

POÉTICAS DA PATOLOGIA: UMA ENTREVISTA COM BANKS VIOLETTE

Felipe Ferla da Costa

Banks Violette

Resumo: A presente entrevista realizada com o artista estadunidense Banks Violette aborda diferentes aspectos de sua produção em termos teóricos e práticos, a partir de suas vivências pessoais e as implicações que estas incidem sobre sua obra, e mais especificamente levando em consideração influências formais e conceituais de parte da produção dita pós-minimalista de fins da década de 1960 e começo da de 1970.

Palavras-chave: Banks Violette. Pós-minimalismo. Escultura. Desenho.

POETICS OF PATHOLOGY: AN INTERVIEW WITH BANKS VIOLETTE

Abstract: This interview with the American artist Banks Violette addresses different aspects of his production in theoretical and practical terms, based on his personal experiences and the implications that these have on his work, and more specifically taking into account formal and conceptual influences of part of the so-called post-minimalist production of the late 1960s and early 1970s.

Keywords: Banks Violette. Post-minimalism. Sculpture. Drawing.

INTRODUÇÃO

Banks Violette nasceu em Ithaca (Nova Iorque) em 1973. Após um período trabalhando como tatuador no Havaí, inicia o estudo em artes visuais em Nova Iorque, obtendo o título de BFA (Bachelor of Fine Arts) pela School of Visual Arts em 1998, e em 2000 o MFA (Master of Fine Arts) pela Columbia University. Desde a década de 2000 já teve exposições individuais tais como no Whitney Museum of American Art (Nova Iorque, 2005), Galerie Rodolphe Jansen (Bruxelas, 2005), Maureen Paley (Londres, 2006), Galerie Thaddaeus Roppac (Salzburgo, 2007), Espacio Arte Contemporáneo La Conservera (Ceutí, 2009), Museum Dhondt Dhaenens (Deurle, 2010) e Gladstone Gallery (Bruxelas, 2024). Ademais, suas obras se encontram nas coleções públicas de instituições como o The Solomon R. Guggenheim Museum (Nova Iorque), The Saatchi Collection (Londres), MoMA (Nova Iorque), Musée d'Art Moderne et Contemporain (Geneva) e no Centre Pompidou (Paris).

Os trabalhos escultóricos e de instalação que lhe trouxeram inicialmente notoriedade combinam aspectos narrativos/conceituais provenientes de subculturas jovens caracterizadas por sua intransigência e excesso (em particular aquelas adjacentes ao heavy metal e ao punk), juntamente com as diversas implicações trágicas e violentas oriundas da identificação excessiva com as ficções e imagética desenvolvidas por tais. Ao mesmo tempo, seus trabalhos empregam um vocabulário formal derivado em grande parte da arte estadunidense dita pós-minimalista praticada em fins da década de 1960 e início da de 1970: materiais industrializados e majoritariamente monocromáticos manipulados em geometrias que oscilam entre o rigor e a intermitência. Combinadas, estas referências conceituais e formais operam como instrumentos críticos, delimitando paradoxos e inquietudes sociais, e por consequência, culturais e políticas.

Após uma série de problemas de ordem pessoal e profissional, Violette mudou-se em 2014 de Nova Iorque para sua cidade natal, Ithaca, afastando-se da cena artística local além de interromper sua própria produção, do qual retomou apenas em 2018 com uma exposição de desenhos em grafite na galeria *Gladstone 64* em Nova Iorque, mantendo-se até o presente em atividade constante. Nesta entrevista,



aspectos diversos de sua prática são abordados individualmente e em relação a já citada arte pós-minimalista de fins da década de 1960 e início de 1970.

ENTREVISTA

Felipe Ferla da Costa: Você já comentou algumas vezes sobre seu interesse na chamada arte pós-minimalista do final dos anos 1960 e início dos anos 1970, e recentemente mencionei a você que uma de suas obras do tipo *lustre* (Figura 1) me lembrou o *Monumento à Terceira Internacional* de Tatlin, e você concordou, em parte. Acredito que para o observador desinformado, tais alusões (em um nível formal) podem passar despercebidas em meio às camadas (conceituais) que dizem respeito a subculturas adolescentes, incidentes violentos e até mesmo questões autobiográficas. Dito isso, você poderia me dizer de onde vem seu interesse nessas instâncias artísticas? E você poderia, se possível, apontar uma obra ou artista em particular daquele período em questão (final dos anos 1960/início dos anos 1970) que teve ou ainda tem grande significado para você em um nível artístico ou mesmo pessoal?

