Grande do Sul, Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e Usina do Gasômetro. Como se deu esse processo de desconstrução de um modelo expositivo organizado em mostras específicas para a construção de uma narrativa curatorial única?

SHCC:

Realmente não se podia fazer uma exposição única por questões de espaço. Não havia um espaço expositivo que pudesse abrigar todas as obras de uma mostra, por exemplo, de *Imagination Machines*,⁶ pois as obras ou eram muito grandes e não podiam se instaladas ou necessitavam de certo tipo de condição climática que tampouco existiam. A Usina do Gasômetro, por exemplo, espacialmente poderia abrigar todas as obras de *Imagination Machines* se elas fossem novas, mas cada obra tinha requisitos técnicos específicos que não podia conviver em um mesmo espaço em função de condicionantes climáticos, ou seja, as próprias obras diziam que não podiam estar ali. No momento em que isso foi entendido, o que aconteceu em dezembro de 2012, percebemos que poderiam ser feitas outras coisas, incluindo planeja-las bem. Nessa ocasião, Raimundas *Malašauskas, curador do tempo*, me disse para não me preocupar e expandir a exposição, ou seja: melhor que essas obras não estejam todas juntas no mesmo espaço, que outra disposição e combinação poderiam gerar mais e diversas leituras dos trabalhos. Isso, na verdade, me pareceu ótimo, porque pode haver mais jogos nesse exercício e mais diálogos que creio, não haviam ainda

6. No programa *Imagination Machines (Máquinas da Imaginação)*, seis artistas foram convidados a desenvolver projetos em colaboração com empresas, centros de pesquisa e instituições brasileiras dispostas a subsidiar processos criativos por meio do seu capital tecnológico e intelectual. Os artistas que integraram o programa *Imagination Machines* foram Audrey Cottin, Luiz Roque, Lucy Skaer, Bik Van der Pol, Cinthia Marcelle e Daniel Steegmann Mangrané.

acontecido até então. Minha preocupação, naquele momento, era de que a forma que estavam organizadas as exposições pareciam muito didáticas e isso me parecia bem. Esse didatismo curatorial de organizar sistematicamente “*aqui estão as obras de Imagination Machines, aqui estão as obras de Gravitational Forces, etc*” poderia apresentar, expositivamente, com mais clareza, quais são as referências, quais são os projetos de comissionamento colaborativo, quais são os artistas que estão organizando trabalhos a partir da exploração dos três espaços (*underground, undersea, galaxy*). Porém, creio que as obras são um portal. Talvez não todas, mas algumas estão falando de erupções vulcânicas que, no caso de *Rauschenberg* não teria sido uma experiência fenomenológica se ela estivesse inserida no contexto de *Imagination Machine*, mais industrial ou científico e, assim a leitura desse trabalho estaria fechada. Então creio que a experiência é muito mais favorável quando houve essa explosão e quando não se manteve essa organização sistemática por processo ou por tema e creio que também, ao final de contas, isso se coloca em diálogo com um questionamento muito mais amplo sobre controle, que foi também muito debatido durante o processo. A possibilidade de cercar-nos culturalmente da natureza envolvia, até certo ponto, o questionamento se é possível controlar esse natural *environment* para um desenvolvimento social ou se convivemos com ele sem ter que controlá-lo. Acho que esse é um dos pontos que se introduz com essa “explosão”.

MS:

O retorno histórico ao passado, às origens da arte contemporânea, através da remontagem de trabalhos e exposições referenciais tem sido uma prática curatorial relativamente recente em eventos expositivos (vide a remontagem da exposição *When Attitudes Become Form*, de 1969, paralela à Bienal de Veneza, de 2013). A 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre estabelece uma “ponte com o tempo” através das proposições artísticas do núcleo histórico dos seminais artistas *Rauschenberg (Musa de lama, 1969-1971)*, *Haans Haacke (Circulação, 1969)* e *Tony Smith (Caverna do morcego, 1971)*, que foram desenvolvidas em programas de comissionamento nos anos 60. Como essas ações históricas podem contribuir para a legitimação das novas produções artísticas propostas especificamente para essa bienal, também desenvolvidas em ações colaborativas, como os trabalhos de *Lucy Skaer (Tradução da resina, 2013)* e *Cinthia Marcelle (Viajante engolido pelo espaço, 2013)*, para citar alguns?

SHCC:

Os critérios de seleção são diferentes. No caso de *Haacke*, *Smith* ou *Rauschenberg* os pontos de partida, ou os critérios de seleção para cada uma dessas obras são completamente diferentes, e eu não as considero como parte de um núcleo histórico.

No caso de Haacke, que é um artista cujo trabalho estava presente desde o início da proposta, junto com demais que considero forças gravitacionais mais do que núcleos históricos, era para realmente analisar as razões pelas quais se começou a trabalhar em uma época, por um grupo de artistas, questões socio-políticas a partir de reflexões suscitadas a partir da atmosfera como um dos elos materiais principais. E que esse surgimento da atmosfera dentro das artes plásticas havia acontecido em um momento chave de uma consideração que não havia se dado ainda com tanta força, de como eram os movimentos ecológicos naquela época. Então, para mim, o que é importante é fixar-se em certas obras que haviam começado a incorporar esses materiais dentro das artes plásticas e que a maneira com que se fazia também precedia diretamente de uma atividade política que nenhum destes artistas havia se envolvido até então. Utilizar ou incorporar aspectos da natureza havia provocado um pensamento mais amplo e sistêmico de como os artistas poderiam mudar o mundo através de uma crítica institucional. Para mim esse ponto era importante. Seguindo no caso de Hans Haacke, sua obra insere-se em um contexto político, dentro de sua prática, que revolucionou também as artes. As obras são disparadores não somente de ideias mas também de outras potencialidades. Esse é o caso da obra da Haacke e também da obra de outros artistas como David Medalla (*Portões de nuvem*, 1965-2013 e *Máquina de areia*, 1965-2013) e por isso então, também, a seleção de Mira Schendel (*Triângulo de outro*, 1984) e sua obra tardia. Esses artistas – alguns vivos e outros não – levam-me a pensar em práticas artísticas distintas que tem como característica comum a experimentação e como essa experimentação é trabalhada, de forma distinta, individualmente ou em conjunto, incluso a prática de mediação em um contexto institucional. Esses artistas estão selecionados por seus trabalhos e como esses foram desenvolvidos em espaços e momentos de experimentação, não como núcleos históricos, mas como algo que existiu ou existe, que não temos que inventar algo novo, mas redescobrir esses trabalhos. Quando falamos de obras históricas falamos nesse sentido, pois são obras feitas há quarenta, cinquenta anos e não estão organizadas, nem pensadas, nem propostas como núcleos históricos e ainda assim seguem sendo novidade, e creio que isso é parte desse sentido de redescobrimto desses trabalhos.

No caso das obras de Tony Smith e de Robert Rauschenberg, os critérios de seleção desses artistas e respectivas obras são de outro caráter e dão-se, basicamente, a partir da análise de distintos programas de comissionamento dos anos 60. Esse é um momento nas artes que, por experimentação, a tecnologia toma um protagonismo dentro do ateliê do artista e da instituição pública do artista. Essa foi uma época em que se desenvolveram muitas iniciativas, que faziam os artistas trabalharem com novas tecnologias, que eram avançadas e

estavam relacionadas com a cultura digital efervescente. Estamos aqui falando de artes plásticas, mas nesse momento também aconteceu algo muito semelhante na literatura: muitos poetas e muitos escritores foram convidados a trabalhar em empresas para o desenvolvimento de novas tecnologias via computador e, assim, muita poesia nova se desenvolveu através dessa experimentação com máquinas. Talvez me lance a um novo projeto sobre literatura e novas tecnologias [risos].

Os trabalhos de Smith e Rauschenberg foram desenvolvidos dentro desse projeto *Art & Technology*⁷ que para mim tem sido bastante influente há mais de dez anos. Não são projetos que comecei a investigar há quinze meses quando se iniciou o processo de pensamento dessa bienal, mas sim projetos que estudo há muito tempo por um interesse maior em comissionamento de arte, de produzir projetos novos com artistas e também em colaboração, a fim de compreender as críticas e não as repetir. Cada projeto desses pode envolver um grupo de indivíduos de outras disciplinas e outras especialidades ou em comunidades não relacionadas diretamente com a arte, e dessa interação se sucedem muitas coisas que são tão importantes quanto o desenvolvimento da arte propriamente dita. Há muitas coisas nesse tipo de cultura de trabalho onde pessoas estão conscientes da sua participação como agentes de mudanças. Filosoficamente é um projeto que me interessa por essa instância de ver como oportunidade algo que geralmente seria visto como um desastre. Nas artes, uma das grandes contradições é de que todo mundo é meio pobre, mas todos que estão envolvidos nesse tipo de patrocínio eram ricos. Essas contradições podem servir para criar cruzamentos que são inusitados precisamente porque não há tanta convivência entre distintas classes sociais e diversos conhecimentos e por isso me interessa pelo estudo desse modelo que é gerado a partir de uma grande contradição.

No caso de Rauschenberg, o projeto desenvolveu-se em uma empresa que estava ligada, nesse período, com maquinário para exploração espacial. Então o artista executou um projeto de residências em massa e fez toda uma série de astronautas e toda uma série de projetos espaciais para tentar entender um pouco melhor a interação com a natureza. Essa obra – *Musa de lama*, 1969-1971 – independentemente de questões artísticas e institucionais, foi muito criticada nesse momento porque era feia e não estava relacionada com as obras que o artista até então estava fazendo que circulavam no mercado, e também porque o momento de desenvolvimento dessa obra é o momento em que dele decide sair de uma grande metrópole – Nova York – e vai viver isolado na Flórida. Essa mudança também me parece importante. Essa obra específica está selecionada aqui não só porque vem do programa *Art & Technology*, mas também porque nessa época ele havia criado junto com (o engenheiro) Billy Klüver e outros artistas, a iniciativa E.A.T. (Experiments in Art and Technology),⁸ que é o

7. *Art & Technology* é uma iniciativa pioneira do Los Angeles County Museum, LACMA, que ganhou corpo ao final dos anos 60 nos Estados Unidos.

projeto mais reconhecido pois faz com que artistas trabalhem com engenheiros, cientistas e pessoas do mundo industrial, e uma das coisas muito pouco conhecidas do E.A.T. é que os programas que realizaram eram programas de gestão cultural. Esses programas de gestão cultural foram programas de aquisição permanente de artes que estavam sendo destruídas nesse momento, pois não eram colecionadas. Quando o E.A.T. cria um programa, como parte do seu programa de gestão, trabalha em conjunto com Pontus Hulton, então diretor do Moderna Museet (Stockholm). Ele é uma figura central na curadoria de arte contemporânea, principalmente por assumir um papel fundamental de como um museu poderia ser um centro cultural e logo após essa iniciativa ele assume a direção do Centro Pompidou, em Paris (1974-1981). Nesse momento, ele estava muito envolvido nas artes e era muito amigo de Rauschenberg, e muito próximo também de Billy Klüver. O projeto de Klüver e de E.A.T., a partir dessas questões, inclui um programa de aquisição de trinta obras de arte experimentais e uma dessas obras é a obra de Rauschenberg. Se essa obra existe é precisamente por esse projeto de gestão e não somente da produção que o E.A.T. realizava nessa época. Esse trabalho reúne uma série de características que estão diretamente relacionadas com as investigações curatoriais dessa bienal, mais que nada, no caso de *Imagination Machines*, é uma obra que se pode, dentro de um contexto de comissionamento como *Art & Technology*, e um projeto de gestão representa um cruzamento entre duas grandes iniciativas de comissionamento, produção, gestão de arte e colaboração na sua época.

Na obra de Tony Smith – *Caverna do morcego*, 1971 – os critérios são ainda outros. Essa obra é considerada uma das obras que mais exitosas de *Art & Technology* por diferentes razões. Entre elas pelo material que o artista não estava acostumado a trabalhar: o papelão e por ser um projeto que não está sendo apresentado como um projeto de documentação – que é como a maioria dos projetos dos anos 60 se apresenta em função, principalmente de suas limitações financeiras –, mas de criação. A construção desse projeto para essa edição da bienal envolveu muitas pessoas e muito diálogo, onde a intenção artística era o principal. A intenção artística pode ser estudada a partir da correspondência que pode ser entendida e, assim, negociada com aqueles que se encarregam de proteger um patrimônio. Essa é uma experiência completamente diferente para um modelo bienal e nesse sentido quero pensar um pouco mais sobre ele, pelo desenvolvimento em muitas etapas, desde a gestão para que se realizasse a parceria de execução com a empresa de celulose (Irani), uma etapa de interpretação ampla através da investigação e análises de cartas e documentos (por parte da curadoria, produção executiva e museografia) e, ainda, a sorte de que a filha de Tony Smith também é artista (Kiki Smith). Creio que também por ela houve um interesse de que se materialize a obras e não somente que se

8. O E.A.T. (Experiments in Art and Technology) foi fundado em 1967 pelos engenheiros Billy Klüver e Fred Waldhauer e pelos artistas Robert Rauschenberg e Robert Whitman.

apresente em forma de documentação. Embora eu goste muito de exposições de documentação, parece-me que é para um público muito especializado, por isso sou muito reticente ao excesso de documentação em um espaço expositivo.

Dito isso, cada obra então teve um critério de seleção muito distinto para estarem nessa bienal e é por isso que não as considero parte de um núcleo histórico. Apresentá-las em um contexto bienal significou uma série de negociações. Para Hans Haacke, por exemplo, da série *Circulation*, eu havia considerado três possibilidades de trabalho, um já muito visto nos últimos meses e enfim, em uma conversa com o artista, optamos por essa (*Circulação*, 1969). No caso de Tony Smith, dependíamos de uma conversa com a família do artista, *sponsors* e parceiros, além da interação com a equipe de arquitetura da bienal, o que é uma investigação muito ampla. E Rauschenberg, por fim, foi um processo muito difícil e após de muitos não a argumentação curatorial na tentativa final para liberação do empréstimo, baseou-se de que era a proposta do *Art & Technology* de que as obras fossem apreciadas por um público maior e era nossa responsabilidade propiciar isso para essa obra, que é uma das cinco obras mais importantes do artista que foi um dos artistas mais experimentais e importantes dos Estados Unidos. Rauschenberg, inclusive, criou uma fundação⁹ que se mantém ativa e oferece bolsas e experimentos nas artes, sendo isso parte integrante de sua filosofia.

Na segunda parte dessa pergunta, nos trabalhos de Lucy Skaer (*Tradução da resina*, 2013) e Cinthia Marcelle (*Viajante engolido pelo espaço*, 2013), por exemplo, essas obras também são importantes didaticamente dentro do processo de negociação. A ideia era que, se queríamos fazer um projeto de *Imagination Machines*, para que não fosse pensado como um projeto de colaboração de que o artista iria até a empresa e faria uma escultura para colocar em uma praça, ou que o artista teria que fazer uma campanha de marketing, era importante apresentar tanto para a instituição como para as empresas e centros de investigação, aquelas obras que haviam sido realizadas historicamente em processos de colaboração. E essas obras não estão restritas a discussões dos anos 60: os trabalhos de Cao Fei (*Utopia de quem?*, 2006) e Allan McCollum (*O evento: relâmpago petrificado na Flórida Central*, 1997-1998) são obras que foram realizadas há dez, quinze anos. Então a ideia era que fossem obras que apresentassem novas possibilidades de colaboração e sairmos “*go out of the box*” para pensarmos que as materializações novas, comissionadas através desse programa *Imagination Machines*, poderiam ser trabalhos totalmente inesperados. O importante era estarmos abertos a esse nível de experimentação sem que houvesse um nível de determinação concreta *a priori* do que seria o projeto. Também para os artistas convidados era importante compartilharmos as experiências históricas e documentos para que eles também pudessem

9. Robert Rauschenberg Foundation foi criada em 1990 (ver <http://www.rauschenbergfoundation.org>).

imaginar possibilidades. A relação entre os trabalhos de Cinthia Marcelle e Lucy Skaer são bastante diferentes e estão relacionados ao tempo que tivemos para realizar esses projetos. Rauchenberg, Tony Smith e Allan McCollum trabalham por pelo menos dois anos de experimentação e criação antes de exibir algo e nós tivemos muito pouco tempo: tivemos menos de um ano considerando que muito desse tempo é negociação, ou seja, não há experimentação desde um início. E nem todos os casos se sucedeu de tal forma, mas a ideia era que sim, poderíamos fazer algo que não pensávamos no êxito ou no fracasso nesse momento, a situação era fazer algo com as circunstâncias e oportunidades que se apresentavam e não deixar passar a oportunidade. E ficou claro para os artistas o posicionamento curatorial: se não gostou do resultado final, não é necessário exibi-lo. Nem tudo que o artista produz tem vida, tem trabalhos que funcionam e trabalhos que não funcionam.

MS:

O retorno histórico ao passado, às origens da arte contemporânea, também conduz à discussão para a indicação de um momento de transição na prática curatorial. Do modelo da prática curatorial do curador-autor (inaugurado por Harald Szeemann, em 1969) a um modelo atualmente da prática curatorial estabelecida em um regime de autoria diluído ou compartilhado (observado na Documenta 12, 2007, e no discurso curatorial prévio da 31ª Bienal de São Paulo), observa-se a substituição da assinatura “curador” por “direção artística”. A 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre segue essa tendência. Embora os modelos sigam ocorrendo em regime de simultaneidade, o que a diluição da autoria significa para a prática curatorial contemporânea?

SHCC:

Não havia me dado conta dessas conexões, mas talvez tu tenhas te dado conta: não somente selecionei artistas e obras de arte, mas estive diretamente envolvida na comunicação, em campanhas de marketing, etc. Para mim Szeemann também é inspiração, mas na realidade minhas grandes inspirações são outros tipos de curadoria que tem sido conhecida como “*new institutionalism*” que está diretamente ligada a como um curador, de alguma forma, tenta, além de propor projetos expositivos, mudar estruturas de onde se apresenta, se produz e se apreende esses projetos expositivos ou artísticos em algum momento. Nesse contexto, Charles Escher¹⁰ é parte dessa cultura bem como Maria Lind,¹¹ entre outros, que são pessoas que mudaram estruturalmente uma situação para que por uma parte acolha um tipo de projeto expositivo e por outra para que exista uma outra forma mais integrada de trabalhar e pensar as artes, mais política nesse sentido. Então imagino que o tema “direção artística” ajude a pensar que

10. Charles Esche é diretor do Van Abbemuseum, museu de arte moderna e contemporânea em Eindhoven, Países Baixos, e curador da 31ª Bienal de São Paulo. Com experiência em instituições museais, ele também integrou a equipe curatorial da Bienal de Istambul, em 2005, da Riwaq Bienal da Palestina, em 2007 e 2009, e da Gwangju Bienal da Coreia do Sul, em 2002. Como escritor e editor, em 1999 foi cofundador do jornal de arte *Afterall*, publicado pela Universidade de Artes de Londres. Recentemente tornou-se coeditor da série chamada *História das exposições*, comissionada pela *Afterall Books*.

11. Maria Lind é diretora da Tensta Konsthall, curadora independente e escritora interessada em explorar formatos e metodologias conectadas com instituições de arte contemporânea. Foi diretora do Centro de Estudos Curatoriais Bard College de 2008-2010. Antes disso, foi diretora da IASPI em Estocolmo (2005-2007) e diretora da Kunstverein Munique (2002-2004). De 1997 a 2001 foi curadora do Moderna Museet, em Estocolmo, e em 1998 foi cocuradora da Manifesta 2. Lind foi ganhadora do prêmio Walter Hopps. Uma coletânea dos seus ensaios foi publicada pela Sternberg Press em 2010: *Selected Maria Lind Writing*.

há algo mais além da exposição. Estou apenas pensando... talvez tenha a ver também com a questão salarial, como é tudo [risos]: o curador tem um salário, o diretor tem outro, isso quer dizer que talvez vão me pagar melhor, então [risos].

Eu utilizo o termo curadoria com muito orgulho, embora saiba que há muitos projetos curatoriais banais. É possível designar-se como curador não o sendo, na verdade. Há muita gente também que diz que é crítico de arte e na verdade não fazem críticas como tal. *I take very lithely when the terms are used with no meaning to be able to argue for*. Eu acredito na curadoria como uma forma de pensamento, de realização, de gestão e de comunicação e trato de assumi-la com responsabilidade total como todos os projetos que realizo.

MS:

O texto curatorial presente no catálogo informa que os critérios de seleção de artistas foram o posicionamento da figura do artista e intelectual como um colaborador, um mediador, um marginal. Como se dá a interpretação curatorial da intencionalidade do artista, a partir do contexto original de proposição do seu trabalho, sua interpretação e integração à narrativa curatorial da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre?

SHCC:

A interpretação é a intenção da obra de arte. Ou seja, a intencionalidade está manifestada na obra de arte, em algumas vezes mais presentes que em outras vezes, e a mim parece que as obras que estão selecionadas são as que fortemente cumprem essa intencionalidade. Ou seja, o que o artista queria fazer está comunicado na obra: várias vezes os artistas tentaram fazer comunicados de obras que não aceitei. E em alguns casos ficavam tristes e etc., mas eu sempre fui bastante clara dizendo que a obra não estava comunicando o que ele (o artista) afirmava que a obra queria dizer. E isso é como a curadoria aborda a intencionalidade: através de ver, escutar e dialogar com o artista e com a ideia proposta para a sua realização. Esse é o papel que eu acredito que o curador tenha em relação à intencionalidade. Mas para mim também é muito importante que o artista também reconheça que há uma intencionalidade curatorial e que há uma interpretação curatorial e que isso pode ser algo que o artista admite ou resiste, mas também deve haver esse respeito para que exista uma colaboração real. Nesse sentido: o curador que trabalha com o artista e respectiva obra não é escravo dessa intencionalidade e quando se colocam as coisas em equilíbrio (intencionalidade artística e intencionalidade curatorial) temos o melhor ponto de diálogo. Eu acredito que esse ambiente gera confiança, e esse ambiente de confiança, tanto curatorialmente quanto museograficamente de como essas obras devem estar posicionadas, o artista participa, pois é sempre

Entrevista

12. Entre 1969 e 1971, Tony Smith trabalhou com a *Container Corporation of America* para desenvolver uma obra escultórica executada em papelão e conhecida como *Bat Cave* (Caverna do Morcego). O papelão, material efêmero pouco durável, dá leveza e suavidade à escultura, com uma textura e cor particular, semelhante a um ninho de vespa. O trabalho de reconstituição histórica, concebido em mais de 4 mil unidades de papelão, foi possível em função da colaboração de Tony Smith Estate, Lippincott LCC, Celulose Irani S.A e da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre. De acordo com a concepção do artista, era fundamental que as peças de papelão fossem armadas individualmente e que estes elementos formassem uma estrutura ao unirem-se uns com os outros, sem a utilização de prendedores, utilizando-se apenas cola. Ou seja, não existe nenhuma estrutura, exceto os componentes que configuram a forma. Em relação à luz, o artista especificou que queria que ela fosse introduzida de forma semelhante aos cenários do século XIX. Sua intenção era que, mesmo com as modificações que fossem necessárias de acordo com a situação, dependendo da quantidade de visitantes, fosse possível manter vários pontos de acesso abertos. Durante a montagem do trabalho nessa edição da bienal, longas conversas foram realizadas a fim de, a partir da intencionalidade do artista, considerar as adaptações necessárias para a montagem do trabalho no espaço térreo e iluminado pela claraboia superior do MARGS.

13. A artista Sara Ramo, inspirada nas memórias da infância acerca da possibilidade de um cemitério de dinossauros, propôs um espaço de exploração imaginária, um parquinho que ganha corpo e forma através de figuras de dinossauro de feições *naïf*. Durante o processo de leitura dos trabalhos e espacialização dos mesmos nos lugares designados para essa edição da bienal, aventou-se a possibilidade de alocação do trabalho em área externa, contígua à Usina do Gasômetro. Questões técnicas e de segurança inviabilizavam a permanência do trabalho no espaço público o que fez com que, por fim, o trabalho fosse instalado no térreo da Usina.

incluso nos debates sobre as ideias para os espaços. Talvez tu possas responder essa pergunta melhor que eu, não [risos]?

Parece-me que, de alguma maneira, o processo de instalação de trabalho foi um ponto que houve muito diálogo entre nós todos (curadoria, museografia, artistas) e as sugestões foram tomadas em muitas ocasiões, consideradas as questões técnicas de obras e espaços que também foram definidoras. Esse mesmo processo que houve entre nós (curadoria e museografia) foi algo se aconteceu porque ambos consideramos intencionalidade em um nível de confiança e respeito mútuo pelas proposições artísticas. Eu me recordo, por exemplo, das conversas finais durante o processo de montagem de Tony Smith que é um ponto crucial de toda essa relação¹²: é como imaginar, também, qual a proposição original na intenção do artista e as adaptações possíveis e necessárias, quais eram as preocupações daquele momento e quais são as preocupações de agora, que podem ser, inclusive, radicalmente outras, pois não se trata de um pavilhão exclusivo de *Art & Technology*. Outro trabalho que me recordo foi a definição de localização da obra de Sara Ramo (*Armação do remoto ou deslembração vertebrada*, 2013) no interior da Usina do Gasômetro,¹³ onde ela pode ser avistada a partir da janela, bem como questões de localização de legendas, interferências de luz com o trabalho espacialmente contíguo de Koenraad Dedobbeleer (*Conhecimento acumulado em uma corrida frenética contra a morte, que a morte deve ganhar*, 2013), etc. Tivemos uma série de divergências entre equipe curatorial e artista no processo de instalação desse trabalho, mas durante a finalização estávamos todos felizes. Quando propomos coisas, propomos querendo acreditar que é para o melhor e também os curadores e integrantes de equipe de um projeto desse porte estão tão enfocados com certas coisas que precisamos lembrar da escala macro: “*remember the big picture*”. O *site specific* implanta questões curatoriais, artísticas e filosóficas, mas em um projeto dessa escala as preocupações não podem estar voltadas exclusivamente para um único trabalho, pois isso pode fazer com que se perca a conexão com o restante, o que não é interessante. Essas coisas surgem: há uma intencionalidade artística, mas há também uma intencionalidade curatorial e ambas precisam ser compatibilizadas.

MS:

No contexto expositivo, a interpretação curatorial das proposições artísticas é linguística, dá-se pela palavra, em geral escrita, e estabelece uma relação entre artista-curador-espectador. O quanto de informação textual acerca do contexto deve ser disponibilizado ao espectador? Como é possível inverter a lógica do sistema explicador na prática curatorial para possibilitar a construção de uma narrativa subjetiva por parte do espectador?

SHCC:

Creio que cada modelo expositivo é variável e depende também das demandas. Em uma bienal como essa o público é muito amplo, muito diverso e somente um fragmento muito pequeno é um público especializado nas artes, sendo que a grande maioria são estudantes muito jovens. Parece-me que o que deve ser considerado é a inclusão de distintos tipos de vozes e não somente pensar na quantidade de informação que se apresenta, mas sim nas distintas modalidades de que informação se pode narrar. Então, por exemplo, as fichas técnicas dessa exposição estão todas feitas de forma bastante distintas, porque também os autores são muito distintos. Todos os curadores escreveram as fichas técnicas e o processo de reescrever, expandir ou reduzir as fichas técnicas foi um processo de escritura coletiva, considerando que o público, em alguns lugares, poderia apreciar melhor a obra se com ela tivesse um contexto histórico ou questionaria a obra se fosse apresentado um contexto filosófico ou, ainda, poderia apreciar melhor um trabalho se fossem informados os materiais do mesmo. Então *there is no a right way*, mas há muitas formas em que se pode trabalhar o texto e a informação nesse sentido do quanto a informação realmente vai melhorar a leitura de um trabalho considerando, ainda, que o público pode decidir não ler nada, o que também é sempre uma opção. O que insisti muito foi sobre o título das obras. Quando um artista apresentava um título que me parecia não contribuía para o trabalho ou não era um título tão bom quanto a obra, eu dizia para repensá-lo. E no caso de artistas que informavam de forma genérica a técnica do seu trabalho, eu perguntava: o que é? Defina. Há toda uma camada de informações que está pensada e elas não são gratuitas. Assim como o desenho de um expositor está pensado, perímetro, volume, itens flutuantes, etc. as fichas técnicas também são abordadas dessa maneira.

MS:

Considerados os espaços expositivos da 9ª Bienal do Mercosul (Santander Cultural, Memorial do Rio Grande do Sul, MARGS e Usina do Gasômetro), houve uma preocupação em relação à estruturação de uma narrativa que também fosse simultaneamente espacial ou o ponto de partida foi a autonomia do percurso expositivo?

SHCC:

Eu gostaria que existisse mais espaço entre as obras [risos], sim, mais. Há muita gente e o que eu gosto é que, quando um espectador entra no espaço, exista uma leitura que pode ser feita: como uma macrovisão de algo e logo um percurso que seja possível ir e voltar, com liberdade. Para mim é importante essa visão macro a partir de um ponto: *something like look to the landscape*.

Primeiro olhar, depois percorrer. E nesse percurso ir descobrindo as coisas: as obras, as ideias, os sentimentos e tudo mais. Em minhas conversas com porto-alegrenses, com pessoas que convivo diariamente e que muitas vezes não tem envolvimento direto nenhum com arte, eles relatam que não veem a bienal de uma vez só: eles elegem um espaço por final de semana, por exemplo. Ou seja, nosso público principal é nosso público local e eles já definiram que a bienal pode ser vista em partes, eles definem onde querem ir e o que querem ver. Eu gosto da ideia de continuidade, na verdade, contudo com interrupções com espaços *so called muertos* para pensamento e contemplação, talvez isso seja fragmentação, na verdade *I like recurring audiences and create culture*, que um evento se repita como tradição e que um hábito exista precisamente porque existe repetição desse hábito e sucessão de repetições. Eu gosto que o público tome esses espaços como parte de um grande projeto e que vão regressar em outro momento. E torço para que regressem.

MS:

Como a arquitetura expositiva pode contribuir para uma narrativa curatorial a fim de assegurar a coerência, unidade e identidade do discurso? Quais são as principais ferramentas para materialização das amarrações conceituais em uma exposição, consideradas a partir do espaço?

SHCC:

Não vejo como separá-las: curadoria e arquitetura, embora as responsabilidades sejam muito distintas. A informação e o *know-how* que traz o curador é distinta da informação e do *know-how* que traz o arquiteto, mas creio que para mim é importante pensar também sobre "não-arquitetura". Cada projeto é distinto e para esse era importante pensar que a arquitetura estava dada até certo ponto, como os espaços já eram museísticos ou expositivos nesse sentido, e que também o tamanho das obras e o tipo de percurso, o grande panorama que quisemos fazer desde o início para que as relações entre as obras fossem um pouco mais evidentes, de alguma maneira foi proposto ao arquiteto-museógrafo a pensar como fazer com essa experiência fosse mais nítida, mais clara. Para isso era necessário haver como uma não arquitetura nesse sentido, pensar que não era somente uma questão de limpar, mas retirar tudo aquilo que foi construído para ser temporário e acabou se transformando em permanente. E não tratar de cobrir aquilo que parecia um erro, mas conviver melhor com o que estava presente e não pensar que a arquitetura devesse ser um espaço de correção ou de isolamento do espaço, isolamento da realidade da arquitetura ou isolamento das janelas e suas conexões. Quando construímos muros, não era para colocar as obras, mas para cobrir uma série de distrações, como por

exemplo, os fornos da Usina do Gasômetro que eram óbvios e sempre se propunha alguma coisa aí. Propomos para eles uma outra visão, vista desde cima, como o trabalho de Hope Ginsburg (*Sobre resistir à separação dos continentes*, 2013). Ou como bloquear a distração da quantidade de anúncios no terraço ou, ainda, naquilo que se converteu no “nosso muro da Mauá”, no 4º pavimento da Usina, que veda as informações das oficinas que acontecem nos fundos, por analogia ao que acontece com o muro da Mauá que fecha a vista do rio, o que é bastante violento. Mas é um muro, esse construído para essa edição da bienal, que te dirige à observação do Guaíba. Então, quais são as ferramentas dos arquitetos? Não sei, talvez a melhor – e não sei se é uma ferramenta – *is to understand how people relate to a space, because in general an architect have a lot of confidence – not all of them* – mas na minha experiência o arquiteto tem confiança sobre como é possível transformar um espaço em um espaço que transforma as pessoas.

No caso dessa bienal, gosto de pensar que, no caso da museografia em particular, *how to present it better* apesar de todo o desenho e conceituação museográfica, não podemos esquecer que a equipe de museografia também resolve, ainda, as coisas técnicas. E houve um desejo compartilhado de ver o patrimônio cultural dos edifícios nessa cidade que estavam designados para a bienal, por vê-lo melhor. Creio que essa clareza necessária para o projeto era também necessária para os próprios princípios da equipe.

MS:

É possível aferir novas possibilidades de espacialização de narrativas curatoriais em modelos de grande escala? É possível especular sobre modelos alternativos para a produção e exibição de arte?

SHCC:

There is new popping up all the time. Creio que há muitos! O projeto de *Ekphrasis*,¹⁴ por exemplo, no contexto dessa bienal, demonstra que nem tudo deve ser exibido no espaço expositivo como documento e que há outras formas de compartilhar e ter uma experiência. Um modelo esse, parece-me um bom início para esse tipo de discussão para além da fisicalidade da exposição. Acrescento, ainda, a temporalidade das performances dessa bienal – como os projetos de Bik Van der Pol (*Performance – E se a Lua estivesse apenas a um salto de distância*, 2013) – que transformam-se a cada final de semana a partir da interação com público, que é como se dá os processos colaborativos em processo constante de mudança. E me parece que o tema da performance precisa ser redefinido e pode ajudar a pensar melhor o caráter de um projeto expositivo.

14. O projeto *Ekphrasis* está baseado no tempo ou no processo, efêmeros ou destrutíveis, de natureza praticamente invisível, ou delicados demais para serem transportados. Parte deles foram apresentados em uma série de palestras, recitais e performances.

MS:

Apenas recentemente a história das exposições tem sido considerada parte essencial da história da arte, especialmente após o final dos anos 60, quando o engajamento do artista com o espaço e o local se tornou uma parte essencial de sua prática. Tomando a natureza efêmera de uma exposição e a natureza permanente dos registros documentais da mesma, o catálogo desempenha um papel essencial. A tendência ao lançamento do mesmo concomitante à abertura da exposição tem sido uma constante. O que a supressão do registro do evento em si ocasiona para a construção da história das exposições?

SHCC:

O catálogo é somente um dos muitos outros espaços que existem para publicar informação ou reflexão sobre um projeto curatorial. O catálogo não é exatamente a documentação de um processo senão a discussão das razões pelas quais um processo existiu. Então o projeto editorial da 9ª bienal organizou-se considerando o lançamento de uma publicação, na verdade na proposta original eram três publicações antológicas a serem lançadas antes da bienal como um material que se poderia outorgar a um público interessado, um público que queria mais informação sobre o processo de pensamento em torno da organização da proposta, porém, no entanto, os três livros não puderam ser realizados por questões de tempo e lançamos somente um que é “a nuvem”¹⁵. Cada um dos três livros eram supostamente também uma exploração dos três espaços de investigação (subterrâneo, atmosfera e do mar) que estavam sendo investigados, não somente em termos literais, mas também como metodologias: o passado, o presente, o subconsciente e o futuro projetado. Ao final de contas quando vimos que não havia dinheiro confirmado para as publicações e estava acabando o tempo para as tramitações (questões de *copyright*, tradução, etc.), decidimos que seria somente uma publicação: a nuvem. Então essa publicação estava prevista como foi: lançá-la antes da abertura do evento e que servisse como ferramenta para preparar o público, em específico, e também para os mediadores da bienal. A segunda publicação que se conceituou foi o *website* e enfrentamos problemas técnicos graves que tentamos resolver ao longo do processo, mas o *website* foi concebido, desde o início como um espaço que seria um espaço de documentação do projeto, não o catálogo. Por isso se lançou também ao princípio para que funcionasse como uma documentação dos processos do projeto através de entrevistas, imagens e também atuasse como uma plataforma editorial para a iniciativa de *Island Sessions*.¹⁶ A nuvem, o *website* e o catálogo são as publicações dessa bienal, independentemente do material pedagógico Manual para Curiosos. O catálogo foi concebido desde o início como um espaço de reflexão de ideias sobre o projeto mais concretamente

15. Todas as publicações da 9ª Bienal do Mercosul | Porto Alegre estão gratuitamente disponíveis para download em: <http://9bienalmercosul.art.br/pt/downloads>.

16. O projeto *Island Sessions* consiste em uma série de discussões que acontecem na ilha deserta popularmente conhecida como ilha do Presídio, localizada no Guaíba, próxima a Porto Alegre. Sobre a produção textual resultante do projeto, ver em: <http://9bienalmercosul.art.br/pt/encontros-na-ilha>.

relacionado com as obras de arte propriamente ditas, mas nunca como uma documentação da exposição. Para a documentação da exposição foi concebido o *website*, precisamente por sua flexibilidade de poder ser constantemente alimentado por novas informações como imagens, entrevistas com artistas, documentos em PDF, vídeo de artistas que foram relacionados para a criação de seus trabalhos, entre outros. Então o catálogo para mim não é um espaço que deveria documentar um projeto, senão mais do que nada, apresentar as ideias articuladas sobre os projetos, como uma visão geral de cada um deles. Também muitos dos textos, por exemplo, foram entregues em abril/maio e muitos dos projetos mudaram radicalmente entre junho, julho e agosto e não estão refletidos aí [no catálogo] diretamente, mas encontram-se refletidos no *website*. Então creio que são distintas formas de abarcar o que é um catálogo e para que serve um catálogo, nesse caso, para apresentar ensaios curatoriais, as discussões, para dar informação sobre os critérios de seleção e as perguntas que assumimos e que tratamos de abordar no projeto e aquelas que não poderíamos abordar e que estão refletidas no catálogo fielmente. Então esse catálogo está construído a partir de diálogos e de reflexões, a partir de ensaios. E também esse formato, digamos *writing style is thought about it in that sense of something that is still alive*. Mas para mim não, o catálogo não deveria necessariamente documentar a exposição em si.

MS:

A memória de exposição em si seria então o *website* não considerado a partir de uma plataforma efêmera?

SHCC:

Sim, como um recurso mais acessível que permite ter mais dinamismo e trocas, mais updates, *constant updates*. E esse lugar onde se pode inserir mais documentos. Também o *website* está desenhado incluindo uma sessão – que me parece é pouco discutida – mas é muito importante, que é o *download*. Uma sessão onde pode baixar certas publicações em pdfs como também é possível baixar outro tipo de material como as músicas (de Mário Garcia Torres), entre outros. E para cada página de artista constam *PDFs*, imagens das obras no sítio, imagens e informações do processo, breves introduções e uma série de links dos artistas. Cito alguns exemplos: Edgar Orlanieta, fez um *powerpoint* como um *blogspot* sobre o seu projeto que está vinculado no *website*; o acesso aos livros de Allan McCollum estão ali também, o vídeo de Gilda Mantilla e Raimundo Chaves que não está na exposição, mas, com sua permissão obviamente, está no *website* na sessão de *Island Sessions*. Então para mim o *website* não é um veículo meramente de comunicação, mas é uma publicação e foi concebido

como tal: o desenho do *website*, a participação da equipe editorial, tudo isso está organizado precisamente porque assim se concebeu, como uma publicação. Uma publicação muito mais dinâmica e nunca se concebeu o catálogo como uma documentação da exposição, somente como uma ferramenta a mais para poder pensar o projeto. E também nesse sentido, enquanto publicação, por exemplo, artistas que haviam proposto práticas artísticas que envolviam textos, também se enfatizou não incluir esse tipo de público em salas expositivas, mas, ao contrário, coloca-los assinados como anexos no catálogo, precisamente porque esse é um espaço de leitura e as salas são um espaço distinto. O catálogo nunca foi concebido como documentação, mas o *website* sim.

Sofia Hernandez Chong Cuy

Curadora de arte contemporânea da coleção Patricia Phelps de Cisneros e integrante da equipe de pesquisa da Bienal de Veneza de 2013. Foi diretora do Museu Tamayo na Cidade do México e ocupou cargos de curadoria artística na Art in General e na Americas Society, ambas de Nova York. Trabalhou como agente para a *DOCUMENTA(13)* em Kassel, 2012, e, desde 2009, é membro do conselho da *Kunstverein*, em Amsterdã. Seus escritos sobre arte e cultura são publicados regularmente em revistas e catálogos e, com frequência, em seu blogue www.sideshow.org. Nativa de Mexicali, reside em Nova York, apesar de passar a maior parte de seu tempo conduzindo pesquisas de campo em curadoria na América Latina.

Michelle Sommer

Doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS. Com formação transdisciplinar, é arquiteta e mestre em planejamento urbano. Foi coordenadora de museografia da 9ª Bienal do Mercosul Porto Alegre; professora da Faculdade de Arquitetura da UniRitter e UniCruz; e parecerista do MinC na análise de projetos culturais de arquitetura e artes visuais. Colaborou na concepção, desenvolvimento e implantação de diversos projetos de artes visuais. Dedicou-se a pesquisar as relações entre práticas curatoriais e o espaço em exposições de arte contemporânea.

VERSÕES E ARTIGOS NO ORIGINAL

TRANSLATED AND ORIGINAL ARTICLES

- 163 **Alexandre Santos**
The rising tensions between religion, eroticism and art: The Martyrdom of Saint Sebastian
- 170 **Annateresa Fabris**
Assembly, photography, mirror: Waldemar Cordeiro after concretism
- 180 **Joan Fontcuberta**
La postfotografía explicada a los monos
- 185 **Laura González Flores**
Entre fotografía y pintura: nueve gestos intertextuales (y una coda)
- 190 **Marcos Fabris**
Installation art and site specific works: art as opposition
- 195 **Mariano Klautau Filho**
Nada levarei quando morrer, aqueles que mim deve cobrarei no inferno (Nothing I will take when I die those who owe me money I will charge in hell), a film by Miguel Rio Branco
- 207 **Marilice Corona**
Shared territory: crossroads of languages, space for reflection
- 213 **Michel Poivert**
Notes sur l'image performée, paradigme réprouvé de l'histoire de la photographie ?
- 220 **Niura Legramante Ribeiro**
The contemporary photography and its pictorial sharings: antinomies and convergences
- 228 **Pedro Pousada**
Merzbau: the interpretation of the world as a living form without first causes
- 235 **Michelle Sommer e Sofia Hernández Chong Cuy**
9th Mercosul Biennial | Porto Alegre: curatorial and spatial practices, a dialogue with Sofia Hernández Chong Cuy

Alexandre Santos

The rising tensions between religion, eroticism and art: The Martyrdom of Saint Sebastian

Translated by Ana Carolina Azevedo

ABSTRACT: This article proposes a reflection on the Martyrdom of Saint Sebastian, which blends religious practice and erotic pleasure. Georges Bataille's assumption that eroticism and religiosity are complementary cultural constructions in search of overcoming the finitude and the discontinuity between human beings encompasses the presence of St. Sebastian in the contemporary art related to the photographic image. The implied cult of the Holy soldier's sensuality in Renaissance and baroque paintings turns into explicit appropriation in the homoerotic iconography of the 20th century, as we can see in the openly biographical translations of the theme in the performance pictures by Yukio Mishima and Luigi Ontani and in Derek Jarman's film *Sebastiane*.

KEYWORDS: Eroticism. Religiosity. Saint Sebastian. Photography. Film.

From the point of view of photography, some of the themes addressed by art history that frequently derive from pictorial or sculptural tradition usually somewhat translate the iconographic system from which they come. According to many authors (Coleman, 2004; Rouillé, 2005; Fontcuberta, 2010; Mora, 2004), photography is a medium of expression full of ambiguities, for it finely articulates overlapping layers between reality and fiction in a play that renders inevitable the reinvention of the iconographic arrays that serve as its inspiration. The Martyrdom of Saint Sebastian is one of such themes, and, upon being performed in the photographic image (or in film), reaffirms the status of this imagery system precisely because it adds autobiographical elements to the Christian myth, an aspect that places the relationships between religion, eroticism and artistic production in permanent tension.

The intersection between religiosity and eroticism is recurring in cultural manifestations ever since the later antiquity and art is no doubt one of its privileged places, especially in cultures whose religiosity make use of images. The very prehistoric origin of religions supports itself in the appreciation of the images as substitutes of the divinities or as expressions that ease human finitude (Débray, 1993), and such a situation promotes the blend of intrinsic relations between production, the development of religiosity and the notion of eroticism.

According to Georges Bataille, the origin of humanity is full of existential passages ranging from continuous to discontinuous and vice-versa. However, for Bataille, we are, in short, *discontinuous beings, individuals who perish in isolation in the midst of an incomprehensible adventure* (Bataille, 1987, 15p.) The discontinuity condition evokes the nostalgia of lost continuity and, as a result, engenders an obsession so much with what relates us to a duality of chance as well as with our perishable individuality. We need images in the same way that we try to supply the irreversibility of our individual condition through the sexual act. In this perspective, we “eroticize” everyday life as well as we “sacralize” our existence, because *the mystical experience, to the extent that we have within us the strength to operate a break from our discontinuance, introduces in us the feeling of continuity* (p. 22).

The primeval sense of the word “religion” comes from the Latin *religare* and brings the idea of reconstituting a spiritual bond between man and the incomprehensible and threatening forces of nature. In ancient religious practices, there is an proximity to the sense of eroticism as proposed by Bataille, in a movement that is similar to the manifested desire of most cultures in promoting “religious order” in face of the desecrate “disorder”. In the same way as the sexual act proposes a complementarity between human beings – regarding what we call eroticism as a fleeting symbiosis that destroys the condition of existential discontinuity –, religious ritualism generates a symbolic merge between mankind and the forces of nature supported in the construction of a delineated space for the practice of faith, which breaks with territorial discontinuity and impacts the whole community kept within its bounds. *For the profane experience, space is homogeneous and neutral: no disruption distinguishes the various parts of its mass in a qualitative manner* (Eliade, 1992, p. 18). In this way, the convergence between beings who embody the principle of erotic complementarity resembles the same logic of the religious ritual, because in both there is the desire of symbolic continuity. Be it in the other person, in the space set up for faith or in mystical experience that religion and eroticism can outline.

THE MARTYRDOM OF SAINT SEBASTIAN

The erotic exuberance of ancient religious systems such as Egypt, Mesopotamia, Pagan Greece and Rome, and overall India is not easily found in the Christian universe, which rarely features religious images linked to the representation of eroticism, albeit such images having become part of the Western artistic production due to the

Renaissance humanism, in a context that reviewed the standards of body representation, conforming to the ideal model influenced by the ancient classical world. The representation of The Martyrdom of Saint Sebastian fits in this category for its frequency in the Renaissance, a period in which Paganism not only contaminated the interest of artists for Greco-Roman mythology themes but also provided references for the representation of Christian liturgy aspects. From this perspective, it follows to think of the aforementioned saint's religious iconography as well as of his different historical appropriations, including the view of the saint as a religious icon that adheres to the homo-erotic cultural universe, especially in contemporary times.

San Sebastian lived in the 3rd century and, as a soldier, was so admired by the joint emperors Diocletian and Maximian that they made him commander of the first cohort (Infantry Legion). However, Sebastian would have worn the military uniform with the sole intention of strengthening the hearts of Christians, increasingly weakened by the persecutions (Varazze, 2003, p. 177). The reports indicate that the soldier engaged frequently in the defense of Christians, mediating miracles related to curing diseases, including the Pagans', who converted to Christianity to show gratitude. Among these miracles is the cure of a mayor of Rome, leading to his conversion to the Christian faith. Actions such as these brought him great respect from his followers, as well as assured him considerable fame in the Roman world. However, Sebastian's Christian grace was not well received in an officially and mostly pagan Rome.

When his Christianity was denounced to Diocletian, Sebastian was regarded as a traitor and thus condemned to martyrdom. He was then taken to a field, tied to a tree, and perforated with arrows until his death by a group of archers. The situation gave way to his resurrection. Some references in art history complement the unfoldings of his story through the character of Irene, who healed the soldier's wounds, allowing his return to Rome to defend his religious beliefs, which in its turn evoked once again the emperors' wrath. These facts contributed to the emperor having him bludgeoned to death. His body was thrown into the common sewer and subsequently buried in the catacombs of Rome, where he now remains in his sepulcher.

