

pomares

n. 1, 2011

revista da fundação vera chaves barcellos



silêncios e sussurros

edição bilíngue

pomares

n. 1, 2011

revista da fundação vera chaves barcellos

edição bilíngue



ZOUK
editora

poimares

Esta publicação foi possível graças ao apoio do Programa Brasil Arte Contemporânea, da Fundação Bienal de São Paulo e do Ministério da Cultura.

Esta publicación fue posible gracias al apoyo del Programa Brasil Arte Contemporânea, de la Fundação Bienal de São Paulo y del Ministerio de la Cultura.



bienal

CONTEM
POR
BRASILARTE ANEA

Ministério
da Cultura



© 2011 Editora Zouk

- Projeto gráfico e Editoração. William C. Amaral
Primeira revisão. Anna Cláudia Bueno Fernandes
Segunda revisão. Júlia Carolina de Lucca
Tradução. Julio Dominguez Aguilar
Copidesque. Renato Siqueira de Azevedo
Comitê editorial. Alexandre Dias Ramos, Ana Maria Albani de Carvalho, Neiva Bohns
Conselho editorial. Adolfo Montejo, Agnaldo Farias (FAU-USP), Alexandre Dias Ramos (Zouk), Ana Maria Albani de Carvalho (IA-UFRGS), Fernando Cocchiarale (PUC-RJ), François Soulages (Univ. Paris VIII), Neiva Bohns (IAD-UFPel), Paulo Herkenhoff, Vera Chaves Barcellos (FVCB)

Pomares / Fundação Vera Chaves Barcellos, n. 1, jan. 2011.
1. ed. - Porto Alegre, RS: Zouk, 2011.

Anual
ISSN 2179-0787
Edição bilíngue (português, espanhol)

1. Arte: periódicos. 2. Artes visuais. 3. Crítica de arte. I. Fundação Vera Chaves Barcellos.

CDD 705
CDU 7(05)

- Diretora presidente. Vera Chaves Barcellos
Diretora cultural. Ana Maria Albani de Carvalho
Diretor administrativo. Carlos Renato Hees
Coordenação de projetos. Carolina Biberg, Claudia Rüdiger
Reserva técnica e acervo. Carina Domercke Dias, Ismael Monticelli
Centro de documentação e pesquisa. Ana Paula Meura, Sandro Pasinato, Lusiane Martinez
Conselho deliberativo. Agnaldo Farias, Alfredo Fedrizzi, Alexandre Dias Ramos, Eduardo Veras, Elaine Tedesco, Fáride Costa Pereira, Flávio Kiefer, Neiva Bohns, Patricio Farias (presidente)
Conselho fiscal. Jorge Ritter, Pedro Chaves Barcellos Filho, Marlies Ritter

direitos reservados à Fundação Vera Chaves Barcellos e à Editora Zouk
r. Garibaldi. 1329. Bom Fim. 90035.052. Porto Alegre. RS. f. 51. 3024.7554

você também pode adquirir os livros da zouk pelo

www.livrariazouk.com.br
www.editorazouk.com.br

A Revista Pomares tem como objetivo principal difundir o trabalho que vem sendo realizado no sul do Brasil pela Fundação Vera Chaves Barcellos, instituição dedicada às artes visuais. Fazem parte do conselho editorial artistas, críticos, curadores, pesquisadores, professores brasileiros e estrangeiros de reconhecida atuação na área de arte contemporânea.

Veículo de divulgação dos projetos desenvolvidos pela FVCB, a revista reserva espaço especial para textos nas áreas de história da arte, crítica de arte, curadoria e expografia, assim como para ensaios visuais realizados por artistas convidados. As exposições realizadas pela FVCB na sua sede nova – a Sala dos Pomares – serão registradas e divulgadas através deste veículo, de maior flexibilidade, abrangência e capacidade de circulação, complementando, portanto, o tradicional formato de *catálogo de arte*.

Como a instituição também se preocupa com a guarda dos objetos artísticos e dos documentos históricos, questões ligadas à conservação das peças e dos arquivos em papel deverão ser colocadas em discussão pela Revista Pomares. Desta maneira, artigos que tratem do acervo artístico da instituição, de diferentes pontos de vista, receberão tratamento prioritário.