Banks Violette: Acho que meu interesse por essa produção/período tem a ver com uma série de coisas: há um nível implícito de violência nesses trabalhos, que existe como um contraponto ou reação à agitação social proveniente da Guerra do Vietnã, há uma elegância primordial na economia de meios empregados em sua produção, e há também aquela simpatia formal inefável que está no cerne de achar qualquer coisa bela etc. Quanto a artistas ou trabalhos específicos, a figura mais óbvia seria Robert Smithson e a(s) obra(s) de arte(s) óbvia(s) seria(m) seu(s) *nonsite*(s): a ideia de fazer uma escultura coextensiva com um evento, ou funcionar como documentação de um todo maior, ao mesmo tempo em que é sua própria entidade distinta, abre uma enorme porta para como penso sobre paisagem, teatro, eventos criminosos/trágicos, o entrópico etc. O trabalho e a escrita de Smithson ofereceram (e oferecem) uma maneira tão expansiva de considerar *lugar* e *evento* que ele é alguém a quem me sinto obrigado a me referir diretamente, acidentalmente, obliquamente ou de qualquer outra forma: apenas uma singular e inevitável figura na minha paisagem mental (com o perdão do trocadilho).





Figura 1. Banksy Violette. *throne/first and last and always - (reasons to be cheerful, Pt 3)*, 2023. Borracha nitrílica, LEDs, fiação elétrica, road case, MDF, unidade de fonte de alimentação, tinta acrílica, poliuretano. 266,7 x 154,9 x 165,1 cm. Gladstone Gallery. Fonte: Ocula, 2025.

FFC: Gostaria de abordar primeiramente algumas questões materiais e formais. Como muitos artistas do período que estamos discutindo, você utiliza uma variedade de materiais produzidos em massa, como vidro, espelhos, tubos fluorescentes, diferentes tipos de aço, alumínio, compensado, fibra de vidro etc., em grande parte em obras que são configuradas como monocromáticas, com superfícies que às vezes são lisas e reflexivas e às vezes texturizadas e opacas. Também é perceptível como em suas instalações você frequentemente organiza obras de modularidade e geometria clara de tal forma que esses atributos são um tanto subvertidos, particularmente ao colocá-los em cantos, na diagonal, em semicírculos ou mesmo por deformações físicas. Além disso, mesmo uma obra como *Bench* (Figura 2), que para mim se refere (de uma forma um tanto perversa) aos cubos incompletos de LeWitt, se apresenta como uma forma distorcida e exausta. Em relação a esses aspectos, você poderia comentar sobre sua abordagem e respeito de materiais e formas e como a relação entre tais opera em sua prática?

BV: Acho que, mais importante do que o material em si (alumínio, compensado etc.) é que a maioria desses materiais são regulares, serializados e – da maneira como os uso – modulares. Eu utilizo o mesmo diâmetro de cano galvanizado, os mesmos encaixes, o mesmo diâmetro de tubos fluorescentes, espessura de compensado etc., na maioria das estruturas que construo. A intenção com isso não é apenas manifestar um interesse formal na modularidade como seu próprio vocabulário, mas (de alguma forma) paralelizar os eventos e instâncias narrativas aos quais me refiro em meu trabalho. Colocando de forma mais direta, as tragédias possuem uma uniformidade em relação a elas mesmas, o crime pode ser (obviamente) serializado, *Os sofrimentos do jovem Werther*, Judas Priest e black metal podem influenciar e sobrecarregar com a mesma previsibilidade mecânica (seja como um fenômeno real ou com a paranoia estridente em torno de seu potencial: novamente, há uma uniformidade). O que procuro é uma simetria estrutural, com o objeto reiterando, reforçando e ecoando o evento (ou a construção/interpretação social do evento) ou – dito de outra forma – elaborando (alguma ideia frívola de) certas poéticas da patologia.



Figura 2. Banks Violette. *Not Yet Titled (Bench)*, 2006. Bronze patinado fundido. 29,2 x 89,9 x 42,5 cm. Coleção particular. Fonte: Bonhams, 2025.