The Martyrdom of Saint Sebastian was widely represented throughout the European Renaissance by artists the likes of Hans Memling, Antonello da Messina, Giovanni Bellini, Sandro Botticelli, Albert Dürer, etc. The recurrence of the Saint's semi-nakedness buxom and androgynous representation ever since the 14th century was tolerated by the Church because of the influence of the

Classical antiquity and also for the fact that Saint Sebastian was the patron of the plague because the arrows shot at him symbolize the conquer of death. However, after the Catholic Revival, the Church soon replaced Saint Sebastian by Saint Roch, who was taken to be much more decent and wiser in the task of protecting from pestilence (Darrulat, 1998).

In any case, the representations and the devotion to the Saint were maintained during the Baroque period, when Saint Sebastian's image seemed to be established as *glorious*. This image evidenced the ambiguity of the Saint's gender, as well as the strong eroticization of his figure throughout different versions of it – especially the ones by Guido Reni. It was also during the Baroque and the emphasis given to dramatization during that period that several images of St. Sebastian were done in a more languid fashion, accentuating the increasingly reticent sense of the iconography, as in paintings by Jusepe de Ribera, Mattia Preti and Antonio de Bellis, or in sculptures by Pierre Puget, Antonio Giorgetti and Johann Michael Feichtmayer.

According to Fernandez (*op. cit.*), the poem *Le Martyre de saint Sébastien* (The Martyrdom of Saint Sebastian), with a text written in 1911 by Gabriele D'Annunzio (1863-1938) and incidental music by Claude Debussy, was responsible for the start of an open homoerotic devotion to the Diocletian guard. The Italian poet wrote the text in French and built a mythical Sebastian who refused to be treated with clemency and asked the executioners to torture him during his capital punishment. D'Annunzio's poetic speech is more or less a love song that stresses the determination and religious convictions of the saint as a symbol of resistance:

Archers, / Archers, if ever you loved me, / let me know your love / again in your arrows! I tell you, I tell you: / the one who wounds me / the most deeply loves me / the most deeply! (D'Annunzio *apud* Fernandez, 2001, p. 103).

D'Annunzio's poem proposes an intrinsic relationship between suffering and ecstasy in the history of San Sebastian, and this view was inspired by the saint's artistic representation, in paintings and sculptures, that emphasize this recurrent condition in Christian iconography as a whole. A similar example is the many times that John the Baptist was represented naked, with strong sexual appeal, an aspect that made him a homo-erotic icon as well. The history of St. John – beheaded by orders of his beloved, vengeful Salome – is a clue that awakens the ambiguous sense of his martyrdom, linked as much to the suffering by female treachery as to redemption, both elements that bring him closer to the

homo-erotic imagery and its intrinsic melancholy, anchored in the relationship between Eros and Thanatos.

There are many Christian images that bring us the pain and pleasure binomial. In this respect, Bernini's *The Ecstasy of Saint Teresa* (1647-52) is an ideal example of the underlying relationship between pain and pleasure. An Angel plunged a golden spear several times into the heart of St. Teresa of Avila, who described her experience and the sensation it elicited: "*The pain was so severe that it made me utter several moans. The sweetness caused by this intense pain is so extreme that one cannot possibly wish it to cease, nor is one's soul then content with anything but God*" (apud Bell, 2008, p. 239-241). The central sculptural group in white marble set at Santa Maria della Vittoria in Rome displays drive between life and death, eroticism and religiosity. Just like in the images of St. Sebastian, the representations of St. John the Baptist and St. Teresa evoke the suffering motivated by a noble cause: surrender to the divine love without concessions, even if such an option tended towards death. The aforementioned might not be as noticeable in St. John the Baptist's representations as in those of St. Sebastian and St. Teresa, in which the connotation of suffering related to the surrender to sex is evident. However, we can see the relationship between eroticism, violence and death in all three examples: *When the relationship of two lovers is the effect of passion, it calls on death, on the wish to commit murder or on suicide* (Bataille, 1987, p. 20).

The homo-erotic affinity with the theme of the Martyrdom of St Sebastian may be linked precisely to this overlap that exalts the physical vulnerability and the feeling of love. On the other hand, said affinity with St. Sebastian's martyrdom seems to have been there before Gabrielle D'Annunzio wrote his poem. The French monarch Louis XIII, a supporter of homoeroticism himself, had in his bedroom a painting by French painter Georges Latour of a half-naked St. Sebastian being taken care of by Irene (Fernandez, 2001, p. 91).

SAINT SEBASTIAN AS TRANSLATED THROUGH PHOTOGRAPHY AND FILM

Similar devotion to the Roman soldier was further established throughout the 20th century. An example that elucidates this affinity is in the memories of Japanese writer Yukio Mishima (1925-1970), first published in 1949 under the suggestive title "*Confessions of a Mask*". The excerpt in which Mishima describes his first encounter with the image of Saint Sebastian is particularly interesting as to the conditions of appropriation of this iconography by homo-erotic sensitivity:

I began turning a page toward the end of a volume. Suddenly there came into view from one corner of the next page a picture that I had to believe had been lying in wait there for me, for my sake. It was a reproduction of Guido Reni's "St. Sebastian," which hangs in the collection of the Palazzo Rosso at Genoa. [...] A remarkably handsome youth was bound naked to the trunk of the tree. [...] and the only covering for the youth's nakedness was a coarse white cloth knotted loosely about his loins. "I guessed it must be a depiction of a Christian martyrdom. But [...] even this painting of the death of a Christian saint has about it a strong flavor of paganism. The youth's body — it might even be likened to that of Antinous, beloved of Hadrian, whose beauty has been so often immortalized in sculpture — shows none of the traces of missionary hardship or decrepitude [...]. Instead, there is only the springtime of youth, only light and beauty and pleasure. It is not pain that hovers about his straining chest, his tense abdomen, his slightly contorted hips, but some flicker of melancholy pleasure [...]. Were it not for the arrows with their shafts deeply sunk into his left armpit and right side, he would seem more a Roman athlete resting from fatigue... (Mishima, 2004, p. 36).

Mishima declares that this picture meant a turning point in his life, because, then, he understood his attraction to homoeroticism. The arrows as emblems of masculinity are metaphorical images that bind to the eroticization of the scene of the martyrdom. They relate to the male world of war to which belonged the soldier, but refer to phallic symbols which penetrate the body of the young Roman as a reference to homo-erotic sex, also marked by the violation of the flesh. This overlap of elements appears both in Guido Reni's painting and Yukio Mishima's testimony. They both accentuate the physical strength, the nudity and the youth of Saint Sebastian, the soldier. Thus, in the same manner that Mishima's description was done through a journal entitled *Confessions of a Mask* depicting an entire whole generation that had their sexuality's expression repressed, the theme of the martyrdom of St. Sebastian serves the homo-erotic universe by relating to the life of a Christian soldier, which is also in the countercurrent of history and therefore in a position of rejection, similar to the one historically relegated to lovers who dare not speak their lovers' names.

The iconography of St. Sebastian that was related to the conjunction between sensuality and martyrdom during the Renaissance became even more powerful upon taking on a transgressive nature in contemporary art. Marked precisely by the violation of the codes of autonomy of art towards life, a process that had a strong participation of mechanical means of image obtainment (Crimp,

2005), contemporary art was created in a favorable environment for the representations of the Catholic saint, now taken as a reference of identity, especially after the sexual revolution and the gay politicization in 1960. Many artists pored over the topic, concerned with its intrinsic meaning, as is the case of David Wojnarowicz, Pierre et Gilles and Mario Röhnelt, among others.

In a precursor attitude of this iconographic wave, Mishima embodied the saint in a kind of photographic performance, the *Portrait of Mishima as St. Sebastian* (1966). The photograph originated from a partnership between Mishima and the Japanese photographer Kishin Shinoyama, in full appropriation of Guido Reni's pictorial work, which is noticeable by the gestures of the writer, the setting and the position of the arrows. It bears noticing that Mishima took part in this work a few years before his triumphal public suicide through *harakiri* in 1970. The fictional and autobiographical overlapping of layers with each other, as the relation between pleasure and pain expressed in Saint Sebastian's figurative tradition, seems to be premonitory to the Japanese writer's choice to "leave the scene", as a sort of conscious adherence to the melancholic impulse of drama (Benjamin, 1985).

The Italian artist Luigi Ontani (1943) painted *Saint Sebastian in the Wood of Calvenzano (after Guido Reni)* in 1970. In his work, Ontani also proposed to think of this iconography from the perspective of the photographic image, and in this manner accentuated its drama as much as its underlying homo-erotic content. Ontani recreates the Catholic saint's martyrdom likely as homage to Mishima, an aspect noticeable due to the allusion to Guido Reni and also because of the year of completion of the work, which coincided with the Japanese writer's death. Upon observing Ontani posing as a Saint Sebastian in wait, we can also notice the pun connected to the Wood of Calvenzano, Guido Reni's hometown. That is also a subtle provocation present the title of the work, accentuated by the construction of the image, because it alludes to the so-called *marginal territorialities* (Perlongher, 1995), i.e. the urban settings of libidinous male encounters in places such as the woods, parks and abandoned places.

However, among the most disconcerting works on the martyrdom of Saint Sebastian is the first film by Derek Jarman (1942-1994), named *Sebastiane* (1976), entirely spoken in Latin. It is a work of blatant homo-erotic and self-referential bias, whose aesthetic is deeply marked by a *melancholy sensibility* (Lee, 2002). The film is a new reading of the Christian saint's life, reinventing the atmosphere of desire that surrounds its mythical construction. Although

the English director explores the fate of Sebastian martyred by the arrows in a final scene that refers to the voluptuousness of its pictorial appearances, the conveyance of the story prioritizes a long preamble of characterization of the Saint's character as someone who does not acknowledge defeat regarding beliefs and desires, not even in the face of corporal punishment imposed by the military authorities. The scenario has as its backdrop a military base for training soldiers, privileging the male concentration in an isolated environment. Masculine confinement is a recurrent homo-erotic fetish, having been exploited, for instance, in Jean Genet's thoughts on prison, present in the autobiographical novel *The Thief's Journal* (published in 1949) and in the film *Un chant d'amour* (1950).

Derek Jarman also devoted himself to literature and painting, although his artistic notoriety was consolidated in film, despite his filmography being seen as excessively aestheticized and decorative by orthodox critics who didn't realize the extent of his cinematic expression. Beyond the aesthetic attributes that would come to connect Jarman to Fellini or Pasolini, his filmography blends the same political criticism he made use of in his paintings during the government of Prime Minister Margaret Thatcher. In his work, he denounced the Church's moral influence upon culture, and with that he made himself noteworthy as a controversial film director who revisited the history of gay martyrs in a voluntarily camp style in films such as the aforementioned *Sebastiane*, and *Caravaggio* (1986) and *Ricardo III* (1991).

Even in spite of its apparent ridicule, exaggeration and lack of seriousness, the *camp* aesthetic (Tamagne, 2001, p. 251)¹ has as an important political value precisely because it deals with elements that break with good taste and transgress high culture, approaching what we now know as *queer* culture. In the film *Sebastiane*, camp is present in the way the director dramatizes the gay aesthetic using and abusing his fetishes: the allegorical initial Roman party scene that culminates with the sperm shower coming out of a gigantic artificial penis on the face of a dancer; the effeminate affectation of Emperor Diocletian; the many violent motifs with strong erotic references; the different references to homo-erotic fantasies that appear throughout the film, such as the bare costumes of the Roman soldiers, ridiculing the reality they refer to.

1. For Tamagne, the camp aesthetic, as initially defined by Christopher Isherwood in *The World in the Evening* (1954) or Susan Sontag in *Notes On "Camp"* (1964), rests on cross-dressing, parody, theatricality, pose and artificiality. Camp is the means through which Oscar Wilde's decadent aestheticism, Andy Warhol's pop culture and the transgender delirium in Jim Sharman's *Rocky Horror Picture Show* (1976) converge.

In 1896, American pictorialist photographer Fred Holland Day (1864-1933) takes on the adventure of photographing more than 200 images regarding the passion of Christ, becoming one of the forerunners of the intersections between homo-eroticism and religiosity through photography. As a production based on photographic narrative of a biblical episode and due to its homo-erotic bias, several are the points of convergence between Holland Day's work and Jarman's film. In Holland Day's photographs, the Roman soldiers who presided over the crucifixion of Christ, for example, resemble the tormentors of *Sebastiane* much for the camp attributes that guide the dramatization, their costumes and the reigning mood of sensuality. It is important to note that, just like Mishima, in the series about the crucifixion of Christ, it is the very photographer who serves as model for the pictures. *The seven last words of Christ* was displayed at the Philadelphia exhibit in the same year and was very criticized, especially due to the unusual combination of the sacred with nudity and, above all, to the photographic representation of a man linked to homoeroticism embodying the figure of Christ. In *Study for the crucifixion*, the suffering of the Messiah is transposed to a teenager in a full-frontal nude, filled with languid sensuality, in an image that refers to the memorable sculpture of the *Slave* (1514-1515), by Michelangelo, a subject that evokes passivity and, at the same time, the sensual eroticism of the male body as an object of the spectator's gaze (Greer, 2003, p. 109).

Day's appreciation for decadentism, expressed in the *Yellow Book* journal, to which he was an editor, is another aspect that promotes a connection with Jarman, especially considering Camp in *Sebastiane*.² Likewise many photographers of that time, he was very fascinated by the transgression of conventions, both with regards to the aesthetics and subjects of his images (upon proposing challenges to make photography rival with painting) as to religion (upon crossing barriers of taboos and iconographic conventions). It bears reminding that in 1907 he also delved on the theme of St. Sebastian, producing an interesting pictorialist version of the martyr through a daring first foreground up-shot.

However, if compared to Day's passion of Christ and St. Sebastian, Jarman's film is more radical and transgressive. The first reason for that is that it assumes a homo-erotic aesthetic, displaying lengthy shots of sexual interaction and nudity of the soldiers, but also because it tackles its own political context. In fact,

much of Jarman's work has a corrosive critical bias, including for not hesitating in bringing to light the permanence of the homophobic manifestations that prevailed in the 80s, with the return of censorship both in the United States as in England, respectively during the terms of Ronald Reagan and Margaret Thatcher. In this sense, the film *Edward II*, which portrays a gay heir to the English throne in the 13th century, is also a political statement against *Section 28*, that, in 1988, prohibited the financial aiding of activities that served to "promote homosexuality", setting the return to Puritan censorship regarding homoerotic expression in the United Kingdom. Measures such as this act set up a sense of witch-hunt, established in Europe and the United States with the spread of the AIDS epidemic.

Jarman's pictorial work has also a strong political *queer* engagement. As a carrier of the HIV virus, his work in painting is guided by a clearly activist sense, which marked the trajectory of several artists in the same condition in the early 90s, motivated by the poetic collective effort that made use of strategies to promote awareness about the need for public policies to treat and prevent AIDS (Santos, 2011). This is featured in Jarman's last paintings in the early 90's, in which the artist covers with red ink the pages of homophobic tabloids and writes over them with words like *queer*, *blood* and *spread the plague*, thus manifesting criticism of the role of the press in the spreading of gay prejudices in the context of the epidemic outbreak. As evidenced, Jarman's homoeroticism is marked not only by the visibility of the homoerotic desire, masterfully expressed in his timely filmic appropriation of the Martyrdom of St. Sebastian, but also by the political fight to give visibility to the hardships of a marginal social segment.

When Yukio Mishima and Luigi Ontani embodied St. Sebastian, more than imaging a coded message about homoeroticism – such as Renaissance and Baroque artists –, they raise the private world that affects them to the center of their art. A world whose appearance was facilitated by photography, by means of their narratives and fictional potentialities. They speak in the first person and go into raptures about their vision, in which eroticism and faith intermingle in the most peculiar way, as well as biography and topic. Likewise, when Derek Jarman revisits the Martyrdom of St. Sebastian through film – which has its origins in photography –, he does not do so to simply narrate the suffering of sacred character or to produce surreptitious messages to knowing viewers, for his poetic speech is the result of a troubled era in which the manipulation of images opened the doors to other political accesses to the

2. In *Notes On "Camp"* (1987), Susan Sontag refers to Aubrey Beardsley's decadent movement as camp aesthetic, and Fred Holland Day was a great admirer of the illustrator, as well as Oscar Wilde's.

body, otherness and desire. Thus, in Jarman's work, there is a state of autobiographical tension that speaks of itself from the other.

If eroticism, as well as religion, are human dimensions that complement each other, the state of tension to which I talk about when I mention Jarman is also present in Mishima and Ontani. The three artists display this state in the transposition of the sacred to the profane and the profane to the sacred, as if these were counter-discursive political strategies consciously elected by their authors. It is important to consider that, paradoxically, the arrows, which are a crucial element of the Martyrdom of St. Sebastian, in addition to being *symbols of sexual penetration and sexual coverage*, also refer, in a mystical/religious level, to *the thinking that leads to light and to the creator organ that opens up to fertilize and illuminate the enclosed space* (apud Virel Chevalier & Gheerbrant, p. 435).

REFERENCES

- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BELL, Julian. *Uma nova história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemande*. Paris: Flammarion, 1985.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *Eros travestido: um estudo do erotismo no realismo burguês*. Belo Horizonte: UFMG, 1985.
- COLEMAN, A. D. El método dirigido: notas para una definición. In: RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- COOPER, Immanuel. *Male bodies: a photographic history of the nude*. New York: Prestel Publishing, s.d.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- DARRIULAT, Jacques. *Sébastien: le renaissant*. Paris: Éditions de la Lagune, 1998.
- DÉBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis, Vozes, 1993.
- ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FERNANDEZ, Dominique. *L'amour qui ose dire son nom: art et homosexualité*. Paris: Éditions Stock, 2001.
- FONTCUBERTA, Joan. *O beijo de Judas: fotografia e verdade*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- _____. *La vida de los hombres infames*. In: SIGG, Pabro (Ed.). *Microhistorias y macromundos, Volúmen 2*. México, DF: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.
- GRAZIOLE, Elio. *Corpo e figura umana nella fotografia*. Milano: Edizione Bruno Mondadore, 1998.
- GREER, Germaine. *Les garçons: figures de l'éphèbe*. Paris: Hazan, 2003.
- HAMMOND, Anne. *Vision naturelle et image symboliste: la référence picturale*. In: FRIZOT, Michel (Ed.). *La nouvelle histoire de la photographie*. Paris: Larousse/VUEF, 2001.
- LOPES, Denilson. *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.
- LORD, Catherine; MAYER, Richard. *Art & queer culture*. London/ New York: Phaidon, 2013.
- MISHIMA, Yukio. *Confissões de uma máscara*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- MORA, Gilles. *Photobiographies*. In: MÉAUX, Danièle; VRAY, Jean-Bernard. *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2004.
- PERLONGHER, Nestor. *Territórios marginais*. In: MAGALHÃES, Maria Cristina Rios. (Org.). *Na sombra da cidade*. São Paulo: Editora Escuta, 1995.
- PULTZ, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Ediciones Akal, 2003, p. 63.
- ROUILLÉ, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
- SANTOS, Alexandre. *Corpos invisíveis, corpos que importam*. In: CAMPOS, Marcelo; BERBARA, Maria; CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Maria (Org.). *História da arte: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2011.
- _____. *Imagem fotográfica e ambiguidade narrativa em Milton Kurtz*, in: SANTOS, Alexandre; CARVALHO, Ana Maria Albani de (Org.). *Imagens: arte e cultura*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.
- SONTAG, Susan. *Notas sobre o camp*. In: SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- TAMAGNE, Florence. *Mauvais genre? Une histoire des représentations de l'homosexualité*. Paris, EdLM, 2001.
- VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Aurea: vida de santos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

ILLUSTRATIONS CAPTIONS

Illustrations presented in this article can be viewed in the article's version in Portuguese.

Picture 1. Guido Reni, *Saint Sebastian*, 1618, oil on canvas, Palazzo Rosso, Genoa.

Picture 2. Kristin Shinoyama, *Yukio Mishima self-portrait as Saint Sebastian*, 1966.

Picture 3. Derek Jarman, photogram, *Sebastiane*, 1976.

Alexandre Santos: Professor of History of Art of the Department of Visual Arts at the Arts Institute at UFRGS and the Graduate Program in Visual Arts. Santos has published many articles on his research topics of interest, focusing on photography in modern and contemporary art. He is the author of the doctoral thesis *Photography as personal writing: Alair Gomes and the melancholy of the other-body* [A fotografia como escrita pessoal: Alair Gomes e a melancolia do corpo-outro]. He has co-edited the book *Photography in the contemporary artistic processes* [A fotografia nos processos artísticos contemporâneos] (Secretaria Municipal de Porto Alegre/UFRGS ed., 2004) and *Images: art and culture* [Imagens: arte e cultura] (UFRGS ed., 2012).

Annateresa Fabris

Assembly, photography, mirror: Waldemar Cordeiro after concretism

Translated by Ana Carolina Azevedo

Abstract: In search of new possibilities for concretism, Cordeiro becomes interested in the “brutal realism” of the urban landscape, in which he detects a creative principle rooted in the dialectical process of the montage. Resulting of this new moment (1964-1965), the “popcretos” are often characterized by the use of photographic images, presented as rhetorical and ideological operations. Used also in later works, photography becomes an instrument to challenge traditional ideas about art, having the transformations arisen by the presence of mass media as horizon.

Keywords: Photography. Collage. Waldemar Cordeiro.

In December 1963, Waldemar Cordeiro publishes two articles in which he challenges the concrete platform to demonstrate the ability to surpass the “pragmatic moment”, marked by the relationship between the signs and the interpreter, to the “semantic period”, characterized by the relationship between the signs and the things. If the artists couldn't identify with new and creative aspects of contemporary art, from the “communicative, independent and direct nature, and the forever ongoing quantitative and qualitative changes” of the concrete proposal, it would definitely be surpassed, becoming a manifestation of the past. The counterpoint of historical concrete art resided in the “new figuration”, presented in terms of assembly as an expression of anti-dogmatism and anti-style; of open work, that is to say, not univocal object, which no unambiguous signs, linked by relationships not unique; of critical view of society, since it denounces the forced collectivization of the individual by the mass media, “benefitting a financial oligarchy increasingly eager to profit”.¹

The artist does not fail to stress the existing link between the informal languages and the new poetic which was shaping up in the early 1960s. Although obsolete as concretism, informal art had made an appeal for a “return to things”, the substance and staining, meaning “ambiguity, undefined, possibilities of choice and of reading direction, movement, instability and randomness”.² The idea of informal art as transition zone to the emergence of the new figuration had been used by Giulio Carlo Argan in his text for the presentation of Italy's representation in the VII Bienal Internacional de São Paulo (1963). In it, the historian epitomized the trajectory of Enrico Baj in terms of a transposition of

the historical experience of informal to the domain of the image. Sergio Dangelo, in turn, was presented as an artist who, within the informal experience, had opened “new zones of the self to exploitation and revelation of the image”.³

The coexistence of gestural violence with figure elements, when not anthropomorphic, is in fact a feature of numerous informal Poetics, as the examples of the Cobra group and of artists such as Nicolas De Staël, Jean Dubuffet, Emilio Vedova, Wols and Jean Fautrier show us. The idea of “homeless representation”, coined by Clement Greenberg in 1962 to set the *Women* series (1952-1955), by Willem de Kooning, and some works by Franz Kline after 1953, is also part of this reference framework, since it designates a type of painting which, although applied to abstract purposes, suggests representational goals.⁴

If such experiments can be placed within “new figuration”, the term, however, is rather ambiguous and complex, because it encompasses all the trends that restore the iconic representation. Thus, the concept of “new figuration” applies to every work that posits the relationship with an object's shape, based on a relationship of similarity. Since this varies according to individual perception, it is possible to assert with Simón Marchán Fiz that the criterion of similarity is relative, determining the existence of varying degrees of iconicity.⁵ Names such as Francis Bacon, Antonio Saura, Baj, Valerio Adami, and trends such as the neo-Dadaism, *pop art*, new realism, fantastic figuration, psychedelic art, hyper-realism, the *shocker pop*, narrative figuration and critical realism of the Decade of 1960 all fit within the label “new figuration”.⁶

The idea of montage used by Cordeiro to characterize the “new figuration” present at the Biennial of 1963 deserves some consideration, starting with the definition given by him. If the montage is characterized by the introduction of the “thing”, converted into information, sign and constructive message on the artwork,⁷ the

3. Argan, 1963, p. 288-289. Cordeiro may have also found echoes of that attitude in some participants of the show, such as Pierre Alechinsky, in whose language surrealist suggestions and an eastern gesture mixed, and Ivan Serpa and Flávio Shiró, who were distinguished by the coexistence of abstract structures with figurative substrates in their canvases.

4. Greenberg, 1995, p. 124.

5. Marchán Fiz, 1997, p. 19-23.

6. The term “new figuration” is also used as the title of an exhibition held in Florence in 1963. The display, which involved Sergio Vacchi, Giannetto Fieschi and Giuseppe Guerreschi, among others, is considered by Maurizio Fagiolo Dell'Arco (1966, p. 13) a “chain born old”, as it proposes an association between the last echoes of informal painting and a resumption of surrealism. Argan (1963, p. 289), in turn, applies the term to artists such as Rodolfo Aricó, Aldo Bergolli and Concetto Pozzati.

7. Cordeiro, 1986, p. 119.

1. Cordeiro, 1986a, p. 119; 1986b, p. 123.

2. *Id.*, 1986b, p. 123.

concept does not apply to most neo-figurative works presented in the exhibition. Do not fit within the montage concept the symbolic compositions by Alan Davie, characterized by a surrealist-oriented figuration; Dangelo's sign-gesture demonstrations, also of surrealist derivation; the free and elegant lines of Rodolfo Aricò; the geometric structures bathed by a shadowy light and populated by ambiguous figural presences of Aldo Bergolli; Concetto Pozzati's images, derived from the mass media, but prepared in fantastic way; the sculptures of Eduardo Paolozzi, which are presented as mechanical fetishes, although inspired in the rational order of technology.

In the catalogue of the Biennial, the term "montage" is used by Michael Middleton to characterize the latest works of Paolozzi, including both versions of *Hermaphrodite Idol* (1962). Since 1961, the British artist was experimenting with new elements, "designed & made for direct montage in many combinations and permutations, by welding and similar methods of structuring".⁸ It's not about the meaning of montage used by Cordeiro. The Brazilian artist is closer to the poetic of Robert Rauschenberg's *combine-paintings*, while Paolozzi, even resorting to objects he found, insisted on translating them into a material like bronze, demonstrating the limits of its opening to the new universe in which the art was entering.

The idea of montage as interest in the "thing" can be applied to pieces by George Segal, real sculptural frames in which ghostly molds of plaster and real objects merge. You can also consider montage the four collages made by Paolozzi and the eleven works of Baj, who makes use of heterogeneous materials to propose an unusual figuration through monstrous, but deeply expressive characters. That's what the four works devoted to the theme of the generals, presented as grotesque and horrifying mannequins covered in medals, fringes and currencies, show.

The artist who responds more closely to Cordeiro's idea about the existence of a "brutal realism, whose creative possibility is guaranteed by the dialectical process of assembly" is the Italian Mimmo Rotella, which features five *décollages*, considered by Argan "evidence" or "sociological documents", in which was fixed "the image of the ephemeral modern cities' mythologies".⁹ Artist in residence at the University of Kansas City (1952), Rotella had discovered in the United States "the value of the social conference with men by means of posters," which would take him to the practice of the *décollage technique*, in the wake of Enrico Pampolini experiences with different materials and Kurt Schwitters's *merz*

compositions.¹⁰ After a first informal moment (1953-1958), in which the torn sign imposed itself by the chromatic and material values, the artist becomes interested in the ready-made image, present in the walls of the urban environments (1958-1963). Fashion, advertising, film icons, all become part of a universe in which the values of art meet those of the entertainment industry, giving life to private mythologies through the process of a technique able to agglutinate a variety of temporal moments. The torn poster, which the artist appropriates, is then glued to the screen and subjected to a new process of laceration, which brings up the value of the fragment, in addition to proposing a chain of new meanings. This operation resulted in a synthesis that reshapes the ephemeral character of the image, taking it to the context of the mnemonic procedures.

References to the book by Umberto Eco, *The open work* (1962), and the critical vision of the "new figuration" cannot help but arouse a question about Cordeiro's intentions when configuring this framework of issues. The artist goes beyond Eco's formulations on "meaning" as a synonym for a message based on the order, in the conventionality and in the redundancy, and "information" as opening for the improbability, the ambiguity and the unpredictability. When reporting the first to the "content" and the second to the invention of new formal structures, Cordeiro ends up dismissing the positive value which the "new figuration" seemed to enclose. He presents it, in fact, as an "art of meaning", while trusting the mission of creating unprecedented forms to the new trends in concrete art.¹¹

The following year, although still talking about "new figuration", relating it to the sartrian concept of "intending awareness",¹² in order to emphasize the "objectification of things" designed as "semantic units",¹³ the artist shows his own conception of what should be a new way thanks to a series of works, presented in the form of "semantic concrete art"¹⁴, which became more known as "popcreto"

10. Maurizi, 1981, p. 17; Vettese, 2002, p. 11.

11. Eco, 1967, p. 159-160; Cordeiro, 1986b, p. 124.

12. Cordeiro is referring to the idea of consciousness as intentionality, that is, as movement toward the world, to things and to others, that Sartre had derived from Edmund Husserl (Souza, 2010, s.p.).

13. Cordeiro, 1964a, s.p. Published in *Habitat* (May-June 1964), the article *New trends and new figuration* is a response to *The abstraction-figuration dilemma*, published by José Geraldo Vieira in the issue number 75 of the same magazine. Vieira's extensive argument ends in contraposition between Vieira new figuration and concrete art. The critic asks himself how the figurative art could coexist with the concrete strand, exhorting its representatives to be interested not only in research, but also in the search for a "lasting solution". To survive, the figurative art should "use of hormone magic, unconscious flow, of inspiration, of intuition, of fetishism, Mystique, ancient forces". The concretism should, then, "abandon the scheme and trigonometry for the random" and insert itself in contemporary times, "becoming practical and not theoretical." Cf. Vieira, 2012, p. 96-97.

14. Before reaching the "semantic concrete art", Cordeiro, in the early 1960s, had

8. Middleton, 1963, p. 241.

9. Cordeiro, 1986a, p. 119; Argan, 1963, p. 288.

with the definition proposed by Augusto de Campos.¹⁵ The term “popcreto” means a set of works dating from 1964, designed as assemblies of heterogeneous elements suitable of reality and transformed into signs thanks to changes in their original structure and to new groupings, arranged in the frame according to the geometric patterns of the concrete composition.

It’s still significant that among the “things” that Cordeiro appropriates to perform an operation of “disintegration of the space of the physical object”, of “destruction of conventionalities” to reach the “semantic construction”, the “building of a new meaning”,¹⁶ are photographic images found in the press. This choice brings the evidence that for him there is a fundamental difference between painting and photography. While the first is guided by the representation of the likeness of the object, the second has as main feature the presentation of the object itself, devoid of any form of subjectivism. Conceived this way, photography responds closely to the search of a “realism built within the objective language of contemporary art”, to the defense of an art based on the presentation of reality and no longer in its representation.¹⁷

That’s what posited one of his theoretical references, Pierre Restany, advocate of the “objective look”, of the “camera’s eyevew”. The French critic found the presence of an actually new figuration only in the “mechanical arts”, that is, in the set of research carried out by Rotella, Alain Jacquet, Gianni Bertini,¹⁸ Pol Bury, Nikos, Serge Béguiet, who tended to the restructuring of the two-dimensional image thanks to the most modern broadcasting techniques and the mass media. Among the new procedures, which had nothing to do with the classic means of painting, the following began to gain more space: press photography, batik, frameworks

conducted experiments with stains and organic forms “of tinged geometry”, called “informal concrete art”. Cf. Fields, 2015, p. 262.

15. According to the poet, the works presented by Cordeiro at the Art Exhibit at IAB (São Paulo, June, 1964) had as main feature a concrete structure, which had “swallowed critical and anthropophagously, in the Brazilian way” the experience of American pop art. This perception arose the term “popcreto”, but Campos acknowledges that perhaps it would be better to use either “pop concrete art” or “semantic concrete art”, as Cordeiro himself proposed. Cf. Peccinini, 1999, p. 51.

16. Cordeiro, 1964b, s.p.

17. Cordeiro, 1986b, p. 56.

18. Jacquet and Bertini participated of the Opinion 65 exhibit, organized by Ceres Franco and Jean Boghici and presented at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro between August 12 and September 12, 1965. In the presentation of the show, Franco (2015, p. 49-51) highlights the “socialization of the work of art” made by Jacquet thanks to the photographic reproduction process, the “bertinization of the woman figure” in the gouaches-collages of Bertini, also debtors of the technical image, and the “Baroque delirium” of Cordeiro, which “takes hold of everyday objects, transforming them, cutting them relentlessly with the saw, to reveal to us through the straight line the inner secret of these same objects.”

and photographic transport, enlargements of telephotos, decals of clichés, amid others. Is to the research of mechanical art that Restany trusts the task of rooting the modern realistic consciousness in an original iconography, “able to adapt itself to the screen support plan, without renouncing to the revolution the look it embodies”.¹⁹

The hypothesis that Cordeiro conceives photography as “thing” is reinforced when we remember the presence of Jean-Paul Sartre’s *L’imaginaire* (1940) in his library. When referring to the photographic portrait, the philosopher presents a definition of photography as “thing”, as a paper rectangle which has specific quality and color, with shadows and light patches distributed a certain way. Matter which acts as an *analogon* of perception, photography, as all image, requires an intent to constitute itself, to become present to the perceptual consciousness.²⁰

By taking ownership of photographs published by the press in works such as *Liberdade (Freedom)* and *Jornal (Newspaper)*, dated 1964, Cordeiro proves he is moved by a precise design: deconstruct the image and restore it in a disjointed manner in order to hamper its immediate apprehension. Privileged by the communication industry because of its objective possibilities of record, which get confused with the criterion of authenticity, photography is part of a mechanism and a network of complex meanings which invest directly in its interpretation. As a witness to the event, the press photographer works within the limitations imposed by the newspaper to which his production is intended, leaving aside any artistic whim and emphasizing aspects such as the capture of the action, the use of certain “symbolism” which are able to enhance the informative load of the image, the production of “an effect on an object”, among others. Creator of mentalities, myths and knowledge, photojournalism contributes to the setting of an aesthetic of the image shared by an entire society, for interiorization and unconscious acceptance of certain types of information.²¹

19. Restany, 1966, p. 53. Although in the article Restany refers to the torn posters of Rotella, it should be remembered that, from 1963 onwards, the artist begins to work with the transportation of photographic images to emulsified screens, mechanically colored by a turning process, based on chemical baths. After taking ownership of a real element – which Raffaella Perna (2009, p. 33-34) points as the only moment of realization of a personal activity – the artist mechanically registers objective forms of reality. It is especially because of this new process that the artist is mentioned in the “Manifesto of the mec-art”, released by Restany in October, 1965. In it, the critic highlights two possible paths for the new strand: the *assemblage*, which corresponds to an act of modern life; and the art of “ascertainment”, where we can place Rotella, which proposes a “paging of objective reality itself”.

20. Sartre, 1940, p. 34, 72.

21. Boltanski, 1979, p. 187, 193, 195, 200-201; D Autilia, 2001, p. 61, 73.

Cordeiro deconstructs this rhetorical mechanism of meaning with the transformation of the news in decontextualised and ambiguous fragments, making room for the imaginative participation of the observer. In *Liberdade (Freedom)*, the image of former President Juscelino Kubitschek integrates a montage in which stand out a cut pan and a hubcap. Cut in winding lines, the page on which the image had been published loses its informational load to acquire an ambiguous meaning, reinforced by the presence of the words "President" and "Buñuel". Fabricio Valerio Nunes, who realized such terms in the montage, speaks of imaginative associations between the figures of the former President and the Spanish film maker, a logic of strangeness that transforms an actual object into an abstract shape, into an element of the composition.²² The operation carried out in *Jornal (Newspaper)* is even more radical [Fig. 1]. The artist takes ownership of a front page of São Paulo Edition of *Última Hora* and cuts it into vertical strips. The reassembly of the fragments of texts and images is guided by the illegibility and hence the impossibility to provide them with a meaning, putting in question the idea of the newspaper as an objective means, bearer of accurate information.

The central element of the two works is, undoubtedly, in the determination of critically presenting mechanisms of knowledge of reality forged by mass media and to propose a critical reading of its rhetorical and ideological resources. If in them the idea of open work presents itself in the form of a field of interpretive possibilities,²³ other two works, which also use newspaper images, go beyond mental collaboration of the spectator, as they demand his productive complementation. *Distorções ótico-intencionais (Optical-intentional distortions)* and *Rebolando (Shaking)* require, in effect, the direct action of the viewer upon the work.

A photograph of the first work and the text *Arte concreta semântica* are the participation of Cordeiro in the manifesto *Novas tendências 3*, held in Zagreb in 1965. Text and artwork have a relationship of complementarity. In the text, there is a criticism to the European "new trends", term under which gathered artists of constructive tradition, whose research aimed at the core values of visual perception, as the examples of the Italian Gruppo N and Gruppo T, Nine French and Yugoslav Tendencije Groupe de Recherche d'art Visuel show. Cordeiro's criticism has targeted their adherence to a "new naturalism", which sees the participation of the spectator in biological terms. Their research still rooted in *gestalt*,

in the iconic dimension, in the "pure" stimulus, oppose the ideas of "seizure", derived from Sartre, communication and "associated" stimulus.²⁴ *Distorções ótico-intencionais (Optical-intentional distortions)*, which will be published alongside the programmatic text in the event's catalog, is a good example of the new attitude trumpeted by the Brazilian artist.

No longer an existing work, *Distorções ótico-intencionais* consisted of a kind of box with bottles full of water hanging from its top. These were placed in front of shreds of paper, one of which in the form of a revolver; it read news on a Russian bomb of total extermination. So that the work was complete, it was necessary that the viewer would boost the bottles in order to cause a deformation of letters and images. From this game emerged images, described by the Casa & Jardim magazine, April 1965, as: "A showgirl who dances crazily, Kruchev and a star of French cinema in terrible aspect, [...] the figure of President Johnson, of the United States".²⁵ *Rebolando*, which was not accepted by the jury of the VIII Biennial de São Paulo (1965), was composed of a jug full of water, standing on a base that contained a picture of Marilyn Monroe. The inscription "shake in this direction" was an invitation for the spectator to participate; if the requested action was carried out, the viewer would see the Hollywood star moving in winding way.²⁶

One of the clearest examples of Cordeiro's intentions by bringing together in a same work the principle of *ready-made* and a geometric structure is in *Popcreto para um popcrítico* (1964). Composed by a red plan on which is set a mattock, the work also presents fragmented photographic images of mouths, noses and locks of hair, which offer and don't offer themselves to the gaze of the viewer. The ambiguity of the images is determined not only by the impossibility of their reconstruction, but also by the presence of a grid formed by small circles, which complicates any attempt to determine a global apprehension. The presence of a wide open eye at the top of the grid highlights the ambiguity of the set, since this could be referred to a centralized control - as Helouise Costa²⁷

24. Cordeiro, 1964b, s.p.

25. *Gosto não se discute (você conhece a Pop art?)*.

26. When saying that in Cordeiro's poetic "a body and experiential participation of the spectator didn't matter, contrary to Hélio Oiticica", Paulo Reis (2006, p. 37) does not take into account the actions required for the effectuation as works of *Distorções ótico-intencionais* and *Rebolando*. If it is true that, in the "popcretos", Cordeiro does not surpass the dimension of "work", unlike Oiticica's Parangolés, which dissolve this concept and its materiality, works such as *Distorções ótico-intencionais*, *Rebolando*, *Seio*, *Indivíduo s/ massa*, *Autorretrato probabilístico*, in addition to the compositions with mirrors, demonstrate being carriers of an idea of opening not only perceptive.

27. Costa, 2002, p. 18.

22. Nunes, 2004, p. 170-171.

23. Eco, 1970, p. 160-161,163.

suggests - but also to power of the critical look on the fate of a work of art. If this hypothesis is valid, the grid could be considered a symbol of the alienation of the art critics in relation to the universe of politics, symbolised in the chosen color, liable to suggest communism, and in the mattock, which could evoke the struggle of Peasant Leagues (1945-1964) for land reform and its repression by the military regime [Figure 2].

The exhibition of the popcrete objects is fiercely attacked by Geraldo Ferraz, for whom they were a provincial echo²⁸ of the consecration that *pop art* had had in the XXXII Venice Biennial (1964), with the award of Rauschenberg²⁹, of a rehashed modality of the *ready-made* and of "everything that can be found for a long time booked and catalogued in the history of modern art". Ferraz disagrees strongly with the "ambiguous wedding" of concretism and pop art, which defines "created confusion." Unsuccessful at painting, Cordeiro tries "to go for a consequent naturalism", "seeks to get to the art of junk" with his semantic proposals on montages "that offer nothing, not even as surprise, shock or vulgarity". There's no

28. The awful provincial impact is not exclusive of Cordeiro. Ferraz also criticizes the "funny symptom" of that year's Instituto Torcuato Di Tella award, organized by the Centre for Visual Arts of the institution, whose Director was Jorge Romero Brest. The award, granted to Argentinian artists between 1960 and 1966, when it is substituted by *Experiências Visuais* (1967 - 1969), has an international development between 1962 and 1967. In 1964, the national award is granted to Marta Minujin for *Revire-se e viva* (*Turn around and live*), which consisted on a tent made of various materials (cloth, rubber foam and wood), filled with colorful mattresses on which the public should lie down and shake their bodies to accomplish the goal pursued by the artist: to merge art and life. As if that wasn't enough, there was a predominance of neo-figurative tendencies among competitors at the international award, which was won by geometric painter Kenneth Noland with his piece *Air*. The presence of names such as Arman, Baj, Alberto Gironella, Jasper Johns, Rauschenberg, Luis Felipe Noé and Joe Tilson was a clear testimony of the boom of the interest in new forms of figuration at that time. Cf. *Instituto Di Tella*, s. d.; *Instituto Torcuato Di Tella-Universidad Torcuato Di Tella*, s.d.; *National award Torcuato Di Tella Institute International*, s.d.; *Marta Minujin: "Todo es art, art, art, art"*, April 2014.

29. The awarding of Rauschenberg's is controversial, despite the efforts of the representatives of the United States to characterize him as an artist close to the European sensibility. Supported by Sam Hunter (United States), Julius Starzinski (Poland), Giuseppe Marchiori and Marco Valsecchi (Italy), Rauschenberg receives opposing votes by Franz Meyer (Switzerland), Murilo Mendes (Brazil) and A. Hammacher (Netherlands). Several expressions of displeasure caused by the award may be remembered: the refusal by the Italian President to attend the inauguration of the show; the veto to visit it imposed to ecclesiastics by the Patriarch of Venice; the reaction of the Vatican newspaper, *L'Osservatore Romano*, which vehemently condemned the confusion between art and not-art in the name of "moral sensibilities". Can be highlighted, in the artistic field: the attitude of the French press, which expresses fear before the domain of artists who aestheticized mass media and commercial images; the critical stance of Argan, talking about the death of art to the face of the process of degradation and dissolution of the object; Renato Guttuso's enthusiastic point of view, which welcomes in pop art the "first real revolution after Cézanne", by detecting in it "the likely end parabola of abstraction" and "the return to reality and to concrete things, the beginning of a survey of language, even if partial and exclusive, which will focus on culture". Cf. Monahan, 1985, p. 80-104; Alloway, 1969, p. 149-150; Zatti, 1983, p. 13-14.

shortage of naysaying for Max Bense – author of the letter-preface published in the catalog –, defined "distinguished nutty critical (speedometer equipment of surface winds)" from Stuttgart, and Restany, named "travelling salesman of Pop Art".³⁰

An ambiguous reading of the popcrete proposal, not based on the works, but in the exhibition's catalog, is written by Jayme Maurício in Rio de Janeiro newspaper *Correio da Manhã*. The beginning of the article is quite aggressive, as the critic quips about the avant-garde pretensions of São Paulo, in saying that its artists "had neither denied or overcome the *pop*, and not even given the movement a new structure, more dialectic, philosophical or poetic, like they did with the concrete art". The popcrete had done that, as it connected the "somewhat destructive principles" of the American strand with the neo-gestaltism or programmed art. Cordeiro and Augusto de Campos are presented as the articulators of "a semantic realism mode, with elements of everyday life (newspaper clippings, furniture, household items, etc.), this miscellany that Americans call of *urban folklore* and the avant-garde from 50 years ago called other names". Despite the caveats, Jayme Maurício gives a vote of confidence to Cordeiro's research when considering it "necessary, actually fruitful" the "paulista wave around the *pop-art*", which he compares with the detachment and the dominant misinformation in Rio de Janeiro, with the possible exception of the comments "very vague and sometimes only speculative" in *Correio da Manhã*.³¹

Seeing in the critic a potential ally against the attacks in São Paulo, Cordeiro sends him a letter in which he rebates the accusation of Ferraz, to which he negates the condition of "artistic opinion" because "of the personal tone and evident bad faith". The important thing to retain from this document is the framework mapped out by the artist regarding the "long process of international adaptation" lived by the Brazilian art from the last post-war period. The first stage of this process (syntactic phase) has as inaugural mark shows organized by Leon Degand at the Museum of modern art of São Paulo (1949), in which geometric abstract art and concrete art played a very important role. If the abstraction introduced in country "the updated issues of the Paris school", the concrete art "had more indigenous characteristics", having been more radical in the creation of a universal language, in addition to offering theoretical contributions and covering fields such as poetry, design and typography. Abstract informal art, which brought a new vision (pragmatic phase) "through the practice of 'opera aperta', of the *random* and

30. Ferguson, Decembre 19, 1964.

31. Jayme Maurício, January 1, 1965.

'not univocal structure"', acquired in Brazil a feature of its own, since it served to the reaction, resulting in "a return to the eighteen-hundreds' landscape pictorialism and to the revenues of the academic cuisine". If the partiality of Cordeiro seems clear, you can't forget it targeted Ferraz, a leading advocate of informal poetics. This is contrasted with the proposal itself, presented as "an ethical-aesthetic attitude, based on the contradictions of a new reality." The conception of culture in accordance with technological and abstract terms only, which showed signs of crisis at that point, has as its counterpoint the emergence of a new humanism, from the urban industrial society, which had received different names: *pop art* (United States), new realism (France), *popcreto art* or³² semantic concrete art (Brazil). This new realism "is far from being an artificial product of American propaganda (the Venice Biennial), as naively believes Mr. Geraldo Ferraz". His bad faith in relation to the new panorama encompasses the "Premio Di Tella funny symptom", which "is not at all funny", if we remember that Buenos Aires was becoming "one of the most important artistic centers of the world." The marginalization and alienation state of current Brazilian art was the result of media concentration of cultural dissemination in the hands of a small dome, consisting of "individuals of anachronistic mentality, luddists", who confused their own personal interests with a greater cause.³³

The issue of new humanism will be resumed in two texts from 1965, in which it will be associated with a new realism and no longer

to the idea of new figuration. This change demonstrates how close Cordeiro was of Restany's idea, who had defined the new realism as a willingness to integrate the industrial technique on metamorphosis of everyday life; as a rescue of poetic visual languages produced by cultural industry; as the "recognition of the expressive autonomy of the object", from which resulted "its external projection" and "its resonances about the psychology of the artist who takes responsibility of his existence in the world". From these ideas, the Brazilian artist considers overcome "figurativism's representation quality", contrasting to it the "direct presentation of things from serial industrial production". The use of simple elements, which can be confused with the kitsch (when the object is consumed in a trivial manner) reaches a higher level, if on the basis of the work "a deep awareness" exists. Within this perspective, the *ready-made* allows the "reading of the art directly, in the world of things, without resorting to abstract representations". Abandoning the idea defended during the concrete moment which stated that art should be read by its own signs, Cordeiro offers a new way: reading art by the signs of life.³⁴

The idea of a new humanism reappears in the emphasis given to a "search for meaning", capable of detecting in real things not "mere abstract shapes", but the evocation of the "commonly used image", going from art to the social context. Far from simply presenting life, the new realism is "an attempt to explain it and judge it," as contemporary society is confronted with the phenomenon of a cultural industry "whose goal is to promote the service of venal or patriarchal interests". The new state of the art (no longer enjoyment, but consumption) makes the artist emphasize an important fact: the production "does not equal and simultaneously benefit all", determining different characteristics in the "culture for images", which takes unique aspects in each group. This results in a tension between local and universal: although art is global, recognition of specifics avoids "a cosmopolitan homogenization". This does not imply the appreciation of "regional luddists", since the national and/or continental features "can only be specified on the basis of a world art".³⁵

With the change from the new figuration to the new realism, Cordeiro starts using the photographic image in a more direct way. That's what the object *Seio* (*Breast*, c. 1966) shows: in it, a photo on which a magnifying glass is placed invites the viewer to perform a voyeuristic action, based on some properties of the photographic act, such as variations of framing and focus.³⁶ The same principle

32. In a way, Cordeiro is close to the thought of the Argentine critic Oscar Masotta (1967, 15, 52, 66, 69), for whom *pop art*, far from being an alienated manifestation, was a critique of the aesthetics of the realistic image, since their representatives took to themselves the task of "reporting on a preexisting information [...], representing the represented", i.e., "products of communications and of the mass culture". In this sense, the strand appears as a "semantic art" since it wants to "downgrade" the structure of the image to the 'status' of semiological sign; and that's with the goal of making problematic the relationship between the image and the actual object to which every image relates". The intention of the *pop art* is the "undertaking of bringing the 'structure' to the foreground, thought of as logical relationship between signs, and taking the 'shape' to the background, understood as the existing tension of the vectors and of the field dynamics". She could be defined as "a non-gestalt art of semantic intent", since in all pop artists "the idea and the feeling of 'codes', [...] that there are only languages" can be found. Ana Longoni (2005, p. 11-17) remembers, the *pop art* represents to Masotta the second major art movement of the 20th century, since it demonstrates the existence of a historical correlation between aesthetic manifestations and areas of knowledge. If the surrealism had been associated with psychoanalysis, the *pop art* has relations with the semantics, the semiology and language studies. Although one of his theoretical references is the idea of "open work", the Argentine critic departs from Eco (and Cordeiro) when condemning his association with the informal poetic which he rejected.