Na revista também há lugar para a reedição de textos críticos de reconhecida relevância histórica, que lancem luz sobre os acontecimentos atuais. Assim, a publicação servirá como fonte de referência para profissionais e estudantes dedicados às investigações no campo da arte contemporânea brasileira e internacional, preenchendo uma importante lacuna existente no mercado editorial brasileiro, na área de arte e cultura.

Neiva Bohns

Gostaríamos de fazer um agradecimento especial à Natalie Illanes Nogueira, pelo nome dado à Revista Pomares.



sumário

Editorial **123**

A Fundação Vera Chaves Barcellos **9**
La Fundación Vera Chaves Barcellos **123**

exposição **exposición**

Silêncios e Sussurros - aspectos de uma coleção **11**
Silencios e Susurros - aspectos de una colección **124**
Vera Chaves Barcellos

Os frutos da arte **34**
Los frutos del arte **130**
Neiva Bohns

Sobre o silêncio - algumas palavras **39**
Sobre el silencio - algunas palabras **133**
Ana Maria Albani de Carvalho

Por entre os sussurros **52**
Por entre los susurros **136**
Alexandre Dias Ramos

artigo **artículo**

No bosque da experiência **56**
En el bosque de la experiencia **137**
Carmen Pardo Salgado

ensaios **ensayos**

Mais do que não ver **73**
Más de no ver **143**
Cao Guimarães

Laceratio	88
Laceratio	149
José Rufino	
crítica de arte	
crítica de arte	
Per gli ucelli	99
Per gli ucelli	151
Ivo Mesquita & Vera Chaves Barcellos	
arquivo	
archivo	
Programação 2010	107
Programación 2010	154
A Imagem Lúcida	111
La Imagen Lúcida	155
Ana Maria Albani de Carvalho & Neiva Bohns	
índice de imagens	118
índice de imágenes	118
sobre os autores	120
sobre los autores	157
traduções	123
traducciones	123

a fundação vera chaves barcellos

A Fundação Vera Chaves Barcellos – FVCB – é uma instituição privada, sem fins lucrativos, voltada para a arte contemporânea. Desde o início de suas atividades, em setembro de 2005, tem se dedicado a preservar, pesquisar e difundir a obra desta artista e também em promover a criação artística, através da consolidação e ampliação de um acervo de arte contemporânea, organização e disponibilização de arquivos documentais sobre a produção desde os anos 1970, estímulo à reflexão e ao pensamento crítico através de debates, encontros e projetos editoriais, além de exposições orientadas segundo sólidos critérios curatoriais.

Seu Acervo possui atualmente cerca de 1.300 obras de artistas nacionais e estrangeiros, conservando a memória cultural artística da produção contemporânea e promovendo a sua visibilidade, através de exposições, seminários e debates. Já teve projetos premiados (Prêmio Marcantonio Vilaça e Rede Nacional Funarte de Artes Visuais, em 2008) e incentivados (Fundo Nacional de Cultura/2007, Fumproarte-Prefeitura de Porto Alegre/2008, Lei Rouanet/2005 e 2006) ao longo dos seus cinco anos de atividade. Em 2009, em parceria com o MASP, a FVCB produziu a maior exposição da artista Vera Chaves Barcellos realizada em São Paulo, com excelente repercussão. Através de parcerias com entidades culturais, como Santander Cultural, Studio Clio, Goethe Institut, Centro Cultural CEEE Erico Veríssimo e Museu de Arte do Rio Grande do Sul, a FVCB tem obtido destaque no meio cultural nacional. Convênios com o Fundo Nacional de Cultura do MINC e com a Funarte viabilizaram a ampliação de seu Acervo de arte contemporânea, assim como a catalogação dos documentos do Centro de Documentação e Pesquisa e aquisição de novos livros e catálogos, atualmente disponíveis à consulta pública.

No momento, a FVCB está sediada em dois locais: em Porto Alegre estão localizados o Centro de Documentação e Pesquisa (que guarda documentos – revistas, catálogos, livros – relativos à arte contemporânea, sendo aberto ao público para consultas) e a

Administração; em Viamão, a 22 km de Porto Alegre, estão localizadas a Reserva Técnica (prédio onde está guardado o acervo de obras) e a Sala dos Pomares (prédio que compreende a sala de exposições e salas multiuso), espaço expositivo que inaugurou com a mostra *Silêncios e Sussurros*, fio condutor da presente publicação.