FFC: Em suas esculturas e instalações, é possível observar cabos, correntes, suportes de aço, sacos de areia etc., ou seja, os elementos que delineiam como as obras em questão foram parcialmente configurados e que as mantêm fisicamente estáveis no espaço expositivo são claramente perceptíveis. Ao mesmo tempo, certas obras suas, particularmente aquelas envolvendo sal (Figura 3), sugerem ações ou eventos, que, diferentemente das *obras-processo* de Morris, Serra, Hesse e Nauman, não são necessariamente registros dessas ações ou eventos, mas me parecem ser a sugestão deles – a possibilidade dos próprios atos opera em um nível quase trágico ou mesmo fantasmagórico. Como você lida com o vínculo entre a inteligibilidade da manufatura e a alusão a circunstâncias específicas?

BV: A ideia que mais me interessa é aquele momento em que a fantasia excede seus limites, o público se torna excessivamente investido em uma performance, e a suspensão da descrença evolui e acelera para uma iteração patológica final: a crença como metástase. E o que mais me interessa dentro dessa ideia é – embora saiba como um truque de mágica é executado – o público ainda cai nele, repetidamente. Tudo isso parece muito vago e desconectado da sua pergunta, mas acho que há idealmente uma ligação entre a manufatura transparente, o arranjo e a abordagem de mostrar os cabos, suportes, sacos de areia etc., em uma instalação/estrutura, enquanto ao mesmo tempo tem o foco (aparentemente) formal direcionado para outro lugar. Novamente, como mencionei anteriormente, meu interesse na prática dos anos 60/70 deriva parcialmente da minha paixão por sua presença performática e teatral, então minha referência à performance pretende ser uma invocação versus uma tentativa literal de uma metodologia baseada em *processo*. Em outras palavras, é o equivalente a um autor de ficção citando um texto acadêmico: essa citação não torna automaticamente o trabalho do autor de ficção *acadêmico*.



Figura 3. Banks Violette, *Sunn O))) / (Repeater) Decay / Coma Mirror*, 2006. Aço, ferragens, madeira compensada, tinta, fibra de vidro, epóxi colorido, sal, resina. Dimensões variáveis. Saatchi Gallery. Fonte: Saatchi Gallery, 2025.

FFC: O espaço modernista por excelência, presente por exemplo nas obras dos russos Malevich e El Lissitzky e dos holandeses Van Doesburg e Vantongerloo, pode ser descrito como infinito, um tipo de espaço sem delimitações ou hierarquias aparentes em que a ideia de uma *quarta dimensão* era aludida. Judd diria mais tarde que o espaço é composto por três dimensões e que esse fato exclui qualquer tipo de ilusionismo. Seu tratamento do espaço (em termos escultóricos) sempre me pareceu um tanto dúbio, no sentido de que é mais imaginário do que real. Eu diria mesmo que ele se configura como *claustrofóbico*, pois é uma espécie de *palco* em que circunstâncias são simultaneamente apresentadas e comentadas em um *feedback* contínuo, mesmo que esse espaço esteja em diálogo com o próprio espaço expositivo. Você poderia elaborar sobre as maneiras como lida com o espaço em seu trabalho escultórico?



BV: Minha concepção de espaço não é uma definição clara ou uma categoria distinta e estável: é um estágio infinitamente condicionado por expectativas ou construções sociais, históricas e culturais. Então a concepção de Judd se sobrepõe à de Malevich, [que por sua vez] se sobrepõe a todo o resto, porque não há um centro estável para nada. *Feedback* é uma metáfora perfeita para essa condição ou ideia, e claustrofobia é apenas o subproduto inevitável. Onde eu discordo de sua avaliação seria com o uso da palavra *imaginário*: eu preferiria *contingente*, pois não acredito que haja um núcleo (essencialista) em torno do qual uma ideia estável de espaço possa se arregimentar.