33. Jayme Maurício, January 10, 1965. The critic didn't publish the letter in full, leaving aside the final sections dedicated to Ferraz. Daisy Peccinini (1999, p. 55, 82) located the text, entitled "Da crítica em idade crítica" (The critical age critique), the Augusto de Campos's files.

34. Restany, 1979, p. 30, 89; Cordeiro, 1986c, p. 131-132; 1986d, p. 143.

35. Cordeiro, 1986c, p. 132; 1986d, p. 143.

36. Costa, 2002, p. 23.

is at the foundation of *Indivíduo s/ massa* (*Individual w/o mass*, 1966), in which the presence of a magnifying glass, associated with the movement of the observer's body, gives prominence to certain faces, proposing a reflection on the relationship between individual and anonymity in mass society. A similar operation had already been tested in *Massa s/ indivíduo* (*Mass w/o individual*, 1964), thanks to the associated use of a magnifying glass and images of rallies. According to Helouise Costa, when incorporating the principle of the magnifying lens and highlighting a face, the artist would be proposing a reflection on the importance of the individual in the collective and the historical role of the masses, having as a possible source of Antonio Gramsci's thoughts.³⁷

One could also think that in such works another photographic principle is mobilized: the monocular vision inherent in the camera lens. This would be evident mainly in the 1964's piece, in which the images contained in the magnifier showed varying degrees of magnification. Another hypothesis can be suggested from the association between photography and magnifiers: the artist could be putting on the agenda the fiction of a transparency inherent to the photographic image, that is, the inability to establish any distinction between it and the object it captured. The picture was often associated with the magnifying glass by scientists of the 19th century, who did not believe they were before an image, but the object itself, doubling the things of the world, mingling with them, taking their place. Perfectly identical to the thing, the image was no longer perceived as image, questioning the concept of representation, rooted in the duplication model and the difference towards it.³⁸ Considered from this perspective, *Seio*, *Indivíduo s/ massa* and *Massa s/ indivíduo* would affect the artist's reflection about the construction of the image by the means of mass communication and its supposed informative transparency, if the different degrees of approximation provided by magnifiers are taken into account.

In 1967, with *O beijo* (*The kiss*) [Figure 3] and *Autorretrato probabilístico* (*Probabilistic Self-portrait*), Cordeiro interrogates the photographic image in order to problematize it and remove it from its apparent naturalness. Dialoguing with Jean Tinguely's sometimes tragic, sometimes mocker machines, the Brazilian artist conceives a monstrous mechanism, which deconstructs the seduction associated with the act of kissing. When still, the work shows a fragmented mouth fixed in wooden boards, with edges painted red. When moving, the mouth shatters, evoking a grotesque and

undefined image, whose effect is enhanced by the use of photographic enlargement which changes the perception of the viewer. In addition, the idea of seduction vanishes with the presentation of the machine's mechanism, which operates naked. As Fabrício Valério Nunes points out, the red edges of the wooden squares intensify the effect of disintegration of the image. As the edges attract the gaze of the observer, they turn the various segments in independent objects, resulting in a decline of the image to the background.³⁹ Helouise Costa's hypothesis that the work was inspired by Brigitte Bardot's mouth can find support in the fame the actress enjoyed in Brazil after two trips to Búzios, in 1964, with boyfriend Bob Zaguri. Thanks to the presence of the actress, the coastal town, which had the reputation of being paradisiac, becomes popular and pictures of it become famous worldwide. If the association between the diva and Búzios could explain the Cordeiro's choice, it must be analyzed by a corrosive bias, since the grotesque transformation of the mouth would indicate and ironic look on the phenomenon of Bardotmania, which spread around the world, from the United States, as a result of Roger Vadim's film *And God created woman* (1956).

Autorretrato probabilístico summons another kind of questioning of the photographic image. As its title indicates, the artist could be playing with two possibilities of meaning for the term "probabilistic". He could be alluding to the field of mathematics and probability calculation, aimed at the study of random events and laws that govern it. He could be evoking the concept of "field of possibilities", applied by the Eco to works with a kind of mobility, an ability to restate continuously as new, as carriers of different perspectives.⁴⁰ This concept could be of Cordeiro's deep interest, since the concept of "field" brings the dimension of a rule from which the internal relationships of the work organize themselves, which will open to multiple interpretations without endangering the structure desired by the author. The work lends itself to two possibilities of viewing. If the observer finds out the point of view from which it was composed, the image may be reconstituted and enjoyed in its entirety.⁴¹ In the second case, three successive plans in which are affixed the fragments of a portrait of the artist, accompanied by the words "Yes" and "no" in various combinations, do not allow the immediate perception of a single image. It is up to the observer seek an interim type of completeness from the movements of the body and of a perceptive effort, able to convert the fragmentation in an almost unitarian field,

39. Nunes, 2004, p. 197; Costa, 2002, p. 24.

40. Eco, 1970, p. 159-161; 1967, p. 38, 50-51.

41. Costa, 2002, p. 25.

37. *Ibid.*, p. 18.

38. Rouillé, 2005, p. 81-83.

having the spacing between the various plans in mind.

With this type of device, which will be applied to *Estudo de retrato probabilístico de Helena* (*Study of probabilistic picture of Helena*, c. 1967), Cordeiro demonstrates, once again, its proximity to Sartre's idea about photography. The fragmentation to which he subjects his own image seems to confirm the sartrean assertive that the photographic portrait lacks life and, thus, expression, even though it shows every detail of a face.⁴² The use of a photographic image does not dispel another possibility of analysis, which points to the search for a self-reflexive representation. Thus, Cordeiro would manifest his own will to be part of a long artistic tradition, characterized by the insertion of the self-image of the painter in a symbolic context that defines their role. Apparently, this context is lacking in the self-portrait of the Brazilian artist; however, he is present in a peculiar way, when focusing on the defining traits of his poetics, clearly visible in the work: geometric spirit as an articulator of different fragments and the choice of an unstable and elusive self-image. Exercise of corrosion of the parameters of the photographic portrait, the 1967 work denies the idea that this can provide information about the model when referring him to an uncertain and fluid zone closer to mental representation than to the speculative illusion.

An analysis of Cordeiro's relationships with photography would not be complete if some works which evoke the use of mirrors on their surfaces were not included. Parting from Arlindo Machado's assumption that "photography's ideological vocation is the production of specular reflection"⁴³, seeing a tense dialogue with the technical image, by involving the ideas of mimesis and representation, in *Opera aperta* (1963), *Aleatório* (*Random*, 1963), *Ambiguidade* (*Ambiguity*, 1963) and *Luz semântica* (*Semantic light*, 1966) would not be over the top. The use of mirror fragments in the first three and a mirror associated with spotlights on the last one confronts the viewer with images that become signs when the reflection of an outer reality penetrates inside the frame. Even when acting as the lens of a camera, the mirror travels, however, against the photographic principle: instead of presenting still images, it offers a succession of dynamic signs generated by the movement of the observer. The works *Opera aperta*, *Aleatório* and *Ambiguidade* refer explicitly to thinking of Eco, especially the idea of information as unlikely, ambiguous and unpredictable structure, capable of multiplying the possible meanings and of shaking the conventions of the

language in favor of an unusual logic of images.⁴⁴ *Luz semântica*, in turn, convene additional issues, since the use of spotlight turns the possible referents into indistinct and deformed shadows, without, however threatening the ideas of reciprocal spatiality and shared temporality between work and viewer.⁴⁵ Ubiquitous motif in painting and photography, the shadow brings in itself the theme of absence/presence: absence of body, presence of its projection. With *Luz semântica*, Cordeiro seems to allude to the mimetic illusion generated by the photo, showing its reverse: a fuzzy image, which is not pure absence, but the eclipse of the iconic dimension, the impossibility of achieving representation in virtue of a technical accident that discusses the different degrees of reality produced by reflections.⁴⁶

A more complex operation, in which the mirror is presented as a "semiotic instrument",⁴⁷ is at the foundation of *Uma cadeira é uma cadeira* (*A chair is a chair*, 1964). In this montage, consisting of a chair sawn in half at an angle, a mirror that reflects a part of it and a collage with geometric motifs, the artist proposes to the viewer another kind of speculating experience. While repeating a piece of the chair, the mirror deletes the participation of the observer, since it does not refer to something outside the scope of representation. It offers, on the contrary, the opportunity to see a fragment of the object from another point of view, which generates an automatic sign, close to the logic of the specular reflection. Once again, Cordeiro highlights the issue of imitation, but does not take the side of the painting as interpretation to be opposed to the technical image as perfect copy. Playing with perception's data, he makes the reflected fragment, which could evoke the production of an image without a camera, a moment of questioning about the role of photography in contemporary society. Since, due to the angulation of the object, the mirror does not create any illusion of continuity,⁴⁸ the tautology of the title falls apart, introducing the dimension of estrangement and, with it, the realization that the meaning is not a unique process and that the "mirror of society" offers partial and/or distorted images.

When taking ownership of pre-existing photographic images or mobilizing the specular reflection mechanism, Cordeiro performs a double operation: confronts the viewer with visual stimuli known as waste and taken as natural; he proposes a reflection on the

42. Sartre, 1940, p. 30.

43. Machado, 1984, p. 87.

44. Eco, 1967, p. 160-161.

45. I am applying to Cordeiro's work Alberto Boatto's (1969, p. 8) thoughts on the use of mirrors by Michelangelo Pistoletto.

46. This reading is based on Victor I. Stoichita's (2011, p. 7, 189, 192) considerations about the shadow.

47. Stoichita, 1999, p. 250.

48. Nunes, 2004, p. 179.

meaning of such stimuli in order to unnaturalize them and bring them to their exact ideological dimension. Thanks to photography, the artist appropriates fragments of urban reality not to exalt it, but to subject it to a close examination, able to make out the deeper meaning of “machine vision” and its repercussions in the configuration of a particular perception of the world. Artificial sign, the photo becomes a powerful tool to challenge traditional ideas about representation and imitation, being an integral part of those assemblies to which Cordeiro had entrusted the task of setting up new artistic and ideological meanings in a society that was beginning to experience the impact of the mass media.

REFERENCES

- ALLOWAY, Lawrence. *The Venice Biennale 1895-1968: from salon to goldfish bowl*. London: Faber and Faber, 1969.
- ARGAN, Giulio Carlo. Italy. In: *VII Bienal de São Paulo: catalog*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1963. p. 288-289.
- BOLTANSKI, Luc. La retórica de la figura. In: BOURDIEU, Pierre (Org.). *La Photo: un arte intermedio*. Mexico: Editorial Nueva Imagen, 1979. p. 185-212.
- BOATTO, Alberto. *Pistoletto: inside/fuori lo specchio*. Roma: Fantini Editrice, 1969.
- CAMPOS, Augusto de. Waldemar Cordeiro: pontos de partida e de chegada. In: *Poesia antipoesia antropofagia & CLA*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- CORDEIRO, Waldemar. Arte concreta semântica. In: *Waldemar Cordeiro*. São Paulo: Galeria Atrium, 1964b, s.p.
- CORDEIRO, Waldemar. VII Biennial: “New Figuration” denounces the alienation of the individual. In: AMARAL, Aracy. *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986. p. 119.
- CORDEIRO, Waldemar. Novas tendências. In: AMARAL, Aracy. *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986b. p. 123-124.
- CORDEIRO, Waldemar. Novas tendências e nova figuração. *Habitat*, São Paulo, n. 77, May-June, 1964a, p. 56.
- CORDEIRO, Waldemar. Realismo: “musa da vingança e da tristeza”. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986c. p. 129-132.
- CORDEIRO, Waldemar. Realismo ao nível da cultura de massa. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986d. p. 142-143.
- COSTA, Helouise. *Waldemar Cordeiro e a fotografia*. São Paulo: Cosac & Naify/Centro Universitário Maria Antonia da USP, 2002.
- D'AUTILIA, Gabriele. *L' indizio e la prova: la storia nella fotografia*. Milano: La Nuova Italia, 2001.
- ECO, Umberto. *Opera aperta*. Milano: Bompiani, 1967.
- ECO, Umberto. El problema de la obra abierta. In: _____. *La arte policies options definition*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 1970. p. 157-164.
- FAGIOLO Dell'arco, Maurizio. *Rapporto 60: le arti oggi in Italia*. Roma: Bulzoni, 1966.
- FERRAZ, Geraldo. Entre o “Baboeil” e a “arte de arte”. *O Estado de S. Paulo*, 1910. 1964.
- FRANCO, Ceres. Opinião 65 In: PERLINGEIRO, Max (Org.). *Opinião 65: 50 anos depois*. Rio de Janeiro: Pinakothke, 2015. p. 49-51.
- GOSTO não se discute (você conhece a Pop art?). *Casa e Jardim*, São Paulo, n. 123, abr. 1965.
- GREENBERG, Clement. After abstract expressionism. In: _____. *The collected essays and criticism*. Chicago: Chicago University Press, 1995, v. 4, p. 121-134.
- INSTITUTO Di Tella. Available in: <es.wikipedia.org/wiki/Instituto_Di_Tella> Access in: July 14, 2015.
- INSTITUTO Torcuato Di Tella-Universidad Torcuato Di Tella. Available at: www.utdt.edu/listado_contenido_php?id_item. Access in: July 14, 2015.
- JAYME MAURÍCIO. Cordeiro e o Popcreto. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 1965 Jan 10.
- JAYME MAURÍCIO. A pauleira vanguardista: Popcreto. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro. 1965 Jan 1.
- LONGONI, Ana. *Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta* (2005, p. 1-35). Available in: <www.liminar.com.ar/df05/longoni.pdf>. Access in: June 22, 2015.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MARCHÁN FIZ, Simon. *Del arte al objective aesthetic concept art (1960-1974)*. Madrid: Ediciones Akal, 1997, p. 63.
- MASOTTA, Oscar. *El “pop-art”*. Buenos Aires: Editorial Columba, 1967.
- MAURIZI, Elverio. *Pop art and ricerca oggettuale negli anni sessanta*. Rome. Macerata: Coopedit Macerata, 1981.
- MIDDLETON, Michael. Eduardo Paolozzi. In: *VII Bienal de São Paulo: catalog*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1963, p. 240-242.

- MINUJIN, Marta. *All es art, art, art, art*. Available in: <perspectivasesteticas.blogspot.com.br 015/04/marta-minujin-todo-es-artearte-arte-arte.html>. Access in: July 14, 2015.
- MONAHAN, Laurie Jean. *The new frontier goes to Venice: Robert Rauschenberg and the XXXII Venice Biennale*. Vancouver: The University of British Columbia, 1985.
- NUNES, Fabrício Vaz. *Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao "popcreto"*. Campinas: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, 2004.
- PECCININI, Daisy. *Figurações: Brasil anos 60*. São Paulo: Itaú Cultural/Edusp, 1999.
- PERNA, Raffaella. *In forma di fotografia: ricerche artistiche in Italia dal 1960 al 1970*. Roma: DeriveApprodi, 2009.
- PREMIO Nacional Internacional Instituto Torcuato Di Tella. Available in: <arsomnibus.blogspot.com.br 008/06/premio-nacional-internacional.html>. Access in: July 14, 2015.
- REIS, Paul. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. Translated by Mary Amazon Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- RESTANY, Pierre. Verso l'arte del duemila. *Le Arti*, Milano. 1966 Oct; (10):49-54.
- ROUILLÉ, André. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1940.
- SOUZA, Thana Mara. *Ethics and aesthetics at the thought of Sartre*. Available in: <www.ufsj.edu.br ortal2-repositorio/file/revistaestudosfilosoficos/art5-rev4-pdf>. Access in: September 19, 2014.
- STOICHITA, Victor I. *L'instauration du tableau*. Genève: Librairie Droz, 1999.
- STOICHITA, Victor I. *A short history of the shadow*. London: Reaktion Books, 2011.
- VETTESE, Angela. *Rotella and il cinema*. Milano: Skira, 2002.
- VIEIRA, José Geraldo. O dilema figuração-abstração. In: _____. *Crítica de arte na revista Habitat*. São Paulo: Edusp, 2012, pp. 87-97.
- ZATTI, Susanna. Il pop art and l'Italia. In: BOSSAGLIA, Rossana; ZATTI, Susanna. *Il pop art and l'Italia*. Milano: Mazzotta, 1983, p. 13-22.

SUBTITLES FOR THE ILLUSTRATIONS

This article's images are localized in their Portuguese version.

Figure 1. Waldemar Cordeiro, *Jornal (Newspaper)*, 1964, newspaper collage on paper, Cordeiro Family Collection.

Figure 2. Waldemar Cordeiro, *Popcreto para um popcrítico (Popcreto for a popcritic)* 1964, painted wood, collage with mattock on 82 X 82 cm, Collection Saul Libman.

Figure 3. Waldemar Cordeiro, *O beijo (The kiss)*, 1967, electro-mechanical object with picture, 50 x 45.2 x 50 cm, Cordeiro Family Collection.

Annateresa Fabris: Professor (retired) from ECA/USP, the School of Communication and Arts of the State of São Paulo. Author, among others, of *O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas (The challenge of looking: photography and visual arts in the period of the historical avant-gardes; v. 1: 2011; v. 2: 2013)* and *A fotografia e a crise da modernidade (The photography and the crisis of modernity; 2015)*.

Joan Fontcuberta

La postfotografía explicada a los monos

Translated by Ana Carolina Azevedo

Resumen: El artículo describe cómo las máquinas son cada vez más independientes de los recursos humanos y interactúan más entre ellas sin nuestra mediación, con el fin de adquirir su propia autonomía, como el GPS, teléfonos inteligentes y todo tipo de ordenadores. Tales cambios hacen que nos disolvemos en ellos, sentir y pensar con ellos. ¿En este contexto, como la fotografía que históricamente se trató de salvaguardar la identidad y la memoria se coloca? ¿Esto generaría la desubjetivación de la imagen? ¿Cómo son las conexiones entre la edición, creación y nuestra condición humana?¹

Palabras clave: Posfotografía. Autoría. Memoria. Tecnología digital.

EL OJO DEL ANIMAL

En verano de 2014 me encontraba en Londres y en el interior de un vagón de metro aparecía un llamativo reclamo publicitario. Su titular rezaba: “Ese mono robó nuestra cámara”. La imagen mostraba el retrato de un mono que, con una ostensible mueca, se supone que celebraba la travesura. En la línea siguiente llegaba la explicación: “Cuando las cosas van mal se necesita un seguro que vaya bien”. Descubríamos, pues, que el anunciante era una compañía de seguros. Me resultó chocante la estrategia publicitaria e intenté ponerme en la piel del creativo que la diseñó. Que yo recuerde nunca he visto un mono viajando en el metro y mucho menos que además actúe como un ratero del que los viajeros podamos convertirnos en sus víctimas potenciales. Es posible que Travel Insurance ofrezca un seguro específico para hurtos cometidos por simios pero si alguien visita el país de los monos ladrones, a buen seguro que los monos es de lo último que hay que preocuparse verdaderamente. Pero como los trayectos en metro invitan a la divagación, me propuse averiguar si detrás de la excentricidad del enunciado publicitario, justificable para llamar la atención, subyacía alguna otra razón.

¿Qué interés puede tener un mono en robar una cámara? ¿Qué haría con ella? ¿Pueden los monos tomar fotos? La pregunta ni es una *boutade* ni es baladí. Implica cuestiones de calado

filosófico en muchos de sus registros. Por de pronto nos confronta a la cuestión de si los monos disponen de una inteligencia que vaya más allá de la simple habilidad en el manejo de un instrumento –la cámara– y sea capaz de imprimir intención consciente a ese acto. Es decir, que haya una voluntad de experiencia de la imagen.

Si por inteligencia se entiende lo que Jean Piaget definió como la capacidad de adaptarse al ambiente, es obvio que hasta las cucarachas y las moscas son inteligentes. Pero la cuestión se vuelve mucho más compleja si por inteligencia se entiende la facultad de interactuar con la realidad en términos abstractos. La etología cognitiva se ocupa del estudio de las capacidades mentales de los animales referidas a mecanismos neurosicológicos mediante los cuales su cerebro procesa la información que recibe a través de los sentidos. Los animales más “inteligentes” aprenden por imitación, por el método de ensayo y error, y por repetición. Con estos métodos adquieren formas de respuesta a diferentes situaciones que rebasan el repertorio de los actos reflejos y del instinto. Pero aún así resultaría prematuro identificar cognición con inteligencia. Podríamos convenir que el ingrediente que falta es la articulación de lenguaje, una codificación de signos abstractos que habilita la comunicación.

Primatólogos como Franz de Waal y lingüistas como Derek Bickerton se refieren a “la política del chimpancé”: los machos alfa monopolizaban a las hembras por la fuerza, pero los beta los engañaban estableciendo alianzas políticas. Para ello necesitaban generar un lenguaje con categorías de tiempo y espacio que les permitía coordinarse, burlar a los alfa y repartirse el acceso a las hembras por turnos. De esa hipótesis los etólogos concluyen que el origen del lenguaje se encuentra en la gestión de la pulsión sexual y la consiguiente necesidad de aumentar la diversidad genética de la manada. Otra ilustre primatóloga, Jane Goodall, nos ofrece no obstante otra sabrosa versión. Todo el código de los primates, argumenta Goodall, ya se encuentra en la relación entre madre e hijo: caricias, abrazos, golpes, guiños, muecas... un repertorio de gestos con significados precisos. Las crías se agarraban del pelo de sus madres que los transportaban. Cuando la evolución hizo perder el pelo del cuerpo a los homínidos, las madres habían de dejar sus retoños en el suelo para buscar alimento, y por ello se vieron impulsadas a desarrollar un lenguaje con abstracción para comunicarse y protegerlos.

Juzguemos plausibles o no estas explicaciones, lo que parece fuera de toda duda es que la inteligencia y todo el *pack* consiguiente (adaptación, abstracción, comunicación, expresión...) llega

1. También publicado en el catálogo *4ta Trienal Poli/Gráfica de San Juan: América Latina y el Caribe*, que se titula *Imágenes desplazadas / Imágenes en el espacio*, San Juan, Puerto Rico, del 24/10/2015 al 28/02/2016, curaduría por Gerardo Mosquera, Vanessa Hernández Gracia y Alexia Tala.

a través de la lenta evolución de nuestros simiescos ancestros. Es previsible pues que, a su propio ritmo y pausa, los monos también adquieren inteligencia y por tanto si les damos el tiempo necesario llegará el momento en que sean capaces de empuñar una cámara y tomar fotos. ¿Cuándo sucederá eso? Depende. Según Pierre Boulle hay constancia de que esto sucede en el siglo XL de nuestra era, exactamente en el año 3978. En esos tiempos la civilización se ha autoinmolado tras una definitiva guerra nuclear y solo sobreviven unas pocas jaurías de humanos en estado salvaje. En revancha, un nuevo orden de gorilas, mejor adaptados a las secuelas devastadoras de la radioactividad, toma el control del planeta. Como hacen todas las especies dominantes, los gorilas se dedican a exterminar las especies consideradas inferiores, en este caso los humanos, que a pesar de haber sufrido una evolución regresiva son considerados una amenaza.

Evidentemente se trata de una alusión a “El Planeta de los simios”, la novela premonitoria que Boulle publicó en 1963 y que en 1968 fue llevada a la gran pantalla con Charlton Heston de protagonista. La película, con un guión que se tomó muchas licencias respecto al texto original, cosechó un enorme éxito popular, lo cual animó a la industria del espectáculo a generar toda una suerte de franquicia alrededor suyo, con *remakes*, adaptaciones, series de televisión y cómics. El argumento se centra en la aventura del astronauta George Taylor, cuya nave es lanzada al espacio en 1972 pero, viajando a la velocidad de la luz, sufre un percance y resulta que cuando regresa en la Tierra han transcurrido miles de años. Al salir de la cápsula se encuentra a un grupo de humanos con apariencia prehistórica (carentes de habla, vestidos con taparrabos de piel) que huyen despavoridos porque una patrulla de gorilas uniformados, montados a caballo y armados con rifles está realizando una batida para darles caza. Los humanos son masacrados y los pocos supervivientes enjaulados. Taylor, al que un disparo en la garganta ha dejado sin voz y por tanto sin la posibilidad de proclamar que “él no es un animal”, asiste alucinado a ese sanginario safari. Un safari que termina con la escena habitual: frente al amontonamiento de las presas cobradas, los cazadores se hacen sacar una foto triunfal. Es su trofeo: un cliché iconográfico que ha migrado de los protocolos cinegéticos a las atrocidades de Abu Ghraib y Estado Islámico.

De hecho la ficción cinematográfica ya había anticipado en su etapa pionera la figura del mono fotógrafo. En 1928 Buster Keaton protagonizó *The Cameraman* interpretando a un camarógrafo novel que intenta a la vez demostrar su valía profesional y seducir a la

chica. Su mascota es un avispa babuino que le endosó maliciosamente un organista callejero. En una de las secuencias finales la chica sufre un accidente en una competición náutica y está en trance de perecer ahogada cuando el protagonista se lanza con valentía al mar y la salva; la deposita inconsciente en la playa y se apresura a buscar socorro y medicinas, momento que aprovecha otro pretendiente para simular haber sido el salvador. Sin embargo el mono ha estado registrando toda la acción cual experto camarógrafo y cuando se visiona la cinta se descubre la impostura quedando patente la identidad del verdadero héroe. La supuesta sorpresa, claro está, estribaba en que unos elaborados movimientos de cámara, majestuosos y hiperelaborados, hubiesen sido rodados mecánicamente por un mono con una cámara anticuada.

Casualmente (o no) en 1928 se rodó otra película con casi idéntico título –“el hombre de la cámara”– y de trasfondo parecido: en la Unión Soviética Cheloviek Kinoaparatom (Dziga Vertov) consigue otra obra maestra que hace del cameraman un héroe que rueda sin reparar en esfuerzos ni peligros. Para Juan Barja ambas películas exponen “la consumación de la desubjetivación de la imagen: la cámara se maneja sola en una demostración del poder del trucaje que entusiasma al público. De otro lado, la celebración de las hazañas de la cámara convive con la temática del dominio del hombre sobre los objetos fabricados por la máquina.”² La visión técnica, fortuita e inintencionada prevalece sobre la subjetividad. Para las vanguardias era la aceptación de la mirada de la máquina –o del animal, es decir, de lo no humano– lo que redime lo humano de sus atavismos y sus rutinas: la irracionalidad, o su amago, es el recurso para alcanzar una nueva racionalidad.

Seguramente ese cruce de miradas fue lo que sedujo en el proyecto del fotógrafo de prensa alemán Hilmar Pabel, que trabajaba como freelance para el Berliner Illustrierte Zeitung, una de las cabeceras que propiciarían la consolidación del nuevo fotoperiodismo en la República de Weimar. En 1935 Pabel tuvo la ocurrencia de proponer prestar Leicas a los chimpancés del zoo de Berlín y pedir a sus cuidadores que les adiestrasen a apretar el obturador mimetizando el gesto de los visitantes, adultos y niños, que no cesaban de captar con sus propias cámaras las correrías de los monos. El modelo se convertía en fotógrafo. Los editores estuvieron encantados y publicaron los resultados de la *performance*. Pero cuando Pabel presentó la factura tuvo un chasco: ¿con qué derecho pretendía cobrar unas fotos que no había hecho? Los

2. Juan Barja, *Atlas Walter Benjamin Constelaciones*, Circulo de Bellas Artes, Madrid, 2010.

verdaderos autores eran los chimpancés. No sirvió de nada aducir que era él quien había orquestado la situación y que tanto daba quien disparase la cámara: lo que realmente importaba era cómo el proyecto se cargaba de sentido. Pabel perdió esta batalla pero no la guerra: renegó el reportaje con LIFE, que lo publicó el 5/9/1938 y sí reconoció su autoría. Circunstancia aparte, este caso nos ilustra sobre la ubicación de la condición autoral no tanto en el hacer como en el prescribir, o sea, en la asignación de valor y sentido, en la conceptualización, lo cual adquiere una relevancia tutelar en el contexto de Internet. En 1888 George Eastman acuñó aquel eslogan popular que llevó a Kodak a la cima de la industria fotográfica (“usted apriete el botón, nosotros haremos el resto”); hoy nos damos cuenta que lo importante no es quien aprieta el botón sino quien hace el resto: quien pone el concepto y gestiona la vida de la imagen.

IMÁGENES QUE BOSTEZAN (IMÁGENESZZZZZZ)

Las derivaciones filosóficas del caso de Pabel no han hecho sino acrecentarse en la era post-fotográfica, que vendría determinada por la preeminencia de Internet, las redes sociales y la telefonía móvil. Consideremos el siguiente caso de estudio. En 2011 el fotógrafo naturalista británico David Slater se encontraba en la isla de Sulawesi realizando un reportaje a una manada de macacos negros crestados (*Macaca nigra*). Slater cuenta que en un determinado momento una hembra adulta se acercó a su cámara que estaba sujeta sobre un trípode, descubriendo cautivada su propio reflejo en la lente. Comenzó entonces a manosearla pulsando casualmente el obturador. El resultado de ese feliz accidente fueron varios autorretratos que fascinaron a Slater. El primer *selfie* realizado por un mono ocupó muchas portadas y se hizo viral en las redes. Las imágenes resultaron tan populares que Wikipedia decidió utilizar una para ilustrar su entrada a la voz “macaco negro crestado”. Slater se sintió perjudicado con esa reproducción no autorizada y exigió su retirada. Wikipedia adujo que se trataba de una fotografía obtenida por un animal y que en consecuencia pertenecía al dominio público. La desavenencia terminó en los tribunales. En agosto de 2014 la US Copyright Office emitió una sabrosa sentencia de 1222 páginas en la que de forma explícita excluía la posibilidad de atribuir derechos de autor a cualquier obra creada por la “naturaleza, animales, plantas, seres divinos o sobrenaturales”. O sea, ni la naturaleza ni Dios ni los fantasmas tienen potestad para reclamar copyright: los derechos de autor están reservados a obras creadas por humanos.

Lo importante, no obstante, es que detrás de la anécdota subyace un debate sobre las conexiones entre la autoría, la creación y nuestra condición humana. Rebobinemos. Por de pronto, la excepcionalidad de la foto deriva de que aceptemos la versión que nos da Slater: o sea, que la foto la tomó el mono.³ Conveniríamos que si se tratase de un retrato realizado simplemente por el fotógrafo, desaparecería el equívoco sobre la autoría al mismo tiempo que el interés por la toma. Fijémonos entonces que en esta historia los dos hechos más llamativos son también los más contingentes. Uno es que quien hizo *click* fuese un macaco; la cámara podría haberse disparado por cualquier golpe fortuito, incluso podría haber sido accionado de forma involuntaria por cualquier otra persona distinta de Slater. A efectos teóricos lo que importa es la falta de intención. El segundo elemento contingente es la sentencia, porque no representa más que la aplicación de unas reglas de juego válidas para un tiempo y un lugar. La legislación del Reino Unido, por ejemplo, hubiese resuelto el caso de forma distinta puesto que según la Copyright Designs and Patents Act de 1988, los fotógrafos pueden reclamar derechos sobre una imagen que pueda ser considerada su “creación intelectual” (por ejemplo, si articulamos el concepto de un mono tomando un *selfie*), o si organizan una situación y disponen los medios para que una imagen se produzca (por ejemplo, si yo instalo una cámara de vigilancia en un lugar determinado, puedo reclamar los derechos sobre los fotogramas obtenidos).

En contraposición destacan dos hechos significativos. El primero es que a diferencia de las cámaras del s. XIX, el equipo empleado por Slater era un dispositivo provisto de un complejo programa integrado que actuaba por defecto (*frame*, autofocus, exposición automática, procesamiento de la toma, codificación de metadatos, etc). Tal programa puede entenderse como un paquete de conocimientos comprimidos y aplicados a producir un determinado tipo de representación pictorial: a las necesarias prestaciones mecánicas y ópticas, las cámaras actuales integran un dechado de ingeniería electrónica y *performance* informática que hace de sus sofisticados automatismos el fermento de la robotización. La cámara deviene el soporte de una inteligencia tecnológica autónoma. Cuando el macaco presionó –inocentemente– el botón de la cámara accionó toda la concatenación de valores ideológicos –nada inocentes– inherentes a la historia de la representación realista, desde la *techné* helénica y la perspectiva central

3. También podría tratarse de una invención, pero lo cierto es que ahora Slater es prisionero de su historia.

renacentista al naturalismo positivista y el éxtasis escópico de las sociedades tardocapitalistas.

El segundo elemento significativo reside en el acto de apropiación por parte del fotógrafo. Hasta ese momento sólo teníamos una imagen *durmiente* lograda por un agente involuntario. Una imagen que reposaba en el limbo de la tarjeta de memoria, como Blanca-nieves en el bosque a la espera de ese beso que la devuelva a la vida. Slater fue el oportuno príncipe azul que dio ese beso: insufló intención a una imagen que carecía de ella. Identificó esas tomas singulares, las editó, gestionó su *mise-en-valeur*, promovió su visibilidad y organizó su circulación. En otras palabras, les agregó voluntad de sentido. De una imagen en bruto y no-obra, Slater hizo una obra. La mera imagen fue fabricada al alimón por el cuerpo del mono y los automatismos de la cámara; la imagen-obra fue creada por Slater al prescribir sentido. Y de ahí se infiere que el razonamiento permanece válido para todas las imágenes que duermen, lo hagan en mercadillos de pulgas, en archivos, o en cualquiera de los vericuetos de la Red.

EL HUMANISMO COMO ANTÍDOTO

Si repasamos todas estas consideraciones, llegamos a la siguiente cadena deductiva: para que haya creación que culmine en una obra, hace falta intención; para que haya intención hace falta voluntad; para que haya voluntad hace falta conciencia; y para que haya conciencia, hace falta humanidad. En consecuencia cuando la postfotografía problematiza la autoría no interpela tanto a la teoría estética como a la filosofía de la conciencia y de la condición humana. ¿Es todavía la conciencia una prerrogativa humana? ¿Es pensable hoy una conciencia de las máquinas? La ciencia-ficción y la literatura *cyberpunk* ya han hecho de este argumento especulativo uno de sus más apasionantes filones. Pero cuando acudimos al pensamiento contemporáneo, asoman igualmente valiosas vías de reflexión; centrémonos en el humanismo digital, formulado entre otros por Milad Doueihi, que se opondría al singularitarismo de teóricos como Eliezer Yudkowsky y Ray Kurzweil. Consiste en afirmar que la tecnología digital, en su dimensión global, rebasa el ámbito de la técnica y se convierte en una cultura: una cultura que inaugura una nueva civilización y que se caracteriza, a diferencia de los humanismos “aristocráticos” que nos han precedido, por fomentar el intercambio de todos los conocimientos. Su esencia es ante todo compartir y esta idea de reparto incumbe inexorablemente a lo social y lo político. Lo digital consagra un nuevo espacio entre lo real y lo virtual, entre lo concreto y lo

imaginario, y en ese espacio híbrido subyace una nueva manera de hacer comunidad. El reverso de la moneda es que esa cultura debe afrontar un conflicto: el de la libertad del individuo. “Esta dimensión, a la vez existencial y filosófica, concierne a la transformación del humano en un objeto digital pero también en un objeto de lo digital, es decir, en un ser cultural digital, convertible, extensible y capaz de circular de modos inéditos gracias a la convergencia de la tecnología con el cuerpo. Por esta razón, el humanismo digital no puede sino dialogar con los discursos transhumanistas”.⁴

Tales discursos transhumanistas suelen supeditarse a la Teoría de la Singularidad, que vaticina la llegada, cual esperado mesías o golem temido, de una singularidad tecnológica: la creación de super-inteligencias artificiales beneficiosas (supuestamente) para la humanidad. Poco a poco vamos confluyendo con la inteligencia artificial y cada vez nos cuesta más distinguir nuestra mente de sus prótesis: los GPS, los *smartphones* y todo tipo de ordenadores... Las máquinas por otra parte se están independizando de nosotros y cada vez interactúan más entre ellas sin nuestra mediación, de forma que adquieren su propia autonomía. Auguran los gurus singularitaristas que nos disolveremos en las máquinas y que sentiremos y pensaremos con ellas. Ya es previsible que en un futuro próximo las máquinas adquieran emotividad y se hagan “espirituales”.⁵ En ese panorama que linda con lo místico, lo más preocupante, advierte Doueihi, es que la inteligencia artificial es capaz de gestionar memoria mejor que los humanos, pero sólo es capaz de gestionarla, no de generarla. Y si la máquina no puede tener memoria, tampoco puede tener identidad: esa sería su limitación, y desde una perspectiva religiosa, su condena.

En esa encrucijada ¿cómo se posiciona la fotografía, cuando paradójicamente su mandato histórico ha consistido en salvaguardar identidad y memoria? La cámara ha servido de ortopedia de la memoria biológica, una función que ahora está supliendo sobre todo la memoria maquina. Si la cultura digital transforma lo humano es esencialmente en su manera de condicionar nuestras relaciones con la memoria, haciéndonos creer que la memoria equivale al simple acceso a la información o a una forma de disponibilidad de los datos. Pero la experiencia del pasado está siempre sometida a una perspectiva de interpretación, es decir, a una interfaz, que no es nunca neutra ni inocente. Para que esta interfaz

4. Milad Doueihi, *Pour un humanisme numérique*, Éditions du Seuil, Paris, 2011.

5. Ray Kurzweil, *The Age of Intelligent Machines*, MIT Press, Cambridge, MA., 1990; y *The Age of Spiritual Machines: When Computers Exceed Human Intelligence*, Penguin Books, New York, 1999.

sea eficiente hemos de estar dotados de la facultad de olvido y las máquinas no olvidan: sólo borran. Para innovar y evolucionar, para ver el mundo de forma distinta, hace falta poder y saber olvidar. El olvido es por tanto un preámbulo necesario para el humanismo digital –quizás en sintonía con la indiferencia que muestra la postfotografía con la función mnemotécnica y la responsabilidad del recuerdo. Si la primera revolución digital conllevó el descrédito de un determinado régimen de verdad, con la segunda le ha tocado el turno a la memoria.

En ese horizonte, todavía perplejos por la disolución de la verdad y de la memoria, hemos de agradecer que *selfies* como el del macaco de Slater nos ayuden a entender la postfotografía como una práctica que se apodera del imaginario dominado por la propaganda, la industria de los *media* y el consumo. La avalancha de imágenes seguirá avasallándonos y tal vez nos planteemos pronto la conveniencia de manejar *cámaras espirituales* –aunque quizás se manejarán por sí solas o nos manejarán a nosotros, o nos fundiremos en un manejo común. Y nos preguntaremos si estos escenarios son deseables. Y es aquí donde la postfotografía se nos antoja como un corpus crítico para tratar de estas cuestiones, definir el horizonte en el que deseamos instalarnos o preparar antídotos contra los peligros que intentamos evitar.

Joan Fontcuberta: Ejerce actividad multidisciplinaria en el mundo de la fotografía, como creador, crítico, profesor, editor y comisario de exposiciones. Ha publicado, entre otros libros, *El beso de Judas: fotografía y verdad* y *La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía*.

Laura González Flores

Entre fotografía y pintura: nueve gestos intertextuales (y una coda)

Resumen: El artículo presenta nueve gestos relacionados con los efectos indirectos entre la fotografía y la pintura desde el arte moderno al arte contemporáneo: (1) a disyunción entre la pintura y la fotografía; (2) el deslizamiento del género de la fotografía utilizado como pintura; (3) el uso crítico de la fotografía como comentario a la pintura y crítica autorreflexiva; (4) la fotografía como un medio que se convierte en la pintura visible (reproducible); (5) la fotografía asumida como la pintura o impresión fotográfica conectada al aura; (6) la fotografía y la pintura desaparecidos del tiempo; (7) la *mise en abîme* de la reproducción intergenérica y el intercambio de estrategias de visibilidad; (8) el colapso simultáneo de la fotografía y de la pintura para dar acceso al cine; y, finalmente, (9) la pintura y la fotografía como géneros artísticos desgastados.

Palabras clave: Fotografía. Fotografía y la pintura. Cinema.

*Fotografía lo que no quiero pintar y pinto
lo que no puedo fotografiar.*

Man Ray

I

En el verano de 1915, Emmanuel Radnitsky, Man Ray, y Marcel Duchamp inician su larga amistad en Nueva York. Man Ray había trasladado ahí su estudio desde Ridgefield, en Nueva Jersey, mientras que Duchamp había salido de París huyendo de la guerra: “No voy a Nueva York, me alejo de París. Es diferente”, decía Duchamp al respecto. Ambos artistas compartían la necesidad de explorar formas de arte alternativas a la pintura, género que ambos habían utilizado hasta esa fecha, pero del que se sentían inconformes. Cada uno a su manera recelaba de la cualidad “retiniana” de la pintura, atributo del que se hacía desprender el fin y la valoración artística de las representaciones pictóricas.

Hasta 1915, Man Ray había desarrollado todo su trabajo en pintura. El año anterior había pintado un extraño cuadro intitolado *Man Ray 1914* que parecía un paisaje cubista pero que no era sino una provocación dadaísta: literalmente era una transformación pictórica de las letras del título de la obra, *1914 Man Ray*. En vez de un gesto pictórico sobre el espacio, la masa o el color —como supondría una pintura cubista—, el cuadro de Man Ray constituía un gesto discursivo de exaltación de su nombre.

Por su parte Duchamp llega a Nueva York de París apoyado por su galerista Walter Pach. Al entrar Francia en la guerra que dividía a Europa en enero de 1915, Duchamp había sido declarado “enfermo” (tenía un soplo en el corazón) y no se había podido enlistar en el frente como sus hermanos. Sin embargo, su mudanza a Nueva York no tenía que ver sólo con la guerra, sino con su hartazgo del ambiente artístico parisino. Las intenciones de Duchamp Nueva York iban más allá de tener “una vida de artista en busca de fama y dinero”, ya que recelaba el tener que producir telas para vender y, en pocas palabras, convertirse en un “artista plástico”.¹

Duchamp había comenzado a trabajar en la producción del *Gran vidrio* (*Le grand verre*, 1915-1923) en París, poco antes de irse a Nueva York. Mientras que su *Desnudo bajando una escalera* era una pintura que se inspiraba en la cronofotografía y la visualidad del cine como recurso para contrarrestar el espíritu “retiniano” de la pintura, en su *Gran Vidrio* el artista prácticamente prescindía de la técnica pictórica: para él lo importante era usar la materia gris, y no la “retinal” en su obra.² Su *Gran Vidrio* estaba hecho de ideas y no de trazos de lápiz. No obstante, aún lo llamaba “cuadro”.³

Por su parte, también Man Ray comienza a experimentar con fotografía en esa época retratando *aquello que no quiere pintar*.⁴ Su adopción del medio fotográfico no sólo respondía a su vocación experimental sino, sobre todo, a su desdén por el arte de su época. Y si alguna vez había declarado que la fotografía no era arte, su experiencia concreta con ésta modificará radicalmente su opinión:

Yo había declarado llanamente que la fotografía no es arte e incluso había publicado un panfleto con este título, para el desmayo y reprobación de los fotógrafos. Cuando me preguntaron recientemente si todavía mantenía esta opinión, declaré que había modificado algo mi actitud: para mí el arte no es fotografía.⁵

Duchamp y Man Ray oponen la fotografía a la pintura, cimiento del “arte” de entonces. Ambos plantean la relación entre lo pictórico y lo fotográfico como antagonismo: ese primer gesto de oposición

1. Marcel Duchamp, carta a Walter Pach, cit. por Bernard Marcadé, *Marcel Duchamp, Buenos Aires, Ediciones El Zorzal, 2008, 110.*

2. Entrevista a Marcel Duchamp por Guy Viau, transmitida por la Radio-televisión de Canadá, 17 de julio de 1960. Traducción de Sarah Skinner Kilborne, en *Toutfait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, vol. 2, no. 4, enero 2002 [http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_guy/md_guy.html], 10 de julio de 2012.

3. Duchamp, carta a Walter Pach, *ibid.*

4. Carl Belz, “Man Ray and New York Dada”, en *Art Journal*, vol. 23, no. 3, primavera de 1964, 208.

5. Man Ray cit. por John Fuller, “Atget and Man Ray in the Context of Surrealism”, en *Art Journal*, vol. 36, no. 2, invierno de 1976-77, 131.

que marcó durante siglos la distinción entre lo sensible y lo racional, el arte y la ciencia, lo manual a lo mecánico.

La disyunción como primer gesto: o pintura o fotografía.

II

Hacia 1923 Manuel Álvarez Bravo compra un libro sobre Picasso en la librería de Pedro Robredo en la ciudad de México. Más que Rousseau o Diderot, a quienes leía por las noches, es Picasso quien le abre nuevos caminos. Contable en una oficina de Hacienda desde su adolescencia, Álvarez Bravo soñaba con ser artista, pero a diferencia de Man Ray, no era diestro pintando. Por ello prueba suerte con la fotografía. Y aunque su primera influencia de visión es la de Hugo Brehme y otros fotógrafos pictorialistas, es Picasso y su cubismo quien lo enfrenta a otro tipo de realidad: la del "rarismo" fotográfico.⁶

Las "fotografías raras" a las que se refiere Álvarez Bravo eran aquellas que tendían a la abstracción formal, como las que hacían entonces Edward Weston y Tina Modotti. Álvarez Bravo requiere algún tiempo para deshacerse del *pintoresquismo* de Brehme y encontrar la forma "pura". Hacia 1927 produce sus *Juegos de papel*, una serie de imágenes construidas a partir de los rollos de papel que proliferaban su trabajo de burócrata. Álvarez Bravo los plega formando ondas o figuras. Y luego, los fotografía desde diversas perspectivas. De una elegancia formal tan exquisita como mínima, sus fotografías son más radicales en su abstracción que las de Weston o Modotti, que siguen con un pie en la representación de motivos locales.

Como Man Ray y Duchamp, Álvarez Bravo busca alejarse de la pintura para acceder a una noción esencial y específica de la fotografía. Y, paradójicamente, es un pintor, Picasso, quien le sugiere cómo trascender el pictorialismo: en lugar de *tomar*, la fotografía ha de *hacer*. Así, con imágenes construidas como *Libros* (1930), un magistral y sutil homenaje a Picasso, comienza la modernidad fotográfica en México.