Silêncios e Sussurros - aspectos de uma coleção

Vera Chaves Barcellos

Como artista, tive, no decorrer de muitos anos, várias experiências com a organização de exposições, e confesso que depois de meu trabalho pessoal uma das coisas que me dá mais prazer é criar um conjunto de trabalhos que tenham, por uma ou outra razão, um pensamento condutor que justifique estarem reunidos lado a lado em uma mostra coletiva.

O que se procura nesse tipo de tarefa é um diálogo, ou diálogos cruzados e pensamentos sugeridos que se completem ou se interroguem, traçando, ou mesmo às vezes ultrapassando, linhas limitadoras e que, por isso mesmo, venham a enriquecer o conjunto.

A presente exposição apresenta um recorte das cerca de 1300 obras que formam a coleção da FVCB. Esse recorte abrange trabalhos de diversas épocas, linguagens e geografias, que podem ter como objetivo formas de representação da realidade ou não, mas que apesar de sua diversidade apresentam uma linha condutora centrada na ideia de silêncio ou de pequenos elementos que, como sussurros, de alguma forma rompem esse silêncio.

Alguém poderia objetar que toda a obra exclusivamente imagística ou plástica é sempre silenciosa. Mas acredito que nem sempre é assim.

O que pretendemos abordar aqui é um conceito expandido de silêncio representado nesta mostra por várias manifestações que abrangem desde trabalhos sobre papel, como desenhos, gravuras, fotografias e plotagens, até alguns vídeos, objetos, esculturas e instalações com suas peculiaridades ou características próprias de seus materiais e de suas

linguagens; um conceito de silêncio que pode ser manifestado na economia de meios ou pela impossibilidade de uma tradução verbal, pelas imagens ou objetos que são, mas não nos dizem necessariamente o que são, autossuficientes em sua mera presença, que silenciam seu próprio significado ou simplesmente o negam; obras que não pretendem representar uma realidade externa a elas mesmas. Todas essas poderíamos denominar *Arte do Real*, como o fez E. C. Goossen, dando esse nome à exposição que organizou para o *Museu de Arte Moderna de Nova York*, em 1968, onde participavam os mais destacados artistas da arte mínima americana, e expandindo o conceito a outros artistas como Jasper Johns e Jackson Pollock.

O silêncio pode estar também representado na figuração de ausências, passagens ou cenários estáticos ou vazios, sem personagens; pela referência ao repouso ou a espaços de espera; por leves insinuações de linguagem ou discursos que anulam o seu próprio sentido, ou ainda por textos que, direta ou indiretamente, nos falam do silêncio; por continentes que escondem seus conteúdos; pelas pequenas variantes de insistentes repetições, ou por obras que nos sussurram pistas sobre seus possíveis significados, sem explicitá-los.

O discurso ausente

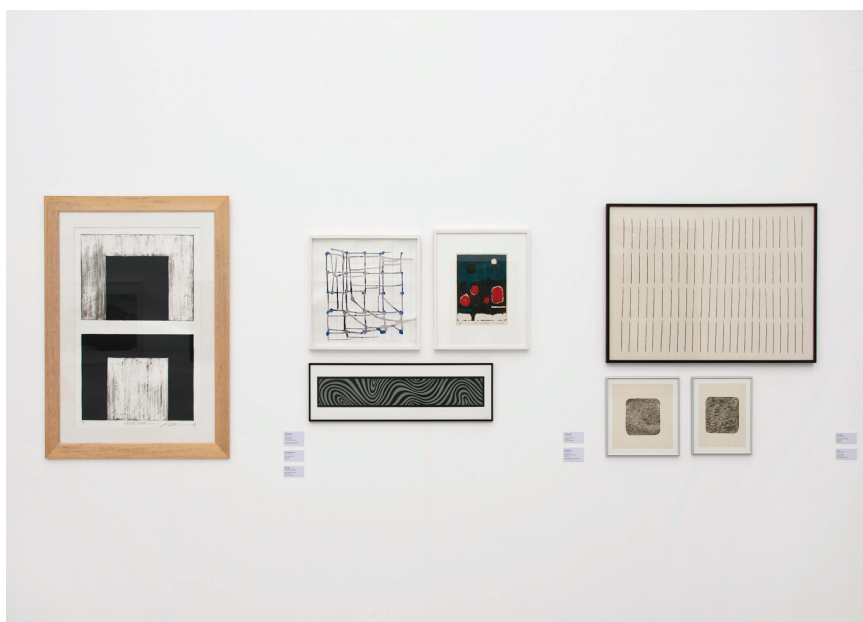
Assim, está presente nesta mostra uma gravura em metal da década de 1960, da primeira fase da artista carioca de larga e consolidada trajetória, Anna Bella Geiger, obra portadora ainda de uma preocupação formal filiada ao modernismo, bem como às ideias de um Clement Greenberg quando defende a substância da arte como um valor livre de referência a significados externos ao mundo da arte; obra onde importam a composição, a cor, a forma e texturas próprias da água-tinta, e que se preserva de qualquer intenção de discurso.