FFC: Um segmento da sua prática que parece relativamente distante dos preceitos pós-minimalistas seriam os desenhos em grafite. Eles abrangem um vasto e aparentemente díspar espectro iconográfico, que por um lado inclui bandeiras, flores, cavalos (Figura 4), caveiras, carros e paisagens, e por outro, filmes de zumbis, igrejas em chamas, uma imagem do Kurt Cobain proveniente do encarte do *In Utero*, a capa do *Beneath the Remains* do Sepultura elaborada pelo Michael Whelan, e um retrato da polêmica dupla pop Prussian Blue. Superficialmente, o primeiro conjunto de desenhos tem uma certa *familiaridade*, ou mesmo *romantismo*, como você já argumentou em outras ocasiões. O segundo conjunto, no entanto, diz respeito a temas que são um tanto obscuros e têm implicações violentas. O elemento que parece mediar esses extremos é a técnica em si – os temas parecem neutralizados e recontextualizados em sua representação monocromática, particularmente em alguns desenhos onde você emprega um efeito de *raio X* (inversão de tons), insinuando assim interpretações variadas e menos óbvias do que à primeira vista. Em relação à prática do desenho, qual é o seu papel em sua obra? Quais seriam os critérios para selecionar o que desenhar e como você vê essa prática em relação às suas esculturas?

BV: Eu sempre pretendi que os desenhos funcionassem como uma continuação do que eu penso como *escultural*, em termos de peso, massa, fisicalidade, gravidade etc. Um elemento unificador em todos os desenhos que fiz é a aplicação pesada, violenta e densa de grafite para

construir a área preta de uma imagem: vista de um ângulo, as renderizações são mecânicas, inertes e mortas. De um ângulo diferente, essa crosta de grafite (e a atividade/esforço implícito para construir essa superfície) força essa imagem [em direção] a algo escultural. Essa é – aproximadamente – uma explicação do raciocínio formal para minha prática de desenho, mas também há uma conexão com a produção de filmes estruturais¹ (descrevi os desenhos como *frames* do filme mais lento do mundo), *fanzines* e *flyers* de punk rock/HC², as fotos em preto e branco encontradas em livros de *true crime* etc. Novamente, não estou interessado em uma definição estável (porque não acredito que exista), mas sim em instâncias onde múltiplas referências se acumulam umas sobre as outras, se interpenetram e permitem uma simultaneidade híbrida. Em termos de seleção de imagens, nunca estou realmente interessado na imagem isoladamente, mas sim em como ela se relaciona com a constelação mais ampla de imagens que usei ao longo dos anos. Gostaria de acreditar que elas se desenvolvem umas sobre as outras e, por fim, elaboram sua própria paisagem distinta (embora agregada); uma espécie de gestalt frenética e paralítica tateando seu caminho ao redor das bordas de um todo que é irredutivelmente instável.

FFC: Diferentemente dos chamados minimalistas da primeira metade da década de 1960, os da segunda metade passaram a empregar métodos e estratégias menos focados na negação do ilusionismo como descrito por Judd e passaram a operar justamente pela manipulação parcial dessas mesmas ilusões. Smithson, com seu uso de espelhos e a elaboração de seus *nonsites*, desestabiliza nossa compreensão do aqui e do agora, sugerindo, se não uma realidade instável, então uma série tentadora de narrativas, particularmente aquelas que dizem respei-

¹ Filme estrutural se refere a uma categoria específica de produções audiovisuais experimentais surgidas nos Estados Unidos da América na década de 1960 focadas particularmente nos aspectos *formais* e não *temáticos* do cinema. Em outras palavras, empregando formas pré-determinadas e de caráter matemático, os filmes em questão salientam sua própria *fisicalidade* – sua *estrutura* – em detrimento de seu *conteúdo* que, se não secundário, é inexistente. Exemplos incluem *Arnulf Rainer* (Peter Kubelka, 1960), *The Flicker* (Tony Conrad, 1965), *Wavelength* (Michael Snow, 1966-1967), *Tom, Tom, the Piper's Son* (Ken Jacobs, 1969) e *Serene Velocity* (Ernie Gehr, 1970).

² Abreviação de hardcore.





Figura 4. Banks Violette. *Untitled (Two Horses/Inverted)*, 2023. Grafite sobre papel, 55,9 x 76,2 cm (sem moldura), 63,7 x 82,4 x 3,8 cm (com moldura). Gladstone Gallery. Fonte: Ocula, 2025.

to à ficção científica. Além disso, é interessante destacar que por volta do mesmo período, J. G. Ballard, na introdução à edição francesa de *Crash*, argumenta que antigamente assumíamos o mundo exterior a nós mesmos como realidade, enquanto o mundo interno era aquele dedicado à imaginação, aos sonhos e aos desejos. No entanto, esses papéis foram invertidos, ou seja, o mundo externo agora se constitui como uma série de ficções enquanto em nossas mentes, a realidade, ou partes dela, de fato operam. Acredito que esse aspecto relacionado às inversões ou perturbações perceptivas tem um papel conceitual muito pertinente em sua obra. Você poderia apontar o que o atrai nisso e como você usa tal expediente em sua prática?