El de Álvarez Bravo, un segundo gesto de *deslizamiento* del género: la fotografía usada como pintura.

III

Hacia 1920 la galerista Katherine S. Dreier pide apoyo a Marcel Duchamp para fundar un museo que diera a conocer el arte moderno a los norteamericanos. A su vez, Duchamp pide ayuda

a Man Ray: en calidad de vicepresidente y encargado de la propaganda de la compañía que fundarían —*Société Anonyme, Inc.*— Man Ray haría las fotografías de prensa y del catálogo de la exposición de apertura, una muestra de Van Gogh a Brancusi. "Soy pintor —explica Man Ray a la Sra. Dreier—, pero utilizo la fotografía para reproducir mis obras".⁷

Para ejercitarse en las reproducciones de Dreier, Man Ray propone a Duchamp fotografiar la obra que ocupaba el lugar central en su estudio, un gran panel de vidrio grueso, cubierto de una capa de polvo que Duchamp pretendía pegar al vidrio como si fuera pintura. Bajo el polvo se distinguían unas figuras muy complicadas dibujadas con hilo de plomo: se trataba de "el Gran Cristal" o *La novia puesta al desnudo por sus solteros* (*La jeun mariée mise à nue par ses célibataires*). Había una sola bombilla y lo que Man Ray veía desde la cámara era un extraño paisaje como visto por una ave. Dada la bajísima luz existente en el estudio, la plaque requirió una exposición tan larga que Duchamp y Man Ray decidieron dejar el obturador abierto e irse a comer.⁸

La fotografía resultó en una imagen que rebasó por mucho la reproducción de un "cuadro". Intitulada por Man Ray *Élevage de poussière* (Criadero de polvo) y firmada también por Duchamp esa fotografía es, al mismo tiempo, un registro, un comentario y una metáfora del *Gran vidrio* de Duchamp: una "puesta en abismo" — una obra sobre una obra, una cita— que antecede la discursividad posmoderna de la fotografía.

Un tercer gesto, el del uso crítico: el *Gran vidrio* —un "cuadro"— como fotografía de paisaje. La fotografía como comentario a la pintura y como crítica autorreflexiva de la noción de género, obra y autor.

IV

Desde la teoría y por medio de una crítica del expresionismo abstracto, Clement Greenberg propone en 1965 la reflexividad como eje de la modernidad de la pintura.⁹ Sin embargo, la condición reflexiva ya se percibía *de facto* casi cien años antes tanto en las pinturas *gestuales* de Courbet en las que dominaba la pincelada, como en los cuadros sin terminar de Manet. En ambos casos, se trataba de pinturas que más que centrarse sobre el motivo representado, llamaban la atención sobre los procesos de la pintura misma.

7. Belz, *op. cit.*, 208.

8. *Ibid.*, 210.

9. Clement Greenberg, "Modernist Painting", *Art and Literature*, spring 1965, 193-201.

6. Carlos Monsivais, "Los silencios y las voces del paisaje" en *Manuel Álvarez Bravo*, México, Conaculta, INBA, 2001, 14.

Lo anterior sirve para comprender la estrategia utilizada por Gerhard Richter en *128 Fotografías de una pintura* (*128 Fotos von einem Bild*, de 1978): una obra que centra su tema y su significado —su “calidad” en el sentido de Greenberg— en el efecto pictórico. Compuesta por 128 fotografías en blanco y negro de detalles fragmentarios de una pintura en óleo suya en color (*Halifax*, de 1978), esta obra la presenta Richter en una doble versión: la primera, como una retícula de 8 marcos con 16 fotografías y, la segunda, como un libro con las 128 imágenes presentadas en secuencia.

Gracias a su reproducción en fotografía, la pintura se cierra tautológicamente sobre sí misma. Al desordenar los detalles fragmentarios de la pintura original y presentarlos según un orden diferente, Richter convierte la pintura en una referencia imposible de reconstituir: no podemos armar esa especie de rompecabezas porque desconocemos el tamaño, color y forma de la obra original y tampoco sabemos cuántos fragmentos la componían. Además, el ejercicio de reconstrucción de la imagen deviene un ejercicio absurdo porque el original era una pintura abstracta: aún conociéndola resulta imposible afirmar con certeza qué representa.

El motivo de las fotografías es el efecto pictórico en sí (la pincelada, el detalle) y su tema, la crítica de la pintura: Richter nos enfrenta al reto de ver la Pintura (el género) como una suma de unidades pictóricas discretas (la especie). Que la obra sea una deriva fotográfica es significativo: más allá de cumplir la función de reproducir la pintura, la fotografía funciona como una herramienta de aprehensión analítica de ésta. Lo que vemos en esta obra de Richter no es la pintura sino el efecto pictórico.

Habitualmente Richter pinta imitando la fotografía. Pero en esta obra el artista invierte el proceso, fotografiando la pintura. El resultado es una interrogación sobre la *pictoricidad* como producto visible de la fotografía.

“Esto no es una pintura” (¡una fotografía!). Richter comprueba si bien la fotografía visibiliza las cosas, ella misma no es visible: a través de ella vemos la pintura, el signo.

Un cuarto gesto, el de la fotografía como medio: aquello que hace visible (reproducible) la pintura.

V

Del otro lado del océano, Sherrie Levine también desarrolla su obra centrándola en la reproducción. El potencial *exhibitivo* de la fotografía propuesto por Benjamin en *La obra de arte en la era de la reproducción mecánica* es puesto por ella al servicio de una crítica de género. Levine reproduce imágenes de otros artistas

cuyos originales han sido validados y reificados por el mundo del arte —Van Gogh o Ludwig Kirchner, entre otros— y, en un ademán lleno de gallardía feminista, los firma como suyos.

La estrategia de Levine no sólo constituye una crítica a la noción del autor, como ya hacía *Elévage de poussière* de Duchamp/Man Ray. En su serie, Levine cuestiona un elemento clave del valor de la obra de arte: la condición masculina de la noción de autor/genio. “¿Conoce usted a una mujer artista *genio*?” parece preguntar Levine, quien en un mismo argumento interroga la supremacía de la pintura sobre la fotografía (la originalidad sobre la copia reproducible) y su autenticidad (su validación mediante la firma autógrafa):

Una imagen es un tejido de citas tomadas de innumerables centros de cultura. [...] Sabemos que un cuadro no es sino un espacio en el que una variedad de imágenes, ninguna de ellas original, se mezclan y chocan [...] De modo similar al de esos eternos copistas Bouvard y Pécuchet, nosotros indicamos el profundo ridículo que es precisamente la verdad de la pintura [...] El significado de una pintura no yace en su origen, sino en su destino.¹⁰

Un quinto gesto, el de fotografía asumida como pintura: la copia (el elemento femenino, lo reproducible) como aura (la acción masculina de marcar, firmar). La invención del derecho de *autor(a)*.

VI

La obra de Levine sugiere que la condición posmoderna está íntimamente vinculada con la crítica de nociones omni-abarcadoras como el género (la Pintura o la Fotografía con mayúsculas) o el Arte (el conjunto de Obras asociables al Museo). Éste último —el museo como dispositivo signifiante y validador del arte— es el tema de *Metropolitan* (2004) de Alex Dorfsman: una pieza de video construida a partir de la edición de fotografías de pinturas de paisaje exhibidas en el Museo Metropolitano de Nueva York.

Que el conjunto de fotografías de Dorfsman se presente mediante el video y no como secuencia de imágenes impresas es relevante: sólo mediante la aparición temporal y secuencial de las imágenes, unas solapándose a otras mediante sutiles disoluciones, se percibe la continuidad, consistencia y unidad del género del paisaje: un “modo de ver” típicamente burgués e individualista asociado con el poder del espectador sobre el espacio.¹¹

10. Sherrie Levine, “First Statement”, [AfterWalkerEvans.com] en [AfterSherrieLevine.com]

11. Denis Cosgrove, “Prospect, Perspective, and the Evolution of the Landscape Idea” en *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 10, no. 1, 1985, 45.

Como Richter, Dorfsman transforma las obras originales fragmentándolas. Sus encuadres se centran en aquellos fragmentos del fondo de las pinturas costumbristas que, vacías, se asocian con la idea del "paisaje". Al desplazar estos fragmentos al primer plano, lo secundario o adjunto (el pequeño e intrascendente paisaje del fondo) adquiere una visibilidad e independencia imprevista. El suplemento (el *párgon* en Derrida)¹² se convierte en el motivo principal de un nuevo cuadro (el *érgon*) que, con el transcurrir el tiempo, también se desvanecerá fundiéndose con la siguiente imagen y transformándose lentamente en ésta.

La mudanza continua de unos paisajes en otros socava nuestra certeza: mediante el despliegue de las fotografías en el tiempo lineal del vídeo, Dorfsman invierte la lógica visual convencional de la perspectiva: en su obra no somos un sujeto delante de un objeto, sino unos espectadores inmersos en el espacio pictórico y presos en el discurrir inevitable e imparable del tiempo.

Un sexto gesto: la fotografía y pintura como despliegue del tiempo. El género (la pintura de paisaje) como producción virtual del conjunto de lo fotográfico (a través del tiempo continuo del vídeo).

VII

Género, Arte, Museo: contra el fondo del dispositivo iconográfico de la cultura occidental, la pintura y la fotografía bailan el vals de la representación solemne. Falta que llegue un iconoclasta tropical, Vic Muniz, para dotar ese baile de humor.

El de Muniz es un juego serio, (según Hans Georg Gadamer, todo juego ha de ser serio para ser creíble) pero exento de solemnidad: el de reproducir fotográficamente copias de imágenes icónicas mediante materiales no habituales (i.e., sustancias comestibles como chocolate, mermelada o miel). Y qué mejor sustancia para citar los *drippings* de Pollock que el chocolate: si las fotos de Hans Namuth de las pinturas de Pollock servían para probar que ésta no era producto del accidente sino de la deliberación, la copia de Muniz de las fotos Namuth devuelve a éstas la sensación de viscosidad, voluptuosidad y sabor.

El *saber* no es el *sabor*. Como séptimo gesto, el de la puesta en abismo de la reproducción intergenérica: una fotografía de una pintura (Muniz) que reproduce (en chocolate) a una fotografía de un pintor pintando (Namuth sobre Pollock). El trampantojo del aura.

VIII

Más conocido como cineasta, Peter Greenaway también pinta, dibuja, fotografía y hace instalaciones. En su imaginario transgenérico —una especie de torre de Babel de la visualidad— siempre está presente la crítica de los géneros, sean éstos técnicos o iconográficos: unos y otros se interrogan, dialogan o colapsan mediante la contraposición de sus imágenes fijas y móviles. Mientras que en Muniz el diálogo entre géneros se da en etapas sucesivas de la producción de la imagen, en Greenaway la pintura y la fotografía se manifiestan simultáneamente.

La estrategia de Greenaway es similar a la de Robert Rauschenberg, y la de ambos, a la de las vanguardias históricas: la imagen se compone a base de fragmentos pictóricos y fotográficos que se muestran contrapuestos pero disociados dentro un espacio plástico común no necesariamente coherente. En estas imágenes se resalta la escisión de los fragmentos: justamente en ese espacio escindido se encuentra el potencial crítico y autorreflexivo de la imagen. Greenaway sostiene que su motivación para producir este tipo de imágenes es trascender la tiranía de la cámara, el encuadre, los actores y el texto.¹³

El choque entre imágenes de distintas procedencias y la sintaxis de la obra de Greenaway remite a la riqueza y complejidad de la experiencia visual occidental. En *Marat-Allegory no. 93* (1996) Greenaway contrapone distintos géneros (pintura, fotografía, dibujo, escritura), códigos (lo real y lo ficcional), obras (*La muerte de Marat* de Jacques Louis David) y tiempos (pasado y presente, histórico y mítico) para construir una imagen altamente simbólica que habla de la experiencia estereotípica del héroe. En este caso, el personaje es un híbrido de Ícaro y Marat en cuyo cuerpo Greenaway proyecta un texto de la *Metamorfosis* de Ovidio.

El octavo gesto, la confluencia de la pintura y la fotografía como vía para hacer advenir el cine.

IX

La estrategia de Greenaway sugiere que hay imágenes cuya lógica es la de interrogar la tradición visual occidental. Una de los ejemplos más ricos de este tipo de imágenes es *Las meninas* de Velázquez, un enigma pictórico construido mediante el enredo de la geometría del espacio y de los principios ópticos del reflejo. Si bien se han escrito muchas páginas para resolver este enigma, a mi juicio lo importante es esclarecer el sentido de su función en el

12. Jacques Derrida y Craig Owens, "The Parergon", *October*, vol. 9, verano de 1979, 20.

13. Peter Greenaway, *Flying over Water/Volar damunt l'aigua*, Barcelona, Fundació Miró, 1997, 10.

cuadro: más allá de definir desde un análisis sintáctico quién mira a quién, en cambio me parece fundamental abordar la inquietud que se deriva de la experiencia perceptiva pragmática del problema visual por parte del espectador.

A este respecto, es ilustrativo el ejemplo de tres fotografías catalizadas por el cuadro de Velázquez. La primera, *Las Meninas* de Joel Peter Witkin (1987), exacerba la confusión espacial del cuadro transformándola en desorientación psíquica y corporal. La unidad espacial y estética del original aparece rota, como sugiriendo la escisión temporal y teórica entre la práctica pictórica de Velázquez (a quien hace un homenaje representando otros de sus cuadros en la pared del fondo) y la de Picasso (a cuyo estilo remiten la paleta del pintor y el personaje semi-monstruoso detrás de la infanta Margarita). Los protagonistas aparece mutilados (la infanta Margarita), debilitados (Velázquez), famélicos (el personaje del fondo) o deformados (el mastín en el primer plano).

Si Witkin busca visibilizar los asuntos ocultos tras el enigma —la corrupción y perversión del poder— otro fotógrafo, el mexicano Juan Antonio Sánchez Rull, elabora su cita a Velázquez como un juego de género. Utilizando actores y vestuario para imitar a los personajes femeninos del cuadro, Sánchez Rull hace una reconstrucción parafrásica de éstos con el género invertido: bajo las pelucas o las faldas de sus “meninas” percibimos lo equivoco del género, el sexo masculino. La ambigüedad del género sexual encuentra su analogía perfecta en la calidad híbrida de la sintaxis pictórico-fotográfica de las imágenes. Como en Greenaway —y a diferencia de Witkin, cuyas imágenes son sórdidas— en Sánchez Rull sentimos el potencial estético y sensual del barroco posmoderno.

En las antípodas de las anteriores expresiones barrocas se encuentra *Velázquez* (1996) de Waltercio Caldas, un libro impreso en offset abierto en el par de páginas que ilustran *Las Meninas*, pero en las que texto e la imagen aparecen fuera de foco. En la reproducción borrosa del cuadro del libro de Caldas, los personajes han desaparecido: es como si las copias e interpretaciones sucesivas del cuadro en el tiempo lo hubiesen desgastado. No podemos ver y leer más la imagen del cuadro.

El noveno gesto: la pintura y la fotografía como géneros rotos, equívocos, desgastados en la posmodernidad.

CODA

La disyuntiva entre la pintura y la fotografía de Man Ray queda reducida a una cuestión irrelevante en la posmodernidad. Más que la adscripción a un género técnico-sintáctico (pintura o fotografía) o

iconográfico (naturaleza muerta, paisaje, retrato) lo que interesa al arte contemporáneo es el diálogo fecundo de las imágenes con su tradición: el juego provocativo de la obra (inestable, híbrida, transgénica) con un género superior e inequívoco, el del Arte.

BIBLIOGRAFÍA

- Belz, Carl, “Man Ray and New York Dada”, en *Art Journal*, vol. 23, no. 3, primavera de 1964, 207-213.
- Cosgrove, Denis, “Prospect, Perspective, and the Evolution of the Landscape Idea” en *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 10, no. 1, 1985, 45-62.
- Derrida, Jacques & Craig Owens, “The Parergon”, *October*, vol. 9, verano de 1979, 20.
- Fuller, John, “Atget and Man Ray in the Context of Surrealism”, en *Art Journal*, vol. 36, no. 2, invierno de 1976-77, 130-138.
- Greenaway, Peter, *Flying over Water/Volar damunt l'aigua*, Barcelona, Fundación Miró, 1997, 10.
- Greenberg, Clement, “Modernist Painting”, *Art and Literature*, spring 1965, pp. 193-201.
- Levine, Sherrie, “First Statement”, [AfterWalkerEvans.com] en [AfterSherrieLevine.com], 27 de mayo de 2012.
- Marcadé, Bernard, *Marcel Duchamp*, Buenos Aires, Ed. El Zorzal, 2008.
- Monsivais, Carlos, “Los silencios y las voces del paisaje”, en *Manuel Álvarez Bravo*, México, Conaculta, INBA, 2001, p. 14.
- Viau, Guy, *Entrevista a Marcel Duchamp* (Radio-televisión de Canadá, 17 de julio de 1960), en *Tout-fait. The Marcel Duchamp Studies Online Journal*, vol. 2, no. 4, enero 2002 [http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_4/interviews/md_guy/md_guy.html], 10 de julio de 2012.

Laura González Flores: Es investigadora en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Desde el año 1986 dedicada a la reflexión sobre la fotografía, a la enseñanza y la crítica y la teoría de la fotografía en instituciones de los Estados Unidos, México y España. Es autora del libro *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*

Marcos Fabris

Installation art and site specific works: art as opposition

Translated by Ana Carolina Azevedo

Abstract: This article intends to investigate the oeuvre of the American contemporary artist Barbara Kruger, contextualizing the birth and development of installation, and the so-called *Site Specific Works*, tools frequently used by this artist. Some of her artistic matrixes will also be investigated, as well as the fruitful dialogue established with a certain tradition, in order to produce what I consider to be a combative and composite art, one that amalgamates and refunctionalizes elements of advertising, visual arts, and photography.

Keywords: Installation Art. Site Specific Works. Barbara Kruger.

I

All those interested in the relationship between art and photography must get to know the work of North-American artist Barbara Kruger (1945). With this statement, I do not intend to impose a taste or claim a place in the spotlight for an artist who is allegedly less valued in the Pantheon of contemporary art, who certainly lacks the merit she deserves, for Kruger is satisfactorily enshrined in artistic circles and in the (increasingly) heated arts market, where a piece of her work sells for hundreds of thousands of dollars. If major museums, galleries and collectors tend to measure the value of her work in astronomical figures (as per usual), I would like to conversely propose an evaluation of her work in artistic terms that shall not exclude political aspects. Advancing the argument that I intend to develop: by transiting between art, advertising and photography, Kruger aims at bringing together aspects of everyday life that *appear* to be separate from each other, namely, consumption, spectacle, gender and class, explaining as such the ideologically built fragmentation operation in conceiving, with the fragments borrowed from the language of advertising, installations in museums, galleries, shops and public spaces. As we shall see, such works shall aim at illuminating the existing – and methodically eclipsed – nexus in what Guy Debord defined as the “society of the spectacle”: “The whole life of those societies in which modern conditions of production prevail presents itself as an immense accumulation of spectacles. All that once was directly lived has become mere representation.” (Debord, 1997, p. 13).

The greatest contribution of the art produced by Kruger, which we could characterize as emphatic, plural and combative, full of critical, reflective and intellectual ambition will reside, in the terms that I

suggested, in disgust to the reigning trends in the universe of contemporary art, which rewards the reckless, the naïve, the immature, the anodyne, and all variation and combination that hides social or, rather, class conflicts. It is precisely this element that Kruger’s work intends to highlight. But how?

I used the word “installation” and I would like to contextualize the emergence of this kind of art, fundamental for the understanding of the work of the artist. Next, I will consider the formation and some of Kruger’s installations, thinking of how these works establish a fruitful dialogue with tradition that precedes it for, as I suggested, producing consistent art, because it elaborates criticism of its historical coordinates (or “opposition”).

II

What we know today as “installation” originated in the early 60’s in Europe and the United States. At the time, the term “employee” was used to describe, for example, works such as *The Portable War Memorial*, in 1968, by American painter Ed Kienholz (1927-1994). These settings, which were intended to relate to the space around it, constituted a blatant rejection to the traditional art practices because, on incorporating outer space, they included or absorbed the viewer in the work. Comprehensive and expansive, they intended to display certain experiences or contents, disrespecting the whole conception of art as a receptacle of fixed meanings.

In the 60’s onwards, installations developed in different ways by many artists from different contemporary movements: Pop art, Op art, Fluxus, Minimalism, Performance art, Sound Art, Earth Art, *Arte povera* and Site Works. In Paris, 1958, Yves Klein (1928-1962) from the New Realism group exhibited the empty space of a gallery (Iris Clert), which he named *The Specialization of Sensibility in the Raw Material State into Stabilized Pictorial Sensibility. The Void*. It’s “replica” soon followed. The Franco-American Arman (Armand Pierre Fernandez, 1928-2005) filled the same gallery with garbage, calling the intervention *Full Up* (1960). It should be noted that the installations were not exactly brand new artistic procedures in the 60’s. However, previous to that, its essential goal was limited mainly to the expansion of painting to the field of three-dimensionality. Examples of this type of production are the great work of space occupation by Dada artist Kurt Schwitters (1887-1948), entitled *Merzbau*, 1923, which occupied the artist’s entire residence in Hannover, and Lucio Fontana’s luminous ambiances (1899-1968), as *Neon Structure for the IX Triennale di Milano*, 1958.

From these surrealist works came the idea of installation as a creative concept of exhibition. On the occasion of the surrealist exhibition

held in New York in 1942, Marshall Duchamp built a maze of wires strung around the screens in the place where they were installed. He called his intervention *Sixteen miles of string*. The installation required an active viewer who, entangled in the web woven by “the spider Duchamp”, would be able to contemplate the exhibited works at the same time he or she perceived themselves physically imprisoned to the viewing posture imposed by the established formats of traditional exhibitions – precisely what was intended. It is worth noting that Duchamp played an exemplary role in this sense, planning the installation of his works in the smallest detail, including, as we all know, the posthumous exhibition in which he worked in secret for years, named *Étant donnés*, held at the Philadelphia Museum of Art in 1969. He remains, to this day, an important reference for many artists who work with installations.

As of the 70's, commercial galleries and alternative spaces (including streets or any other places than the ones conventionally dedicated to artwork exhibitions) began to host art installations and all its variations, such as the so-called *Site Works* (a term that designates artistic works specially designed for certain spaces). The installations and their variants would be immediately perceived as vigorous genres for artists and activists, who believed in the idea that art should be as critical as it is democratic, and available to many, including with subsidy (public or private in nature) – think of the Mexican mural tradition. In this sense, such works will explore the contexts in which they are inserted, which will pass on to be part of their art. In other words, it is not a matter of thinking them as “street furniture” or as decorative pieces. The most successful installations are those that will seek to equate a (tensed up?) relationship between the possibilities and conditions of production and consumption of art in a space for a certain audience, all now part of the work in point. Without going into the individual merit or in the degree of success of each work, some examples in this production include *Batcolumn* in Chicago, by Claes Oldenburg, 1977, the famous *Les Deux Plateaux* (more commonly known as *Colonnes de Buren*) in Paris, by Daniel Buren, 1985-86, and *The Angel of the North* in Gateshead, by Antony Gormley, 1998. If, as we have seen, the installations and Site Works can be powerful instruments for artists who want to reflect on the relationship between art and society, then identify and evaluate successful cases of these artistic productions. Enter Barbara Kruger.

III

The art that was “committed to a cause” in the 70's became one of the pillars of what is now called postmodernism in art.¹ Its main unfolding

was precisely the confirmation of the trend of ignoring the traditional focus on class in favor of an insistent focus on issues of minority groups. I'm referring primarily to gender and race – queer, lesbian or black studies are examples of this segmentation in theoretical studies and American academic departments that eventually spread them worldwide. This unfolding was conducted under the rather vague, umbrella term of “power”, widely studied by French philosopher Michel Foucault (1926-1984). To sum up, Foucault believed power was “secreted” by societies unable to escape even through revolutions. Not unlike Althusser, Foucault understood ideology then as a social condition of life or, if we prefer, a permanent condition of life in society. Such a theoretical position, spread widely in the academy and in the arts, was conceived as opposed to a fraction of what the French intelligentsia (of which Foucault was a part of, as well as an advocate) understood as the “Marxist failure”, which they believed was explained by the defeat of May 1968.²

In such terms, Foucault's analysis sought to devise alternative possibilities of resistance, aiming at targets such as institutional or contingency social struggles, not at systemic and structural transformations. Of course, on shifting the emphasis of economic relations, such as class, to the power relations between individuals, Foucault reorganized the whole concern to psychosocial areas: sexual orientation, gender and race substitute class to become the “melodic themes” of most cultural and intellectual practices considered radical in the period. The work of Barbara Kruger is often quoted and valued as an artistic paradigmatic example of *this* kind of post-modern production, which seeks to discuss gender issues within its production and, *essentially for this reason*, became enshrined in artistic circles. The blind spot to which I would like to draw attention lies precisely in the fact that the artist is not limited to gender critique, as previously mentioned. The interest, strength and actuality of her work dwells on the question of the limits of intellectual, critical and artistic production, which are restricted to only one area of social experience, which the artist, in her work, doesn't seem to do. On the contrary, I believe that her work computes and assembles various aspects of life under contemporary capitalism thanks to procedures learned throughout her education and career in the world (or industry!) of arts, photography and American advertising. I will now describe them in short.

Kruger studied art and design at the renowned Parsons School of Design alongside two persons that became important to her future art work: Diane Arbus (1923-1971), an icon of American

1. Cf. Wood, P. et alii, 1998.

2. Cf. Wood, P. op. cit.

photography, known for her artistic engagement and her portrait of socially rejected people (think of *Puerto Rican woman with a beauty mark*, 1965), and Marvin Israel (1924-1984), the New Yorker artist, photographer and professor known for creating interiors and surreal, abstract, edgy and disturbing imagery that became characteristic of his artwork. Also crucial to the artistic development of Kruger was her work as a designer at the prestigious publishing house *Condé Nast* (in “chic” publications such as *Mademoiselle*, *House and Garden* and *Aperture*), where she learned and developed the typical language of advertising as a tool to stimulate consumption (common in this type of vehicle), which she then used in her works in a diametrically opposed way regarding the magazines where she worked. In other words, in appropriating existing images and associating text and image in photographic montages (which do not exclude montages in a semantic level, as we shall see), the artist redid the function of the traditional language of advertising for critical and reflective purposes. One might pinpoint a pattern in the strong connotation of advertising in her work: to the basic photographic image, generally in monochrome print, it is added a brief text that essentially works as an advertising slogan (as in *Untitled [Your Comfort is my Silence]*, 1981). Frequently, this text is displayed in white letters on red background, cutting or bordering the image, so that the text does not appear as a “classic caption” for the image, either is the image an “illustration” “subordinate” to the text. In these “pseudocaptions”, Kruger often uses semantic nuances of binary opposition (“We”/“You”, “My”/“Your”, “Life”/“Death”, etc.) to question both the traditional use of the *tagline* of advertisement and the operations of simplistic oppositions created by her to, I believe, rethink them in terms of its contradictions, functions and consequences (for example, *Untitled [Pro-life for the unborn]*, 2000).

One might add to that the fact that many of her works appear in places little or not conventional at all for “traditional” works of art: *billboards*, magazines, posters or t-shirts (as *Untitled* [of the series entitled *We don't need another hero*], 1986). These work in these places are also questioning the “ideal” place for the “ideal” work. Other works are specially designed for display in art galleries, in the form of *site-specific* installations, such as *All Violence is an Illustration of a Pathetic Stereotype*, 1991. I would like to dwell on this work, which seems emblematic of the composite character of the artist's work.

Here, we see a part of this installation, the third solo exhibition of the artist, in the prestigious Mary Boone Gallery, New York. The title is interesting and representative of the work of Kruger.

In English, the noun *illustration* can mean “illustration”, “figure”, “drawing” or “image”. It may also mean “typical”, “characteristic” or “example that explains”. Thus, already in the title, and through the montage (which will be present also in the images), Kruger introduces noise that points to the multiple and ambiguous relationships between meanings and their relationship to violence, as an example of imagery, (social and artistic) production processes and ratification (and challenging!) of stereotypes. To do so, Kruger transformed the exhibition space in order to provoke in the viewer an unusual experience of becoming unacquainted to something: on entering the Gallery, visitors encounter the following text: “*All that seemed beneath you is speaking to you now. All that seemed deaf hears you. All that seemed dumb knows what's on your mind. All that seemed blind sees through you*”. The initial sentences, as ambiguous as familiar to those who live in large cities, set the tone for what awaits the viewer in the rest of the installation. The walls, floor and ceiling of the room were covered of images à la Kruger, involving the observer's senses (sight and hearing were particularly highlighted in the initial sentences – talking, listening, seeing, unraveling...). We have no choice but to confront a surreal aesthetic universe of fear, oppression, violence and control. The image of a genderless and ageless figure cut off and duplicate apparently “silently” shouts (think of *Munch's* homunculus in *The Scream*). Its anguish is “verbalized” in the sentence “*All violence is the illustration of a pathetic stereotype*” which fills the room and reverberates in the other sentences and images, from the ceiling to the floor.

In clear dialogue with the Dada and constructivist aesthetic, Kruger intensifies the hostile tone of the relationship arising from between text and image, explaining its artistic arrays to activate the senses and the emotions of the spectator, who must imperiously ask herself of the artist's reasons for hurt herself so straightforwardly, confronting herself with a universe that is equally aggressive, punitive and watched over, always artfully *constructed*.

I would like to make very brief comments on the artistic tradition that precedes the artist and on one of Kruger's arrays, made explicit in this installation. It is the photomontage work by German John Heartfield (1891-1968). In the work done for the German magazine *AIZ*, *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, it is possible to identify certain elective affinities between the two artists. Let us take as an example the work *Adolf, The Superman: Swallows Gold and Spouts Rubbish*, 1932. Heartfield's work (who, as Kruger, did not photograph, but appropriated existing images) sits on the idea of collage and *assemblage*: here, traditional art materials (such as canvas and

paint) are denied in order to produce artistic “mestizo” works, that is, work that are structured by a principle that allows for the introduction of everyday reality elements (such as wallpaper fragments, newspapers, magazines... Let us think of the Picasso's collages as well). This is, then, what we could call “vulgar” matter, which, with its “productive vulgarity”, removes the conventionally conceived, artistic object from the position of sacred, moving it towards the everyday experience. This is the most violent coup against painting and traditional photography – and against all idealistic or sentimental conception of the work of art. In these terms, the artistic object is no longer conceived as a result of the privileged expression of the know-how that renders a kind of beauty that is absolute, removed from history and classicizing. With the disintegration of the hierarchy of materials and with the deeper questioning of the artistic practice, it is also suggested the possibility of increasing indistinction between artists that are exclusively producers and an audience that is made entirely of consumer.

Let us see how *Adolf, Superman...* clarifies certain artistic procedures that are typical of Kruger:

1. *Blechen* is a German verb that means “to pay”, “to swell” or “to spit”; *blech* is a neutral noun that means “tinplate”, “iron” or “nonsense”. It is noticeable how Hearfield, as Kruger, operates a significant montage, including in semantic terms, to expose the dictator.
2. The image, at fragment-level, is at the same time glued to its referring element and proposing new relations of meaning thanks to the construction of a denaturalized narrative of the whole in a new imagery. From the fragmentation or fragment – that is how the artist intends to understand the whole to which she relates or, if we prefer, how the whole presents itself (fragmented) in the fragment.
3. Hearfield produces irony and sarcasm in actual “photographic caricatures” (*à la* Honoré Daumier) that explain the marks of the artist's work (unlike the “well-made play” in representational arts, performed in order to hide the “amendments” or the marks in the artistic work – let us think, in contrast, of the “smooth” of the idealized picture of Sebastiao Salgado in *Genesis...*).
4. Here, the body of the puppet dictator is an object of study. The attempt to understand it in its gut goes hand in hand with the understanding of the “social body” that produces it.
5. Hearfield reiterates scientifically the limitation of human vision, that is, certain contents can't be seen to the naked eye – hence the need to penetrate the epidermis of reality, as an optical unconscious able to reveal unknown aspects of consciousness.
6. Thus we witness an analytical approach, which surgically analyses and organizes an apparently natural and continuous action, the speech of the leader, to investigate in its deep nexus.
7. The photomontage editor points a chronographic pistol to Hitler's heart, one similar to that used by Étienne-Jules Marey (1830-1904) in analyzing the movement of birds in the 19th century. It is with the scientific, technological and artistic breakthrough – which are inextricably linked to each other – that all matter becomes no longer impervious in order to become knowable.

This type of photomontage stems from artistic terms (because it demystifies the creator's act, which is both mental and manual labor) and social terms (because it proposes what could be defined as a “counter-vision”, which aims to sharpen the addicted look and allow a greater knowledge of optical, psychological and social structures). This subversion of instrumentalized rationality is not absolutely alien in regards of Kruger's work, which similarly structures, in a dialectical mode, carefully chosen photographic details, highlighting processes and their contradictions within her social reality to discuss relations between culture, society and power.

It is worth mentioning that the use of the montage technique by itself is no guarantee of the progressive character of a cultural artifact. There is an important distinction between the traditional montage, characteristic of propaganda and advertising, and that which we could define as reflexive: both have as their principle the recombination of “parts of reality”. However, traditional montage falsifies the social reality as a whole, using the pseudo-objectivity of the photography to hide processes and to give the impression that what is being presented is the “true reality”. Contrastingly, reflective photomontage dialectically structures reality in order to express an opinion about social processes in progress.

IV

In this sense, the work of the artist occupies a similar place to that of “advertisements” from Englishman Victor Burgin, produced in the mid-70's (think of *Going somewhere?*, 1975, or *Zoo78*, 1978-79). Isn't this a crossroad of institutions (art, economy, politics, sexual identity...) and reference to modern artistic traditions that, in their own time, also reflected upon such issues as a group (*A Bar at the*

Folies-Bergère, Édouard Manet, 1882). I believe that Kruger updates and extends certain discussions, advancing the very concept of installation or *site work* in rethinking the place occupied by the work of art, by the artistic practice and the consumerism of art – including art that is produced by the artist herself, questioning it as a commodity in the profitable market of the arts, forever ready to accommodate dissent... (*Untitled [I shop therefore I am]*, 1987; products with the images of Kruger; ad campaign for the British department store Selfridges, 2003). In her works and installations, the artist becomes, then, more of a manipulator of signs than a producer of art objects in the conventional sense, and the spectator, more of a message reader than a beholder of “classic” aesthetic objects...

To understand in deep terms the project and location occupied by the artist as an example of art of “opposition”, we must necessarily connect gender, class, consumerism and spectacle, pillars of the contemporary cultural and artistic business (*Untitled [Business as usual]*, 1987). Questioning the boundaries of art in such terms, Kruger approaches the artistic production demands articulated by the Walter Benjamin of *The Author as Producer*, reminding us that:

A [culture producer] who teaches [other culture producers] nothing, teaches nobody anything. The determinant factor is the exemplary character of a production that enables it, first, to lead other producers to this production, and secondly to present them with an improved apparatus for their use. And this apparatus is better to the degree that it leads consumers to production, in short that it is capable of making co-workers out of readers or spectators. (Benjamin, W., 1993, p. 132).

REFERENCES

- BENJAMIN, W. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- KRUGER, B. *Love for Sale: The Words and Pictures of Barbara Kruger*. Nova York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1990.
- _____. *Money Talks*. Nova York: Skarstedt Fine Art, 2005.
- WOOD, P. et alii. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

Marcos Fabris: Fabris has a Doctorate degree from Faculty of Philosophy, Languages and Literature, and Human Sciences (FFLCH) of the University of São Paulo (USP) and has been a post-Doctorate researcher at the University of Columbia (New York), at the Universidade Paris Ouest Nanterre (Paris) and at the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo (MAC USP). He is currently developing a postdoctoral research at FFLCH USP, in which he investigates the relationships between photography, painting and other areas of knowledge.

Mariano Klautau Filho

Nada levarei quando morrer, aqueles que mim deve cobrarei no inferno (Nothing I will take when I die those who owe me money I will charge in hell), a film by Miguel Rio Branco

Translated by Ana Carolina Azevedo

Abstract: *Nada levarei quando morrer, aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (Nothing I will take when I die those who owe me money I will charge in hell), produced by Miguel Rio Branco in 1981 and captured in 16mm film in 1979 is a raid on the Community of Maciel, prostitution district in the neighborhood of Pelourinho in Salvador, Bahia. The street, the brothels, the architecture in ruins and, in particular, women and their scars make up a human landscape of social and erotic tension. The film is the document of a lived experience of Brazilian reality and an exercise on the picture, the body and the pose. The moving image converses with still images, noises and music building a space of approximation and confrontation with the place in which the dynamic between photo and cinema is the poetry of the artist and his experience in the Decade of 1980.

Keywords: Film. Photography. Miguel Rio Branco. Portrait. Pelourinho.

Between 1978 and 1981, the work of the artist Miguel Rio Branco¹ began in fact to have more visibility. With that, it caught the attention of critics who wrote for the newspapers in which reviews attested at the time the impact that his photos have provoked in viewers. Two significant works synthesize his production in that period and explain his more frequent arrival on the circuit of exhibitions: the 1978's individual *Negativo sujo* (*Dirty negative*) and 1980's *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (*Nothing I will take when I die those who owe me money I will charge in hell*), of 1980.

The first exhibit, presented at the Parque Lage in Rio and then at MASP, São Paulo, brought together approximately 300 images arranged in blocks and mounted on several sheets of *carne seca* (dry meat) paper, of the "wrapping paper" kind, which hung from the ceiling.

* This text is a cut-down version of part of chapter two of *Miguel Rio Branco: imaterialidades do objeto, materialidades da imagem* (*Miguel Rio Branco: imaterialidades, material elements characteristic of the image*) thesis, defended in 2015 in the graduate program in Visual Arts from the School of Communication and Arts of the University of São Paulo – ECA/USP.

1. Miguel Rio Branco was born 1947 in the Canary Islands. Of Brazilian family, he always lived and performed in Brazil. He lived for short periods of his training and professional experience in Europe and USA. He currently lives in the State of Rio de Janeiro.

Expanded precariously in small format, the photos looked more like working copies, and were juxtaposed to form several groups of images. The viewer circulated among the pieces as nothing was on the walls. In the images, mixed scenes, characters and environments of the Brazilian interior, especially in the Northeast: miners, prostitutes, farmers, slaughterhouses, bars, cinema doors. Situations of everyday life permeated by work and leisure.

The second, mounted in the Gallery Fotoptica, São Paulo, and then in Funarte's Gallery of Photography, Rio de Janeiro, showed for the first time in the artist's career a set of images held in Maciel, prostitution district in the neighborhood of Pelourinho in Salvador, in 1979, period in which Rio Branco was frequently there. This is the first time that the artist adheres so emphatically to the intensity of color in his work, which would deeply mark his poetic from that moment on. These pictures show an unusual proximity with the characters of the neighborhood, especially the women, whose scars take the foreground of the image, or mingle with pictures of bodies and buildings in ruins of the secular townhouses. The social experience of the artist breaks the boundary of a factual photography, invades the internal environments of brothels and constructs an intimacy with both the events of the streets and what happens in the prostitutes' bedrooms.

As part of the show, Rio Branco featured an audiovisual with a larger set of images and a soundtrack with romantic songs. Everything was captured in chrome films whose vividness of colors pulled the shades of red, brown and yellow and lent to the bodies and a dramatic and erotic character. In the same period, he also captured on film the daily life of the neighborhood and ended in the 1981 movie in which he inserts in the narrative various images from the photo shoot². Rio Branco's filmic work received, in 1982, the prize of the international critics of the XI Festival of Documentaries and Short Films of Lille in France, in addition to Best Picture at the Festival de Brasília in 1981. From then on the film circulated by many festivals and gradually gained, decades later, the exhibition spaces for visual arts shows, becoming one of the most important works of the artist's career.³

2. Rio Branco, Miguel. *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno* (*Nothing I will take when I die those who owe me money I will charge in hell*). Director: Miguel Rio Branco. Rio de Janeiro, 1981. 20 min, son., color, 16 mm.

3. The movie ranked Visual Arts spaces insofar as Rio Branco began to concentrate more consistently to the exhibitions from 1990 onwards. The work appears regularly in the pavilion dedicated to the artist in Inhotim, Minas Gerais, belongs to the collection of the MOMA in New York and participated in the 29th Biennial of São Paulo, in 2010, and of the individual *Ponto cego* in Porto Alegre, in 2012, among others. The film can be accessed on the official website of the artist: www.miguelriobranco.com.br, but it is recommended that it is seen in the form of exhibition room or cinema projection. This analysis is guided by the immersive and necessary contact allowed such forms.

The film *Nothing I will take when I die those who owe me money I will charge in hell* is an attentive journey through the streets, alleys, bars and rooms of the Maciel community, where the moving image absorbs, significantly, the still images extracted from the set photographed in chrome. The film amasses the tension previously built in the exhibit and advances in audiovisual experiments. In this sense, it becomes a hybrid, whose tension is manifested in different ways, at least three: the social content, the support plan and the soundscape, body where the songs are.

It is not the intention of this study to identify these three aspects as separate instances. However, it could not fail to mention that, to some extent, the social content (as a synonym for documentary photography) was what attracted immediate critical attention, whereas the set formed by exposure, audiovisual and film. Not forgetting the legitimate character of the will and the impulse of the artist himself dedicated to human issues, observed in his work throughout the previous decade.⁴

His adhesion to photography interested in social experience was openly stimulated by the critical reviews of Frederico Morais, Wilson Coutinho, Roberto Pontual, Moracy de Oliveira, among other critics who were attentive to photographic production between 1970 and 1980. Morais was perhaps the most emphatic in that period. When making an assessment on the quality of the exhibitions which occurred in July 1980, in Rio de Janeiro, he is very clear on his opinion about photography: “[...] I'm a radical, what I care about, in it, is the exhibition value, that is, the real value. Against all the formalism of the eye or the lab, I'm interested in the power of social denunciation, as document, as a tool for questioning power”⁵

The circumstance was suitable for the reception of Rio Branco's work that, on the one hand, discussed interference of the support in the documental essay logic and, on the other hand, dived in the social reality of the interior of the country (Northeast in *Dirty negative*) and the daily life of a great Brazilian city (Maciel, Pelourinho, Salvador in *Nothing I will take...*).

4. It is important to note that in the 1970s, the artist has developed several projects on audiovisual and cinema as a director, still photographer and cinematographer, including experimental works in Super 8 film.

5. “In terms of photography I'm a radical, what I care about, in it, is the exhibition value, that is, the real value. Against all the formalism of the eye or the lab, I'm interested in the power of social denunciation, as document, as a tool for questioning power. That is, I'm more interested in the 'design' of the photo, and less in the 'painting'. Therefore, in the shows cited, the formalism of Osmar Villar tends to empty preciousness, which neither the alibi of ecology and being green justifies, while the interest in that panel-complaint about Cidade de Deus, by Hugo Denizart, grows. With a setup similar to that of Miguel Rio Branco, last year at the school of Visual Arts, Denizart brought together multiple photos of the same reality taken as reference for the study of social violence.” (Morais, 1980).

The film images of Rio Branco are impressive, in fact, because of the close relationship, “raw”, almost “natural”, with which the camera invades a social environment on the fringes of economic power and the material quality of life of the more financially privileged classes. The impact on the spectator appears to be stronger, first, by the impression of reality that the moving image can cause. The inhabitants of Maciel, the prostitute, the customers, the children on the street, the dogs on the sidewalks, seen previously on static images in the gallery, are suddenly there, reappear moving as real beings, extracted from an existing daily life.

The music helps us enter smoothly into the atmosphere of the neighborhood on an average day, as well as introduces us to the aesthetic environment of the work. The warm tone of the colors accents the amber of the last hours of the afternoon, and the apparent calm of the first scenes is strongly linked to a certain state of lethargy, bloating in the body of those who are not occupied by the productive and economic order of the work. The blue sky appears behind windows castings of almost abandoned mansions, and install, very briefly, in the introduction to the film, a nostalgic atmosphere accentuated by the instrumental recording of *Rosa*, *Pixinguinha*, and *Nada além*, Custódio Mesquita and Mario Lago.

The figure of an old black man wearing white, with hat and standing on a hillside, which resembles composer Cartola, or even Pixinguinha, actually embodies, in the home stretch of the film, a symbol of the cultural refinement of the Brazilian identity. It is the representation of an era when miscegenation was at the junction of the African musical heritage and a tendency to melancholy embodied in the melodic sophistication of musicians born in the cradles of samba, popular neighborhoods of Brazilian cities between the years 1920 and 1940.

No wonder the instrumental version of *Rosa*, chosen for the opening, is played by Ivanildo Sax de Ouro (Golden Sax), popular musician, who began his career in the music industry the year of 1979. Ivanildo's versions are also an approximation of the sophisticated heritage of songs with a simplicity in the arrangements that made him well-known for radio broadcast; consequently, the popular strata listened to him quite often. Rio Branco said that the songs chosen for the movie came out basically the repertoire that he used to listen to in the environment of Maciel. Such a relationship between music and image, between soundscape and photographed character, was cleverly incorporated into film work, working as a score of the rhythm of the images. The construction of the

identity of those real people captured by the film is linked to the Organization of sounds and music in the body of the work.

Ivanildo's track connects *Rosa* with *Nada além*, another well-known song. Both are bundled together in a track, in the style of a *pout-pourri*, by a popular significant empathy: both became big hits in the voice of Orlando Silva. All this cultural landscape evoked by music (such as sign of the roots of the identity of a people) creates an important frame for the images. And, to the extent that they succeeding – sound, noise, music, and moving and still images –, the film creates a rhythm that confronts heritage, history, decay and social life.

In the first two minutes, we see the meeting between the melodic and nostalgic music and the abandonment of the facades of the mansions and their balconies with clothes laid out to dry. This contrast makes a peaceful synthesis in the image of the "preto velho" ("black old man", popular figure of the Brazilian mythos, who represents the wise old slaves) elegantly dressed in the style of a samba composer. However, this brief introduction is a concealment, ironic in relation to Bahia's picturesque environment; the representation of false exuberance and tranquility of an image painted or photographed soberly, Verger style. It is an illusion, because the nostalgic atmosphere is quickly broken by a cappella voice, which sings the fragment of a sentence: "*Na Bahia, eu me fiz (quis) bem, na Bahia...*" ("In Bahia, I made myself (wanted) well, in Bahia..."), followed by a beat that accompanies the subjective camera, moving through an alley.

We leave the synthesis of a Cartola/Waltz of Pixinguinha, cross the alley and crash in an open street with cars and men playing soccer, when it arises, in the narrative, the figure of a black man sitting in a doorway. It's no longer a black man in elegant garments like the previous one. He seems to be a homeless man, because of his wild aspect; wearing only shorts, with tousled hair and a focused expression, the man is sitting and gently rocking his crossed legs.

The moving camera focuses for a few seconds this man and synchronizes the rhythm of his swinging legs to the cadence of a Bob Marley reggae. While the old man of the waltz resembled Cartola's elegance, this new character captured by Rio Branco in a Jamaican melody seems to have emerged from a photo by Cristiano Jr. As a kind of "runaway" or "freed black slave" from the 19th century, all alone in the world, in the social misery in the late 1970s this black figure takes us to the acute and premonitory reflection, apparently distant, of Joaquim Nabuco:

After the last slaves are taken away from the sinister power that represents to the black people the curse of the color, there will still be a need to chop through a virile and serious education the slow layering of 300 years of captivity, that is, of despotism, superstition and ignorance. The natural process by which slavery fossilized in its molds the exuberant vitality of our people lasted for the entire period of growth, and while the nation is not aware that it is essential to adapt to freedom each of the devices of its system which slavery appropriated, slavery's work will go on, even when there are no more slaves. (Nabuco, 2011, p. 12).