Tal como Anna Bella, tive minhas raízes dentro de uma tradição moderna, como demonstra uma xilogravura do mesmo ano, *Sinais Vermelhos*, que, embora com uma filiação semelhante, deixa transparecer uma sutil intenção de representar.

Do irlandês, radicado nos Estados Unidos, Sean Scully, uma composição abstrata, criada três décadas depois, denota uma preocupação semelhante com as formas e cores, estruturadas e rigorosas, embora

guarde uma pequena quebra que ameniza esse rigor; é uma espécie de revisão das questões modernas, que já pudemos apreciar em outras ocasiões, também em fotografias do mesmo autor, quando retrata detalhes de fachadas arquitetônicas. Sean Scully convive com o ainda mais rigoroso Sol LeWitt, um dos papas da arte conceitual e minimalista norte americana do século XX, que vemos aqui nesta mostra em um de seus exercícios de geometrismo formal, portador da precisão e austeridades próprias a esse artista, onde tonalidades entre o cinza e o negro se articulam dentro de linhas onduladas. Os dois artistas exploram, nesses trabalhos, diferentes possibilidades da gravura em metal.

Outra forma de rigor é o de Rafael França, destacado videoartista nascido no Rio Grande do Sul e que desenvolveu sua carreira em São Paulo e, a partir de 1982, também em Chicago. É representado por uma série de cinco lito-offsets, onde ele transfere para o papel uma representação gráfica que reproduz televisões em cujas telas são vistas formas geométricas distorcidas, numa referência ao início do emprego da perspectiva na história da arte. Essa série é parte de um trabalho apresentado em 1981 no Espaço N.O., em Porto Alegre, denominado *Third Comentary*, que compreendia vídeo instalação, fotogramas, fotocópias e lito-offsets.



A produção da artista paulista Carmela Gross, caracteriza-se como a de outros artistas pós-modernos, pela diversidade de meios e por uma sequência de obras ou séries de obras em que cada uma possui sua própria lógica de desenvolvimento. Em um de seus trabalhos da década de 1980, pertencente a uma série de desenhos feitos com carimbos e sua possibilidade de repetição, ordenados grafismos em negro preenchem insistentemente toda a superfície do papel.

O que em Carmela foi uma fase, a repetição, é para o inglês Nick Rands, desde bastante tempo, um de seus métodos de trabalho, pelo qual constrói estruturas em sequência de pontos na justa medida dos toques de um dedo, em pinturas feitas com a mão com pigmentos naturais, mais especificamente, vários tipos de terras recolhidas pelo artista em diferentes geografias.

Gisela Waetge, paulista radicada no Rio Grande do Sul há muitos anos, vem construindo, desde a década de 1980, uma carreira discreta e perseverante. De sua formação de arquiteta herdou certa disciplina construtiva, que permanece como um fio condutor de sua obra desde seus inícios, até seus últimos trabalhos. A artista, que no início dos anos 1990 realizava pinturas monocromáticas de grande formato, em papel de seda sobre uma estrutura de arame, apresenta nesta mostra uma instalação onde, moldadas em papel, delicadas conchas translúcidas repousam sobre uma plataforma iluminada. Em um



desenho mais recente explora, sem nenhuma intenção de representar, as possibilidades gráficas da tinta que faz escorrer sobre o papel.