BV: Acho que sua pergunta toca em algo que sempre tento articular (em um grau ou outro), no sentido de que essas distinções ou categorias dependem de limites estáveis, como *inversão*, *interioridade*, *externo* etc.

Todos esses termos inferem seu oposto (cada interior implica automaticamente a existência de um exterior). O que me interessa é encontrar uma maneira de trabalhar que evite essa armadilha, uma que ocupe uma paisagem de simultaneidades. E para mim, pessoalmente, acho que uma das maiores armadilhas/minas terrestres a evitar é a da ironia, ou a suposição de alguma espécie de distância crítica. Novamente, essa é uma estratégia que implica automática e inextricavelmente em exterioridade, mas com o peso adicional de condescendência quase antropológica (contraste as apropriações de Richard Prince da cultura motociclista *fora da lei* com o uso de Steven Parrino dessa mesma imagética) (Figura 5 e 6). Tudo isso parece uma resposta muito tangencial à sua pergunta, mas acho que estruturalmente tudo se alinha.

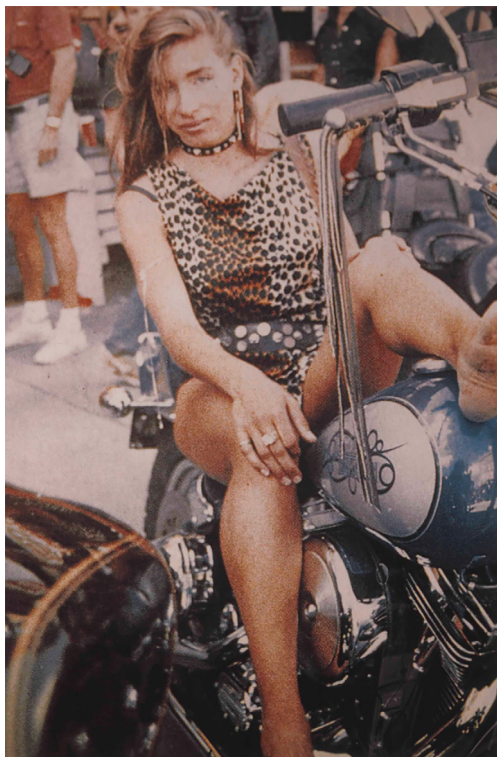


Figura 5. Richard Prince. *Untitled (Girlfriend on Motorbike)*, 1993. Fotografia (impressão Ektacolor). 188,3 x 126 cm. Coleção particular. Fonte: Christie's, 2025.





Figura 6. Steven Parrino: *Untitled*, 1991. Fotografia (impressão em esmalte sobre gelatina de prata). 15,2 x 25,4 cm (folha), 14,3 x 25,1 cm (imagem, vista/irregular), 31,6 x 42,4 x 3,8 cm (moldura). Whitney Museum of American Art, Nova Iorque, EUA. Fonte: Whitney Museum of American Art, 2025.

FFC: Há uma fotografia famosa do compositor Steve Reich executando *Pendulum music* no Whitney Museum em 1969 acompanhado por Richard Serra, James Tenney, Bruce Nauman e Michael Snow (Figura 7) que para mim resume muito bem o aspecto colaborativo entre diferentes disciplinas naquele período e lugar específicos; em outras palavras, havia pessoas de diferentes áreas trabalhando com ideias semelhantes compartilhadas entre si. Acredito que não são apenas as propriedades físicas da música que são uma grande referência em seu trabalho, mas também suas implicações sociológicas de produção e consumo, derivadas de certas tendências que operam nas periferias do punk/hardcore e do metal extremo, bem como as narrativas que as acompanham. Você poderia explicar o papel da música em seu trabalho e como você se apropria de certas particularidades estéticas ou mesmo físicas derivadas dela?