In motion, the camera points out that character in parts: legs crossed, the profile of the body, the face in close-up (Figure 1). He will appear briefly in other situations throughout the film, but here his figure also works as an ellipse between the official and historical slavery and marginal presence its mestizo descendant occupies: the movie chains a sequence of photographs of portraits, some partially known for exhibitions and audiovisuals displayed previously. The presence of a black community living in the townhouses in precarious conditions that were once the modern colonial city of the European elite becomes more evident. The range of Nabuco's vivid words on the huge shadow of slavery extending in time becomes clear, a century later, in the Community of Maciel.⁶

It is through the chaining of still images, interspersed by the free movement of camera, that Rio Branco emphasizes the interest in portraiture in its various possibilities: using different frameworks, he captures individual or group images, such as women with children on his lap, men posing in front of the taverns, ladies displaying their jewelry and painted nails, close-ups of faces and body parts, and details, such as the work permit tucked in a shirt pocket. The cutting and framing choices indicate a physical proximity to the identity of the other. Many are in an honest and erotic relationship with the camera, displaying their looks, their objects, their children, their bodies, their clothes (Figure 2).

Once again the song is present as social sign and accentuates the political aspect of the work. The relationship between the black person of the streets, like a slave, and the subsequent series of portraits gets, with Bob Marley's *Survival*, the idea of a black Brazilian nation in dialogue with the global identity, linked to Africa and Jamaica. The pictures in sequence form a kind of family album of the racial identity of the country, on the sidelines of its economic power. Marley's music belongs to an album that draws attention to the emancipation and the survivability of the black community internationally.

6. The book *O Abolicionismo (The Abolitionism)* by Joaquim Nabuco was released in 1883.

Released in that year of 1979, as well as Ivanildo's recording, *Survival* strengthens, in the explicit in-betweens of Rio Branco's film sequence, Brazil's place in the unification of the African countries and their political independence movements. However, what the images evoke is a set of contradictions observed between black communities as free and independent Nations. In the specific case of the universe of Maciel, we can see a black Brazil still enslaved by the social misery, but stating its survival, highlighted in Marley's song.

How can you be sitting there
telling me that you care
That you care
When everytime I look around
The people suffer in suffering
In everywhere, in everywhere

Na-Na-Na-Na
We're the survivors
Yes, the black survival

I tell you what
Some people got everything
Some people got nothing
Some people got hopes & dreams
Some people got on aim it seems

Na-Na-Na-Na
We're the survivors; yes the black
Survival⁷

Despite the work to emphasize a social environment on the outskirts of the cities, a precarious material life and the scenery of ruins in which the architecture of the neighborhood is, there is no trace of self-pity in the expression of the characters. What marks much of the film, when people are the center of the frame, are gestures for the camera. Some of seduction, as the open lips of the girl in a V-neck, or the close-up on a man smoking a cigarette. Others, devoid of pose, show honest and to some extent spontaneous smiles. In other images, the pose is expression, as that of the group of three boys who display watches and sunglasses, or the man in the white shirt, hands on hips.

In this respect, the attitude of the body in the images shows a proximity space between the photographed and the photographer. Such space, far from being a reliever, opens the possibility for Rio

Branco to reach, in the poetics of film, the most central components of his portraiture: the skin, drives, sexual energy. The burden of a nation's political survivor and mestizo, highlighted by the speech from the *reggae*, meets in the body a possible translation. The sequence of still photographs is broken by moving images and the replacement of the social discourse of Bob Marley, by unbridled and "alienating" romanticism of a song by Roberto Carlos.

Why do I drag myself at your feet?
Why do I give myself so much?
And why don't I ask for something in return?

[...] Why do I keep quiet?
While you tell me
Words that hurt me
For things I never did.

[...] But it turns out that I
I can't live without you
Sometimes I rant,
I despair, why?
You're more than a problem
It's something crazy
But I always end up in your arms
Whenever you want⁸

The song *Desabafo*, released the same year as that of Marley, takes the viewer to a new sequence of images, in which the everyday street blends with the action in motion of some characters. The scene of a couple who appears dancing in a bar is unique. A little shy, but proud of their romance, they flirt with the camera, showing off curiously discreetly. Apparently, they dance a *reggae* recorded in the direct sound of the film, but the song of Roberto and Erasmo Carlos – inserted on the track – overlaps to the sound environment and dominates the narrative.

The oscillation between sound and added track pervades the whole movie and reveals, in many ways, the tensions that characterize the complexity of work. The *batuque* mentioned earlier, heard in the subjective camera moment through the alley, is attracting direct sound that merges with the sound of the street: voices, cars, laughter, conversations. It is this rapid soundscape that presents itself to the mixture to Marley's *reggae*. *Reggae* arises at this point as a political flag of black emancipation to then be swallowed/engulfed by the feeling of unconditional passion of Brazilian romantic music.

7. Marley, Bob; The Wailers. We are survival. In: *Survival*. [S.l.]: Tuff Gong; Island Records, 1979. 1 sound disc (ca. 45 min), 33 1/3 rpm, stereo, 12 in.

8. Carlos, Roberto; Carlos; Erasmo. Desabafo. (Rant.) In: Carlos, Roberto. *Roberto Carlos*. [S.l.]: CBS, 1979. 1 sound disc (ca. 39 min), 33 1/3 rpm, stereo, 12 in.

To the extent that the songs of passion advance by filmic narrative, the expression of the body and the sex becomes more explicit as metaphor for identity and personal history. The passing from Bob Marley to Roberto Carlos is a collection of portraits of African nationality for romantic and carnal instincts, aspects that may be related to the behavior of the Brazilian culture. However, if there is the remnant of an identity (national, African or black), it seems to dissolve in the erotic subject, when the film dives into a layer below: women undress, showing their breasts, fix their eyes on camera, jerk off, have sex and moan for the *voyeur/camera/artist* who, at the time of the event, comes very close to the body and skin. The look and the way one of them moves to the camera, with her breasts on display, are quite provocative. The track that leads this moment is even more popular and passionate: *O grande amor da minha vida* (*The great love of my life*), by Bartô Galeno from Paraíba, one of the exponents of romantic Brazilian songwriting:

Love, you don't know how much I am suffering
 Love, in your absence, loneliness scares me
 Love, I couldn't like anyone else
 Because you're the love of my life
 If I could be with you right now, my love.
 At this time I would not be a sufferer
 I would be the happiest man in the world⁹

The lyrics of songs function as narrative threads of life of those women. It should be noted that both songs, by Roberto Carlos and by Galeno, narrate how men are dependant on love. These are the men who have been abandoned by women or who are subjugated to them. These micro-stories suggested by the songs in the film give power to the figure of women and undermine possible conclusive readings about the job. Such female empowerment is in the voice and the lyrics from the male universe: "Why do I drag myself at your feet?", "[...] I always end up in your arms whenever you want," says Roberto's song. And Bartô Galeno speaks more explicitly, as subject of the lyrics is male: "Love, you don't know how much I am suffering [...]", "[...] in your absence, loneliness scares me", "[...] If I could be with you right now [...] I wouldn't be a sufferer/I would be the happiest man in the world".

The subjugation of man to woman, clearly registered in the songs that make up the soundtrack of the film, takes the work away from the easily acceptable commonplace of unilateral relationship

of power of man over woman, or of the camera over the pictured. Certainly we think that every relationship between camera and object, photographer and pictured is a question of power. However, more than that, photographer and photographed – taking into account the vast semiotic field of the picture – establish a double play, which oscillates between the identification and identity, as tells us Fabris (2004). And even triple, we could say: between the representation of the subject depicted, the self-representation of the photographer and the multiple identities that can build such relationship.

We understand that Rio Branco's camera, addressed to the inhabitants of Maciel, chose, in particular, women and their bodies, in an attitude of male desire. However, this relationship of desire, domain, approximation, pervaded by an erotic power, thwarts the male subject of his place of honor. The urge installed in the work is related to all the involvement that the artist had with the place. The skins and scars are at all times being associated/potiated with images of historic ruins of a decaying architecture, a symbol of white civilization that didn't work, represented in that space for the buildings built by the settlers.

The edified scenario of Maciel, registered that year of 1979, if we look in a macro perspective, is a type of scar in the urban fabric of the city's social history, the presence of a class without material resources and marked by the activity of prostitution. There was, above all, a desire to know the other, to enter territory that wasn't his, to walk though the interiors of the neighborhood.

Being with the prostitutes on the balcony of a house and seeing the street from above, from other perspectives and views (photographs and moving sequences attest to this) is the conquest of privileged territories that did not belong to him. The search for these contacts and conquests was born of a sensuous instinct with character steeped in the whole of his work, and that, in Pelourinho, marks the period that installed a poetic discovery. The sensual behavior with the concrete reality carries all the contradictions based on the tension of the lived world, by the experience of the phenomenon. The contradictions that built the Pelourinho work are underlined by the political and erotic tensions, conflicting at times; in other moments, complementary.

It was in 1979 that I talked to the women of the Pelourinho, in Salvador, Bahia, the most. At this time, Pelourinho was not a place of heavy prostitution as we find now in several places: it was the low-light district mixed with that fallen landmark. It were their scars with the opened scars of the place. It was hard for them, who suffered a lot, they were massacred and marked. Nevertheless,

9. Galeno, Bartô. *O grande amor da minha vida*. (*The great love of my life*). In: *No toca-fita do meu carro*. [S.l.]: Tapeçar, 1978. 1 sound disc (ca. 45 min), 33 1/3 rpm, stereo, 12 in.

those women treated people with kindness. The prostitute was that woman who had a positive reaction on the terrible situation of her surroundings. (Rio Branco. In: Bousso, 2012).

The photographic and cinematographic images of Maciel have this strongly ambiguous dimension, sometimes of tenderness, like the couple who dances at the bar, and of sexual "affront", as in the masturbation scene. Or, yet, the laughter and jokes on camera, which contrasts with the profusion of bodies marked by cuts, including bodies of children. The ease with which everybody gives themselves up to the camera, with its tragedies and delights, puts the spectator in an uncomfortable environment, that could not have been built without the physical and real field in which the artist was inserted. The work of film and photography is an indicial experience by excellence, leading private experiences and determining, in many cases, a poetic built by an umbilical relationship with reality.

The perception of Angela Magalhães (2014)¹⁰ on the work of Pelourinho, in the early 1980s, is representative of the impact the images caused in the spectator. Even following the assembly of the show as a researcher and Funarte technique, her testimony reveals at the same time the sensorial and realistic dimension with which the job came to the public: "[...] it really was what impacted me because I realized that was a long time project in which the photographer has to dive and get a life pulse from that, and that I had not seen anything with that dimension so far."¹¹

Angela points out the difference of the work in relation to what is seen in Brazil. In the early 1980's, in which it played in the projects of the Foundation in the entire Brazil, photographic production of documentary character was much linked with the event where "things were too much on the surface, in the fact". These aspects

10. Magalhães, Angela; Peregrino, Nadja. Mariano Klautau Filho interview Rio de Janeiro, May 26th, 2014. 1 digital sound file (1h30min29seg). Recorded by Mariano Klautau Filho

11. "What fascinated me was thinking, 'how could he draw that level of intimacy?!' There was an approximation; the faces were very close, the scar was almost in your nose... I wondered then how would he have constructed that path. How was his relationship with those characters, how do you establish that connection in a universe of crime. I imagined the level of obsession; it's almost like you're taken by that. Does the fellow person start living in there, how does it work? He rents a room, how does he get there? By the time they hit the hammer, well, let's start now, you start to interpret, or I'm here kind of being a *voyeur*, half-forgotten?! ...the story is happening right there.... and as I'm photographing it, how is it established? Is it a performance to me, or is it really happening? or is it this and that at the same time? So, these speculations, I in fact had at that time; it was really what impacted me because I realized that was a long time project in which the photographer has to dive and bring a life pulse from that, and until that moment I had not seen anything to that dimension. I didn't know if there were other photographers doing it... for example, Larry Clark with that work on drug addicts; it's an intense work, maybe one of the icons of the works with this intimate dimension, maybe a pre-Nan Goldin. I was just aware of that after seeing the exhibition of Miguel, I didn't have access to those images before that."

reported by Magellan can be a parameter in order to consider the place that Rio Branco began to occupy in the Brazilian scenario, which in a way, was dominated by the documentary style. The artist wasn't out of this context. The work has a social resonance that mattered to documentary photography.

In the case of Rio Branco, the entire subversion he operates in the document results in various actions: the decomposing images, intensification of its plastic looks, removing the original meaning of the subject, printing a symbolic value of another order to the scene, fragmenting and isolating the object and reassembling a logic of images, and not the facts, among others. All these operations, paradoxically, do not constitute a movement away from reality. The idea of registration remains as phenomenological index of something that should be returned to the spectator in enjoyment. On his cinematic experience with the community of Maciel, this factual experimentation is evident, annoying. The space created between the artist and his camera and the body of the depicted is a place of conflict, seduction and mutual provocation. It may seem, in a sense, that the film is held motivated by an invasive behavior, exotic, scrutinizing the other's way of life.

I will not disregard these meanings as part of layers of apprehension of the work, because they echo the instability, or result from an impulse to the conflict, to nuisance. However, what seems to be more important in the vibration of the work is the construction of a friction zone, a field of difference and attraction, whose rapture with the other is part of and happens by the identity of the body. And the film or photography camera is the interface of this recognition work. The camera acts as a return to the physical world, as experiencing reality in the photographic perception of the world.

Some of these aspects, discussed in theory of film, had Siegfried Kracauer as one of the major thinkers in the debate over the assembly aesthetic and conception of filmic work. Fan of realistic theories, Kracauer believed that the artistic experience (and not only film) would be related to a return to the concrete world. It was in his phenomenological dimension that could extract the world a film whose mount can react to the world erected under a whole orderly, idealized by the formalists theories.

For Ismail Xavier (1984, p. 55), the vision of Kracauer was born of an "empiricist film" committed to "producing experiences apt to provide the return to the concrete world, causing the restart of direct and vivid perception of the events".

To formalist wholeness, Kracauer reacted and opposed to awareness of the artifice as language and fragmentation recognition

of the subject, aware of the decadence of modernity's values and ideals. Kracauer argued for the "return to the physical world" as an answer and the absorption of this new world into pieces, and notes that the man born in this disintegration would be fit (because of its fragmented condition) to ally itself to the physical world in its particular realities, to "return" to small universes, participate in daily life, without the weight of the great ideologies. He believed that film (and previously photography as its ontological aspect) would allow this direct communication with the reality of things:

Literally, we redeem this world of his inertia, of its virtual non-existence, when we experience it through the camera. And we're free to try it out because we are fragmented. Film can be defined as a mean particularly equipped to promote the redemption of physical reality. Its images allow us, for the first time, to appropriate the objects and events that comprise the flow of material life. (Kracauer apud Xavier, 1984, p. 56).

It is the idea of experience as central element and matter of which one can extract the "human dimension of this material world to be searched by the camera": "Within the stream of life, in its indeterminate horizons, the apprehensible is the experience of the singular moment and of 'small facts', the direct observation of the elementary actions that define the man in their relationship with the environment" (Xavier, 1984, p. 57).

The film of Miguel Rio Branco is a loose dog in the city, if we think of it as a primordial experience before the filmic work was completed. The camera seems to scrutinize each and everything around it with the instinct of those who seek food and shelter. The experience of the camera frames conceptually the assembly work. Therefore, the assembly holds a profusion of small facts, passages that bring a freshness of the flow of life and that, in a way, destabilize the codes of documentary film – if we think about it as a register of a specific place and time, in the history of a Brazilian city.

This same assembly knows how to select from the flow of life his chaotic and discontinuous spirit (another element valued by the theory of Kracauer), and, with that, shuffles the many functions culturally performed by the portrait. As for the relationship between depicted and photographer, Rio Branco's film bets in this zone of instability, which is in both: at the time lived and in filmic record. In it, the unstable aspect is accentuated by the inconstancy between still image and moving image, as gestated artifice, possibly in the same inconstancy lived in the act of register. Whereas, in that case, the encounter between the photographic portrait of the artist and the photographic portrait of the photographed, exist in both a perceptive

consciousness and a symbolic dimension on the picture as cultural code. Between the instinct to capture, record, and the willingness to be captured, there is a mismatch between the ideal of identity fixing intended by the tradition of photographic portrait and "performing" action of the portrayed for the film camera, acting unpredictably as characters and work conductors.

If every photographic portrait is an act that enmeshes irreversibly, two or more elements in the representation and the represented game, Annateresa Fabris will emphasize that, in addition to the historical and pictorial traditions of "honorific bourgeois representation of the self", the photographic portrait will affirm the individual participant as "the setting of his identity as social identity".

Every portrait is both a social act and an act of sociability: in the various moments of its history, it follows certain rules of representation that govern the modalities of model figuration, the pageantry that he makes of himself and the multiple symbolic perceptions raised in social exchange. (Fabris, 2004, p. 38).

It is important to emphasize that Fabris provides the binding between the picture and the experience of sociability, since such a field would be, by excellence, a field of differences, conflicts, confrontations and passions. The scenes that are revealed in Rio Branco's movie welcome a diversity of characters and situations, which reflect a huge field of differences, in which the photographic portrait is continuously tested.

Would it be possible to think of a reverse to the tradition of the honorific portrait in some flagrant poses in pictures of Maciel's prostitutes? Can we consider that in this entanglement between photographer and photographed there were attitudes of "pageantry that the model makes of itself"? Flaunt what, if what's around is just social misery? Is it really misery the only thing that surrounds the characters (and the inside of the artist's work)? The transfer of the scars, to an isolated framework, to the first foreground of work, would have to do, in some measure, with the sense of pageantry? Whose choice is it to display: photographer or photographed? The answers are very variable, because the consciousness involved in the photocinematographic plot of the film are multiple, contradictory and disobedient on the idea of a honorific self representation in the construction of a portrait.

The mimetic act is rather a concealment than a simulation, according to Graig Owens (Ribalta, 2004, p. 194), which will take it as a point of inflection in relation to the pose in the entanglement between portrayer and portrayed, in the performance of sexual forces: "The mimetic appropriates the official discourse – the other's

discourse – but in such a way that the authority, the ability of the latter to work as a model, are called into question”.¹² Mentioning Barbara Kruger, it is agreed that imitation has become a “valuable strategy” to feminist issues and points, both in the literature as in film, authors who share the idea of a disguised appropriation of the other as a tactic of confrontation,” a frequent obsession by pose as position”,¹³ when it comes to the thought of Mary Ann Doane on feminist cinematography.

That attitude would be characterized by assumption of the pose, using a mirroring in the act of posing, in which the depicted, in Owens' analysis, in particular the female figure, positions herself critically in front of the person who is taking the picture, apparently simulating a speech about representation; but, in fact, she is putting on with the the intention of catching him in official codes. Still mentioning Ann Doanes, it is a work of decoding and deconstructing official images of the sexual body.

Every subject who appears on camera in *Nothing I will take...* incorporates, in the complications of the documental process of the work, a persona willing to play a game so multifaceted with the notion of posing, it becomes impossible to sustain a unifying reading for the film. The subject in this narrative is the intercurrent element. He is in the moving image, in static photography, in the built track, in ambient sound, the *off* sounds and the romantic songs. All these languages collaborate to disorientation in the game of social masks and extend the idea of pageantry embedded in the origins and tradition of portrait.

The slow dancing couple looks shy and has a discrete posture. They know they are being filmed – the capture appears to be at a certain distance – and look at the camera with pride and discretion because they know that they move gently, romantically (Figure 3). This is the value displayed: certain aplomb and dignity. In another moment, very brief, but not less important, a girl poses in front of a door, on the sidewalk, with a childish way. She seems to pose for a camera, for a static image because her pose is “fixed”; However, right after that, she puts a breast out of the shirt. At the same time, she plays posing as a kid, but realizes that it is a sequence, of a photograph that can be in series, or even a video camera, capturing the situation moving.

For Owens, the work of deconstruction of sexuality through the pose, in contemporary art, goes beyond a position or posture. The concealment seems to contain the irony which many times simulation hasn't. For him, it is more about “imposición, impostura” and, in the process, there is no field, male or female, who may be defensible.

Imposition: sexuality doesn't come from inside, but outside, imposed on the child from the world of adults. *Sham*: sexuality is a function that imitates another function which is, intrinsically, not sexual. (Ribalta, 2004, p. 194).¹⁴

The girl in front of the lens makes and breaks the pose, or rather, builds a pose that unfolds on the duration and plays between the posture and imposture (Figure 4). A subject that is between the child's play and the sexualized body. The ambiguity brought about by the movie camera in apprehending some of the people pictured – who do not seem to know, at first, whether it is fixed or moving image – enables the game between photographer and photographed to become more diverse and unstable.

In his analysis, Owens believes that the pose has been studied recently by two separate axes: a social and a psychosexual one. Referring to Homi Bhaba reflections on surveillance, it is pointed out it is a “process by which the surveillance look returns as look that moves the disciplined, in which the observer becomes the observed” (Owens, 2004, p. 196).¹⁵

There is a scene especially curious that reflects the variable behavior of the portrayed in this state between the fixed and the mobile image. This is the moment when there is a close-up of the face of a kid who scratches insistently the eye and appears to be oblivious to the presence of the camera. The scene is preceded by a sequence in which sounds of berimbau, images of smoke on the street, and officers addressing a citizen merge. The presence of a group of police officers gathered in a corner, cut to the boy.

The camera in close-up highlights the face marked by scars above the nose, around the lips. When he realizes the camera device, the boy forces a smile, funny, but goes back to being distracted by the itching. When you try to pose with a fake smile and focus on the itch, the sound of the berimbau ceases and, in a few seconds there remains a silence punctuated by a hiss of vinyl record. It creates some tension focused in the boy's face,

12. In the original: *Lo mimético se apropria del discurso oficial – el discurso del outro –, pero de tal manera que la autoridad, la capacidad de este último para funcionar como modelo, quedan puestas en entredicho.*

13. In the original: *una obsesión frecuente por la pose como posición.*

14. In the original: *Imposición: la sexualidad no viene de dentro, sino de fuera, impuesta al niño desde el mundo de los adultos. Impostura: la sexualidad es una función que imita otra función que es, intrínsecamente, no sexual...*

15. In the original: *proceso mediante el cual la mirada de la vigilancia regresa como la mirada que desplaza lo disciplinado, en que el observador deviene lo observado.*

accentuating his scars, showing the relation with the police on the street. Sound interference of broken record highlights the moment: between the attempt to smile and the insistence of the still (but moving) camera, a confusing portrait of a Brazilian child in a situation of violence (police men, the cuts on his face), but which capture the spontaneity of childhood also oblivious to the danger, is created.

The sounds artificially constructed for the scene pull out certain atmosphere of commiseration or complacency with the social situation and leave a sinister taste between the innocence and vulnerability of the subject. Sinister and disturbing also because such vulnerability lends itself to who is working on the camera. The camera-artist seems to be paralyzed, magnetized by the boy's expression. The real time kept at that moment seems to reflect the feeling of perplexity before the cuts in the face of the boy. The insertion of silence built by the absence of music or ambient, marked by the hiss of vinyl, the portraitist (the cameraman), the object of representation: the model pictured, the disciplined under suspicion, the artist under the confrontation. Then the film takes another rhythm, sound both as visual. In fact, the wheeze works as the change of a song to another, following a long-play.

A nervous Piazzolla tango leads to new sequence, which's prologue is the image of the male belly holding two fighting roosters, followed by another with two men who seem to argue with each other, associated, next, to a new photo, with two fighting roosters in a position of confrontation. The alternation of images between the fighting and dancing highlights the mixture of staging and chance in the narrative – in the background, mixed with tango, in *off*, an argument between prostitutes can be heard. One of them is the same voice that narrates in an earlier moment a fight with broken bottles. The tension is increased by the chaotic fusion of sound images (ambient sound and instrumental tango) with photographic images of physical confrontation.

Once again, the assembly of the narrative oscillates between individuals (isolated portraits) and the collective (portraits of set), in an evident parallel with the structure of the houses, the degradation of the architecture, the social history of the place and the personal drama observed in the body of the characters. All pictures (fixed and moving) that make such dramatic tango-driven sequence create, in the film, these relationships: the woman with the snake; the skins and brands; the body of a boy; the ruins of colonial mansions; dogs and beggars. Here, the idea of animalism is strengthened in the work of the artist.

From the imposing tango, that punctuated the body game images in earlier moments, the film switches to an organ sound, augmenting the dramatic tone of the narrative, sometimes focusing on the interior of a house precariously supported by wooden beams, sometimes returning the camera to the flamboyant performance of a couple that simulates, in the light of day, a sex scene. Naked, in a mixture of embarrassment and mocking tone, they display to a small crowd of neighbors (including children), who are amused by the "performance". The true protagonist of the scene is the camera, which stimulates the game of representation, the embarrassment, the fun, the sexual play. Positioned near a staircase on the second floor of a loft, the camera, in a fast-moving blunt, captures from the scene of the couple in the upper floor and the ladder in perspective, to the curb where children play. All are attentive to the camera, ready to display their sexuality, parading the codes of sexual culture propagated by the image: adults, teenagers and children. And the camera, evil, sneaky, invasive, arbitrary, is there just to fulfill that role.

In quick seconds, we see from the top of the stairs, a girl (woman or teenager?) parading in a dark hallway, imitating gestures of catwalk model. Soon, already in the street, a girl who seems to be around five years old play on the sidewalk. When she realizes the camera watching her from inside the house, she mimics some samba steps, emulating the sexualized behavior – already naturalized at such a young age – of a sexy black girl in a samba school parade. Everything happens in quick seconds; however, the scene acquires an atmosphere of widespread embarrassment, from which no one escapes: characters, viewers, camera, artist. The organ sound increases, extending the "apotheosis".

In this excerpt, the discomfort between camera and subject is sharp, both instances are deliberately representing not very defined roles, diluted between the desire for intimate expression and shaped conduct by the official speeches of the technical image. The one behind the lens, experiences his instinct in picking up the flow of life pulsating in the community, from contact with their residents, and, in the midst of this action, sometimes falls into the traps of a naturalism, something encoded by the devices on the machine.

Who's on camera mixes their legitimate wishes of erotic expression with the pageantry of a sexuality that takes advantage of a cultural behavior invented by machines. This would be the moment in which adopting a pose with erotic connotations would be a kind of affront and, at the same time, it is a kind of sociability that would put at risk the the comfort of both photographer and

photographed. More a concealment than a simulation, as underscored Graig Owens, and therefore a confrontation.

Maciel's women pose in different ways for the camera of Rio Branco and, in many cases, in attitudes of imposture, less subdued and more menacing before who's looking. Adopting a pose may represent a threat, says Owens, as an antidote against the vigilante, a defense mechanism to one that is being looked at, filmed, following the perspective of social analysis about the pose.¹⁶ The threat is in changing the position of the portraitist, put him in a situation of discomfort, and this indeed happens in many passages of the movie by dragging the spectator to this entanglement between camera, subject represented and fellow photographer.

The performance of the camera along with its codes of representation by themselves separates from the self-restraint control of who operates it. There is an artist's eye and a camera eye in that clash with the physical and visible reality. There are things that the eye of the device will see, and not necessarily the artist's eye, that might be appropriate for the speech of the film. In this sense, the artificial nature of the photography is present with its dual identity: to make it look like a natural object that brings the reality and artificialize the object extracted from its realism.

This phenomenological dimension of the camera, Kracauer (2013, p. 49) haven't forgotten as he proposes his theory of film: "The nature of photography endures in film".¹⁷ He believed it was the spontaneous dash of photography, or better, the portion of flash photography that would remain alive in the language of film, able to produce a cinematic dimension. Letting the camera operate on the free flow of life, without the exhaustive author's interference, was giving the film a distinctive artistic nature invoice of the traditional arts.

Kracauer (2013) believed there was a "reality of the camera" in which the artist needed to be aware of the "obligation to register". Such "reality of the camera" would be the more fluent link with the material and physical flow of reality, to produce a kind of film where spectators could achieve a degree of experience close to the feeling of reality. Taking ownership of this "obligation of the camera record" founded, in general, a belief in a film quality (and photography) that didn't fit into the field of the fine arts. It was less about naive belief in the naturalness of the camera than on the capacity of the cinematic apparatus to capture the continuum of life, without letting himself be

seized by formalist excess. The cinematic character could be found in the films that did incorporate "certain aspects of physical reality so that we, spectators, experiment them" (Kracauer, 2013, p. 65).¹⁸

The author was taking as examples the documentary films as representatives of an artistry typical of cinema, as they collect the material phenomena in themselves. To Kracauer, the art of film (the issue of the cinematic) was to extract the physical reality/"natural" dimension of life, from camera devices, to create a game experience with the spectator. To define film as art distinctly from traditional arts, Kracauer (2013, p. 65) claimed the ambiguous relationship with (the experience of) nature.

[...] should always be borne in mind that even the most creative of directors is far less independent of elemental nature than the painter or the poet; and that creativity manifests itself by letting nature penetrate in his work, penetrating her himself in turn.¹⁹

The feeling of annoyance that Rio Branco's film causes is not due to factual data – or solely by the classist attitude – that there's a camera watching "another one poor and distant from me", integral to the "socially miserable and wild" life of a community on the fringes of a material satisfaction. This is the easiest access to come to some sort of understanding about the film and ensure your perception on the social dignity and political awareness. In fact, this was, overall, the key found which permeated the critical reading of Rio Branco's work on the Pelourinho. Despite the quality of the reflection of the analyses mentioned, none of them detected that such works, at various times, and especially the film, dealt with confrontation and paradoxes. The film sometimes slips in highly ambiguous situations, transiting your camera continuously between the authoritative and generous presence, between disgust and affection, between the simulation and the spontaneous act, the invasion and the host.

In this sense, the movie changes tone constantly and is able to get out of a perverse record – like the half-naked couple and the child dancing samba – and chain another series of portraits of women under the sign of a romantic song that, now in acapella, gets a confessional and feminist tone. The song *A Desconhecida* (*The Stranger*), by Fernando Mendes, in the voice of one of Maciel's women, enters the movie as a micro-story of independence of all of them.

16. Owens (In: *Limelight*, 2004, p. 196) refers to the analysis of Dick Hebdige in *Posing. Threats, Striking... Poses: youth surveillance, and Display*.

17. In the original: *La naturaleza de la fotografía pervive en la del cine*.

18. In the original: *[...] determinados aspectos de la realidad física para que nosotros, los espectadores, las experimentemos*.

19. In the original: *[...] siempre debe tenerse en cuenta que aun el más creativo de los directores es mucho menos independiente de la naturaleza elemental que el pintor o el poeta; y que su creatividad se manifiesta dejando que la naturaleza penetre en su obra, penetrándola él mismo a su vez*.

In such a beautiful sunny afternoon
 She appeared to me.
 With a smile so sad,
 The look so deep, has suffered.

Her hands so tiny and cold,
 Her voice also faltered.
 Told me about her childhood of tears,
 Never had someone.

Never had love,
 Didn't feel the warmth of someone.
 Never even heard the word care,
 Her nest succumbed.

Sincerely,
 I cried of sadness as I heard
 So much life offers
 And we suffer, naively

After all I heard,
 I can't forget,
 She said goodbye and went away
 I don't even know her name

Where did she come from?
 Where is she going?
 I can't tell²⁰

The song is one of the greatest popular successes of the 70's. Therefore, it is clear his identification with the feminine universe. In the voice of a man, as in the other songs used in the film, *A desconhecida* narrates the incantation for a woman with no origins and no destination that, despite having suffered enough, is free to follow alone. Even with the attention received by the enunciator male, she prefers not to settle anywhere and follows its course as a walker figure, without identity, adventurous and mysterious.

Considering its release in 1973, the song had already consolidated in the imaginary of a generation in that year of 1979, when Rio Branco attends the Pelourinho. Sung there – via direct sound – for one of the women of Maciel, the music takes on an affective dimension and biographical of a class of women; reveals, through its enunciating subject, in the song recorded, the male posture of nurture, sensitivity and respect for such feminine and outsider history. Before their freedom to come and go, the man can't do anything but to hear your story. On the other hand, within the sound

atmosphere of the film, the song sounds prosaic and, as if we were listening to it in the kitchen.

The film manages to reach such a level of intimacy of the listener, and not only invades. It is in this limit of contradictions that arise differences in the tone, the sudden changes of position and movement of the camera in the face of those real characters. The new series of images, conducted by the sentimental song of Fernando Mendes, is the antithesis of the previous sequence, mocker and invasive. *A desconhecida* marks the series of fixed photographs of women, in a more lyrical tone.

The final moments of Rio Branco's film keep the paradox as speech and confront the sacred and the profane as two streams that overlap. In one of them, the scene of a sexual act almost explicit in the penumbra of a room. In another, the clash between gold and misery: the enormous wealth shown inside the churches of Pelourinho in contrast with the material life of Maciel's community. The film tensions these two axes and mixes the erotic ecstasy to images of rich temples and houses destroyed, sumptuous environments and ruins, details of religious statuary and parts of the bodies of the inhabitants, in a grandiloquent and almost moralist spiral, highlighting the religious magnificence of the catholic colonizing power on the cultural history of the country.

However, Rio Branco's film operates on its instability: the experimentation with contradictory forces. The cinematic discourse (social-political) is built in the montage from the oppositions churches-ruins, statues of saints-bodies of the villagers, in a supposed entirety of real life. This was one of the criticisms of realism theorists to the cinema concepts of formalist rigor. On counter-current and within the same movie, sequences and scenes coexist that, when the action filled with the flow of life is distended, it gives space for life to present itself with their own instabilities and fragments, highlighted by the camera.

The apothecotic tone is made of confrontations and synthesizes, in his character of documentary work, two policies that are entangled. One linked to critical discourse on the colonizing economy, generally represented by a formal assembly of more obvious plastic effect. And the other related to the lived body, erotic, instincts, a pleasure releaser that appears in scenes (when moving) more distended, stretched (affiliated to the phenomenology of the flow of life) and, when put in fixed sequence, hold in body fragments, place of the marks, or catch physiognomies that react to the frontality of the camera.

Let us not forget also the soundtrack, whose components are of great syntactic importance in the film structure: the street noises,

20. Mendes, Fernando. *A desconhecida*. In: _____. *Fernando Mendes*. [S.l.]: EMI Music Brazil, 1973. 1 sound disc (c. 45 min), 33 1/3 rpm, stereo, 12 in.

the stories told only by audio, the romantic songs. The popular songs, and especially its lyrics sung by loving, sentimental and dependent men, speak not only of the existential condition of the place and its inhabitants, but also about traces of the culture of a country. The dramatic sound of the church ends the film, associated with its title phrase. Written on the inner wall of a ruin, with misspellings and obvious grudge, the sentence injects strength to the work, an energy with no direction filled with resilience, revenge and irony: *Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*.

REFERENCES

- BOUSSO, Daniela; SANTOS, Angela (Orgs.). *Maldicidade: ground zero*. São Paulo: Official Press; Museum of image and sound-SP/São Paulo State Government, 2012.
- FABRIS, Annateresa. *Virtual identities: a reading of the photographic portrait*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory del cine: la rendición de la realidad physics*. 5th impresión. Traducción de Jorge Hornero. Paidós: Barcelona, 2013. 1ª edición, 2001.
- NABUCO, Joaquim. *What is abolitionism?* São Paulo: Penguin; CIA das Letras, 2011.
- OWENS, Craig. Pose. In: RIBALTA, Jorge (Ed.). *Efecto real: debates posmodernos sobre fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- XAVIER, Ismail. *The cinematic discourse: the opacity and transparency*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. Film.

ILLUSTRATIONS CAPTIONS

The images in this article can be viewed in its original version in Portuguese.

Figures 1, 3 and 4. *Nothing will take when die those me should charge in hell*. Source: Miguel Rio Branco, official site of the artist. Playback: Mariano K. Filho.

Figura 2. Frames of the photographs used in the film "*Nada levarei quando morrer aqueles que mim deve cobrarei no inferno*", 1981, official site of the artist. Playback: Mariano K. Filho.

Mariano Klautau Filho: Artist and researcher in art and photography. Master in Communication and Semiotics at Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP, and PhD in Visual Arts at Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, ECA/USP. Professor in the postgraduate program "Communication, Languages and Culture" at the University of Amazônia. Curator of the "Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia" Has works in collections of São Paulo Museum of Modern Art; Photography Museum of the City of Curitiba; Joaquim Paiva's Collection, Rio de Janeiro; The Pirelli/MASP Collection, São Paulo; Museum of the State of Pará, Belém; and MAR – Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro.

Marilice Corona

Shared territory: crossroads of languages, space for reflection

Translated by Ana Carolina Azevedo

Abstract: Contemporary painters like Mark Tansey and Michaël Borremans include photography and film in their artistic practices, reflecting, in shared territory and in a self-referential style, the undeniable technological mediation in which we see ourselves submerged. This article aims to analyze, inside this crossroads of languages, how a space for reflection is established.

Keywords: Painting. Photography. Film. Self-reference. Representation.

INTRODUCTION

As we know, during the 20th century, photography was increasingly present inside painters' studios, and today, even though it is becoming a commonplace practice, it still seems to expand and question the art of painting. Contemporary painters like Mark Tansey (1949, San Jose, California) and Michaël Borremans (1963, Geraardsbergen, Belgium) include photography and film in their artistic practices, reflecting, in shared territory, the undeniable technological mediation in which we see ourselves submerged.

It would be possible to say that these artists are part of a post Gerard Richter generation. They are artists who question painting by their ability to produce images of images, however, their work does not show any concern of hyper-realistic nature, in the same way Americans do. These painters are more concerned with translating the material qualities into painting or with the conventions of the means of technical reproduction than with the aspect of likelihood of the images. From my point of view, for Borremans and Tansey, it is not about doing a *picture with the hand*, but to determine a kind of shared territory where we find a confluence of conventions, which seek to demonstrate and maintain the expressive force of the materiality of painting. A shared territory founded and fueled, most times, by self-referential procedures.

The notion of shared territory should be understood here as not only a zone of crossing languages, but rather as a reflective space in which the artist puts into question the very language that it uses, discussing the mechanisms of representation and the status of the image. When, in shared territory, do photography or film become part of the process of creation of the painter? What new kind of questions they bring to painting? And the dialogue between these means would raise which kind of questions?

1. MARK TANSEY: A SYSTEM OF OPPOSITIONS

The self-referentiality of art, the awareness of the limits of painting and, consequently, the limits of pictorial space speak of the intrinsic issues to the Western language of painting. Expressive metapictorial procedures can already be seen in the 15th century,¹ when the single frame easel appeared. Over time, these questions become principles and are heavily used as the basis by the avant-garde modernists. Since the end of the 1950's, through the hybridism of languages as opposed to the dogmatic purity of the previous period, such questions continue to be unfolded and discussed in a number of ways, however, in a critical and analytical fashion. The question about the limits of painting, of the real and the illusory, of the presentation and representation, of the manufacture and mechanical reproduction, of rhetorical and narrative potential of language, of the historicity and the prolific dialogue with other means are very present in painting nowadays. In this sense, the work of Mark Tansey seems exemplary.

Tansey, son of art history professors, began his studies in painting as a teenager in the late 1960's. In the 1970's, he studied with other painters and started working with illustration. At that time, while many critics and artists were skeptical about illustration, Tansey realized this area could be an opportunity for his painting. Furthermore, having attended classes with Rosalind Krauss, he was introduced in the serious theoretical dispute between structuralist and poststructuralist (DANTO, 1992, p. 23). According to Taylor (1999, p. 4), Tansey was intrigued by the issues raised by these theories and quickly got absorbed and acquainted with their complex ideas. According to the author, to appreciate Tansey's painting, we need to be aware of the philosophical debate which dominated literature and art criticism in the 1970's and 1980's. It's through this bias, and mainly through Derrida, that Tansey will discuss representation. When Mark Tansey began painting in the late 1970's, bringing his experience as an illustrator to painting, he was concerned with restoring the figurative image and redefining the work of representation (Mönig, 2005, p. 10-40).

Tansey uses a traditional system of representation to discuss the production of images and the possible interrelation of the various means of reproduction of these. Through a subtractive method, adding oil and pigment to the canvas, he brings out images by scraping these substances until he regains the brightness of the white support. As the artist says, the presence of monochromatism in his

1. Metapictorial procedures are found in ancient times but have been used in a more expressive way since the 15th century. See: GÁLLEGO, J. *El cuadro dentro del cuadro*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1984.

paintings derives from the relations it establishes with the photographic image, as well as the conceptual framework that it operates.

At first, I was attracted to the monochromatism – black and white – because everything I liked was in it, from reproductions of Michelangelo to scientific illustration and photos of the *Life* magazine. This simple, but versatile syntax, was shared by the art, fiction and photographic reality, it made it possible for another level of pictorial fiction where aspects of each one of them could unite. A painting no longer had to pretend to be non-fiction, it no longer had to be a cage for the real, making it possible to think in terms of a tentative field or place of investigation. The frame could work with a hybrid form equidistant between the functions of painting, illustration and photography. In my first paintings, my primary concern was to find out how to combine image and idea. I started with simple oppositions: male/female, artificial/natural, static/mobile, mythical/scientific, present/past. I found out that oppositions of light and dark could act as an formal analogous to conceptual oppositions. (Tansey, 1992, p. 128).

Tansey's painting poses numerous questions: tactile perception and memory as opposed to visual; the scrapings and the marks as an indicative manner of signification; temporal disparities and juxtapositions; interrelation between painting and mechanical means of production of images; realism and representation; the alliance between conceptual and formal. In light of this, the technical procedures of the painter are closely linked to the conceptual framework of the work being that the materiality and the specific features of the referential photographic image generate new strategies for painting.

Most of the artists gather a range of images or objects around themselves. Some of these artists are more attentive and organized with their collected material. Tansey refers his *documents* as an *image library*, where he gathers methodically a wealth of heterogeneous images that, as has been mentioned, range from reproductions of paintings of the great masters to scientific illustrations and photographs taken from the *Life* magazine. For the artist, "collecting images is to accept, as a resource, representations of human experience of many cultures and times – as well as our direct and indirect experiences" (Tansey, 1992, p. 128).

Tansey uses a photocopier machine, which allows a great freedom to cut and assemble his collages, which will serve as reference to the paintings. In the same montage, he brings together figures, textures and landscapes of distinct origins, however, when translated into the painting they assume a homogeneous character. We find in the preparatory procedures of Tansey similarities with

the procedures employed by the American realist painter Thomas Eakins (1844-1916), who, at the end of the 19th century, made great use of photography and mixed glue drawing to draw up his paintings. In the case of Tansey, besides all the rhetoric relation built through playing with images, the artist transposes to the painting, for example, the old coloring of the pictures and illustrations in magazines and newspapers of the 1950's.

There is a reason for the temporal reference to 1950's, much of the rhetorical content of his works deal with the criticism of postulates of Clement Greenberg and the New York School. There are many paintings in which he brings together characters from the universe of art from different eras. See *Mith of depth* (1984).

In *A Short history of modernist painting* (1979-80), we find a collection of images from the most diverse origins. At first sight, such painting can present itself as mere patchwork of images. However, a closer look at the matter reveals a chain of meanings built by the artist. According to Sims, the reference images used in this painting were taken from various magazines such as *Popular Mechanics*, *National Geographic*, military journals such as *Soldier of Fortune*, film magazines and the already mentioned *Life* magazine. According to the author, Tansey was particularly attracted by the pictures of *Popular Mechanics* because he felt that the magazine's ideology, based on the "do it yourself", "on self-improvement, progress and troubleshooting corresponded directly to the modernist dialectic" (Sims, 1990, p. 12). The artist divided the square structure of *Short History...* in two colors: some in a range of shades from white to black and other in sepia tones. The reference image was composed of 51 photographs cut out from magazines and, later, glued side by side, in tracks, forming a square structure. For each horizontal line, Tansey has determined a concept for the images. "Starting at the top, the seven tracks were organized around the following subjects and themes: window, door, obstacle, establishment of ground, surface and support, self representation and analysis, the target and glance" (Sims, 1990, p. 14). Themes and issues that allegorize, in a metapictorial manner, the historical discussions about painting and representation.

The monochromatism and the temporality printed in the reference pictures, when translated to the painting, are indispensable elements for the construction of Tansey's narrative. Some of the examples are the paintings *Action Painting* (1981) and *Action Painting II* (1984).

In *Action Painting* we see a painter in a quite dated outfit (amateur, maybe) doing a painting from observation, at *plein-air*,

of an automobile accident. Here we have a series of collisions of meaning and interpolations of time. First of all, starting with the title, the assumption of *action painting* was to abandon the model. The action, gesture and spontaneity were its foundations. Here lies the irony in the conduct of the action of the painter to the action that is contained in the subject observed. At the same time, what we see is the temporal structure of the painting colliding with the temporality of the event observed. The extended arm, that we know so well, seeks measures and proportions. It attempts to interpret the model at a speed which is incompatible to the accident. This “decisive moment” into which record could only be captured by photography or other mechanical device. As the artist himself declares,

This triple-encoded structure brings together photographic time (his own accident seen in a separate action); the time it takes to make an image by hand (the painter who registers the accident); and the time that I took to the paint it. The point here is not to celebrate the absurdity or have fun with the surreal, but to look for relation between structures and the limits of various means of representation. (Tansey, 1992, p. 128).

It would be possible to say that this painting puts in question not only the temporal specificities of the various means of image production, but the support that one mean of production brings to another in the discussion about representation. As spectators, we are placed also in self reflective position in front of the painting, because, the *mis en abyme* of the frame within the frame, added to uneasiness that brings us to the temporal collision, makes us reflect on the own mediation in which we see ourselves constantly subjected. Mediation always crossed by its own conventions.

The work of Mark Tansey, inserted into the “photographic culture” and in dialogue with this contingency, opens a vast field of meanings that go beyond the elements taken as “fundamental” to the pictorial language (the plan, the gesture and the color). In shared territory, the artist rehabilitates and upgrades the old functions of painting in a critical and provocative manner.

2. MICHAËL BORREMANS: REPETITION AS STRATEGY

Michaël Borremans (1963), lives and works in Ghent, in Belgium. He began painting in 1993 and today is considered one of the most important contemporary painters next to his fellow countryman, Luc Tuymans. About his subjects, unlike Tansey, we didn't find a conclusive narrative. His paintings are enigmatic. They resemble codes that we can't decipher. His figures inhabit undefined spaces or are represented, for the most part, on solid color

backgrounds. Such backgrounds refer us to the infinite backdrops of photographic studios or cut out figures from Manet, whom he refers indirectly. Let us recall here *The fifer*. Many authors try to link it to the Belgian surrealist tradition, mainly referencing Magritte. This approach can be fair, mainly with regard to self-referential propositions which put mechanisms of representation in check. As Sardo would have commented,

In fact, there is a possible connotation in relation to surrealism in the paintings by Michaël Borremans, but it does not come from a dreamlike relation of sense, but from the use of repetition as a device, present in the recursively manner that the same situations arise in drawing, painting and now, in the movies. This repetition is used in two ways: by the recurrence of the gesture represented (moulding, digging, organizing, moving, sorting), but also by the successiveness of situations that migrate from support to support, contracting or dilating the temporal structure. (Sardo, 2007, p.37).

I'd say that repetition is put in details that characterize his figures. Both in his paintings as in his films, most of them appear dressed in de-personalized uniforms; workers from who knows where are involved in mechanical and repetitive actions, lacking any meaning. The feeling is that we are facing scenes from a society of automata, always under control. It reminds me of *1984*, by Orwell, and *Alphaville*, by Godard. Another important aspect, dating back to some procedures of surrealism, is the presence of the double as a constant in his work. Figures make ex-votos of themselves or carry simulacrum of their own bodies on their laps. The awkwardness and discomfort caused by his images are linked, among other things, to all that evokes in us the image of double. As Rogiers would have stated regarding the twins, while they cause us extreme fascination with their identical appearance, “they embody the torment of identity, the uncertainty of being truly yourself” (ROGIER, 1998, p. 7). The *disturbing strangeness* described by Freud got its foundations there, that is to say, on the ambiguous relation that we maintain with our own image.

The repetition in Borremans doesn't happen only in the sphere of representation, but also in the way it articulates and explores the properties of the means it uses, as well as in the form of presentation of all the works in the exhibition space. Bringing together drawings, paintings and *tableaux vivants* (as his films are called) in the same space, the artist intends to show how the different languages intercommunicate in his work process. In his retrospective *Eating the bread*, in Stuttgart in May 2011, we could detect the folding between the painting *The Skirt*, 2005, the film *Weight*, 2005,

the cartoons *Drawing*, 2002, and *Skirtsculpture*, 2005. Due to this folding, you can see how the language of painting is crucial in the creation and result of his films. The repetition of the grounds is also held in a same language. One of the strategies of the artist is to work in a series of paintings that correlate. In a sense, the strategy deals with the sequential nature of the frames.