Dois desenhos a grafite criados por Carlos Asp, sobre o verso de embalagens de cartão de produtos industrializados, são obras que confirmam sua consciente posição marginal, a qual vai na contramão da produção da arte de poder, do uso de materiais nobres e caros. O artista, que em sua juventude participou do grupo Nervo Óptico, atuante em Porto Alegre nos anos 1970, hoje, em plena maturidade, cria sua forma de beleza com meios precários, mas nem por isso menos eficientes.

Uma serigrafia dos anos 1990, do artista multimídia catalão Enric Mauri, que transita livremente entre vídeo, performance, fotografia e objetos apropriados, desafia nossa percepção jogando com a quase invisibilidade de algumas formas brancas sobre o branco do papel.

Também em um desenho de Frantz, do início da década de 1980, onde apenas três manchas lineares de tinta negra escorrem na superfície branca do papel, há um grande despojamento. Já aí se presente o artista que em sua obra questionaria vários aspectos do ato de pintar. Mais tarde, assumiria uma posição na qual a escolha também é criação, e onde o recorte seletivo das telas com que reveste o chão e as paredes do atelier onde pintam seus alunos é tão válido como obra como a resultante da ação de pintar.

Sussurros que rompem o silêncio

Uma obra experimental do jovem Guilherme Dable, *Tacet*, de 2009, é filiada evidentemente a uma tradição inaugurada pelo músico norte-americano John Cage, o grande teórico do silêncio. Constitui-se na apresentação de uma ação de duas formas distintas: grafismos aleatórios, logrados pelo toque de xilofone transferidos por meio de papel carbono a uma grande folha de papel, formando um sutil desenho, e sua documentação em vídeo. O artista pertence ao grupo que anima um dos interessantes espaços culturais de Porto Alegre, o *Atelier Subterrânea*.

Também dentro do hibridismo entre o universo plástico e o sonoro é desenvolvida a obra de Paulo Vivacqua, aqui com um de seus objetos, *Anêmona*, de 2008, formado por vidro fios e alto-falantes. Segundo Paulo Sergio Duarte, num belo texto sobre o artista, publicado em um

dos catálogos da V Bienal do Mercosul, refere-se a suas fortes esculturas de vidros sobrepostos e seus *tweeters* organizados para nos dar prazer acústico e visual.

A presença silenciosa do objeto

Um objeto apropriado de Enric Mauri, que, neste caso, não se trata de uma roda de bicicleta ou de um porta-garrafas, mas sim de uma velha sombrinha vermelha colocada sobre um suporte de metal, provoca no espectador uma visão, não sob o ponto de vista funcional, mas sim estético, contaminado pela aura que lhe confere a sala de exposições. Já não é um gesto provocador, como os *ready-made* duchampianos do início da história da arte moderna, mas mais uma forma de reafirmar a validade da escolha como uma forma de criação.

Dois livros de artista de Mira Schendel, pequenos objetos de papel a serem manipulados pelo espectador, jogam com as particularidades da sequência, próprias do meio do livro cujas lâminas têm a possibilidade de girar sobre um único ponto que as une. Assim, em um, a artista brinca com letras diferentes, mas que dependendo da posição, e vistas em espelho, têm a mesma grafia como p, d, b, q; e em outro, com folhas de cartolina perfurada com pequenos furos circulares que, quando sobrepostas, criam diversas formas de associações possíveis.

Dentro de uma caixa de acrílico vemos dois pequenos objetos: uma bússola e sua embalagem. A bússola está vedada com uma lâmina negra, negando qualquer espécie de orientação. É um exemplar objeto de Helio Fervenza, que costuma construir suas obras, sejam elas objetos ou instalações, com um mínimo de elementos que não explicitam claramente seus significados, mas somente sugerem relações ao imaginário do espectador.

Objetos de pequeno formato são utilizados em *Esperando*, a série de cinquenta cadeiras de madeira em miniatura de Nazareno, colocadas no chão formando um círculo, na expectativa de uma grande reunião liliputiana...¹ como talvez algumas reuniões das cúpulas políticas

¹ Relativo a Lilliput, país imaginário do romance *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, no qual os habitantes tinham apenas seis polegadas de altura.

mundiais, grandes em número de participantes, mas pequenas e vazias em ideias e soluções efetivas para os problemas do planeta.

Em *Jardim de Infância*, um conjunto em círculo de pequenas cadeiras calcinadas, o olhar mais uma vez perverso de Lia Menna Barreto aborda o mundo infantil, tema recorrente em sua obra; solitários vestígios de um trágico acontecimento, ou silenciosa metáfora da infância perdida?