BV: No fundo, meu relacionamento com a música foi moldado pela resposta histórica que ela parecia gerar quando eu era mais jovem: de

skinheads *espancando* Geraldo Rivera³, ao pânico satânico⁴ em geral, aos Dead Kennedys sendo alvo do PMRC⁵: tudo isso causou uma reordenação do meu relacionamento com o que/como eu consumia e entendia o mundo. O mundo adulto (ou partes significativas dele) de repente reformulou minha coleção de discos, minhas associações subculturais, os *flyers* que eu desenhava etc., em potentes minas terrestres que poderiam detonar, destruir e sobrecarregar qualquer compreensão de um eu *estável*. Não sei como alguém diante disso não reorientaria fundamental-

3 Em 3 de novembro de 1988, um episódio do programa televisivo de auditório *Geraldo*, apresentado por Geraldo Rivera, exibiu um debate envolvendo membros do SHARP (Skinheads Against Racial Prejudice, em português Skinheads Contra o Preconceito Racial), supremacistas brancos, e ativistas negros e judeus. Em determinado momento do programa, um desentendimento entre membros específicos dos supremacistas brancos e dos ativistas negros desencadeou uma briga generalizada entre todos os integrantes do debate, membros da plateia e o próprio Rivera, que por sua vez foi atingido por uma cadeira e teve seu nariz fraturado.

4 Pânico moral que teve seu auge na década de 1980 caracterizado por relatos oriundos majoritariamente de crianças ou jovens envolvendo diferentes tipos de crimes tais como abusos variados, tráfico e sacrifícios humanos, produção de pornografia, prostituição, e consumo/venda de drogas, crimes todos provenientes de um âmbito satanista e/ou ocultista. O caráter muitas vezes fantástico e conspiratório desses relatos que também incluíam descrições de entidades e fenômenos sobrenaturais, orientou uma série de investigações e análises por parte de grupos religiosos, assim como de assistentes sociais, psicólogos, pedagogos e sociólogos, além de órgãos governamentais, que, em última instância, não comprovaram evidências suficientes para legitimar a grande maioria dos relatos em questão. No contexto da presente entrevista, é relevante ressaltar o fato de que, como espécie de *bode expiatório* para tal pânico moral, parte do heavy metal da década de 1980, com sua temática e imagética explicitamente satânica e anticristã, foi alvo de elevado escrutínio por parte de diferentes instituições governamentais e religiosas de orientação conservadora e reacionária.

5 Em dezembro de 1985 uma adolescente em Los Angeles comprou o álbum *Frankenchrist* da banda punk californiana Dead Kennedys como presente de aniversário para seu irmão de 11 anos. O álbum em questão continha em seu encarte uma reprodução da pintura *Work 219: Landscape XX* ou *Penis Landscape* do artista suíço H.R. Giger (o responsável pelo design dos xenomorfos da franquia cinematográfica *Alien*) que retrata nove pênis e nove vaginas em um ato de copulação. A mãe da adolescente, ao se deparar com tal imagem, acionou imediatamente as autoridades jurídicas da cidade, consequentemente alarmando o recém-formado PMRC (Parents Music Resource Center, em português Centro de Recursos Musicais para Pais), comitê de orientação política abertamente conservadora cujo objetivo era regulamentar a distribuição de material musical que contivesse linguagem dita obscena, fizesse apologia à violência, drogas e sexo, ou que empregasse temáticas ocultistas. Meses depois o grupo, juntamente com outros indivíduos envolvidos na produção e venda do álbum foram acusados formalmente do crime de distribuição de material impróprio para menores de idade. Os problemas legais enfrentados pelo grupo juntamente com outras questões pessoais aceleraram a dissolução dos Dead Kennedys em 1986. O julgamento do caso foi por fim realizado em agosto de 1987, resultando em um júri empatado a favor da absolvição dos dois réus restantes, Jello Biafra (nome artístico de Eric Reed Boucher, vocalista dos Dead Kennedys) e Michael Bonanno (um dos responsáveis pela administração da Alternative Tentacles, gravadora independente que lançou o álbum *Frankenchrist*).