At first, Borremans' reference images were taken from magazines, postcards, movies, images downloaded from the internet, and other images. In the documentary *A knife in the eye*, when questioned by the interviewer if photography was required as a starting point for his painting, the artist responded:

Well, there is a tradition to it since the origins of photography. As soon as it appeared, the painters started to make use of it. In my case, in the beginning, I used to work with materials that I found and recovered, but, I added stuff to the image or distanced myself from it. I never copied a photo, I always manipulated the image in terms of light, color or composition. Even if you, knowingly, don't manipulate it, when you paint you always manipulate it, whether liking it or not. (Borremans, 2011).

In 2002, Michaël Borremans begins to make his own photographs from images taken from the TV screen. This experience led him to build a photography studio in his painting studio, thus, starting a new process of creation, photographing models in a neutral environment, now being able to have control over the image, determining the quality of light and the whole *mis en scene* that will be translated into the painting. In this case, he determines the quality of light often from references coming from the history of painting, like the light from Caravaggio, Velázquez and others. The scene to be photographed is carefully composed according to what the artist wants to paint. The costumes, objects and accessories are made especially to compose the scene and express the concept behind the image. Thus, the representation of the representation, recurring aspect in Borremans' work, seems to assume even more strength.

The film, in turn, has played an important role in the work of Borremans. If at first the artist used film images for his paintings, most recently he has created films impregnated with pictorial beauty and silence. In an interview published in *Art in America* the artist comments:

What I try to do with films comes out of the paintings. While painting, I had the feeling that I needed a different element of light or movement. My interest in film has always been there since I was young, so I started experimenting. *The Storm* [2006] is a 35mm projection of a live image. But the work is still more painting than

film—the medium is film, but the way I approach it is like painting. (Borremans; Coogins, 2009)

Borremans says he prefer films in 16 or 35 mm instead of video. He said he's interested in the granulation of the image, because it feels closer to the pictorial qualities. In addition, he claims to be interested in what the film language provides, for example, the possibility of the image in and out of focus. Michaël Borremans isn't interested in exploring in a pure manner the specificities of the means he uses as the basis of an idea of delimitation of territories, on the contrary, he investigates their specificities to better interchange them with the intention of questioning and expanding their boundaries. Is the concomitant use of the various means of production and, also, in the crossing of these means that Borremans addresses issues about the representation, the resemblance, the uniqueness and multiplicity, the originality, the authorship and repetition and other estimate points to the history of painting and, why not say, the history of knowledge.

The film *The Storm* is a great example of the influence of painting on the photographic medium, as well as an example on the investments undertaken by the artist in relation to the characteristics of the filmic language and what we expect from it. The film, projected in a large area of wall in the exhibition space, has 1 min 07 s and is placed in *loop* as all of his films. It is a single and circular scene. The scene features three black men sitting, dressed in bright white satin costumes, absolutely motionless. They're just there, sitting, uniformed, breathing. The feeling of waiting in the scene is the same that hits us. Before a film we hope movement, action, sound, narrative, however the artist thwarts our expectations. The only element that acts in the scene is the light slowly and intermittently blinking, making the image appear and disappear. The light here assumes the role of paint. In the projection room, what we hear is the sound of the projector that comes with the breathing of the characters. As Borremans comments (2009, p. 2), "the rhythm of the film is very important. It has to be as slow as the breathing".

As for the form of presentation, *The Storm* is one of the few films showcased in a great projection, because, for the most part they are showcased on a flat LCD screen, in small dimensions and framed by wooden frames. This strategy, combined with the similarity of color and light employed in various languages, brings them even closer to the paintings and upgrades an artistic and entertainment genre popular in the 18th and 19th century Europe, the *tableau vivant*. The *tableau vivant* is a porous genre of art about the borders that delimit it. It is located at the intersection between theatre and

society games, painting, sculpture (and, later, photography), being as much as from the field of social history, the history of theatre and art history (Vouilloux, 2002, p. 24). According to Bernard Vouilloux,

This show was the exact representation, with the help of animated beings, but motionless, of paintings or groups of very well known and famous sculptures. For the paintings, the characters were dressed in costumes in which details and colors were reproduced with the utmost care; for the sculptures, they were all covered with swimsuits and white draping fabrics. The groupings and poses were naturally observed with strict accuracy and, when the curtain raised on a painting of this genre, the effect was stunning. This effect was noted, in particular, for the sculpture, which could be appreciated for all its aspects since the characters were placed on a spinning surface that moved slowly under the eyes of the spectators. (Vouilloux, 2002, p. 26).

From my point of view, Borremans reaches the full crossing of languages and the upgrade of the *tableaux vivants* in his work from 2005, *Weight*. The movie originates from one of his drawings of 2002, titled *Drawing*, which derives from a photograph found in a knitting magazine² and that will also have ramifications in other languages such as painting and sculpture. From that drawing, the artist goes in search of a model, in the same age group, reproducing its garments as it appears in the photo. In his studio he builds the whole *mis en scene* that will be filmed in 16 mm to subsequently be transferred to DVD. In a small flat screen (15" LCD) placed vertically, a girl slowly turns, with eyes fixed on the infinite, seated on a black spinning podium in which her legs disappear completely. Like the sculptures of the *tableaux vivants* from the 19th century, the girl becomes a statue. The stiffness and immobility of this body, whose legs are amputated, strikes us violently. This image, which has dubious duplicity between animate/inanimate or, as Sardo has pointed out, "this kind of ghost of death lurking in the category of the *doppelgänger*",³ closely linked to the idea of automata, shakes

our vulnerable certainty of identity and freedom. In shared territory, through the circular motion determined by his riddle-images, Borremans creates a space for playing, investing on model-images that unconsciously accompany us.

CONCLUSION

Michaël Borremans and Mark Tansey are figurative painters who revisit the history of painting, dialogue, question, and use various means of production. The continuous traffic between languages establishes a space for reflection, in both the ways that the term can incorporate. This space, which I call shared territory, has as its main function to discuss the mechanisms of representation and the political dimension that the images bear. In the work of these two artists, we can find multiple layers of information: what you see is not just what you see. Tansey discusses the representation and criticizes the regulatory systems of art. With great insight, it puts in check our vain attempt to apprehend reality, demonstrating that this would be the main function of the representation. Borremans, in the other hand, is aware of the historic weight of painting. He developed an undeniable technical ability, being compared by critics to the great masters of the past. He understood Velázquez and Manet without settling into mere virtuosity. The artist refers to the history of painting and discusses the power of the image in the present day. Through different means, his riddle-images discuss the language that at the same time configures and puts in question the history and the social and political setting of his own home country. They are images in which the strangeness leads us to think about the organization of powers to which we are subjected.

2. "This representation of a young girl adopting a majestic pose, with hands on her back and staring straight ahead, has its origins in a photograph found in a knitting magazine. Borremans, however, modified the reason of the knitting. In its place, he drew the Flemish Government logo twice, once in the usual sense (right-facing) and again in the reverse direction. If the presence of the two beasts on the pullover accentuates the heraldic and emblematic character of the lion (Flemish), it also makes it lose its pride." In a statement, the author comments the ironic use of this detail because of a requirement imposed by the government to insert the coat of arms in any graphical material and dissemination of art projects subsidised by the same. See Martens, 2014, p. 34.

3. "A German term for a double or a counterpart of a character, a kind of soul mate or even a ghost chasing an individual, mingling with its own personality. The name *Doppelgänger* originated from merging the German words *doppel* (meaning replica or duplicate) and *gänger* (walker, itinerant or someone who wanders). [...] The *Doppelgänger* is never seen by anyone except by its bearer. You don't see it in the mirror, it doesn't show up to anyone but our most disturbing self-

awareness. The idea of a ghostly double or counterpart may not involve a relation so intimate between the *doppelgänger* and its bearer. In less abstract terms, we can talk about this relation when a character inserts itself in the story with a name that already has a tradition, and that presents itself as a always bothersome ghost." See *E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia 2010*. Available in: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=765&Itemid=2>. Access in: Sept. 2nd, 2012. The *Doppelgänger* is a term that became notorious in 19th century German literature. In the popular legends, the vision of your own *Doppelgänger* was a sign of a bad omen. Sign of your own death.

REFERENCES

- BORREMANS, Michaël; COOGINS, David. Interview: Michaël Borremans. *Art in America*, New York, 3 jan. 2009. Available in: <<http://www.artinamericamagazine.com/features/michael-borremans/>>. Access in: 2011. Interview conducted by David Coogins.
- MICHAËL Borremans: A knife in the eye. Available in: <<https://www.youtube.com/watch?v=dhhUmwmlMtc>>. Documentary by Guido De Bruyn.
- DANTO, Arthur. *Mark Tansey: visions and revisions*. New York: Harry N. Abrams, 1992.
- MARTENS, Hans. Weight. In: *Michaël Borremans: as sweet as it at*. Brussels, Hatje Cantz, 2014.
- MÖNIG, Roland. The picture looking back. In: MARK Tansey. Bielefeld: Kerber, 2005.
- ROGIERS, Patrick. Avant-propos. In: L'ÈRE du double: actes du colloque sur la gemellité. Paris: Marval, 1998. p. 7-9.
- TAYLOR, Marc C. *The Picture in question: Mark Tansey and the ends of representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1999.
- SARDO, Delfim. In: VAN DUYN, Edna (Ed.). *Michaël Borremans: Weight*. Berlin: Hatje Cantz, 2007.
- SIMS, Patterson. *Art and source*. Seattle: Seattle Art Museum, 1990.
- VOUILLOUX, Bernard. *Le tableau vivant: Phryné, l'orateur et le peintre*. Paris: Flammarion, 2002.

Marilice Corona: Artist graduated in Painting (1988) and Drawing (1990) by the Arts Institute of the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS), with a master's degree (2002) and PhD (2009) in Visual Poetics at Graduate Program in Visual Arts (PPGAV)/UFRGS. Professor of the Department of Visual Arts (DAV) and of the Graduate Program in Visual Arts (PPGAV), UFRGS. Devoting herself mainly to the language of painting, she held several solo exhibitions and group exhibitions in her home country and abroad. Since 2010, she is part of the editorial board of the journals *Estúdio*, *Gama* and *Croma*, published by FBAUL, Faculty of Fine Arts of Lisbon, Portugal; in 2015 she became part of the editorial committee of the *Porto Arte* journal, PPGAV/UFRGS.

Michel Poivert

Notes sur l'image performée, paradigme réprouvé de l'histoire de la photographie ?

Résumé: La notion d'image performée est ici mise en perspective sur le plan théorique et historique. Sur le plan historique, il s'agit de montrer comment la mise en scène de la photographie correspond à une histoire du tableau vivant depuis le 19^{ème} siècle. Contrairement à l'idée reçue, la photographie posée n'est pas le résultat des contraintes techniques du temps de pose. Il ne s'agit pas d'un archaïsme mais d'une esthétique où le photographe pense l'espace de la représentation comme une sorte de scène de théâtre sur laquelle les modèles viennent jouer. L'esthétique de l'image performée repose donc sur une pensée de l'image où le photographe est réduit à un opérateur et où le spectateur est mis en contact avec la scène à travers une sorte d'écran neutre. Il ne s'agit pas véritablement d'un « genre » mais d'une photographie antimoderne, rejetant le naturalisme et les applications de la photographie à l'information. Plus fondamentalement, l'image performée nous rappelle que la relation entre photographie et théâtre dont Roland Barthes avait eu l'intuition dans *La Chambre Claire*, repose sur une problématique symétrique : le théâtre à partir des théories de Diderot jusqu'à Jean-Paul Sartre, a été pensé comme une image.

Mots-clés: Photographie ; Image performée ; théâtralité ; tableau vivant

L'invention du tableau vivant comme objet de l'histoire de l'art traduit moins la réhabilitation d'une pratique artistique oubliée, et trahie par son caractère éphémère, que le souci collectif de valoriser la *praxis*. Dernier chapitre en forme d'origine d'une historicisation de la performance, l'histoire du tableau vivant rencontre celle de la photographie et pointe un type d'image encore difficile à définir. Lorsque je travaillais à une thèse sur le pictorialisme à la fin des années 1980, je rencontrais pour la première fois ces fameux tableaux vivants avec les récits de Pierre de Lano sur les bals costumés du Second Empire¹. La relation entre photographie et tableaux vivants devenait une évidence, mais il a fallu longtemps pour percevoir ce que cette relation a produit.

On souhaite ici montrer que tableau vivant, photographie et théâtre composent une alliance inédite qui permet de percevoir un régime singulier de l'image. Il n'est en effet plus possible de regarder une photographie posée comme le résultat d'une seule contrainte technique (le temps de pose) lorsque l'on prend en compte l'importance de l'esthétique du tableau vivant au XIX^e siècle – mais aussi plus tard et peut-être jusqu'à

la photographie la plus contemporaine. À travers ce que l'on appellera pour l'instant conjugaison du tableau vivant et de la photographie, c'est toute la question de la théâtralité en photographie qui prend corps historiquement et déplace la vision habituellement admise d'un archaïsme des premiers temps de la photographie, pour percevoir dans la photographie mise en scène un modèle esthétique antinaturaliste. Ce modèle dont on fait l'hypothèse qu'il a force de paradigme se cristallise dans un type d'image photographique particulier, aussi répandu que curieusement refoulé – celui de l'image "performée".

Lorsqu'au début des années 2000 je me concentre sur la question de la photographie posée et de sa théâtralité, le besoin se fait sentir de nommer ce qui se devait d'être alors décrit comme une image jouée – c'est-à-dire que l'on ne peut pas seulement définir en parlant de mise en scène *par* le photographe – et qui consacre le rôle du regardeur. Mon corpus est triple : la photographie du XIX^e siècle où le temps de pose semblent déterminer l'esthétique de la mise en scène "par défaut", la photographie pictorialiste 1900 où la pose est alors un choix esthétique s'opposant à celle des amateurs de l'instantané, et la photographie surréaliste où la mise en scène opère sur un mode général du jeu critique. Alors que se développe depuis quelques années de nouveaux travaux sur les "pouvoirs" de l'image et leur "performativité"², la notion d'image performée pose symétriquement la question du mode de construction des images engendrées par une action (leur jeu). Alors que les tenants du pouvoir des images étudient les phénomènes de croyance, l'analyse des images performées tend à définir une catégorie d'image dont l'artifice interdit la croyance – une manière d'image agnostique.

LES IMAGES AUXQUELLES ON NE CROIT PAS

Dans les corpus mentionnés, la théâtralité des mises en scènes entretient un rapport au théâtre même et à ses théories, mais elle affirme aussi une forme spécifique, une manière de stylisation propre à la photographie que l'on retrouve dans de nombreuses périodes. Au point que cette stylisation, faite de statique et de disponibilité au regard, s'impose peu à peu à l'historien comme une présence permanente. Au-delà de l'apparence formelle, ce "style" théâtral contient et exprime une conception de l'image et du rapport qu'elle entretient avec la réalité. Il ne s'agit pas alors pour le photographe de placer l'enregistrement comme finalité de son intention – le primat de la captation dans le régime de la représentation – mais de traduire l'exécution d'une pose. À l'enregistrement de ce qui surgit selon le paradigme instantanéiste, il oppose la traduction

1. Lano, Pierre de, *Les Bals travestis et les tableaux vivants sous le second Empire*, avec vingt-cinq aquarelles de L. Lebègue, Paris, H. Simonis Empis, 1893.

2. Bartheleyns, Gil, Golsenne, Thomas et Dierkens, Alain (dir), *La Performance des images*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles (collection Problèmes d'histoire des religions, n°19), 2009, 258 p.

de ce qui est joué. Il ne s'agit toutefois pas dans cette image de rééditer ce qui peut être perçu, d'enfermer une représentation qui a déjà eu lieu (comme reproduire précisément un tableau vivant ou documenter une performance par exemple), mais de faire de l'image l'exécution même de ce qui se joue. Le terme d'image performée peut ainsi inclure cette double instance paradoxale de l'artifice et de l'opération d'enregistrement dans ce qu'elle contient d'automatisme. La condition performée de la photographie est ainsi exprimée dans son dévoilement – la stylisation théâtrale – alors qu'elle reste masquée dans un instantané, paradigme qui institue les conditions d'un naturalisme de l'enregistrement : observer un réel brut par la stylisation de la suspension.

L'image performée se définit comme une construction par engendrement. Elle présente en cela les caractéristiques d'un acte photographique mais qui ne se situerait pas du côté de l'opérateur. La théâtralité des attitudes des personnages traduit cette origine inversée de l'image, le spectateur a bien le sentiment que les "acteurs", ou plutôt les modèles agissant, performant l'image, soit l'engendrent par leur présence jouée. Même si le photographe peut être considéré à juste titre comme le metteur en scène, l'image s'accomplit bel et bien par le jeu. Artificielle et rétive à la seule autorité de l'auteur, l'image performée pose un problème à la condition moderne de la photographie, et dévoile ce qui a du être masqué et congédié au nom du progrès et de l'art : la grande figure de l'antinaturalisme qui, en photographie, se donne comme un contre-modèle face à celui, essentialiste, d'une image naturelle produite par l'empreinte physico-chimique (la lumière et les sels d'argent).

Publié pour la première fois dans l'étude qui accompagnait l'exposition *L'Ombre du temps*, la notion d'image performée venait clore l'essai intitulé "la condition moderne de la photographie"³. Elle n'a depuis pas connu de fortune particulière sauf très récemment, et précisément dans l'étude du tableau vivant comme l'a mené Carole Halimi⁴ ou dans l'histoire des relations entre photographie et peinture proposée par Dominique de Font-Réaulx⁵. Par ailleurs, la photographie contemporaine a actualisé ce type d'image et impose au goût cette stylisation théâtrale et la requalifie de la marge vers le centre comme une sorte de signe d'art – ce que j'ai appelé le "destin de l'image performée" dans la réédition augmentée de *La Photographie contemporaine*⁶. Néanmoins,

l'antinaturalisme lorsqu'il s'agit d'enregistrement est d'une telle difficulté à être admis qu'il nécessite non seulement une histoire mais aussi une théorie (théorie à venir qui serait celle des images auxquelles *on ne croit pas*), ce qui n'empêche qu'il suscitera toujours une forme d'aversion. L'expression "image performée" permet, on le comprend, de signifier une relation entre le modèle et le spectateur car, dans ce type d'image, le photographe a mis tout son talent à ne pas apparaître, sauf éventuellement à y jouer lui-même un rôle *en tant qu'acteur*. Le photographe ne "style" pas par l'originalité du regard mais par la conception d'une scène. Il s'agit là de jouer la transparence photographique – le fait même que la photographie est un enregistrement mécanique – mais au service d'une scène susceptible d'échapper à tout réalisme. Une sorte de double régime, paradoxal, du vrai et du faux. C'est précisément là que le bat blesse. On peut se référer ici à ce qu'expliquait Michel Foucault à propos du théâtre et de la philosophie : celle-ci dans sa tradition platonicienne ne peut consacrer une forme artistique comme le théâtre, qui est précisément le lieu de l'indistinction du vrai et du faux⁷. La photographie théâtralisée, si l'on accepte cet adjectif, est dans cette situation où l'inconfort qu'elle impose à la Raison – du vrai car enregistré mais du faux car joué – ne parvient à se résoudre.

La question s'est posée au cinéma pour qualifier l'esthétique d'un théâtre filmé qui, s'il pouvait paraître comme archaïque puis artificiel s'est pourtant traduit en un véritable style que la Nouvelle vague notamment a rendu célèbre. André Bazin⁸ sur le plan critique puis Gilles Deleuze sur le plan esthétique ont parfaitement traité de ces "puissances du faux"⁹. En photographie, la question est restée pendante.

Finalement, ces photographies mises en scène se résumaient à deux facteurs disqualifiant : une pose contrainte par la technique (archaïsme), une référence récurrente à la peinture (pictorialisme). Bref la photographie mise en scène est impensée et pourtant présente à toutes les époques et particulièrement prisée des artistes. C'est là l'intuition profonde de Roland Barthes, affirmant que la photographie touche à l'art non par la peinture mais par le théâtre¹⁰. Mais la piste, bien que pertinente et fertile au plus au point, a longtemps buté sur le fait que le théâtre et plus précisément la théâtralité avait mauvaise presse en matière de critique d'art. Non par son antinaturalisme mais parce que la théâtralité pouvait signifier une forme de compromission avec le public. On

3. Poivert, Michel, « La condition moderne de la photographie », *L'ombre du temps*, catalogue d'expo, français-anglais, Jeu de Paume 28 sept.-28 nov. 2005, Paris, Éditions du jeu de Paume, 2005, p.14-39.

4. Halimi, Carole, *Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains (XXe – XXIe siècles)*, thèse de doctorat Histoire de l'art, dir. J.-C. Lebensztejn, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2011.

5. De Font-Réaulx, Dominique, *Peinture et photographie, les enjeux d'une rencontre, 1839-1914*, Flammarion, Paris, 2012.

6. Poivert, Michel, *La Photographie contemporaine*, Flammarion, 2010.

7. Foucault, Michel, «La scène de la philosophie»; entretien avec M. Watanabe, le 22 avril 1978, *Dits et Ecrits*, tome III, texte n° 234.

8. Bazin, André, « Théâtre et cinéma »[1951], *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Les Éditions du Cerf, Paris, 12^e édition, 2000, p.129-178.

9. Deleuze, Gilles, *Cinéma 2 – L'Image-Temps*, Éditions de Minuit, Paris, 1985, p.165-202.

10. Barthes, Roland, *La chambre claire*, Paris, éd. de l'Étoile, Gallimard, Seuil, 1980.

reconnaît ici le poids que la théorie de Michael Fried¹¹ a fait longtemps peser sur cette notion de théâtralité en qualifiant ainsi le caractère spectaculaire des formes artistiques qui, depuis le minimalisme des années 1960, sollicite le spectateur pour exister en tant qu'œuvre, à rebours des valeurs d'autonomie et de réflexivité de l'œuvre d'art.

REPOSER LA QUESTION DU TABLEAU

Il semble essentiel de redéployer la question du tableau en photographie à partir de ce que théâtre a fait de la notion de tableau et de ce que le genre d'art éphémère du tableau vivant a institué dans l'histoire du goût. Comprendre aussi que depuis Diderot et jusqu'à Sartre le théâtre est pensée *comme une image* au-delà même de la mutation qu'il a imposée à l'idée de tableau. L'expression image performée permet d'appréhender la mise en scène photographique à l'intérieur de l'histoire du moderne et donc de l'extraire d'une marge à laquelle la cantonne le paradigme triomphant de l'instantané. L'image posée et mise en scène propose une statique et un dispositif critique qui s'opposent au naturalisme et à la fiction illusionniste. L'image performée est une image qui impose à la conscience du spectateur la nature réfléchie de la représentation en affirmant son caractère artificiel. C'est une image politique et démocratique : elle n'est pas un piège mais un partage, c'est pour cela qu'elle joue avec la distanciation comme style, cette distance qui doit être parcourue de part et d'autre par l'acteur et le spectateur. Pour employer un terme sartrien, c'est une image de "participation" et pour rejoindre Barthes et sa définition du théâtre comme art dioptrique (qui calcule la place regardée des choses), on dira que l'image performée consacre le spectateur¹².

En induisant culturellement le pictural, la notion de tableau en photographie fausse trop souvent l'analyse de l'image en postulant le parallèle photo-peinture¹³. Il faut d'emblée desserrer la notion de tableau de la peinture pour poser la question de la photographie mise en scène, et se référer au tableau en tant que dispositif qui a connu un déplacement majeur avec son adoption par le théâtre du XVIIIe siècle et les

théories réformistes de Diderot. Ce qui arrive à la notion de tableau en se trouvant importée dans les problématiques esthétiques du théâtre est précisément sa "sortie du pictural" : en liquidant les banquettes de la scène, en instituant la théorie du 4ème mur, en distançant à la fois la scène et le public et finalement en disqualifiant l'éloquence au bénéfice de la pantomime, la greffe du tableau sur le théâtre construit celui-ci en tant qu'image.

La mode du tableau vivant, en immobilisant une scène et en jouant un tableau peint célèbre (ou une sculpture d'ailleurs) cristallise cette "imagification" du théâtre. En 1884, le traité de Becq de Fouquières¹⁴ résume bien cette conception du théâtre en tant qu'image du côté même de la théorie du théâtre et pas seulement de son dispositif de réception : « ni l'auteur, ni le metteur en scène, ni les acteurs ne doivent s'attacher à reproduire la réalité, mais seulement l'image qui est la représentation idéale du réel »¹⁵, et ceci dans un contexte de triomphe du naturalisme défendu par Zola. Le phénomène est en fait totalement accompli dès le début du XIXe siècle avec la diffusion du traité posthume du *Paradoxe sur le comédien*¹⁶ de Diderot qui postule la coupure entre l'affect de l'acteur et le rôle du personnage. Becq de Fouquières le résume bien en parlant de "l'image subjective" que se crée l'acteur de son sujet. Ce qu'il imite est une image mentale, non le réel : « C'est donc précisément dans la fixation de cette image subjective et dans la difficulté de la transformer en une image objective que les comédiens ont toujours quelques progrès à faire. C'est cette image qui est le modèle dont le théâtre nous doit la copie la plus frappante »¹⁷. Un siècle plus tard, Sartre propose une théorie symétrique de celle-ci, le jeu de l'acteur est devenu un *analogon*, nous y reviendrons.

Ce que tableau signifie, une fois passé par la réforme du théâtre, c'est l'image. Et s'il va constituer un modèle pour la photographie du XIXe siècle et sur des modes différents mais récurrents pour le siècle suivant, c'est bien en vertu du fait que le concept de tableau s'est distendu jusqu'à comprendre la notion d'image comme fait de conscience. Au final et à ce stade, il ne faut pas se tromper répétons-le lorsque l'on parle de théâtralité en photographie. La problématique du spectateur est essentielle si elle est bien comprise : le théâtre en tant qu'image consacre le spectateur, comme Barthes l'avait bien compris à propos du tableau vivant qui

11. Fried, Michael, *Contre la théâtralité. Du minimalisme à la photographie contemporaine*, traduit de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, Gallimard, 2006. Cf. également, *La place du spectateur, Esthétique et origines de la peinture moderne I*, traduit de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Gallimard, 1990.

12. Barthes, Roland, « Diderot, Brecht, Eisenstein », *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

13. Sur la proposition de la "forme-tableau" dans les années 1980, cf. J.-F. Chevrier, "Les aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie", *Photokunst. Du xxe au xixe siècle, aller et retour / Arbeiten aus 150 Jahren*, cat. exp., Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart, Verlag Cantz, 1989. Le texte visait à rompre avec cette analogie tableau-peinture mais elle ne prenait pas en compte le théâtre – il faut se référer sur ce point à : Frantz, Pierre, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIIIe siècle*, Paris, P.U.F, 1998 ; car de fait la notion de tableau non seulement s'est enrichie mais a muté après son adoption par le théâtre

14. Becq de Fouquières, Louis, *L'Art de la mise en scène : Essai d'esthétique théâtrale*, Paris, G. Charpentier et Cie Editeurs, 1884. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204285r.pdf>

15. *Ibid.*, p.185

16. Diderot, Denis, *Paradoxe sur le comédien, Œuvres esthétiques*, éd. de P. Vernière, Paris, « Classique Garnier », 1968, réédition Dunod, 1994. Rédigé entre 1873 et 1877, publié de façon posthume en 1830.

17. *Idem*.

nous transforme en voyeur¹⁸. Cette distinction entre spectateur et voyeur est fondamentale et explique la confusion friedienne : parler de spectateur implique de parler de spectacle (ce que Fried appelle théâtralité c'est le spectaculaire), mais parler de voyeur implique de parler de focalisation, c'est-à-dire d'acte du regardeur.

POUR UNE HISTORIOGRAPHIE DE L'IMAGE PERFORMÉE

En identifiant l'image performée comme un paradigme réprouvé à partir du succès du naturalisme instantanéiste (à la fin du XIXe siècle donc), ou comme un refoulé du modernisme (au milieu du XXe siècle), c'est-à-dire d'une certaine manière comme un échec, on peut imaginer en produire l'histoire.

C'est là que le tableau vivant vient prendre toute sa place dans l'histoire spécifique de la photographie. En s'insérant dès le XVIIIe siècle dans l'esthétique du théâtre (et en contribuant à le penser comme une image), le tableau vivant forme une figure jusqu'alors inaperçue des origines de la photographie. Esthétique de l'immobilité, du silence et du "cadrage" mais aussi de la "reproduction", un tableau vivant est déjà une photographie. Dès lors, rien d'étonnant à ce que la photographie forme un couple presque incestueux avec le tableau vivant dès son invention dans les années 1830.

L'exemple inaugural, éclatant et tragique, est celui de l'autoportrait d'Hippolyte Bayard en noyé (daté de février 1840). En jouant son suicide en expliquant son geste par un texte qui fait office de livret, Bayard s'inscrit d'emblée dans le théâtre moderne : il écarte les genres de la tragédie et de la comédie pour jouer un drame¹⁹. En plein succès du *Paradoxe sur le comédien* repenser le jeu des acteurs sur le mode de la pantomime est un engagement pour un nouveau théâtre. L'immobilité et le geste, le drame moderne de l'inventeur confronté à l'échec de sa reconnaissance par l'État (Bayard joue son propre rôle et comme le texte au verso de l'image l'indique, il se situe dans la fiction de sa mort : corps à la morgue que visitent les badauds comme il était d'usage dans le Paris romantique) tout concourt à faire du "noyé" à l'heure des pionniers de la photographie, une tête de série. L'intention de Bayard peut être déduite de son entourage. Il ne fait pas cette image sans réfléchir précisément cette indexation de l'invention de la photographie sur le théâtre réformé : ami intime de l'acteur de la comédie française Edmond Geoffroy, ce dernier triomphe à l'époque sur les planches parisiennes en

mimant son suicide dans l'interprétation de *Chatterton* d'Alfred de Vigny, figure du poète romantique sacrifié. Théâtral dans sa forme et dans son contenu, l'œuvre toute entière de Bayard le sera. Mais dans sa génération, la relation au tableau vivant comme pratique autonome devient plus prégnante encore avec des figures célèbres comme la Comtesse de Castiglione en France, Lady Clementina Hawarden en Angleterre et sa compatriote Julia Margaret Cameron²⁰. Un peu moins connu mais central dans cette génération, le comte Olympe Aguado²¹ apporte une dimension critique et politique aux mises en scène photographique qu'il réalise. Sa série consacrée à Napoléon III contient *Admiration !* qui est un chef d'œuvre du genre : audace d'une groupe vu de dos, spéculation d'une image dans une image, ironie d'une parodie de scène de cour. Ce qu'Aguado pointe le plus fortement ici, dans une historiographie de l'image performée, est probablement le rôle du rire et de l'humour, et l'importance qu'il a pris à partir de la pensée de Hobbes, de Stendhal²² et de Baudelaire²³. Le rire est moderne, et l'image performée par son caractère artificielle invente d'une certaine manière le burlesque en image, tel qu'il s'est institué sur les planches avec le succès de la pantomime et de Pierrot en particulier. Nadar le comprend bien avec sa série consacrée au mime Jean-Baptiste Debureau²⁴. A la condition de rappeler que Pierrot est un personnage dramatiquement moderne et pas un amuseur, son suicide et la hantise qui a été la sienne de sa faute de jeunesse (le meurtre) est là pour le rappeler ; Les grimaces de Debureau ne sont pas simplement grotesques, et le fait que Nadar lui fasse jouer le rôle de photographe dans une image célèbre ne doit pas être sous-estimé.

La pantomime marque le succès conjugué du théâtre réformé et du tableau vivant, elle est aussi au centre des relations entre l'art et la photographie, mais pas nécessairement là où on l'attend. On peut en effet évoquer ici le travail du médecin Guillaume Duchenne de Boulogne²⁵. Ces travaux sur les mécanismes de la face, son recours à l'électrisation des visages et à la saisie photographique des expressions ont constitué un répertoire de modèles pour les élèves de l'école des

18. Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris Ed. Du seuil, 1971, p. 159 : "Devant le tableau vivant – et le tableau vivant est précisément cela devant quoi je me place – il y a par définition, par finalité même du genre, un spectateur, un fétichiste, un pervers".

19. Poivert, Michel, "Hippolyte Bayard en "suicidé de la société". Le point de vue du mort", *ArtPress*, hors série "Fictions d'artistes", avril 2002, p. 22-25.

20. Poivert, Michel, "Aux origines de l'image performée : la mise en scène photographique au XIXe siècle", *Autour du Symbolisme – Photographie et peinture au XIXe siècle*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Bozar Books, 2004, p. 22-32.

21. *Olympe Aguado, photographe (1827-1894)*, Musées de Strasbourg, 1997.

22. Stendhal, *Du rire – Essai philosophique sur un sujet difficile et autres essais*, Éditions Rivages poche, "Petite Bibliothèque", 2005.

23. Baudelaire, Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » (1868), *Critique d'art suivi de Critique musicale*, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 1992, p. 185-203.

24. *Nadar, les années créatrices*, cat. exposition, musée d'Orsay, Paris, ed. Réunion des musées nationaux, 1995.

25. Mathon, Catherine (dir), *Duchenne de Boulogne (1806-1875)*, cat. exposition, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1999.

beaux-arts de Paris. Mais c'est dans la partie dite "esthétique" de son traité qu'il n'hésite pas à faire jouer des scènes du théâtre Shakespearien à ses modèles. L'association de la démonstration scientifique et des leçons que peut en tirer l'art est exemplaire dans les recommandations que fait Duchenne de Boulogne au sujet de la figure du Laocoon. Estimant le célèbre antique "faux" dans le traitement morphologique de la douleur, il n'hésite pas à faire mouler une correction de la tête du personnage avant d'en tirer une photographie qui vient prendre place dans ses tableaux synoptiques. Tableaux dans lesquels Darwin vient prélever des images qui servent à son traité sur l'évolution. Duchenne se retrouve là en bonne compagnie photographique, aux côtés de celui qui incarne peut-être le mieux le tableau vivant photographique : le peintre et photographe Oscar Rejlander. Habile metteur en scène et monteur de négatif, Rejlander est aussi un acteur de ses propres images dans lesquels il décline toutes les expressions (jusqu'au rire des petits enfants) en même temps qu'il compose son fameux *Two ways of life*, gigantesque montage qui fut le clou de l'exposition de Manchester en 1857 et acquis par la reine²⁶. Le succès scientifique et artistique de ces tableaux vivants et de ces constructions photographiques ne peut être relégué au rang de curiosité comme l'historiographie l'a longtemps fait, car s'il est une dimension qui a eu du mal à survivre au paradigme de l'instantané quelques décennies plus tard, c'est bien celle de l'anachronisme. Car il faut bien avouer qu'en ajoutant à l'intention théâtrale la question du costume d'époque (médiéval par exemple), l'image performée passe définitivement du côté de l'anti-moderne. Toutefois, l'essentiel est bien de comprendre que la théâtralité en photographie n'est en rien "subie" comme une contrainte et un archaïsme, mais bien "choisie" et même revendiquée comme une option esthétique majeure, en vertu du modèle que constitue le théâtre moderne et le tableau vivant qui en est une sorte de précipité à la fois spéculatif et ludique dans lequel la photographie naissante peut se reconnaître.

La rupture que produit la mise au point de l'instantanéité grâce à l'amélioration conjointe des émulsions photo-sensibles (gélantino-bromure d'argent) et du progrès des obturateurs, ne constitue pas, paradoxalement, la fin d'un modèle théâtral. Mais c'est désormais celui du théâtre naturaliste qui s'impose. Ennemi du "faux" et militant du "vrai", Zola propose à la fois une théorie du théâtre naturaliste et une pratique assidue de la photographie instantanée²⁷. Retournant les arguments de

ses adversaires, moquant des attitudes d'adresse au public qui sonnent faux, il s'approprie les principes de Diderot faisant du quatrième mur non plus une distance mais une rhétorique de la vérité où la figure retournée signe l'audace naturaliste en incluant le spectateur dans la pyramide visuelle de la perspective. En photographie, l'instantané notamment dans sa pratique familiale dresse aussi un petit théâtre du quotidien où les personnages échangent des regards avec l'objectif (dès lors qu'ils se tournent vers l'objectif ils attestent de l'inclusion du spectateur dans un espace unifié) et se trouvent interrompus dans leurs cabrioles qui ne les séparent peut-être pas tant de ce que Zola déteste dans les acteurs romantiques, qualifiés de "pantins mécaniques". Ces effets de vérité instantanée permettent de liquider le style posé pour affirmer le caractère plus vraisemblable de l'interruption des gestes : saut, courses, danse... forment une grammaire de corps suspendus que l'acuité naturelle de l'œil jamais ne permet pas de percevoir²⁸. Paradoxe donc, que celui de bâtir un naturalisme sur l'invisible, mais logique néanmoins de faire d'une convention (l'interruption) le nouvel équivalent de l'expérience visuelle.

L'humour que caractérise alors si bien Bergson, cette "mécanique plaquée sur le vivant"²⁹ vient se donner comme la "vie" enfin enregistrée tel quel et plonge *de facto* les poses prolongées des mises en scènes photographiques dans la nuit de la technique. On n'a pas assez affirmé que le paradigme de l'instantané dans lequel on voit l'avant-courrier du cinéma ou bien la modernisation de la scène de genre pictural, est surtout un équivalent du théâtre naturaliste tant l'idée même de théâtre semble s'opposer à la photographie comme "image naturelle".

Dès lors, le tableau "vivant" devient redondant avec la capacité désormais avérée de la photographie à produire ses propres images "vivantes". La photographie devient le parangon du naturalisme, elle forme une sorte de repoussoir pour tous ceux qui veulent penser un théâtre autonome, loin de l'idée du simple reflet de la vie, bref qui affirme ses artifices comme des formes réfléchies. On doit à Edward Gordon Craig (1872-1966) de poser cette nouvelle théorie du théâtre en repoussant le modèle photographique. « Bien loin de rivaliser de zèle avec le photographe, je m'efforcerai, affirme Gordon Craig, d'atteindre à quelque chose de totalement opposé à la vie tangible, réelle, telle que nous la voyons »³⁰. L'idée est bien celle du geste nécessaire

26. Poivert, Michel, "La volonté d'art, 1857-1917 : de la photographie victorienne au mouvement pictorialiste", dans Poivert M., Gunthert A. dir, *L'Art de la photographie des origines à nos jours*, (dir) avec Gunthert, André et al, Citadelles et Mazenod, 2007, p.179-227.

27. Zola, Emile, *Le naturalisme au théâtre*, Paris, Charpentier 1881 (http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Naturalisme_au_th%C3%A9%C3%A2tre); Massin, Zola

photographe, Paris, Denoël, 1979.

28. Gunthert, André, *La conquête de l'instantané*, thèse de doctorat d'histoire de l'art, sous la direction de Louis Marin/Hubert Damisch, EHESS, 1999 (<http://culturevisuelle.org/blog/4354>)

29. Bergson, Henri, *Le Rire* [1899], PUF, "Quadrige", 1940, 9ème édition, 1997.

30. Edward Gordon Craig, *De l'art du théâtre* (1911), Belval, Circé, coll. Penser le théâtre, 1999, p.91-92.

et symbolique contre le naturel désormais incarné par l'instantané photographique. Pour ce qui va être le théâtre d'avant-garde et l'idée si chère à Gordon Craig de l'acteur comme "sur-marionette", le paradigme instantanéiste est réfuté faisant ainsi pendant à la disgrâce de la photographie mise en scène dans les cultures conjuguées de la photographie et du cinéma.

Où se trouvent alors la possibilité d'exprimer par l'image performée un sentiment artistique ? Du côté des "pictorialistes" sans nul doute, où la pose procède d'une esthétique du ralenti qui correspond bien à la seconde thèse de Bergson sur le rire et le mouvement³¹. Autant le rire émane de l'instantané comme mécanisation du vivant et comme figure de la "distraction", autant c'est dans le mouvement continu que s'exprime "l'équivalent émotionnel"³². Au tournant du siècle la dialectique du mouvement et de la statique se retrouve dans tous les domaines. Instantanéité ou cinéma naissant, photographie artistique, théâtre naturaliste et avant-garde mécanomorphique héritée de Craig (chez Meyerhold notamment) posent au fond la grande question de la nature de la perception. C'est bien cela qui est en jeu dans la tentative de définition de l'image par la psychologie de la fin du XIXe siècle au début du XXe siècle. L'image n'est alors définie que sur le terrain du fait de conscience. La compréhension de l'imagination doit être reprise face à la profusion des images techniques et aux nouvelles formes d'expériences du réel. La conception de la représentation en tant qu'image bouscule l'école psychologique et appelle à une nouvelle définition de ce qu'il faut entendre par "image" comme un fait de perception.

AUX ORIGINES D'UNE THÉORIE DE LA PHOTOGRAPHIE ?

L'historiographie de l'image performée se laisse deviner dans les relations de la photographie aux théories du théâtre et à ses pratiques elles-mêmes. Mais plus fondamentalement, au milieu des années 1930, elles résonnent fortement avec les enjeux philosophiques et esthétiques d'une redéfinition même de ce que l'on entend par « image ». Cette corrélation entre mise en scène et photographie produit un hybride dont on a dit la difficulté qu'il pose au regardeur pour être saisi dans son instabilité tout à la fois image mentale (imitative, symbolique ou fictionnelle) et factuelle (son médium conçu comme « transparent »). Cette dissonance visuelle se traduit par l'exhibition d'un quotient d'artifice qui disqualifie l'image performée selon les standards du moderne (qu'il soit naturaliste ou plus tard formaliste), mais qui traduit au fond une difficulté à penser

ensemble – à rapprocher jusqu'à les confondre – les faits de perception et les faits psychiques.

C'est chez Sartre que la question de ce rapprochement se joue, dans un travail qui vise à dépasser la psychophysiologie du tournant des XIX et XXe siècles, à concurrencer aussi l'autorité de Bergson, et l'on ne sera alors pas surpris de voir que la redéfinition de l'image en dehors du psychologisme n'est pas sans faire appel à la question photographique. Celle-ci, citée tout autant que les "tableaux" par le philosophe fait parti des images comme "choses" que nous ne pouvons plus dissocier du fait de conscience, la photographie selon Sartre est emblématique d'une matière qui est aussi une image mentale. Il s'agit alors de rompre avec une tradition, de Taine à Bergson, qui comprend l'image mentale comme une "sensation renaissante", une manière de mémoire qu'actualise la conscience. En 1936, pour Sartre, il s'agit de lier la perception et le fait de conscience pour concevoir l'image globalement, car si selon lui, et sur le plan métaphorique "l'image mentale [est] elle-même une photographie"³³, elle doit faire corps avec la perception.

Dans *L'Imagination*, Sartre plaide pour poser "la question nouvelle et délicate des rapports de l'image mentale avec l'image matérielle (tableau, photo, etc.)"³⁴, et dans *L'Imaginaire* quelques années plus tard, il avance sur ce terrain en analysant la photographie du portrait de Pierre pour conclure : "La photo n'est plus l'objet concret que me fournit la perception : elle sert de matière à l'image"³⁵. Le spectateur d'une photographie en tant qu'image est donc particulier, actif : "La conscience imageante que nous produisons devant une photographie est un acte et cet acte enveloppe la conscience [...] nous avons conscience, en quelque sorte, d'animer la photo, de lui prêter sa vie pour en faire une image"³⁶. Cet équivalent de la perception, Sartre le nomme *analogon*. Il n'y a donc pas un "monde des images" d'un côté et un "monde des choses" de l'autre, mais un rapprochement des deux.

La question du rôle du spectateur devant l'image, Sartre l'évoque à nouveau en 1960 lorsqu'il réfléchit la question de la distanciation et cherche à se distinguer de Brecht. Il pose en principe l'analogie du théâtre et de l'image, affirmant qu' "il n'y a pas d'autre image au théâtre que l'image de l'acte [et de conclure] le théâtre étant une image, les gestes sont l'image de l'action"³⁷. Le jeu de l'acteur (qui a toujours été pensé comme une imitation, soit une image en tant que chose et non

31. Poivert, Michel, "Le sacrifice du présent. Pictorialisme et modernité", *Études photographiques*, n°8, novembre 2000, p. 92-110.

32. Bergson, Henri, *Essai sur les données immédiates de la conscience* [1888], PUF, Quadrige, 4eme édition, 1991, p.11.

33. Sartre, Jean-Paul, *L'Imagination* [1936], PUF, Quadrige, 9eme édition, 1983, p.149.

34. *Ibid.*, p.158.

35. Sartre, Jean-Paul, *L'Imaginaire* [1940], Gallimard, folio essai, ed. 2005, p.47.

36. *Ibid.*, p.54-55.

37. Sartre, Jean-Paul, "Théâtre épique et théâtre dramatique [1960]", *Un théâtre de situations*, Gallimard, folio essai, p.129.

comme fait de conscience) est alors défini lui aussi comme *analogon*³⁸. Cet équivalence du corps de l'acteur et de la photographie comme *analogon* est en soi remarquable (et *analogon* ne vaut pas alors pour transparence ou évidence mais bien équivalent), et suffit à penser l'image performée comme une sorte d'image qui serait bel et bien le point de jonction de la photographie et du théâtre sous la bannière du concept d'*analogon* – cette notion jouant un rôle centrale dans la compréhension de la photographie à partir des analyses sémiologiques de Barthes à la même époque. Dans "Le message photographique" (1961), la photographie dans sa partie "dénotée" est bel et bien cet *analogon* dont parle Sartre. On ne quitte pas tout à fait l'épistémé théâtral puisqu'il faut rappeler que Barthes en est une des figures critique dans les années 1950, et qu'il nourrit pour le tableau vivant depuis un souvenir d'enfance une fascination avouée³⁹. Qu'il perçoive plus tard dans *La Chambre claire* cette fameuse façon qu'à la photographie de "toucher" à l'art par le théâtre n'y est probablement pas étranger, comme le fait que ce célèbre ouvrage soit dédié à *L'Imaginaire* de Sartre semble indiquer une véritable généalogie de la théorie de la photographie. Ainsi donc, l'image jouée aurait permis au théâtre comme à la photographie de faire leur théorie.

Au final, si l'image performée peut être le nom des photographies jouées, c'est bien moins pour caractériser une sorte de tableau vivant photographique que pour tenter une généalogie non seulement d'une théorie de la photographie, ou bien encore d'une conception du théâtre en tant qu'image, ou même de la notion d'image au tournant des XIXe et XXe siècle, que de percevoir une ontologie singulière de l'image qui s'engendre elle-même, et qu'il faudrait nommer plus largement "image-événement". On pourrait alors relier le tableau vivant dans sa pragmatique performative et les images qui, à l'époque contemporaine, peuvent être dite performées car pensées de façon internaliste par ce qui les compose. Des images-événements contenant le principe qu'Alain Badiou énonce dans la définition même de l'événement comme rapport de la présentation et de la représentation⁴⁰. Tout ceci appelle probablement à une large enquête sur les besoins qui sont les nôtres aujourd'hui en matière de théorie de l'image dans l'environnement nouveau de leur écologie numérique. L'actualisation d'un dispositif réprouvé comme l'image performée par la première modernité de la photographie constitue peut-être une façon de réfléchir aux enjeux présents de l'image construite.

38. Sartre, Jean-Paul, "L'acteur", *ibid.*, p.221.

39. Barthes, Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, *op. cit.*, « enfant, l'auteur de ces pages a assisté plusieurs fois, lors de ventes de charité pieuses et provinciales, à de grands tableaux vivants – par exemple, La Belle au bois dormant » p.158.

40. Badiou, Alain, *L'Être et l'événement*, Paris, Le Seuil, 1988.

LÉGENDE DE L'ILLUSTRATION

L'image de cet article se trouve dans la version en Portugais.

L'image : XII.1 Hyppolite Bayard, *Autoportrait en noyé*, 1840, positif direct sur papier, 25,6 x 21,5 cm, Société française de photographie.

Michel Poivert: Professeur à l'université Paris 1, Michel Poivert est spécialiste de la photographie pictorialiste à laquelle il a consacré une thèse de doctorat en histoire de l'art.