De Patricio Farías, uma sequência de caixas estreitas de madeira encostadas verticalmente contra a parede servem como conteúdos para peças alongadas, em chumbo e borracha que lembram lanças sem pontas, armas desprovidas de seu potencial agressivo, meros objetos para serena contemplação.

Com uma escultura em ferro em que uma caveira moldada em chumbo, acorrentada a um pesado e rígido objeto de ferro, numa referência explícita ao mais definitivo de todos os silêncios, o escultor catalão Pep Admetlla reflete sobre a condição humana e a irredutibilidade da morte.







Silêncios vazios

Bob Wilson é, ao lado do polonês Tadeus Kantor, um dos principais renovadores do teatro do século XX, e, como foi este, é também criador pleno e regente dos cenários e elementos de cena tais como luzes, sons, tempos e espaços onde atores desenvolvem suas performances em suas complexas montagens. Wilson, que não nega sua dívida a John Cage e trabalha muito em suas peças com espaços de silêncio, ou o *rallentando* de movimentos, também estende sua atuação às artes visuais, reproduzindo muitos de seus estudos para cenários a séries de litografias das quais temos aqui um estudo para *Alceste*: a imagem de um cenário vazio e expectante.

Mario Rohnelt, artista gráfico e pintor, há alguns anos vem se dedicando à pintura de espaços de interiores vazios. Neste trabalho, o interior luxuoso do Palácio Real de Madrid é reproduzido em uma gráfica pintura em branco e negro, a qual, pela ausência de cor e da representação das decorações em dourado, torna-se meramente uma vazia memória de uma época de pompas ultrapassada.

Igualmente, Leopoldo Plentz, um dos expoentes da fotografia brasileira, tem preferência pelas imagens de espaços vazios, onde arquitetura, ambientes, ou objetos sugerem ausências, meros vestígios da presença humana. Aqui nos mostra uma solitária escultura de Picasso na penumbra de um museu de Paris, que se contrapõe à luminosidade que penetra através das cortinas brancas de duas janelas.

20 Na película *La mirada de Ulisses* de Theos Agnostopoulos, cuja ação se passa na época da guerra dos Bálcãs, há uma das mais violentas cenas que eu me recorde de haver visto no cinema até agora. E é uma cena sem imagens: numa densa bruma apenas gritos, tiros e o som dos corpos que caem na água. É uma espécie de cinema cego, de anticinema, mas nem por isso menos revelador do poder da imagem, quando ela se nega e dá lugar ao nosso imaginário. Traçando uma analogia, considero meu trabalho *Gran Canal*, do início dos anos 2000, uma espécie antifotografia, pois é uma fotografia da bruma do inverno veneziano, imagem de um grande silêncio visual. Sabemos que é Veneza; que por detrás estão seus ricos palácios com a carga emocional de suas densas e conturbadas histórias, mas não os vemos. Apenas os pressentimos...

Ausências, esperas, memórias e passagens: seus silêncios e sussurros

Regina Silveira tem trabalhado ao longo de sua larga trajetória com a representação de ausências. Aqui temos alguns desenhos preparatórios para *Absencia Stretched*, um de seus trabalhos a serem adesivados na parede. Esses desenhos de perspectivas de cadeiras feitos como estudos, tal como para outras de suas obras a serem coladas na parede, têm paradoxalmente mais permanência como obra que as instalações que deles resultam, estas sempre com duração limitada. Ricos em grafismos, e demonstrando grande habilidade técnica, estes desenhos são exemplares excelentes dentro da farta produção dessa inquieta e consagrada artista.

Um par de poltronas que lado a lado dialogam entre si, em uma impecável gravura em metal, executada em um estágio do artista na Califórnia no início da década de 1980, é um bom exemplo da obra de Luiz Barth cuja produção discreta em gravuras ou pinturas tem se caracterizado pela representação de interiores, espécies de cenários dos quais está ausente a figura humana.

Margarita Andreu, artista catalã, onde os temas de arquiteturas e espaços vazios são uma recorrência, apresenta um vídeo em *looping*, onde silhuetas humanas, visitantes de um museu europeu, se entrecruzam num espaço de passagem; gradativamente, a imagem vai esmorecendo até seu desaparecimento total. O mesmo sentido de desaparecimento da imagem está em seus trabalhos gráficos; lâminas de acrílico de cores quentes se sobrepõem e amenizam quase anulando imagens fotográficas de interiores de espaços arquitetônicos de instituições culturais.