mente seu relacionamento com a cultura: sua definição, como é consumida, o que significa consumi-la, etc. E para esse fim, tive uma sorte extraordinária de crescer em torno de uma subcultura que questionava todas essas ideias. O hardcore *straightedge*⁶ às vezes é visto como algo tolo, simplista, redutivamente caricatural, mas sua preocupação central (além do conforto fornecido pela comunidade) não era apenas questionar tudo, mas fornecer uma alternativa: desde a promoção de shows, produção de *fanzines*, criação de gravadoras, etc., o HC SXE⁷ ofereceu um sistema de distribuição/economia totalmente alternativo, uma atualização codificada pela positividade para o *ethos* coletivo anarquista (indiscutivelmente mais puritano) do Crass, Conflict, Nausea⁸, etc., mas que foi eficaz precisamente por sequestrar significantes de normalidade: retidão, atletismo, monogramas⁹, positividade, etc. Cada uma dessas coisas eram instâncias de *détournement*¹⁰, um adesivo de rosto sorridente para camuflar raiva e resistência. Eu poderia me alongar, mas acho que esse é um esboço em miniatura razoavelmente preciso.

6 Segmento específico da subcultura do punk/hardcore que se configura a partir da rejeição dos posicionamentos niilistas e estilo de vida excessivo presentes no movimento punk/hardcore original. Em contrapartida, os adeptos do straightedge se caracterizam em linhas gerais pela abstenção do consumo de drogas (tanto lícitas quanto ilícitas), adoção de uma dieta vegetariana ou vegana e (em certas instâncias) a recusa de sexo casual e da promiscuidade, juntamente com adoção de causas a favor da sustentabilidade, direitos animais e responsabilidades individuais.

7 Abreviação de hardcore *straightedge*.

8 Grupos punk de orientação explicitamente anarquista (anarco-punk).

9 Violette emprega aqui a expressão *varsity letters* que pode ser traduzida como *letras de universidade* ou *letras universitárias*. Tais letras são aquelas costuradas em jaquetas de estudantes universitários que mostraram excelência em determinada atividade ou esporte. Optou-se pelo termo *monograma* visto que este é sinônimo de *varsity letters* além de ser corrente no português brasileiro, ao contrário de *letras de universidade*.

10 Termo em francês que pode ser traduzido literalmente como *desvio*. No âmbito referente ao situacionismo, o *détournement* se caracteriza como uma técnica de apropriação e consequente modificação de elementos culturais pré-existentes e de caráter familiar como maneira de subverter em níveis distintos seus significados originais.

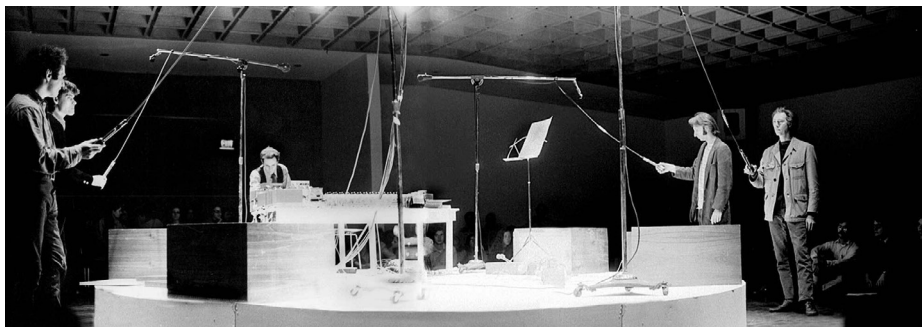


Figura 7. Steve Reich. *Pendulum Music* sendo executada no Whitney Museum of American Art em 1969 (da esquerda para a direita: Richard Serra, James Tenney, Steve Reich, Bruce Nauman e Michael Snow). Fotografia: Richard Landry. Fonte: Schaulager, 2025.

FFC: Serra afirmou certa vez que seus primeiros trabalhos baseados na ideia de processo não estavam relacionados a premissas de ordem pessoal, subjetividade ou psicologia, ademais, ele não estava preocupado com os valores humanísticos de suas esculturas públicas e, portanto, com as implicações políticas de uma obra específica em um lugar específico. No entanto, é interessante notar como todos esses aspectos foram precisamente responsáveis pelos problemas relacionados ao seu *Tilted Arc* (Figura 8) na década de 1980 – pode-se argumentar que a resposta negativa do público foi equivalente (ou até maior) do que suas próprias prerrogativas baseadas em diferentes graus de negação. Considerando que parte de seu trabalho é um comentário sobre a relação entre indivíduos e o(s) mundo(s) que os cercam, como você vê a conexão entre artista e público do período que estamos discutindo até agora? E particularmente em seu trabalho, como você vê em termos de causa e efeito o que você propõe artisticamente e o que é vivenciado por um determinado observador?