Niura Legramante Ribeiro

The contemporary photography and its pictorial sharings: antinomies and convergences

Translated by Ana Carolina Azevedo

Abstract: The sharing between photography and painting in contemporary art may present at least two founding regimes for the creation of works: to propose antinomies as discontinuities between the contents of image representation and to verbal narratives associated to it, seeking to tension them, or, on the other hand, to seek convergence between text and image. This article aims to think about how the universe of pictorial tradition serves as a compositional framework for photographic practices, through the case study of particular works by Dirnei Prates and Felipe Cama.

Keywords: Photography. Painting. Sharings. Antinomies. Convergences.

The compositional repertoires of photographic thematic elements and spatial dispositions were, as we all know, since their appearance, borrowed from the tradition of painting in its various genres, landscapes, nudes and still lifes, among others, as analyzed by Aaron Scharf and Van Deren Coke in their publications.

It may seem strange, but it's nothing paradoxical to think that the issue of traditional genres of art history are being shared by certain contemporary artists, since many of them are interested in working through the crossing of means of production, materials, periods, disciplines, gender categories and themes, causing revisitations in relation to past of art history.

To Francis Ponge, the genre, especially in painting, is what a painter is specialized in, a condition for the mastery in painting, inextricably linked to the artist.¹ In the book *La confusión de los géneros en fotografía*, Valérie Picaudé claims that the genre, among other concepts, is "a kind of images that have common qualities and a mental category which regulates the perception of images".² So, in one of the conceptions of genre, the idea of sorting by typologies of representation is implied.

Due to the quantitative explosion of photographic images, what today seems crucial for certain artists is the handling of images. As stated by Régis Durand, the contemporary world of images "collects,

archives and practices the permanent recycling".³ Among the procedures employed in the work of contemporary artists, there is the use of images of images, the quoting, the recycling, the diversion of purposes, the decontextualization, the mixtures of references, the play with the history of the images and the visual borrowing between different disciplines.

To make use of these possibilities, some artists rely on repertoires offered by the internet, by the multimedia technologies, looking for images on *Google Street View* – which, as we all know, allows you to locate and view distant places, often inaccessible – in relationship sites, and places that reproduce works of art history and in publications in newspapers. So, all these cells have made the construction of narratives in contemporary photographic practices possible. The manipulation of images from these sources in order to produce redefinitions or even upgrades are foundational acts of artistic processes. These are the strategies used by artists like Dirnei Prates and Felipe Cama.

I – REDEFINITION AS THE ART OF PRIVATE PICTURES AND INFORMATION

It is not uncommon to find in contemporary art the relation between press photos that are used as a framework for paintings, as did the German painter Gerhard Richter, the Belgian painter Luc Tuymans and Pop Art, among others. In the opposite sense, it also occurs – press photos are reactivated for works in photography itself and keep pictorial references.

To resort to "non-art images" is a strategy detected by the American researcher James Elkins⁴ to analyze how art history explores images from other disciplines, by adopting the borrowing from formal and expressive conventions for art compositions. Thus, art history began to be interested in "non art" images that are used to "illuminate the history of visibility. What makes the difference in the meaning of the images are the uses and manipulation strategies.

Press images have won spaces in museums. In search of artistic status, photojournalists showcased press images in the museal space, with strategies that consisted of removing the caption to decontextualize the journalistic fact, presenting the images in generous dimensions, giving them new frames and making the image unique, as Michel Poivert reminds us⁵ when analyzing institutional exhibition procedures in the relations between press images and artistic practices.

In the photographic productions from Dirnei Prates, images and titles are inseparable, because it is the association between these two

1. Ponge apud Picaudé; Arbaizar, 2004, p. 107.

2. Picaudé, Valérie. Clasificar la fotografía, con Perec, Aristóteles, Searle Y algunos otros. In: Picaudé; Arbaizar, 2004, p. 23.

3. Durand, 2012, p.116.

4. Elkins, 2011, p. 10-11.

5. Poivert, Michel. De l'image imprimée à l'image exposée: La photographie de reportage et le "mythe de l'exposition". In: Morel, 2008, p. 87-100.

elements that form and acquire its new aesthetic properties. What their various photographic series have in common is the dialogue relations established with the universe of painting.

The relation of his photographs with landscapes is the series *Popular Landscapes (Paisagens Populares, 2011-2012)*⁶ and *Complementary Greens (Verdes Complementares, 2012-2013)*, originated from photographs published in newspapers. The reactivation of the press photographs⁷ is the method employed by Dimeí Prates in his artistic practice, in which images, after recontextualized, transform the original informative purpose. The journalistic fact doesn't matter anymore, but the expressive possibilities to see what is in pictures with previously unvalued planes. His aesthetic research explores a proposition of the logic of the photographic image capture device: a photo that elaborates on the photo itself. The artist proceeds through readjusting the frame, expanding the background of the original images. This expands the background of the image to the point of where it messes up the composition of the source image and, as a consequence, it highlights the granular points of photographic matter. By imploding the realistic references, the artist damages the descriptive capacity of the photographic image and, therefore, the capacity to document the fact. What interests him is not save the document status as an image, but reinterpret an image of the real.

The series *Complementary Greens (Verdes Complementares, 2012-2013)*⁸ produces a discontinuity of the contents of representation with regards to image and title. For this series, the artist searched for documentary images of impacting news published in newspapers

involving crimes, traffic accidents and deaths, among other types of violence. The interest in the images focused on expanding the backgrounds, in which only the landscape, deprived of the human figure, ends up being revived, excluding therefore the first foreground, which registers the fact of violence documented on the news. When decontextualizing the fact itself, the artist removes the documentary character of the image.

It's by digging up old pictures from newspapers that the artist chooses those which can better match a macrophotography and have aesthetic notions of landscapes that can detached themselves from the original image. André Malraux's conception that photography is a master at creating "fictitious arts", referring to the range of images in relation to the real was carried out in the photographs of Dimeí Prates. The original figurative image ends up becoming unnoticeable due to the small detail that is expanded to dimensions of approximately 2 meters and, sometimes, 4.60 m, compared to the small images in the newspaper format. Such scale results in a *tableau photographique*, to use the expression coined by Jean-François Chevrier, resending, therefore, to a tradition of scale more pictorial than photographic. As a result of this expanding, the surface of the image ends up with a grainy appearance by the presence of the reticle; it revokes the perspective and highlights the blurring radius, because the slightest inclination of the paper at the time of retaking the photo can cause this blur. The grain makes the image lose the character of reality that would accentuate the mechanical character of the image. In relation to the appreciation of the evidence of the reticle, we can recall works as *Déjeneur sur l'herbe* (1964), from Alain Jacquet, or several works by Sigmar Polke, among other artists.

The title of the series is indicative of a pictorial reference for the choice of complementary colors. The artist doesn't adopt any post-production procedure regarding the colors, but declares that opts for images that have a predominance of green (landscape) and red (elements in the first foreground),⁹ although the red of this plane disappears when the frame is reajusted. In addition, the photographs are endowed with strong visible chromatism, especially when expanded. Even blurred, it is still possible to recognize figurative elements of the nature, almost always without the human presence, both in *Popular Landscapes (Paisagens Populares)* as in *Complementary Greens (Verdes Complementares)*. In these images, even though they don't present a classic making and the perspective can be compromised, the artist maintains, in most of the time, "the horizon line, the idea of earth and sky, or the presence of a hill", in the words of Prates, so that he "can refer to the genre of landscape in the pictorial tradition".¹⁰

6. Two works in this series belong to the collection of the São Paulo Cultural Centre, São Paulo, via the Acquisition Award, in 2012, from an exhibition held there between October 2012 and January 2013; another work belongs to the collection of the Rio Grande do Sul Museum of Art.

7. It's no novelty to use images of photojournalism as visual experiments. In addition to the Dadaist collages, among others, an example in contemporary art is the exhibition *Covering the Real, Art and Press Picture, from Warhol to Tillmans*, in 2005, at the Kunstmuseum Basel, conceived by Hartwig Fischer. The exhibition explored the relationship between contemporary art and press images after the 1960's until 2005 and included painting, photography and video installations, arranged in nine rooms. It also associated press photos projections of agencies in real time. It showcased works from 25 international artists, including Andy Warhol, Malcolm Morley, Gerhard Richter, Richard Hamilton, Sigmar Polke and Arnulf Rainer. For Gâelle Morel, the exhibition "recognized the importance of the reappropriation of press iconography by the artists in art history". According to Morel, the "artists question the economic, aesthetic and moral rules "of images from photojournalism and thus transform the functional character of press image for the benefit of the visual experience. Many of the press images determined a significant part of the artistic designs. Morel, 2008, p. 139-140.

8. This series received an honorable mention at the Brazilian Photography Award (Prêmio Brasil de Fotografia), 2013; the series was also exhibited at the 64th Abril Exhibition (Salão Abril), in Fortaleza, 2013, on the 32nd Pará Art (Arte Pará) in Belém do Pará, 2013, and at the 19th Unama Exhibition of Small Formats (Salão Unama de Pequenos Formatos), 2013, in addition to exhibition at the Palace of Arts (Palácio das Artes), Arlinda Corrêa Lima Gallery (Galeria Arlinda Corrêa Lima), in Belo Horizonte, 2013, and at the Mercosul Visual Arts Biennial exhibition, 2015.

9. Interview with the author on January 15th, 2016.

10. Ibidem.

The works from Dirnei continue to question the moment of encounter between the image and the text, breaking the expectation of the spectator to read the titles of the photographs. The association between text-image “represents an inexhaustible source of production of devices and of senses,”¹¹ says Régis Durand. If the reactivated and redefined press landscapes by Prates can evoke bucolic places, this is not what happens when we come across with the title of the pictures: *After 23 hours the body is located in the river stream; Trucks and a car engage in an accident on the highway; When trying to enter the highway, a car was hit by a another one; Two women die in the collision of a two cars (picture), in T; Elba was found 1 hour after the body of L; Father and son die in accident in V. F.; Police will inspect wells in search of a missing young girl*. The observation on the frequency of this kind of news in the paper lead the artist to develop these series. His choice falls on pictures in which titles explore violence, precisely to strengthen the incompatibility with the image represented, in an association that reinforces the idea of fiction. We need to consider that “what we see today are works that claim a heterogeneity or a deep discontinuity in their same materiality, but also in their contents of representation”, as well noted Régis Durand.¹² This French author alerts to “the inherent danger in the power of a image to provoke in the spectator a conflict and some uncontrollable associations”.¹³ And it is precisely the provocation of putting a image and text in tension that this series seems to produce in the perception of the work. As for René Magritte in *Le clef des songes* (1930), there is a paradox between the representation of the image and the meaning of the text, between what the spectator sees and reads.

The reactivation of images by means of readjusting the frame also is present in *Neutral Zone (Zona de Neutralidade, 2011)*,¹⁴ where Prates reintroduces parts of historic photos from the 20th century published in books about photography from authors such as: Diane Arbus, Eddie Adams, Ian Berry, Josef Koudelka, Max Alpert, Nick Ut, Sam Shere and Thurston Hopkins. This time, it includes human figures, even if they are unrecognizable due to the blurring caused by the expansion. Because they are well-known photographs, they can be seen as a test to the spectator's

perception, in an attempt to identify which photograph refers the enlarged fragment. This is the case of a Diane Arbus' photograph, *Child with a toy grenade in central park* (1962), where Dirnei presents the background figures present in the park, in a photograph of the same title and in black and white, from 2011. In Dirnei's photography, people appear as spots, and, in fact, no one can assume that these are people. Similarly, he proceeds with the well-known *Street execution of a vietcong prisoner, from Eddie Adams* (1968), in which the secondary plane is represented offering a fragment of something that is difficult to observe in the image. With this procedure, the artist ends up denying the readability of it, since they are just completely blurred images. Just the title and the author of the writing refer to the original images. Therefore, the authorship of the original comes as text and not image. If one can think of a quote in relation to the text, on the image it is questionable, because it is showcase in a messed up manner, given the degree of blurring, making it unreadable, in addition to accentuate the feeling of two-dimensional nature. We can recall, by Dirnei's procedures, the movie *Blow-up*, by Antonioni, in which the character who takes photos in the park, after revealing them, verifies that the figures “exploded”, compromising the visibility of the photos.

This visual strategy of expanding details and dissolving the figurative readability of a image was employed by the *pop* artist Richard Hamilton, in works such as *People* (1968), in which he expanded photographs of people, that became figures and spots, in *Trafalgar Square* (1965-67) and *Whitley Bay* (1965-66), often taken from pictures reproduced on postcards. As we all know, certain works of *Pop Art* worked with principles of photographic appropriations with techniques of serialization, fragmentation and display of reticles, among others.

The internet is another source of images for construction of the photographic series of Prates, from an intimate document that is published in real time. Through registration in a relationship site in which people expose their bodies live in intimate situations, the artist has captured some images that originated the series *Jupiter, Neptune and Pluto* (2014),¹⁵ which resulted in a partnership between photography and painting themes. By capturing photographs of nudes in this site, the artist names the series in reference to fresco *Jupiter, Neptune and Pluto* (1599), from Michelangelo

11. Durand, 2012, p. 156.

12. Ibidem, p. 136.

13. Ibidem, p. 158.

14. Two works in this series belong to the collection of the Art Museum of Rio Grande do Sul: *Child with a toy grenade in central park – Diane Arbus* (2011) and *Street execution of a vietcong prisoner – Eddie Adams* (2011). In 2012, the exhibition in the Virgílio Calegari Gallery received the 1st IEAVI award, in Porto Alegre.

15. This series refers to the fresco *Jupiter, Neptune and Pluto*, painted by Caravaggio in the Cabinet of Alchemy of the Casino dell'Aurora in Villa Boncompagni-Ludovisi Romana and commissioned by the cardinal Francesco Maria del Monte. Works of this series from Prates were showcased at the 33rd Pará Art (*Arte Pará*, 2014).

Caravaggio, for being a public fresco with the evidence of the nude. However, unlike the famous and powerful gods, they are anonymous figures interested in exposing their bodies. In addition to the pictorial relations and the association between the world of mythology and the profane, the photographs allude to the idea of voyeurism and question the privacy made public.

Having carried out the first photographs, Dirnei says that he realized that some images reminded him of the tenebrism of the painting of Caravaggio, like one of the first pictures, called *Baco*. In another moment, he regulated the camera to accentuate even further the issue of tenebrism: he increased the screen color to create contrast and the depth of field to have dark areas. He didn't care about the physiognomic identity; so cutting the images transformed the figures in headless ones. Because they were the bodies of "ordinary, older, and not sculptural people", he began to think about the marginal models of Caravaggio and the contrast between light and shadows. However, unlike the bodies from Caravaggio, that were sensual and sculptural, the photographic bodies didn't have these attributes. It is this discrepancy that matters to the artist, not the literal reference.

Just as in the choices of the titles of photographs from newspapers of traffic accidents, in this series of nudes, he chooses works that sometimes carry a tragic sense. By the chromatism and light contrasts, Prates began to relate the photographic images taken from the site with the titles of other paintings by Caravaggio: *The sacrifice of Isaac* (1601/02), *Beheading of St. John the Baptist* (1608), *David with the head of Goliath* (1610) and *The Entombment of Christ* (1602/03). However, although some of these titles refer to the idea of violence, the photographic images do not imply any aggressive content. The artist points out that he wasn't looking for literality with the works from the painter, but just something that didn't have any sacred or pornographic character.¹⁶ Therefore, there is a discontinuity between the representation and the allocation of titles that instigate violence.

For his other photographs, he searches for a spatial disposition of bodies or elements on scene or clothing, as references to the pictorial works *Sleeping cupid* (1608), which associates, in photography, a reclining body at rest. The painting *The Rest on the flight into Egypt* (c. 1594/95), by Caravaggio, in which the angel has his median zone in a white cloth, the same occurs with the body of his photographic character.

This series has a sense of irony in relation to one of the major themes in the history of painting, by counteracting images of the profane world with those of sacred biblical titles of cultured art, and values of freedom in relation to sexual practices with the religious dogmas concerning the use of the body, among others.

The pictorial landscape also appointed some of the videos made by Dirnei as *The starry night*, by Vincent Van Gogh (1889), and *Impression, Sunrise* (1873), by Claude Monet, that compose the parts, respectively, I and II of the *Homemade Movie (Filme Caseiro, 2014 and 2015)*.¹⁷ They are fragments of everyday moments from trips recorded between 2004 and 2011 that, by editing, build a broken narrative whose character appears with different figures, depending on the time they were recorded. There is an iconographic distance between the pictorial works and the videos because the idea, according to the artist, was not a direct association, but the creation of fictions. The closer relationship is that, in the first part of the video, the scenes evoke a nocturnal atmosphere in the landscape scenes in black and white, with fuzzy images and the playing between the dark and light, leading to the loneliness of the character in moments of sound and quietness. For the artist, the association with *The starry night* is because of the fact that the frame has been painted without the direct observation of nature, from the imagination of the artist, on the occasion of his hospitalization at the asylum. If the first part of the video ends at the end of the night, the second begins at dawn; hence the relation with the work of Monet. Both works feature noise in the image, which is something that interests the artist, due to the passage of a VHS media to digital media, it provides some value of reality loss. As in the photographic series, there is no literal authenticity between the images and the titles. In the videos, the titles of the works of art have goals more poetic than descriptive of meaning by associations of themes, leaving the to the spectator open questions to semantic relations between the images in videos and paintings.

The work of Dirnei, therefore, continues to question the semantic conflict between the images and the titles of the works, usually causing a strangeness in the expectation of the spectator. From the photojournalism to the art photography and to pictorial references, Dirnei Prates recycles images that claim a discontinuity in the contents of representation.

16. Interview with the author on January 16th, 2016.

17. This second part was showcased in the exhibitions for movie and books at the CCBB, Banco do Brasil Cultural Centre (Centro Cultural Banco do Brasil), in Rio de Janeiro, São Paulo and Brasília.

IL – PHOTOGRAPHIC UPGRADES OF PICTORIAL LANDSCAPES AND TRIVIALIZATION GAMES WITH NUDES

We've reached a time that the studio of an artist can be the computer, especially for those who work with images. The correlation between available images on the internet with certain works of art history is one of the photographic operations performed by the artist Felipe Cama, who aims to think how the image is produced, distributed and consumed.¹⁸ It is in the giant information portal of Google¹⁹ that the artist accesses images to reconfigure them as photographic productions which, through operational procedures, create evidence of the digital language, because, as we all know, the dialogue of artists with the numerical is increasingly emphasised in contemporary art. On internet sites, the artist selects reproductions of modern and classic paintings to refigure them with a numerical language. If a chemical-based photography could explore the grain of matter as a photographic surface, now Cama uses planar effects of constitution of a numerical image and makes it pixelated. Thus, he overrides the entire surface of the gestures of strokes of iconic images in the history of painting. This operation standardizes the images and put in crisis the authorial gesture identification of the authors of the paintings. To compose his numerical language, the artist chose traditional pictorial painting reproductions: the naked and the landscape.

The nude, far from being a marginal factor in the history of photography, was of great interest to artists as an anonymous audience. The large production of this genre was intended to meet at least two fronts. Artists required photographs for their compositions, in sexy poses or merely reclining bodies in armchairs, beds, amid curtains, as in paintings by Gustave Courbet, and Eugène Delacroix, made from photographs from Vallou Villeneuve. The other

demand was mainly in the nude obscene, stereoscopic photographs, therefore, in 3D, in which poses revealed clearly the sexual areas with the purpose of meeting a male clientele, as shown by the photographs produced by Auguste Belloc. The photograph was, therefore, right from the start, a premier provider of images that fed the imagination of the nude.

In the 19th century this function competed with press photograph, in times of internet, access became even more instant and free. On the digital network, Felipe Cama found many of the nude images that went on to be used in his compositions associated with nudes in the art history. Given the amount of images that circulate on the internet, Felipe practices what Régis Durand points out as a characteristic of the contemporary artist, which is the managing in the handling and recycling of images, causing new associations and redefinitions of images of images, using a mix of references, playing games with the history of the images through the quoting of pictorial references in his photographs.

In the series *Nus after* (2004-2010), Felipe Cama digitally recreates pictorial works by Monet, Gauguin, Modigliani, Matisse and Van Gogh with a procedure of pixelation. Because they are well-known images, as in *Nu (after Gauguin)* and *Nu (after Matisse)*, even after having applied this method of composition, it is still possible to recognize them as being paintings from these artists, by the shapes and positions of the bodies. But, to cause the disappearance of the gestural brushwork that differentiates a modernist artist to another, the image turns out to be standardized while in a visual planar surface. The same treatment, even though varying its chromatism, is assigned to all his photographic works from this series that reference the painting. Such formal procedure can present an ironic content in relation to cultures that, by force of circumstance in relation to the distances from the original works, need to meet know them in order to replicate, without having to have visual contact directly with the colors and textures of the strokes. And it makes you think how the appreciation of works of art happen.

In another series, called *Similar nudes (Nus parecidos, 2005-2009)*, the artist seeks, through the lenticular printing,²⁰ an association between two similar female nudes, especially in the poses, from reproductions of oil paintings of nudes created by Picasso,

18. The images of all the photographic series of Felipe Cama can be found in his site: www.felipecama.com.br.

19. A series from an artist that revisits the pictorial tradition and uses the image service from Google for the series *Googlegramas*, from Joan Fontcuberta. He reconfigures each of the paintings, such as the *Last supper*, by Leonardo da Vinci, and *The origin of the world*, by Gustave Courbet, through 10000 photographic reproductions taken from the internet, which by the tiny scale act as *pixels*. For the image of Jesus Christ's *Last supper*, he wrote "peace" in 86 languages, in which he built the composition as a sort of mosaic, hard to decipher due to the amount of images. With this operation, the artist redoes a picture from the past of painting with contemporary technology. These jobs do not cease to be a remark on the question of technical reproducibility of the image, which brings more interest than the real itself. In a conference held in Paris, in February 2012, the artist projected a video that showed a woman walking through the crowd from the Louvre Museum and indiscriminately pointing her phone to take pictures of the works of art, not even seeing what she was photographing; he also presented a photograph of a papal visit, where there were hundreds of cameras pointed on his direction. There was no interest to the real, but to the image of the real.

20. Lenticular printing requires the presence of the spectator in front of the work to be perceived, because vertical fillets of each image are brought and receive a plastic lens in which effect is such that we see one or another image as we move the work, recovering the irreducible dimension of experiencing the enjoyment in loco that art demands. See: Silvia Barreto, *After Post*, in <<http://www.felipecama.com/after-post-texto>>.

Modigliani or Van Gogh, which are associated with pornographic anonymous nudes, taken from websites or images that the artist received by email. The photos *Sabrina x Modigliani* (2006), *Karine x Freud* (2006) and *Pamela x Picasso* (2007) carry the names adopted by the women photographed and the names of the artists, in order to confront the different contexts and purposes of the images found on the digital network. Although the nude has been, as you know, a genre much represented in the history of painting, one can't help thinking of the trivialization games of images overlaying reproductions of pornographic origin circulating in websites to works circulating in museums, in the homes of collectors, in the art world. However, while reproducible images, both circulate in virtual environments, therefore, the usage occurs in the same virtual platform.

Although a small notion of volume by the tonal differences in body parts is still noticeable in the photographic series, the geometric fabric that explores different sizes of mosaics and the planar chromatic surfaces end up imposing an iconographic two-dimensionality to the figures. The photographic planarities destroy the individualities of the modernist strokes or create confrontation with the traditional codes of mimicry of the classic pictorial nude treatment. Thus, the degree of abstraction is greater than the figurative codes, especially in spaces that surround the figures. The large format of the images, such as a mural, helps to accentuate the planarity of the bodies and the visibility of colors. This prompts the spectator to a detachment to reconfigure the image represented.²¹ In this way, the artist tensions the figuration of appropriate pictorial images to the limits, as well as the figurative nature of photography itself.

If, since the 19th century, with daguerreotypes tours, the photography began to feed the imagination of people with photos of landscapes, today, with *Google Street View*,²² access to images of landscapes occurs much more quickly, instantly and free of charge. The title of the series of *Street View Landscapes* (2011), Felipe Cama, is indicative of the entire process of his work. The technology

is in the service of the project of the artist, which encounters the possibility of reflections on the idea of memory and time. After selecting works by artists of his interest – Frans Post, Vermeer, Cézanne, El Greco, Turner, Ruisdael, Corot, Constable, Delacroix and Sisley –, Felipe uses the titles of the paintings of landscapes taken by these artists and, through the application *Google Street-view*, he finds current pictures of the same places that the painters used in their paintings. The photographs of those places, for the most part, have more differences than similarities with the locations recorded in the pictorial works, due to the physical transformations that have occurred in places by the passage of time, the angle photographed by the application, which, obviously, is not the same reproduced by the painter, as we can see in *After Cézanne, Mountain Saint Victoire (Street View)* (2011). This mismatch between the images is even more visible in landscapes with rivers and trees, as in *After Delacroix L'Etang de Beauregard dans La Commune Le Louroux (Street view)* (2011) and *After Constable View on the Stour near Dedham (Street view)* (2011). Below the images, there is a map of the place. In fact, the titles given to photographs are the ones that expose the ancestors's pictorial pictures in which they are referenced, as in the picture *After Sisley (Early Snow at Louveciennes) (Street View)* (2011).

The paintings of these places by the artists serve, therefore, as a pretext for the pursuit of the same places. You can't rescue the gesture of the painter, and that is not the intention of the artist, because the result is the visual discourse of the numerical image with the presence of a white mesh that overlaps the iconographies of the photographic landscapes. The presentation of the checkered landscape by this grid of lines can evoke the didactic principle of geometrized screen as a way of capturing a classic pictorial landscape as the feature of the drawing to an image expansion, but can also remember the visual setting of digital images when enlarged. The presence of this digital grid standardises all the photographs from the series, creating a pattern on the representation. This is the pattern that accentuates a certain two-dimensional nature of the image, as it does with the representations of nudes.

Focusing on that same regime of images and on the predatory internet photography, the artist had created a previous series, named *After Post* (2010), in which he merged images of paintings by Frans Post²³ with pictures of regions of the northeastern Brazil, taken by amateurs photographers and found in the archives

21. The titles refer to the original work: *Dois nus parecidos, um after Courbet* (2005), *Quatro nus parecidos, dois after Picasso* (2005-2006), *Dois nus parecidos, um after Modigliani* (2005), *Nu (after Matisse)#1* (2004-2005), *Nu (after Matisse)#2* (2010) and *Nu (after Van Gogh)* (2004-2005), among others.

22. The quality of the photographic technology employed to locate places reaches more and more precision; in some cases, one can see with great detail the image of the street, the building number and, depending on the angle photographed, even inside a residence. To associate contemporary technology features with the pictorial tradition is a common procedure in the photographic practices of today, as did Joan Fontcuberta, in the series *Ortogénesi*, generating, through the use of a software, images of works from Munch, Millet, Hokusai, Turner and Derain, among others.

23. Frans Post was in Brazil between 1634 and 1642.

of Google. He calls them, for example, *Pernambuco (after Post)*, *Olinda (after Post)*, *Natal (after Post)*, *João Pessoa (after Post)*. The artist hasn't been to the places registered by Post, but knows them through photographic images, so that the image is the mediator of the perception of the artist with the real. The vision of those places occurs through the eyes of another.

In these photographs, the artist also overlays a mesh that, besides highlighting the digital nature of the constitution of the image in *pixels*, eases the perspectives, the volumes and the textures of the landscape, forming a counterpoint with the idea of manuality and with the iconographic details of the paintings by Post. The flatness of the volumes of the original work ends up questioning the nature of verisimilitude historically assigned to the photo. The artist seems to want to extract from the paintings from Post and the appropriate photos only the chromatic constitution and its *plattitudes*.

To update photographically pictorial landscapes that were produced at different times and juxtapose nudes created with different contexts and purposes are ways to observe how images are consumed in the contemporary world, because, although their purposes and production regimes have been very different, all of them can be viewed on the same platform on the digital world. It makes you wonder how the perception of the real has been mediated by the codes of the image.

Antinomies and convergences in the borrowing of images, titles of works and names of artists from the pictorial tradition are guiding sources for the photographic practices of Dirnei Prates and Felipe Cama. These artists cause sharings between images taken from different contexts, "images that are not art", referencing Elkins, that are related in the same work, like the pornographic nudes captured in digital media by Prates and Cama, that coexist with references or reproductions of the history of painting. Before the avalanche of images of the contemporary world, Dirnei and Felipe propose the photographics reallocation and recycling, assigning new meanings and updates to images of landscapes, from both the present and the past. In these artists, the textual narrative character of the titles of the works seems to be inseparable. Thus, the contemporary multimedia technologies and the wellsprings of the pictorial tradition formed the foundational processes framework of their photographic artistic practices.

REFERENCES

- BARRETO, Sílvia. After Post. In: FELIPE Cama: txts. Available in: <<http://www.felipecoma.com/after-post-texto>>. Access on February 18th, 2016.
- DURAND, Régis. *La Experiencia Fotográfica*. Ciudad de México: Ediciones Ve, 2012.
- ELKINS, James. História da arte e imagens que não são arte. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 18, n. 30, maio 2011.
- MOREL, Gâel (Org.). *Photojournalisme et Art Contemporain*. Paris : Éditions des Archives Contemporaines, 2008.
- PICAUDÉ, Valérie; ARBAÏZAR, Philippe (Org.). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- PRATES, Dirnei. Interview with the author on January 15th, 2016.

ILLUSTRATIONS CAPTIONS

The images in this article can be viewed in its original version in Portuguese.

Figure 1. Dirnei Prates, *Polícia inspecionará poços em busca de jovem sumida (series Verdes Complementares/ Complementary Greens)*, 2012-2013, 70 x 100 cm, photography, archive of the artist. Source: archive of the artist.

Figure 2. Dirnei Prates, *Dois caminhos e um Vectra se envolveram em batida (series Verdes Complementares/ Complementary Greens)*, 2012-2013, photography, 70 x 120 cm, archive of the artist. Source: archive of the artist.

Figure 3. Dirnei Prates, *Cupido dormindo (series Júpiter, Netuno e Plutão)*, 2014, photography, 100 x 150 cm, archive of the artist. Source: archive of the artist.

Figure 4. Dirnei Prates, *Repouso na fuga para o Egito (series Júpiter, Netuno e Plutão)*, 2014, photography, 80 x 120 cm, archive of the artist. Source: archive of the artist.

Figure 5. Felipe Cama, *Nu (After Matisse) #1*, 2004-2005, photography, digital printing, 83 x 124 cm. Source: archive of the artist.

Figures 6 and 7. Felipe Cama, *Karine x Freud*, 2006, photography, lenticular printing, 69 x 80 cm, two views of the work, sheets A and B. Fonte: archive of the artist.

Figure 8. Felipe Cama, *After Sisley "Early Snow at Louveciennes" (Street View)*, 2011, printing on methacrylate, 63 x 120 cm. Source: archive of the artist.

Niura Legramante Ribeiro: Master of Arts by the School of Communication and Arts of University of São Paulo, ECA/USP, and Doctor in Arts by the Graduate Program in Visual Arts of the Federal University of Rio Grande do Sul, PPGAV/UFRGS, with a thesis entitled *Entre a lente e o pincel: interfaces de linguagens* (*Between the lens and the brush: languages interfaces*). Professor and researcher of the Department of Visual Arts and of the PPGAV/UFRGS. She conducts research, curatorships and publications about photography and its reverberations with painting, engraving and drawing.

Pedro Pousada

Merzbau: the interpretation of the world as a living form without first causes

Translated by Ana Carolina Azevedo

Abstract: This article gives further thought to the article “Merzbau, the grave of the logocentric self: He who screams becomes the space”, published in the *Porto Arte* journal, issue 34, 2015, presenting considerations on the Merzbau of Hanover as a “para-architectural” experience and as a doctrine of environmental comfort, linked to intense sensation and mnemonic relaxation.

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

In the previous article, *Merzbau, the grave of the logocentric self: He who screams¹ becomes the space* (in *Porto Arte* n. 34), we talked about the work and figure of Kurt Schwitters, central personality of the German modernism of the 20's in the 20th century, and we focused our attention on his life project, Merzbau, autobiographical environment established in his family's house in Hanover. This second article is, therefore, an extension of this analysis, where we deal with the genesis, the different semantic possibilities, the dissociations between form and content that characterize this famous and strange accumulation of fragments of space-time.

The internal economy of Merzbau communicates us the action of different ideologies about the production and consumption of art; about the conservation of art as the appearance of a whole or its dissipation as duration. At the various stages of its interior, we can see divergent notions of taste of deposit and nativity nature that dominated the 20's, or the architectural sculpture of the 30's, that constitute distinct spatial settings; this work/experience is, therefore, a case of nuclear study to address the problem of innovation and of habit in the modernist field.

Being, in the words of Yves-Alain Bois, “*the entropic invasion par excellence*”² the Merzbau exposes modernism to the problems of mold and eternity, accentuating the homogenization processes

between ruin (the adamic regress anachronism that, in modernism, is placed as an opposing contraction of the unchanging everyday life) and superego (self-perfection as a guide for a “to be once again”), specific of the modernist conceptions of the subject creator.

Ironic in his unproductivity and his despise for finished artwork and proselyte in his redemptive vision of the new, he, the modern designer, puts himself as a switcher in the stream between the past and the present, interfering in relations between the two, sometimes accentuating what at present, the technology, comes out of the same, the tradition, sometimes incorporating the technology, its premature archaism and uneven development, in the technique of memory, back at doing it again, which is the tradition.

It is in this sense that the inversions of the dadaist collage from Hannah Hoch, Raoul Hausmann and Jean (Hans) Arp, the bauhausian culture (especially the Gropius-Hannes Meyer cycle when Moholy-Nagy also played a major role), the dutch neo-plasticism of Van Doesburg, J.J.P. Oud and even tatlinesque constructivism;³ that all *Kunstismus* of heroic modernism, find their common home in the environment of the Merzbau. Kurt Schwitters revisited and reinterpreted many aspects of the architectural parables of the poet Paul Scheerbarth, of the architect Bruno Taut⁴ and of the Glaserne Kette group (1919-1920) in particular the reactivation to the Expressionism of the Gesamtkunstwerk concept.

It is worth noting that 1927 – year that K. Schwitters's project consolidated his housing and sculpture identity – is also the year in which in the Deutsche Werkbund exhibition of Stuttgart seventeen architects mostly of Germanic origin (Mies, the Taut brothers, Behrens, Gropius, Hilbersmeir, Poelzig, among others) with a guest of exception, Le Corbusier, projected and built in Weissenhoff a showroom of modern housing consisting of 21 buildings and 60 housings. The impact of this experience was certainly significative to the imagination of modernists interested in relations between the realm of lived and the aesthetic and in particular that of Kurt Schwitters who knew personally most of the architects involved. It is, from the previous year, the number 18/19 of the *Merz* magazine (1923-1932) dedicated to the New Architecture, *Neu Architektur*, which constitutes the number 8/9 *Nasci* in 1924 two moments

1. “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, Dorothea. *The collages of Kurt Schwitters: tradition and innovation*. Cambridge, Massachusetts: Cambridge University Press, 1993, p. 206.

2. Bois, Yve-Alain, *Threshold*. In Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind. *A User's Guide to Entropy*, October, Vol. 78. (Autumn, 1996), p. 55.

3. There was great significance to the visit K. Schwitters made in 1922 with El Lissitzky to the first Russian Exhibition at the Van Diemen Gallery in Berlin, or his presence in *grand assembly* of the constructivists in Weimar or the failed plan of a trip to the URSS in 1925 with Theo van Doesburg.

4. The publication in 1923 of his project model, *Schloss und Katedrale mit Hofbrunnen* (1921), in the Taut magazine, *Fruhlicht*, and his correspondence with Adolf Behne, are, in fact, symptoms of this connection.

of affirmation and extension, through editorial, of the constructivist plastic culture in the European artistic panorama.

Kurt Schwitters⁵ inserts himself in a vision shared by his friends and accomplices El Lissitzky (*Merz-Nasci*, 1924) and Adolf Behne (*Biologie und kubismus*, 1915) in which a scientific notion of shape and the commendation of the machine are just part of a whole in which prevails, especially since the 20's, the view that this new form/transformation of matter/cube-morphization of space is an extension of the natural world and not its rejection.

The study developed by Gwendolen Webster based on the collection of references of contemporaries and visitors of Schwitters (Richard Huelsenbeck, Hans Arp, Hanna Hoch, Kate Steinitz, Sophie Koppers, Wassily and Nina Kandinsky, Max Ernst), confirms the expressive and everyday character of a dialectic between possession (the accumulation of goods, the right to property, the patriarchal power) and privacy (the accumulation of secrets, of contracts and dominations).

On one hand, this is a subjective process of gathering-accumulation-construction that converges on a *symbiotic* object. In each correction, addition, collage and overlaps, it highlights and complicates the fortified determinism of paragraph #5 of *Waldhausenstrasse*. But, on the other hand, it is a migrant work inside the building itself in the first four years, 1923-1927, of residence in Hanover. The "*fear of emptiness*", which, according to Gwendolen Webster, is one of the driving forces of Merzbau was held always in a tense situation of lack of space.

In the light-dark of the caves the healing rest, the anonymity, the secret of presence associates with the eminence of extinction, the organic of the Self, to its the atomization into dust. The Merzbau appears then as the visible part of that atomism, as the modern monument in the slow crumbling of the great transcendence (the supreme being) and unifying wholeness (the social order); this monolith made with *mud from the heaven of culture*, this object of culture of crisis is in itself the finished product of the separation of all human activities. To live in freedom and at the same time at disguise, to open the doors and at the same time to protect themselves, seem to be antithetical companions in the Hanoverian studio.

The internal mechanics of the Merzbau triggers, as indicated at the beginning of this article, propositions and divergent interpretations. An *autobiographic environment*, a three-dimensional collage where he contrasted two instances – the work as a process and

ontological fragility and as a synthesis of creative diversity; diversity which is also provided by the conceptual opposition between two architectural forms present in the Merzbau: the cave and *the tower*.

The invasive housing of the cave is also the archetype of two essential space-moments of human life, the womb and the grave, birth and death. The tower is a recurring architectural element in medieval legends where it is an example of an air prison but also the dream of immortality. These two architectural bodies also essentialize the presence of two *Selbs* (Ich) in the transformed building. The *Self* of the conscious, rational and intentional self-image (clearly exposed clearly by k. Schwitters in his *Ich und meine Ziele* (1931) – me and my projects), of a *Self* in which the bourgeois-artist-clown is aware and respects the time limits of its cover and of its exoticism and a second *Self*, who hides in a cave, which turns inside out without prospects or desire to return: the "*regressive return to the social irresponsibility of childhood*". This second *Self*, which makes use of non-verbal language and mimicry, which overlaps the word-sound to word-sense, the non-objective image to narrative-image; that confronts, disrupts and sabotages the humanist self-image, that *Self* is the sum of "*to pretend play (with) doing over and over again*". A fake and a repeat⁶ that births the organic deterioration of memory and the effort to thwart the disease of forgetfulness, to remember, to secure through a montage at the same time beautiful and painful to the absence, to the genuine experience (of friendship, of artistic and existential communion, of fatherly love) but hopelessly passed.

The negative stress and the moralistic disbelief with which Alexander Dorner, the "*main promoter of the artistic avant-gardes of Weimar Germany*",⁷ points out the project of Kurt Schwitters⁸ as a conceptual antithesis of geometric rationalism and *para-architectural* of the *Prounraums* and of the *Cabinet des Abstracts* of Lissitzky serves, as will be noted later, to illustrate the analysis that Patricia Falguières makes of the Merzbau as a collection and not as construction. For our study, this regression, the return to the childhood, not only has this character of a sick and uncontrolled *Self*, but

6. Kurt Schwitters knows through his graphic work that the world of technical rationality, the bourgeois world, does not tolerate these irregularities, that it observes the disinhibition, the social incontinence with disbelief and suspicion.

7. Falguières, Patricia, op. cit., p.152.

8. He tells us that in the *Merzbau* "the free expression of a self devoid of any social control has crossed the line between sanity and madness [...] a species of fecal odor filtered, a sick and contagious relapse in the *social irresponsibility of childhood* that plays with the debris and the rubbish". Referenced by Falguières, Patricia. In *Kurt Schwitters: catalogue raisonné* (conception by Serge Lemoine). Paris: CNAM-Centre George Pompidou, 1994, p. 152.

5. Cf. Gamard, Elizabeth. *Kurt Schwitters Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*, New York: Princeton Architectural Press, 2000, p.189.

it also transports us to a hypothesis that associates the gestation of the Merzbau to “*transformation of the touching experience into habit*”.⁹ Our proposition is amplified by some of the comments made by Walter Benjamin in a text from 1928 (*Toys and Play*) about the *endless toy world* and the *dual meaning of the German games*.

Leah Dickermann¹⁰ recalls that the first *Merz-saulen* (Merz column) erected in 1923 as an autonomous object was surmounted by the memory of a tragic experience, perhaps the most painful of human experience, the loss of a son; the death mask of the first son of Schwitters, even though it appears as an anonymous icon (Patricia Falguières, for example, perceives it as the head of a doll) that quickly disappears under new images and objects, it may be the totemic *image* that made Schwitters want to remember everything, to save everything, to make the housing in “*a unrecognizable petrified form*” of small happiness and great grief.

This crypt that invades and colonizes a bourgeois housing from its underground cistern to the attic is, to Dietmar Elger¹¹, a power with architectural qualities. Qualities that are perceived not only formally (the space occupation) but at methodological level as well, at the level of the construction process; there is, he notes, a parsimonious distribution of the necessary and the accessory, of the intimacy and the public, of the beautiful and the ugly, of the explicit and the incommunicado.

Dietmar Elger's thesis is that the explosive concavity (in a sense of excretion) produced by Kurt Schwitters also resulted in a persistent interest in integrated architecture in which the masonic action, individualized and artisan, participates in a supra-individual project; there would be in the Merzbau, by influence of aesthetic and plasticity notions enunciated by expressionist architecture, the “*gothic of god killed*” as he calls Gabriele Bryant,¹² in particular the Glashaus (1914) by Bruno Taut or the ideology and the architectural work of Peter Behrens, a nostalgic and vaguely ethical spirit of *gesamtkunstwerk*, of the aesthetic transformation of everyday life and the life-affirming space, of the city and the housing.

Patricia Falguières¹³ disputes the possibility of becoming intelligible this “*daedalus of overprinted structures*” through the architectural lexicon and the euclidian and logocentric spatialization and logocêntrica that serves as support. We are, she insists, before a *palimpsest* with all the inherent symbolic and conceptual implications. An interior excretion of “*ridiculous, obscene, laughable, of forgotten material, null and void treasures*” that catastrophize the hypothesis of a systematic, of a plan. On her perspective, the arborescent proliferation, alluded by Hans Richter, doesn't mimic the gothic architecture. The Merzbau is not an envelope but a process, it is not a unitary structure but a reliquary that comes from numerous stratifications. P. Falguières gets to use the expression *the Merzbau feeds*, expression that you overdetermines the omnivore organism.

Dorothea Dietrich in her text *The fragment reframed: Kurt Schwitters's Merz Column*, develops the argument that the *discontinued composition of fragments* that Schwitters baptizes originally as a column is an symbolic analogy of the historical transformation of the cohesive and unbreakable realm of culture (the *Kultur* of Spengler) in the incomplete, abstracting and materialistic experience of civilization.

This initial polysemic *cephalopod*, is a continued, organized and conscious effort, she tells us, to overcome the fragmentation, the devastation of memory, the increasing strangeness and anonymity of individual experience that affects the human life in the period of modernization. Antinomy of the column as an architectural element – the *Merz column Merz* does not secure, does not support, does not metonymically represents the whole – it's still the sometimes ironic effort of complaining to the personal level, to the level of individual subjectivity a position in the world of men, in complaining, insists a Dorothea Dietrich, a personal totality in a world in which the most powerful image is the nonsense of an off-centered, unordered and unstructured form.

The refinement of form and the *constructivist* essentialisation of the Merzbau (integration of mirrors and variation in the sources of light, reduced chromatic range to white) that we can see in the most well-known photos of this project, take by Wilhelm Redeman, belong to a final stage of concealment and epidermalization of layers that made the history of the *Cathedral of Erotic Misery*.

This apparent *return to order*, to a sense of unity, has at least two readings. One, perhaps the most immediate relationship with

9. Benjamin, Walter, *Toys and play: marginal notes on a monumental work. In Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'água, 1992, p.176.

10. Dickerman, Leah, *Merz and Memory: on Kurt Schwitters*. In Dickerman, Leah (Ed.). *The Dada Seminars*. Washington: Center for Advanced Studies in the Visual Arts of the National Gallery of Art, 2005, p.p.114-115; Dickerman ascribes John Elderfield the mortuary mask identification.

11. ELGER, Dietmar, *Merz ou dada ? In Kurt Schwitters: catalogue raisonné* (conception by Serge Lemoine), Paris, CNAM-Centre George Pompidou, 1994, p.145.

12. C.f. BRYANT, Gabriele. In *op.cit.*, p. 165.

13. FALGUIERES, Patricia, *Désœuvrement de Kurt Schwitters In Kurt Schwitters: catalogue raisonné* (conception by Serge Lemoine), Paris, CNAM-Centre George Pompidou, 1994, p. 152.

the German political environment of the 30's, the political death of the Weimar Republic with the appointment of Hitler to Chancellor of Germany and the declaration of war that the new Reich makes to various minorities that populated the German society, including that of the modernists. In the context of the miserabilization and criminalization of modernism this new epidermis would serve as armor; the Merzbau would appear as a reversed chrysalis, that never opens and which beauty and mystery would be hidden from a society that would only want to reify it if not expose it violently as an aberration of human culture.

It is necessary to make a digression to try to understand the incomprehensible: the permanence of Schwitters in Nazi Germany during 4 years. The artistic retreat had the same anthropological quality of religious retreats for K. Schwitters:¹⁴ art was the place where ideologies didn't enter, they stood at the door, and men who in the crowd were divided between comrades and enemies became just men (Gamard, 2000, p. 27-30).

This escapist conception, the art as a refuge, as a *temple* closed to the bitterness and violence of history, accumulates sufficient dilettantism and ingenuity, but does not explain or justify that K. Schwitters could ignore the signs of the fire of the Reichstag (February 1933) orchestrated by the fascist Germans that would lead to security measures and the ban on political activity (Reichstag Fire Decree, February 1933); that could overcome the end of the Bauhaus, then remit to Berlin in April 1933 and therefore the closing of doors of the pedagogical dimension of modernism; and that the burning of books by the nazis of the Humboldt University students on Franz Joseph Platz in Berlin, in May of the same year, the beginning of the literary purge against the "anti-German spirit" that would lead to the destruction of tens of thousands of titles from universal culture wasn't enough to convince him of the worst; or he did not observe the second part of the warning of Heinrich Heine ("where books are burn, very soon people will be burn too") to mirror the anti-semitic laws (the laws of Nuremberg issued in September 1935) which made it to a country where all areas of the German everyday life occupied; that is not disturbed with the hasty escape from virtually the entire intelligentsia (the intellectuals voted with their feet); that had news of political and racist sanitation in public administration and in teaching that emptied the Germany of its critical conscience, with the Germanisation of culture, with the

proliferation of shows and festivals of masses that rehabilitated old myths and gave a credible, aggressive and predatory scale to the utopia of *lebens raum*, where they fortified the Alliance of Prussian revanchism with the small anti-semitic and anti-communist bourgeoisie. Schwitters' belief system shielded him extraordinarily against this stifling, upside-down world. The world of terrorism turned into State and of Mack the Knife that the Great War bequeathed to German cities, stood in front of his eyes, but Schwitters could still go on a holiday to Norway as Alfred Barr witnessed when, in 1935, he visited him in Hanover and couldn't find him; his resilience didn't stop him, however, to feel the nazi war machine doing target practice on his generation.

Schwitters' hesitations and inertia are partly explained later by the widow of Moholy-Nagy¹⁵ who describes a bizarre dinner to which K. Schwitters and Moholy-Nagy would have been invited by Marinetti to visit Berlin Nazi; in this banquet, that would serve to honor Marinetti, attended all, except Hitler, the Nazi Party Eminences (Goebbels, Goering, the fat Rohm [head of SA and the days before], Rudolf Hess, former expressionist Gerhart Hauptmann that she describes as a fake and plaster version of Goethe, the President of the University of Berlin among other leaders of Nazi political-ideological folklore); we can imagine the buffoon Schwitters, the poet of Anne Blume, sitting at the table with these characters? According to Sybil M.-Nagy, Schwitters was drunk and made a sad figure by appealing to let him be who he had always been ("*I am aryan – the great aryan MERZ, I can think in aryan, paint in aryan, spit in aryan*" He desperately argued, "*You will not forbid me to MERZ my MERZ art, will you?*"). The late date of his departure from nazified Hanover relates, of course, with the umbilical sovereignty that his MERZian cocoon-crypt, his untransportable *portfolio*, had on his imagination.

K. Schwitters, very shortly after this incident in Hanover, fled precipitously with his son Ernst to Denmark and settled shortly afterwards in Norway. The reason was the fact that Ernst, then involved in antifascist activity, have been asked to appear in the local facilities of the Gestapo for statements (which usually meant the summary detention).

But anyway, it's inescapable that K. Schwitters was another of the forced recruits who were listed, to the exposure/manipulation by German fascism to humiliate avant-garde artists and intellectuals in 1937: the *Entarte Kunst* (degenerate art); the event was held first in Munich and then in Berlin with long lines of incredulous

14. On the transformation of art into a "secular form of belief", which extended to the modernist era, see Krauss, Rosalind, *Grids, October*, Vol. 9 (Summer 1979), Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, p. 54.

15. Apud Motherwell, Robert. *The Dada Painters and Poets – an Anthology*. Cambridge, Massachusetts: The Harvard University Press, 1981, p. xxix-xx.

and curious visitors; imagine that, at age 46, the good bourgeois Schwitters would not have felt, “*enjoying the stable income from his real estate and of his typographic work*” accustomed to social compensation (publicity, prestige with the vanguard, the petty-bourgeois envys) in the face of his involuntary participation in this infamous *Luna Park* of the anti-modernist propaganda of the Third Reich. He’d probably have found irony the fact that he was exposed alongside artists whose works he esteemed, or not, and of others who would refuse in different circumstances, if they were proposed, to appear in the same exposition as he, but what would have prevailed would have been the consciousness of an end. The propagandist Merz had no longer publicly heroized the nonsense when he realized that his reaction to his behavior changed radically: the *Thousand-Year Reich* had made a short circuit on the itinerary that characterized the weimarian authorities’ chronic hostility to the modernist initiatives – the seizure of the works exhibited and published, the censorship, the police invasion, the court, the conviction and the payment of a deposit or to fine. The modernist discovered that he was transformed, in fact, in a enemy of the State and that his new label, *degenerate artist*, stick to his skin as a death sentence (social and physical, too). For the Germany of the *Triumph of the will* (Leni Riefensthal, 1935) modernism is a metabolism that deconstructs, that slows the ideological and historic homogenization of the Germans, that counteracts the hypertrophy of society in a horrible monkish rant. That’s why, for the Nazis, the modernist does not represent nor have ever represented the values of the true aesthetic revolution (which speaks and thinks in German) or is welcome to a field of aesthetic realization in which the political objectives become the “*most artificial of all artistic works*”.¹⁶ For the ideologues of the German radical right-wing, the modernist was never a *Vorschein* (*aesthetic anticipation*), he should not be ennobled by his contemporaries but his influence in the world of the living should be corrected peremptorily: excising the modernist omens by pursuing, watching, interning its most coriaceous and charismatic activists and, when the political time for this expedient comes, eliminate them.

A second reading about the “purification” (decantation would be perhaps more appropriate) of the Merzbau indicates that K. Schwitters was a late constructivist (in the 30’s, the theoretical-practical breath of constructivism already had the empirical tones of productivism and of the factographism) who decided to

resolve the exhaustion of both the methodological process and the resulting form by embedding a cubomorphic coating. The language of nonsense was consolidated, garnished, and now had to be studded, protected or denied. After imitating the children who collect the most unlikely and insignificant objects as essential parts of their lives, after the childish and naive game of accumulations, of unlikely stories, after the columns, holes and arches of debris, of objects found, of obsolete objects, of objects of desire and of inestimable symbolic affection, there comes a time of amnesia induced, of concealment, erasure; we could suggest that, after the libertarian, almost anarchistic, unconcern about where origin and purpose are obscure, indefinite, indeterminate elements, the dreaded hour of social conventions, of shame, of learning, of punishment, the time this arborescent house, this surface of many skins and many organs have to hide¹⁷ their social futility, their dysfunctional orphan character in a material world replete with things and acts too serious and fearful.

Perhaps it was the logical culmination, the epilogue necessary for this authentic *hypertrophic trophy* (the term used by Max Ernst makes a lot of sense here: the remains collected in the daily *battlefield* develop like an uncontrollable totality) to bury in the poetic scarcity of its emptiness the primitive, primordial, irrational contours of a Self which the bourgeois life inhibited, forbade and punished. The Merzbau is the heteronomous incarnation made architecture so as not to have to respond to social laws.

The organicism of the Merzbau anticipates the state of disbelief that will dominate the post-war artistic activity, the permanence of the artistic sign as an experience of the natural and the tragic, as a crisis between the classical inclination towards organization and the mechanization of the creative impulse (or in the rationalism of Mondrian and European aesthetic purism, the “*unity between the expression of content and its appearance*”) and the romantic obsession with expression, the gesture as “*symbolic liberation of unconscious forces*”.¹⁸ Art is not, unlike the prime-modernist corollary, the aesthetic awareness of technology and science.

POSTSCRIPT: KDE CIRCA 1931

The name KdE (cathedral of erotic misery) is a simple title. It does not respect its content but it shares its destiny like all

17. This is also a reading hypothesis proposed by O’Doherty, Brian, *Inside the white cube*, Berkeley: University of California Press, 1999, p. 45.

18. Buchloch, Benjamin, *Richter’s Fracture: between the synecdoche and the spectacle*. In Papadakis, Andreas; Farrow, Clare; Hodges, Nicola. *New Art: an international survey*, London: Academy Editions, 1991, p.191.

denominations: for example Dusseldorf is no longer a village and Schonpenhauer is not a drunk.

It can be said that KdE is the synthesis, in a pure form, and with a few exceptions, of all the important things or not, carried out by me in the last seven years of my life but where a certain literary form has been sneaked. It had a size of 3.5 x 2 x 1 m and had at first a huge electrical installation that was destroyed by a short circuit: in its place now there are, everywhere, small Christmas lights that provide the construction and its veneer a clarity proper to dark places; but these lights are not an integral part of the composition. But anyway, when they are on, the lights lend to the set the appearance of a Christmas tree that looks unreal and illuminated at the same time.

[...] All the caves are characterised by essential compounds of varied origins: In that place we find the treasure of the Nibelungen with all its brilliant wonders, the Kyffhauser castle with its stone table, the Goetheana grotto with a Goethe leg serving as a relic accompanied by pencils used to the last by poetry; the town of the personal union having on it the shadow of Brubswick-Luneburg with houses of Weimar carried out by Feininger and the acronym of the city of Karlsruhe whose project was carried out by me; the sadistic grotto where the atrociously mutilated body of a young girl deserving of wailing rests; a colorful grove of tomatoes and rich offerings; the Ruhr region with its true lineage and the true coke of the gas factory; the art exhibition with paintings and sculptures of Michel-Angelo and mine and whose only visitor is a dog with a leash; the head of a dog with toilettes and the red dog, to the left the organ that we must touch so that it plays "sweet night, holy night", before it played "come my little ones"; the disabled by the war at ten per cent with his daughter who has no head but who still bears well; Mona Haousmann, composed by a reproduction of the Mona Lisa with the face of Raoul Haousmann which made her completely lose her stereotyped smile; a brothel with a three-legged lady conceived by Hannah Hoch, and the great grotto of love.

(Kurt Schwitters in *Merz* n. 12, 1931)

REFERENCES

- BAILLY, Jean Christophe. *Kurt Schwitters*. Paris: Éditions Hazan, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Tome II. Paris: Gallimard, 1976.
- BUCHLOCH, Benjamin. Richter's Facture: between the synecdoche and the spectacle. In PAPADAKIS, Andreas ; FARROW, Clare; HODGES, Nicola (Ed.). *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*, v. 78. (Autumn, 1996), p. 38-88.
- BRYANT, Gabriele. Timely untimeliness. In HVATTUM, Mary; HERMANSEN, Christian (Ed.). *Tracing Modernity: manifestations of the modern in architecture and the city*. London: Routledge, 2004.
- BRSBY, David. Walter Benjamin's Arcades Project. In HVATTUM, Mary; 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.). *The Optics of Walter Benjamin. de-, dis-, ex-,* v. 3, London: Black Dog Publishing, 1999.
- CRUZ, Maria Teresa. Arte, mito e modernidade sobre a metáfora de Hans Blumenberg. In *Moderno/ Pós-moderno. Revista de Comunicação e Linguagens*, n. 6/7, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, March 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.
- FJALKOWSKY, 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.
- HEINE, Werner; HASTON, Annette. "Futura" without a future: Kurt Schwitters' Typography for Hanover Town council, 1929-1934. *Journal of Design History*, v. 7, n. 2, 1994.
- HILL, Jonathan. *Actions of architecture: architects and creative users*. London: Routledge, 2003.
- 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 ; 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.
- LUKE, Martin. Sculpture for the hand: Herbert Read in the Studio of Kurt Schwitters. London: *Art History*, v. 35, n. 2, April 2012, 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 taken from the Sprengel Museum website. Available in: <www.sprengel-museum.de/bilderarchiv/sprengel_deutsch/downloaddokumente/>. Access in: March 15th, 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.
-
- 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).

Sofía Hernández Chong Cuy Michelle Sommer

9th Mercosul Biennial | Porto Alegre: curatorial and spatial practices, a dialogue with Sofía Hernández Chong Cuy

Translated by Ana Carolina Azevedo

WEATHER PERMITTING

PORTO ALEGRE | 10-07-2013 | 14:38H | TEMPERATURE 17C |

HUMIDITY 81% | WIND 20,9KM/H

What sets the curatorial practice in a biennial exhibition model today? A question, among many others, raised during the project structuring of the 9th Mercosul Biennial | Porto Alegre, from September 13th to November 10th 2013, under the title, in Portuguese, *Se o Clima for Favorável* (in Spanish, *Si el tiempo lo permite*; in English, *Weather Permitting*), is contained in this interview with art director and general curator of this issue, Sofía Hernández Chong Cuy. The meeting, which took place during the unfolding of the event, shares with the reader the questions generated during the process of construction of a large-scale exhibition event. On one side, curating,¹ and on the other, museography,² considered from the professional activities performed by the ones involved in this conversation during the biennial edition, meet to, through open dialogue, establish an attempt to think critically about the experience of exhibition practices nowadays – amid design and materialization, debate and provocation, curatorial and artistic intentionality, interpretation and public presentation of contemporary art.

MICHELLE SOMMER:

In the context of practice on the 21st century, what is the concept of curatorship in a “biennial” model of exhibition, specifically in a biennial as Mercosul’s, now designated Mercosul | Porto Alegre? What are the limitations and potential of this model of exhibition?

SOFÍA HERNÁNDEZ CHONG CUY:

The biennial history is very interesting to a certain extent, but I don’t know if it’s something that curatorially interests me, historically speaking. The

biennial history has been linked with the history of national representations and, from certain years and some instances, there was a break because there is no longer a concern on thinking art from national representations: an artist or a work can be representative of a culture, at a given moment in time. Also, the selections of works involve not only curatorial or artistic criteria, but also a series of political negotiations. In my experience, in the history of exhibitions, the history of biennials doesn’t have that kind of role, because I believe that, in reality, most international contemporary art biennials in which I’ve been thinking, visiting or analyzing arose in a very particular moment of the 90’s. In this context, the socio-economic changes, the opening that was given to the arts and the desire of a place for the arts to be accessible to a larger audience, as well as imagining that the arts can improve a city and provide reverse gentrification issues, through the architecture and urbanism, are important points. But I think that each one is a special case. There are opening biennials: the Berlin Biennial,³ for example, is born from the need of internationalization and visibility in a post Wall of Berlin political movement and the end of the soviet block. Something similar takes place in the Biennial of Johannesburg *as well*,⁴ with the end of apartheid and the need to give visibility to certain thoughts and not only art projects, but also to create models of coexistence on how an exhibition can present different ideas that were being managed through the years and from political changes. I believe every biennial has a political context in which it presents itself – at least the best ones do.

In the specific case of the Mercosul biennial⁵ it seems very clear to me that there was an interest that Porto Alegre was converted into a cultural capital of a free trade zone, Mercosul. Now, if this actually happened, I don’t know. However, it seems to me that if you really wanted that to happen, I believe that the administrative and financial participation would have to have been diversified in Mercosul. In fact, this is a local project in the administrative sense: the administration is local, the management is local, project financing models are also local (national and state). The desire to be a cultural capital is expressed in its name, but I don’t think the act of positioning Porto Alegre as central within the Mercosul context happened, precisely because there has not been an administrative diversification and, maybe, for their own benefit. It seems to me that, somehow, the benefits of the project were kept locally and that’s fine, because it is not a closed “locally”

1. The curatorial team included Raimundas Malašauskas, Monica Hoff, Bernardo de Souza, Sarah Demeuse, Daniela Pérez, Júlia Rebouças and Dominic Willsdon.

2. The museography team was formed by Eduardo Saorin and Michelle Sommer (main coordination, museographic project and planning), Alberto Gomez (museographic project), Bruna Bailume de Vasconcelos (executive producer) and Ricardo Curti (museography assistance).

3. The Berlin Biennial was founded in 1996 by Klaus Biesenbach, founder-director of the KW Institute for Contemporary Art. The first Berlin Biennial was held two years after its founding in 1998.

4. The first Johannesburg Biennial was in 1995, a year after the first elections free of the regime of apartheid.

5. The 1st Biennial of Mercosul was held in 1997.

– on the contrary, it is a local benefit, but with regional opening and also very respected internationally. The contributions of the Mercosul biennial are, therefore, widely shared and are not restricted solely to the context of Porto Alegre or Rio Grande do Sul.

So for me the history of the biennial is very interesting, but in reality neither the history of biennials or the thinking on Mercosul were influential for the realization of this project, the 9th Biennial of Mercosul | Porto Alegre. I believe the curatorial form that a biennial project should be addressed (and I observe that also for other curators and artists) is the recognition of the opportunity to make something new and this is the characteristic of biennials: the opportunity to develop a new project, like to test. Of course, that is directly connected to the structure that presents itself and the philosophy of this type of project that is setting up as a platform for many visitors. A biennial project is an opportunity to communicate as much as you can for that public with the possibility of, yet, renewal every two years, which means things are not stalled. A biennial no longer points to what happened in the last two years or what contemporary art means today, through this biennial. I believe that all this no longer applies to the exhibition project of biennials. The biennials aren't rooms that feature the production of the last two years, but occasions to present new exhibition projects, which don't have to necessarily be representative of an era or generation.

MS:

In the process of developing the curatorial project, there was the dilution of specific shows, provided for the original project, to a single exhibition setup, *Portais, previsões e arquipélagos*, which is distributed in four exhibition spaces: Santander Cultural, Rio Grande do Sul Memorial, Art Museum of Rio Grande do Sul (MARGS) and Usina do Gasômetro. How was this process of deconstruction of an exhibition model organized in specific displays for the construction of a single curatorial narrative?

SHCC:

It really a single show couldn't have been done because of space. There wasn't an exhibition space that could accommodate all works of a display such as, for example, *Imagination Machines*,⁶ because

6. In the *Imagination Machines* program, six artists were invited to develop projects in collaboration with companies, research centers and Brazilian institutions willing to subsidize creative processes through their technological and intellectual capital. The artists who have integrated the program *Imagination Machines* were Audrey Cottin, Luiz Roque, Lucy Skaer, Bik Van der Pol, Cinthia Marcelle and Daniel Steegmann Mangrané.

the works were or too big and couldn't be installed, or required a certain kind of climatic condition that did not exist. The Usina do Gasômetro, for example, could spatially harbor all works of *Imagination Machines* if they were new, but each work had specific technical requirements that could not live in the same space due to climatic conditions, which means the works themselves said they could not be there. The moment this was understood, which happened in December 2012, we realized that other things could be done, including good planning. On that occasion, Raimundas Malašauskas, curator at the time, told me not to worry and expand the exhibition, namely: it is better that these works are not all together in the same space, as other provisions and combinations could generate more and various readings of the work. This actually sounded great, because there may be more games in this exercise and more dialogues that, I believe, had not happened yet. My concern, at that time, was that the way the exhibitions were organized seemed very educational and that seemed fine to me. This curatorial didacticism of systematically organizing "*here are the works of Imagination Machines, here are the works of Gravitational Forces, etc.*" could present, in an exhibitional way, more clearly what are the references, which are the collaborative commissioning projects, who are the artists organizing works from the exploitation of three spaces (*underground, undersea, galaxy*). However, I believe the works to be a gate. Maybe not all, but some are talking of volcanic eruptions that, in the case of *Rauschenberg*, would not have been a phenomenological experience if she was inserted in the context of *Imagination Machine*, more industrial or scientific and, thus, the reading of this work would be closed. So I think the experience is much more favorable when there was this explosion and when this systematic organization per process or per theme was not kept, and I believe that, at the end of the day, it is placed in dialogue with a much broader question about control, which was also much debated during the process. The possibility of culturally encircling ourselves of nature involved, to some extent, the question of whether it is possible to control this *natural environment* for social development or if we live with it without having to control it. I think this is one of the points that is introduced with this "explosion".

MS:

The historic return to the past, to the origins of contemporary art, through the reassembly of works and referential exhibitions has been a relatively recent curatorial practice in exhibition events (as shows the reassembly of the exhibition *When Attitudes Become*

Form, 1969, parallel to the Biennial of Venice, 2013). The 9th Biennial of Mercosul | Porto Alegre establishes a “bridge over time” through the artistic proposals of the historical core of the seminal artists Rauschenberg (*Musa de Lama*, 1969-1971), Haas Haacke (*Movement*, 1969) and Tony Smith (*Bat Cave*, 1971), which were developed in commissioning programs in the 60’s. How can these historical actions contribute to the legitimacy of new artistic productions proposed specifically for this biennial, also developed in collaborative actions, as the work of Lucy Skaer (*Tradução da resina*, 2013) and Cinthia Marcelle (*Viajante engolido pelo espaço*, 2013), to name a few?

SHCC:

The selection criteria are different. In the case of Haacke, Smith or Rauschenberg the points of departure, or the selection criteria for each of these works are completely different, and I don’t consider them as part of a historical core.

In the case of Haacke, who is an artist whose work was present from the beginning of the proposal, along with others that I consider gravitational forces more than historical nuclei, the idea was to really analyze the reasons why a group of artists began, at the time, to work on socio-political issues from reflections arising from the atmosphere as one of the main materials. And that the emergence of the atmosphere within the visual arts had happened in a key moment of an idea that had not been thoroughly thought about yet, as were the ecological movements at that time. So, for me, the important thing is to settle in certain works that had begun to incorporate these materials within the visual arts and that the way it was done also preceded directly from a political activity that none of these artists had been involved with until then. Using or incorporating aspects of nature had caused a broader and systemic thinking of how artists could change the world through an institutional critique. To me this point was important. Going on with the case of Hans Haacke, his work is included in a political context, in their practice, which revolutionized the arts too. The works are triggers not only of ideas but also of other potentialities. This is the case of Haacke’s work and the work of other artists as David Medalla (*Portões de nuvem*, 1965-2013, and *Máquina de areia*, 1965-2013) and by that, too, the selection of Mira Schendel (*Triângulo de outro*, 1984) and her late work. These artists – some of them alive and others not – lead me to think of different artistic practices that have as common feature the experimentation and how such experimentation is crafted, separately, individually or together, including the

practice of mediation in an institutional context. These artists are selected for their works and how these were developed in spaces and moments of experimentation, not as historical cores, but as something that has existed or exists, where we don’t have to invent something new, but rediscover these works. When we talk about historical works, we speak in this direction, as these are works made 40, 50 years ago and are not organized, nor designed or proposed as historical nuclei and yet are still new, and I think that’s part of this sense of rediscovery of these works.

In the case of works by Tony Smith and Robert Rauschenberg, the selection criteria of these artists and their works are of another character and they are basically from the analysis of different commissioning programs of the 60’s. This is a moment in the arts that, for experimentation, the technology takes a leading role in the artist’s studio and in the public institution of the artist. This was a time when many initiatives were developed, which made artists work with new technologies, which were advanced and were related to the effervescent digital culture. We’re here talking about visual arts, but at that moment something very similar also happened in literature: many poets and many writers were invited to work in enterprises to the development of new technologies via computer and thus a lot of new poetry developed through this experimentation with machines. Maybe I will enter a new project about literature and new technologies [laughter].

The works of Smith and Rauschenberg were developed within the project *Art & Technology*⁷ which for me has been very influential for over ten years. These are not projects that I started investigating 15 months ago, when the process of this biennial began being thought, but projects that I studied for a long time because of a greater interest in commissioning art, to produce new projects with artists and also in cooperation, in order to understand the criticism and not repeat them. Each of these projects may involve a group of individuals from other disciplines and other specialties or in communities not related directly with art, and from this interaction many things that are as important as the development of art itself occur. There are many things in this kind of work culture where people are aware of their participation as agents of change. Philosophically it is a project that interests me for this instance of seeing something that usually would be seen as a disaster as an opportunity. In the arts, one of the great contradictions is that everyone is a little poor, but all those who are involved in this kind of sponsorship were rich. These

7. *Art & Technology* is a pioneering initiative of the Los Angeles County Museum, LACMA, which gained form in the late 60’s in the United States.

contradictions can serve to create intersections that are unusual precisely because there are so many different social classes and different knowledge and, so, I am interested in the study of this model that is generated from a great contradiction.

In the case of Rauschenberg, the project developed into a company that was linked, in that period, with machinery for space exploration. So the artist performed a mass residence project and made a whole series of astronauts and a whole host of space projects to try to understand the interaction with nature a little better. This work – *Musa de Lama*, 1969-1971 – regardless of artistic and institutional issues, was much criticized at that time because it was ugly and was not related to the works that the artist had been doing until then doing that circulated in the market, and also because the moment of development of this work is the moment he decides to leave a huge metropolis – New York – and live isolated in Florida. This change also seems important to me. This particular work is selected here not only because it comes from the *Art & Technology* program, but also because at that time he had created together with (the engineer) Billy Klüver and other artists, the E.A.T. initiative (Experiments in Art and Technology),⁸ which is the most recognized project because it causes artists to work with engineers, scientists and people in the industrial world, and one of the things very little known from E.A.T. is that the programs that performed were cultural management programs. These cultural management programs were permanent acquisition of arts programs that were being destroyed at this moment, because they were not collected. When the E.A.T. creates a program as part of its management program, it works in conjunction with Pontus Hulton, then Director of the Moderna Museet (Stockholm). He is a central figure in curatorship of contemporary art, primarily by taking on a key role in how a museum could be a cultural centre and soon after this initiative he assumes the direction of the Centre Pompidou in Paris (1974-1981). At that time, he was very involved in the arts and was a close friend of Rauschenberg, and also very close to Billy Klüver. The project of Klüver and E.A.T., from these issues, includes a program of acquisition of thirty experimental works of art and one of these works is the work of Rauschenberg. If this work exists it is precisely because of this management project and not only for the production that the E.A.T. performed at this time. This work brings together a number of features that are directly related to the curatorial

research of this biennial, more than anything, in the case of *Imagination Machines*, is a work that can, within a context of commissioning as *Art & Technology*, and a project management represents an intersection between two major initiatives for commissioning, production, art management and collaboration in his time.

On the work of Tony Smith – *Bat Cave*, 1971 – the criteria are still others. This work is considered one of the most successful works of *Art & Technology* for different reasons. Among them, because the material with which the artist wasn't used to working: the cardboard, and for being a project that was not presented as a documentation project (which is how most of the projects from the 60's designs are presented in function, especially for their financial limitations) but as of creation. The construction of this project for this edition of the biennial involved many people and dialogue, where the artistic intention was the main one. The artistic intent can be studied from the correspondence that can be understood and thus negotiated with those responsible for protecting assets. This is a completely different experience for a biennial model and in this sense I want to think a little more about it, for its developing in many steps, from the management in order to carry out the partnership with the cellulose company (Irani), a broad interpretation through research and analysis of letters and documents (by the curator, executive production and museography) and how lucky we all were that Tony Smith's daughter is also an artist (Kiki Smith). I believe that there was a concern by her that the works were materialized and not only present in the form of documentation. Although I like documentation exhibitions a lot, it seems to me that it is for a very specialized audience, so I am very reticent to excessive documentation in an exhibition space.

That said, each work then had a very distinct selection criteria for being in this biennial and this is why I didn't consider them part of a historical core. Presenting them in a biennial context meant a series of negotiations. For Hans Haacke, for example, from the *Circulation* series, I had considered three possibilities of work, an already much seen in recent months and finally, in a conversation with the artist, we chose this one (*Circulation*, 1969). In the case of Tony Smith, we depended on a conversation with the artist's family, sponsors and partners, as well as some interaction with the biennial's architecture team, which is a very broad research. And Rauschenberg, finally, was a very difficult process and after many refusals, the curatorial argument in attempts to release the final loan, was that it was the proposal of *Art & Technology* that the works were appreciated by a wider audience and it was our responsibility to

8. THE E.A.T. (Experiments in Art and Technology) was founded in 1967 by the engineers Billy Klüver and Fred Waldhauer and artists Robert Rauschenberg and Robert Whitman.

bring that to this work, which is one of the five most important works of the artist who was one of the more experimental and important artists of the United States. Rauschenberg also created a foundation⁹ that remains active and offers scholarships and experiments in the arts, that being part of his philosophy.

In the second part of that question, in the works of Lucy Skaer (*Tradução da resina*, 2013) and Cinthia Marcelle (*Viajante engolido pelo espaço*, 2013), for example, these works are also important didactically within the negotiation process. The idea was that, if we wanted to do an *Imagination Machines* project, so it wouldn't be thought as a collaborative project where the artist would go to the company and do a sculpture to put on a square, or that the artist would have to do a marketing campaign, it was important to present both to the institution and to the companies and research centers those works that had been held historically in collaborative processes. And these works are not restricted to discussions of the 60's: the work of Cao Fei (*Whose utopia?*, 2006) and Allan McCollum (*Event: Petrified Lightning from Central Florida*, 1997-1998) are works that were carried out for ten, fifteen years. The idea was that they were works which presented new opportunities for collaboration and went out of the box when thinking that the new materializations, commissioned through this program *Imagination Machines*, could be totally unexpected works. The important thing was to be open to that level of experimentation without a level of concrete determination *a priori* of what the project would be. It was also important for the guest artists to share the historical experiences and documents so that they too could imagine possibilities. The relationship between the works of Cinthia Marcelle and Lucy Skaer are quite different and are related to the time that we had to carry out these projects. Rauschenberg, Tony Smith and Allan McCollum work for at least two years of experimentation and creation before displaying anything and we had very little time: we had less than a year whereas much of that time is negotiation, i.e. There is no experimentation from the beginning. And not all cases happened like this, but the idea was that, yes, we could do something without focusing on the success or failure at this point, the situation was to do something with the circumstances and opportunities presented and not let the opportunity pass by. And the curatorial positioning was clear to the artists: If you don't like the end result, you don't have to display it. Not everything that the artist produces has a life, some productions work and some do not.

9. Robert Rauschenberg Foundation was created in 1990 (see <http://www.rauschenbergfoundation.org>).

MS:

The historic return to the past, to the origins of contemporary art, also leads to discussion to the indication of a time of transition in curatorial practice. From the curatorial practice model of the curator-author (inaugurated by Harald Szeemann, in 1969) to a model of, currently, curatorial practice established in a diluted or shared authorship (observed in Documenta 12, 2007, and in the curatorial speech prior to the 31st Biennial of São Paulo), it is possible to observe the replacement of "curator" for "artistic direction". The 9th Biennial of Mercosul | Porto Alegre follows this trend. Although the models keep occurring in a concurrency scheme, what does the authorial dilution mean to the contemporary curatorial practice?

SHCC:

I didn't realize these connections, but maybe you have noticed: not only I've selected artists and works of art, but I've been directly involved in the communication, marketing campaigns, etc. For me Szeemann is also inspiration, but in reality my greatest inspirations are other types of curation that has been known as "*new institutionalism*", which is directly linked to how a curator, somehow, tries, besides proposing exhibition projects, to change structures of where these projects or artistic exhibitions are presented, produced and apprehended. In this context, Charles Escher¹⁰ is part of this culture as well as Maria Lind,¹¹ among others, which are people who have changed structurally a situation for which in part take a kind of exhibition design and another for another more integrated working and thinking about the arts, more political in that sense. So I guess the theme "artistic direction" helps thinking that there is something beyond the exhibition. I'm just wondering ... maybe it has something to do with the salary issue, as with most things [laughs]: the curator has a salary, the Director has another, so that means that maybe they're paying me better [laughs].

10. Charles Esche is Director of the Van Abbemuseum, Museum of modern and contemporary art in Eindhoven, Netherlands, and curator of the 31st biennial of São Paulo. With experience in museological institutions, he also became a member of the curatorial team of the Istanbul biennial, in 2005, of the Riwaq Biennial of Palestine, in 2007 and 2009, and the Gwangju biennial in South Korea, in 2002. As a writer and editor, in 1999 he was co-founder of the art journal *Afterall*, published by the University of the Arts London. Recently he became co-editor of the series named *Exhibitions Histories*, commissioned by Afterall Books.

11. Maria Lind is director of Tensta Konsthall, independent curator and writer interested in exploring formats and methodologies connected with contemporary art institutions. She was director of the Center for Curatorial Studies Bard College from 2008 to 2010. Before that, she was director of IASPIS in Stockholm (2005-2007) and director of Kunstverein Munich (2002-2004). From 1997 to 2001 she was curator of Moderna Museet, in Stockholm, and in 1998 was co-curator of Manifesta 2. Lind was a Walter Hopps Award winner. A collection of her essays was published by Sternberg Press in 2010: *Selected Maria Lind Writing*.

I use the term curatorship with great pride, although I know that there are many banal curatorial projects. You can designate yourself as curator not being one, actually. There are also a lot of people that say they are art critics and actually don't make criticism as such. *I take very lightly when the terms are used with the meaning to be able to argue for.* I believe in curatorship as a way of thought, realization, management and communication, and I try to take it with full responsibility as all the projects I do.

MS:

The curatorial text present in the catalog informs that the criteria for selection of artists were the artist and intellectual figure as a collaborator, a mediator, an outsider. How is the curatorial interpretation of the intent of the artist given, from the original context of proposition of your work, your interpretation and integration to the curatorial narrative of the 9th Biennial of Mercosul | Porto Alegre?

SHCC:

The interpretation is the intention of the work of art. In other words, the intention is manifested in the work of art, sometimes more present than in other times, and it looks to me like the works that are selected are those that strongly meet this intentionality. That is, what the artist wanted to do communicates in his work: several times the artists tried to make announcements of works that I didn't take. And in some cases they were sad, but I've always been quite clear saying that the work was not communicating what he (the artist) stated that the work meant. And that's how the curatorship covers the intentionality: through viewing, listening and engaging in dialogue with the artist and with the idea proposed for its implementation. This is the role that I believe that the curator has regarding intentionality. But for me it is also very important that the artist also recognizes that there is a curatorial intentionality and that there is a curatorial interpretation, and that this may be something that the artist admits or resists, but there should also be this kind of respect so that there is a real collaboration. In this sense: the curator who works with the artist and their work is not a slave of that intentionality and when you put things in balance (artistic and curatorial intentionalities), we have the best point of dialogue. I believe this environment breeds trust, and this environment of trust, both curatorially as museographically on how these works must be positioned, the artist participates because he is always included in the discussions on the ideas for the spaces. Maybe you can answer this question better than I can, can't you [laughs]?

It seems to me that, somehow, the installation process was a point where there was a lot of dialogue among us all (curator, museography, artists) and suggestions have been taken on many occasions, considering the issues and techniques that were also defining spaces. This same process that happened between us (curatorship and museography) was something that happened because both consider intentionality in a level of trust and mutual respect for artistic proposals. I remember, for example, the final conversations during the assembly process of Tony Smith, that is a crucial point of this whole¹² relationship: It's like imagining, too, the original proposition in the intention of the artist and the possible and necessary adaptations, which were the concerns at that moment and what are the concerns now, that can be, even, radically others, because this is not an exclusive pavilion of *Art & Technology*. Another job that I remember was the definition of location of Sara Ramo's work (*Armação do remoto ou deslebrança vertebrada*, 2013) inside the Usina do Gasômetro,¹³ where it can be seen from the window, as well as issues of location of subtitles, interference of light with the spatially contiguous work of Koenraad Dedobbeleer (*Conhecimento acumulado em uma corrida frenética contra a morte, que a morte deve ganhar*, 2013), etc. We had a series of disagreements between curatorial and artist team in the installation process of this work, but during finalization we were all happy. When we propose things, we propose wanting to believe it's for the best, and also the curators and members of a team

12. Between 1969 and 1971, Tony Smith worked with the *Container Corporation of America* to develop a sculptural work performed in cardboard and known as *Bat Cave*. The cardboard, ephemeral material with little durability, gives lightness and softness to the sculpture, with a texture and particular color, similar to a wasp's nest. The work of historical reconstruction, designed in more than 4000 units of cardboard, was possible due to the collaboration of Tony Smith Estate, Lippincott LLC, Celulose Irani s.a. and the 9th Mercosul biennial | Porto Alegre. According to the conception of the artist, it was essential that the pieces of cardboard were individually armed and that these elements formed a structure when united with each other, without the use of fasteners, using only glue. That is, there is no structure, except the components that make up the form. In relation to the light, the artist specified that he wanted it to be introduced in a similar way to the 19th century sceneries. His intention was that even with the changes that were necessary to deal with the situation, depending on the amount of visitors, it was possible to maintain several open access points. During the Assembly of the work in this edition of the biennial, long talks were held hoping to, from the intent of the artist, consider the necessary adjustments for the work assembly in the ground floor and illuminated by the skylight on the top of MARGS.

13. The artist Sara Ramo, inspired by the childhood memories of the possibility of a graveyard of dinosaurs, has proposed an imaginary exploration space, a playground that gets body and shape through dinosaur figures of naïf features. During the process of reading the works and spatialization of the same ones in the places designated for that edition of the biennial, there was the possibility of allocation of the work in the external area, contiguous to the Usina do Gasômetro. Technical and security issues made impossible the permanence of work in public space so, finally, the work was installed in the ground floor of the site.

project of this size are so focused on certain things that we need to remember the big picture. The site specific deploys curatorial issues, artistic and philosophical, but in a project of this scale the concerns cannot be geared exclusively to a single work, as this may cause it to lose the connection with the remainder, which is not interesting. These things arise: there's an artistic intentionality, but there is also a curatorial intentionality and both need to be made compatible.

MS:

In the exhibition context, curatorial interpretation of artistic proposals is linguistics, the word in general writing, and establishes a relationship between artist-curator-spectator. How much of textual information about the context must be made available to the spectator? How can you reverse the logic of the tutoring system in curatorial practice to enable to the building a subjective narrative on the part of the spectator?

SHCC:

I believe that each exhibition model is variable and depends on the demands. In a biennial such as that one the audience is very broad, very diverse and only a very small fragment is a specialized audience in the arts, and the vast majority are very young students. It seems to me that what should be considered is the inclusion of different types of voices; we shouldn't just think about the amount of information that is presented, but in different modalities of what information you can narrate. So, for example, the fact sheets in this exhibition are all made very different, because the authors are very distinct. All the curators wrote the fact sheets and the process to rewrite, expand or reduce the fact sheets was a collective writing process, whereas the public, in some places, could better appreciate the work by having a historical context alongside or would question the work if it was presented a philosophical context or, still, could better enjoy a work if they were informed of the materials used in it. Then *there is not a right way*, but there are many ways in which you can work with the text and the information in the sense of how much information will really enhance the reading of a work, whereas the public may decide not to read anything, which is always an option. What I really insisted on was the title of the works. When an artist presented a title that seemed not to contribute to the work or when the title wasn't as good as the work, I'd ask them to rethink it. And in the case of artists who reported in a generic way the technique of his work, I wondered: what is it? Define it. There is

a whole layer of informations designed and they are not free. Just as the design of an exhibitor is thought, perimeter, volume, floating items, etc, the fact sheets are also addressed in this manner.

MS:

Considering the exhibition spaces of the 9th Biennial of Mercosul (Santander Cultural, Rio Grande do Sul Memorial, MARGS and the Usina do Gasômetro), was there a concern about the structure of a narrative that was simultaneously spatial or the starting point was the autonomy of the expository route?

SHCC:

I wish there was more space between the works [laughs], Yes, more. There are a lot of people and what I like is that when a spectator enters the space, there is a reading that can be made: as a macro-vision of something and then a course that you can go back and forth, with freedom. For me it is important that macro vision from a point: *something like look to the landscape*. First look, then go. And in this course, go discovering things: the works, ideas, feelings and everything else. In my conversations with people from Porto Alegre, people with whom I live with daily and who often do not have any direct involvement with art, they report that they don't see the biennial at once: they choose one exhibition space per weekend, for example. That is, our main audience is our local audience and they have defined that the biennial can be seen in parts, they define where they want to go and what they want to see. I like the idea of continuity, actually, although with interruptions with spaces *so called muertos* for thought and contemplation, maybe that's fragmentation, in fact, *I like recurring audiences and create culture*, an event repeated as tradition and that a habit exists precisely because there is a repetition of this habit and succession of repetitions. I like the audience to take these spaces as part of a great project that will come back another time. And I hope they return.

MS:

How can the exhibitional architecture contribute to a curatorial narrative in order to ensure coherence, unity and identity of the speech? What are the main tools for materialization of conceptual moorings in an exhibition, taken from space?

SHCC:

I don't see how you separate them: curating and architecture, although the responsibilities are very distinct. Information and

know-how that the curator brings is distinct from information and know-how that brings the architect, but I think for me it is important to also think about “non-architecture”. Each project is different and for this one it was important to think that the architecture was given to a certain extent, as the exhibition spaces were already museums or exhibition spaces, and also the size of the works and the type of journey, the great panorama that we wanted to do from the beginning so the relationship between the works was a little more evident, somehow it was proposed to the architect-museographer to think about how to make that experience sharper, clearer. For that a non-architecture was needed in this sense, thinking that it was not just a matter of cleaning, but removing everything that has been built to be temporary and ended up becoming permanent. And not to cover what seemed a mistake, but to live better with what was present and not think that architecture should be a correction or isolation from space, isolation from the reality of architecture or isolation from the windows and their connections. When we built walls, they were not for putting up the works, but to cover a series of distractions, such as the Usina do Gasômetro's furnaces that were obvious and were always proposing something in there. We proposed to them another view, seen from above, as the work of Hope Ginsburg (*On Resisting the Separation of the Continents*, 2013). Or how to block the distraction of the amount of ads on the terrace, or in what became “our wall of Mauá”, on the 4th floor, which prohibits the information on the workshops that take place in the back, by analogy to what happens with the wall of Mauá that blocks the view of the river, which is quite violent. But it is a wall, this one built for this issue of the biennial, that leads to the observation of the Guaíba. So, what are the tools of the architects? I don't know, maybe the best – and I don't know if it's a tool – is to understand how people relate to a space, because in general an architect have a lot of confidence – not all of them – but in my experience the architect is confident about how it is possible to transform a room into a space that transforms people.

In the case of this biennial, I like to think that, in the case of museography in particular, *how to present it better* despite all the design and conceptualization of museums, we should not forget that the team of museography also solves the technical stuff. And there was a shared desire to see the cultural heritage of buildings in this city that were designated for the biennial, for a better look. I believe that clarity needed for the project was also needed for the very principles of the team.

MS:

It is possible to evaluate new possibilities of spatialization of curatorial narratives in large-scale models? It is possible to speculate on alternative models for the production and exhibition of art?

SHCC:

There is new popping up all the time. I believe there are many! The project of *Ekphrasis*,¹⁴ for example, in the context of this biennial, demonstrates that not everything should be displayed in the exhibition space as a document and that there are other ways to share and have an experience. A model like this looks like a good start for this kind of discussion beyond the physicality of exhibition. I would also add the temporality of this biennial's performances – as the designs of Bik Van der Pol (*Performance – E se a Lua estivesse apenas a um salto de distância*, 2013) – that are transformed every weekend from the interaction with the public, which is how the collaborative processes happen in constant process of change. And it seems to me that the topic of the performance needs to be redefined and may help to better think about the character of an exhibition project.

MS:

Just recently the history of exhibitions has been considered an essential part of art history, especially after the late 60's, when the artist's engagement with the space and site became an essential part of his practice. Taking the ephemeral nature of an exhibition and the permanent nature of the documental records of it, the catalog plays an essential role. The trend to launch it concomitant to the opening of the exhibition has been a constant. What does the deletion of the registration of the event itself do to the construction of the history of exhibitions?

SHCC:

The catalog is only one of many other spaces that exist to publish information or reflection on a curatorial project. The catalog is not exactly the documentation of a process, but a discussion of the reasons why a process existed. Then the editorial project of the 9th biennial was organized considering the release of a publication, in fact, in the original proposal there were three anthological publications to be released prior to the biennial as a material that

14. The *Ekphrasis* project is based on time or in the process, ephemeral or destructible, of almost invisible nature, or too polite to be transported. Part of them were presented in a series of lectures, recitals and performances.

could grant an interested audience, an audience that wanted more information about the thought process around the organization of the proposal, however, the three books could not be completed for reasons of time and we release only one that is “the cloud”¹⁵. Each of the three books were supposedly also a holding of three research spaces (underground, atmosphere and sea) that were being investigated, not only in literal terms, but also as methodologies: the past, the present, the subconscious and the future designed. At the end when we saw that there wasn’t money confirmed for the publications and we were running out of time for the actions (questions of copyright, translation, etc.), we decided that it would be only one publication: the cloud. So this publication was set as it was: to launch it before the opening of the event and to serve as a tool to prepare the public, in particular, and also to mediators of the biennial. The second publication that was conceptualized was the website and we faced serious technical problems that we tried to solve along the way, but the website was conceived, from the beginning, as an area that would be for documentation of the project, not the catalog. So it was released with the principle of it to work as a documentation of project processes through interviews, images and also act as a publishing platform for the initiative of *Island Sessions*.¹⁶ The cloud, the website and the catalog are the publications of this biennial, regardless of the educational material Manual for the Curious. The catalog was conceived from the beginning as a space for reflection of ideas about the project more specifically related to the works of art themselves, but never as a documentation of the exhibition. The website was designed for the documentation of the exhibition, precisely because of its flexibility of being constantly fed by new information such as images, interviews with artists, PDF documents, video of artists who were related to the creation of his works, among others. So the catalog to me is not a space that should document a project, if not more than anything, but to present the ideas articulated about the projects, such as an overview on each of them. Also many of the texts, for example, were delivered in April/May and many of the projects changed radically between June, July and August and are not reflected there [in the catalog] directly, but are reflected in the website. So I believe they are different forms of covering what is a catalog and what a

catalog is for, in this case, to present curatorial essays, discussions, to provide information on the selection criteria and the questions that we assume and address in the project, and those that we could not address and are reflected in the catalog. So this catalogue is built from dialogues and reflections, from tests. And also this format, say, *writing style is thought about it in that sense of something that is still alive*. But not for me, the catalog should not necessarily document the exhibition itself.

MS:

The memory of the exhibition itself would then be the website, not considered from an ephemeral platform?

SHCC:

Yes, as a more accessible resource that allows you to have more dynamism and exchanges, more updates, *constant updates*. And this place where you can enter more documents. Also the website is designed including a section – which seems to me is little discussed – but it is very important, which is the download. A section where you can download certain publications in PDFs as you can also download another type of material as the songs (by Mario Garcia Torres), among others. And for each artist’s page there are PDFs, images of the works on the site, images and process information, brief introductions and a series of links of artists. I quote a few examples: Edgar Orlandi did a *powerpoint* as a blogspot about her project that is linked on the website; the access to books by Allan McCollum are there too, the video of Gilda Mantilla and Raimundo Chaves are not on display, but, with her permission of course, is on the website at the *Island Sessions* session. So for me the website is not a vehicle for communication purposes, but is a publication and was designed as such: the design of the website, the editorial team, all of this is organized precisely because it was conceived as a publication. A much more dynamic publication, and we never conceived the catalogue as a documentation of the exhibition, only as a tool to be able to think about the project. And also in this sense, as publication, for example, artists who had proposed artistic practices involving texts, also emphasized not to include this type of crowd in exhibition rooms, but, on the contrary, puts them signed as attachments in the catalog, precisely because this is a space for reading and the rooms are a distinct space. The catalog was never designed as documentation, but the website does.

15. All publications of the 9th Biennial of Mercosul | Porto Alegre are freely available for download at: <http://9bienalmercosul.art.br/pt/downloads>.

16. The *Island Sessions* project consists of a series of discussions that happen in the deserted island popularly known as Ilha do Presídio, in Guaíba, next to Porto Alegre. About the textual production resulting from the project, see: <http://9bienalmercosul.art.br/pt/encontros-na-ilha>.

Sofia Hernandez Chong Cuy: Curator of contemporary art from the Patricia Phelps de Cisneros collection and member of the research team of the Venice Biennale of 2013. Tamayo Museum Director in the city of Mexico and held positions of curatorship in Art in General and at the Americas Society, both from New York. Worked as an agent for the dOCUMENTA (13) in Kassel, 2012, and, since 2009, is a member of the Board of the Kunstverein, in Amsterdam. Her writings on art and culture are regularly published in magazines and catalogs and, often, on her blog www.sideshows.org. A native of Mexicali, resides in New York, despite spending most of her time conducting field research in curatorship in Latin America.

Michelle Sommer: Doctoral student in History, theory and art criticism by the Graduate Program in Visual Arts UFRGS. With transdisciplinary training, is an architect and master in urban planning. She was coordinator of museography of the 9th Biennial of Mercosul Porto Alegre; professor at the Faculty of Architecture of UniRitter and Unicruz; and reviewer of MinC in the analysis of cultural projects of architecture and the Visual Arts. Collaborated in the design, development and implementation of several projects of the Visual Arts. Is dedicated to researching the relationship between curatorial practice and exhibition space for contemporary art.

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

Armino 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

Cirio 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 Cinquento

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

Percurso 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 da 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 Vinicius 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

Edinice 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 Walthner

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

Presença 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 Michelin

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-deois

Patrícia Franca

Corpos, memórias, vertigios: 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 câmara escura atrás de outra câmara 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 Constantín

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 Fotograficidade

François Soulares

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 Estilhaftados Luz. Espaço e Corte

Beatriz Rauscher

O Objeto Ausente

Maria do Carmo Nino

A Traição dos 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 Heinich

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

Vinícius Oliveira Godoy

Porto Arte 23: Vol. XIII | novembro | 2005

DOSSIÊ: Questões do Desenho: Abordagens Contemporâneas

Organizadora: **Icleia Cattani**

Desenhar: uma prática lacunar

Eliane Chiron

O desenho como abismo

Icleia Cattani

Um percurso para o olhar: o desenho e a terra

Flávio Gonçalves

Anghiari: as batalhas do desenho

Valérie Morignat

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.. Nervos Ópticos - 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 Bavcar

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 Borsari 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 Arroy 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

Ándrea Brächer e Niura 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 Luis 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, Colonismo 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
Vinicius 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
Anais 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

María Susana García Rams

Considerações sobre a visão mística na arte
Antonio Vargas

Mutações do sensível. A arte deslocalizada 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

Poética, 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 Cecilio 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

Porto Arte 34: Vol. XX | maio | 2013

Dossiê: Releituras

Organização: Blanca Brites, Paulo Silveira e Sandra Rey

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

Fabiola Tasca

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

Gisele Pinna Braga

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

Pedro Pousada

O tempo do Futurismo

Vanessa Beatriz Bortulucce

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

Marcos Antônio Bessa-Oliveira e Edgar César

Nolasco

Técnica e pulsão em Iberê Camargo

Lenora Lerrer Rosenfield

Um ponto ao Sul

Maria Lucia Cattani

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

Angela Dimitrakaki

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

Paulo Silveira

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

3° 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

3° andar

90180-020 Porto Alegre/RS

T. 55 51 33084314

E-mail: portoarte@ufrgs.br



35