Figura 8. Richard Serra: *Tilted Arc*, 1981 (destruído). Aço corten, 365,7 x 3657,6 x 6,4cm. United States General Services Administration. Fotografia: Anne Chauvet. Fonte: Metropolis, 2025.

BV: Nunca achei que as distinções entre alta cultura versus baixa etc. tivessem qualquer validade real, mas se houver alguma conexão que encadeie (e torne distinta) a mudança entre artista e público do período em questão para o nosso momento contemporâneo, acho que a implantação autoconsciente e reflexiva dessas distinções seria a maior mudança. Novamente, não que eu coloque muito peso pessoal (ou crença) por trás de distinções como alta versus baixa, arte versus cultura popular, música boa ou *ruim*, ou qualquer outra coisa ridícula, mas a maneira como são invocadas e mobilizadas (parodicamente ou não) marca uma diferença

histórica bem nítida. Ou, falando por mim, é assim que vejo. O que leva a como [as relações] causa/efeito, artista/público, também mudam: acho que as ideias de *fandom*, *celebridade* pós-Warhol, identidade tribal, consumo-como-construção-de-identidade etc., são todos elementos constituintes de uma lente diferente através da qual a arte/artistas são experienciados, versus o momento histórico mais ingênuo do período anterior em questão. Para isso, o trabalho que faço (e como penso sobre fazer o trabalho) tenta implicar e responder a essas distinções.

Tradução

Felipe Ferla da Costa

Revisão

Flávio Roberto Gonçalves

Priscila Costa Oliveira



REFERÊNCIAS

BONHAMS. **Site**. Disponível em: <https://www.bonhams.com/auction/26900/lot/103/banks-violette-b-1973-not-yet-titled-bench-2006-this-work-is-from-the-edition-of-nine/>. Acesso em: 14 fev. 2025.

CHRISTIE'S. **Site**. Disponível em: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5792909>. Acesso em: 20 mai. 2025.

METROPOLIS. **Site**. Disponível em: <https://metropolismag.com/viewpoints/conversations-about-sculpture-excerpt-foster-serra/>. Acesso em: 20 mai. 2025.

OCULA. **Site**. Disponível em: <https://ocula.com/art-galleries/gladstone-gallery/exhibitions/banks-violette-reasons-to-be-cheerful/>. Acesso em: 20 mai. 2025.

SAATCHI GALLERY. **Site**. Disponível em: https://www.saatchigallery.com/artist/banks_violette. Acesso em: 20 mai. 2025.

SCHAULAGER. **Site**. Disponível em: <https://schaulager.org/en/exhibitions/previous/bruce-nauman/program/music>. Acesso em: 20 mai. 2025.

WHITNEY MUSEUM OF AMERICAN ART. **Site**. Disponível em: <https://whitney.org/collection/works/33001>. Acesso em: 20 mai. 2025.

Felipe Ferla da Costa é arquiteto (Universidade do Vale do Rio dos Sinos/Unisinos, 2019), mestre em Teoria, História e Crítica de Arquitetura (PROPAR-UFRGS, 2021) e doutorando em Teoria, História e Crítica de Arquitetura (PROPAR-UFRGS). Atua também na área da música como compositor e instrumentista, tendo desde 2011 lançamentos nacionais e internacionais, além de suas composições já terem sido executadas por grupos e intérpretes no Brasil e exterior. Reside e trabalha em Canoas, RS, Brasil.

E-mail: felipe-ferla@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-1380-7591>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0846069969972630>

Banks Violette possui BFA pela School of Visual Arts (1998) e MFA pela Columbia University (2000). Desde a década de 2000 já teve exposições individuais tais como no Whitney Museum of American Art (Nova Iorque, 2005), Galerie Thaddaeus Ropac (Salzburgo, 2007) e Gladstone Gallery (Bruxelas, 2024). Seus trabalhos se encontram nas coleções públicas de instituições como o The Solomon R. Guggenheim Museum (Nova Iorque), The Saatchi Collection (Londres), MoMA (Nova Iorque), e no Centre Pompidou (Paris). Reside e trabalha em Ithaca, Nova Iorque, Estados Unidos da América.

Entrevista traduzida recebida em 10.03.2025 . Aceita em 16.05.2025.