Mara Alvares é uma potente pintora que desenvolveu uma obra entre a década de 1980, desde seu estágio no Instituto de Artes de Chicago, e o início dos anos 2000, ainda não suficientemente reconhecida e divulgada, posterior à sua produção fotográfica do tempo do grupo Nervo Óptico (grupo que atuou em Porto Alegre entre 1976-78) na qual, pela presença do corpo, transparece a sua formação em dança. Suas recentes fotos de alguns cavaletes vazios em sua desolada solidão são nostálgico documento do ato de pintar.









Os ninhos, apropriados por Marlies Ritter, todos recolhidos em seu jardim na zona sul de Porto Alegre durante vários anos, são objetos de memória dos pássaros que habitaram ali. A artista, em sua obra de cerâmica, fotos ou em apropriações de objetos, segue numa linha coerente seu trabalho de documentação e registro de ações femininas domésticas e cotidianas.

Sussurros na paisagem

Luis Roque, videoartista da nova geração brasileira, mostra duas obras onde realiza interferências com fumaças coloridas e sons rompendo a estabilidade de uma estufa de plantas (*Estufa*), um vídeo realizado em colaboração com a videoartista Letícia Ramos, ou de uma paisagem de montanha (*Projeto Vermelho*).

Nas fotografias de Michael Chapman, artista inglês que participou de movimentos das vanguardas europeias dos anos 1960 e 1970, e que reside há anos no Brasil, a estranheza perturba o ambiente natural: pratos jogados em uma praia, ou entre rochas, são meros objetos que descontextualizados perdem sua funcionalidade.

Perejaume, artista catalão de extensa obra de teor conceitual, em *Neu negra* (*Neve negra*), uma paisagem quase desprovida de cores, que retrata uma montanha nevada, subverte nossa percepção causando um ruído inusitado pela inversão dos valores: em sua paisagem a neve nos aparece negra, assim como outros elementos que deveriam ser escuros são mostrados em tons claros.

26

O interesse de Domènec, um representante da geração catalã surgida nos anos 1980, centra-se na arquitetura e o papel que esta representa como símbolo dos ideais modernos. O emprego de miniaturas ou maquetes tem sido utilizado com frequência em suas imagens, objetos e vídeos. Sua obra dialoga desta vez com a paisagem: em uma serigrafia fotográfica de grande formato, uma pequena maquete branca de um edifício é vista sobre um verde gramado, contrastando natureza e arquitetura, meio ambiente e ação humana.

Carlos Pasquetti, um dos mais importantes artistas brasileiros de sua geração, em *Esconderijo*, uma foto dos anos 1970, onde um fardo de feno no meio de um campo é assinalado por dois círculos concêntricos,

também estabelece uma relação natureza e ação do homem. Mas, neste caso, há uma dupla ação: a interferência sobre elementos naturais na relação homem – terra, retratada na fotografia, e a ação do artista traçando os círculos concêntricos sobre a foto; uma representação interferida que atribui à imagem um novo significado. Desde então, até sua farta produção mais recente, seja de poderosos desenhos ou instalações instigantes, a obra de Pasquetti se resguarda de qualquer tentativa de fácil interpretação. No entanto, pela época em foi produzido, quando, pela situação política do país era imposto o silêncio à diversidade de opiniões, o trabalho poderia ter uma conotação política.

Um diálogo intenso com os ritmos da natureza é o que há tempos vem desenvolvendo Teresa Poester em seus trabalhos gráficos. No vídeo *Ressonances*, que agora mostramos, imagens de seus desenhos alternam-se com suas fotografias, ao som de uma peça para piano solo do compositor norte-americano Morton Feldman, interpretada pelo pianista John Tibury.

Silêncios íntimos

Rodrigo Braga é um artista da nova geração brasileira que, trabalhando com a fotografia manipulada, cria cenas inusitadas, muitas vezes de forte apelo emocional. Neste caso, em uma fotografia de grande formato, vemos um torso nu, curvado e de costas, em meio a uma farta vegetação, numa atitude de profundo recolhimento.

A emoção da intimidade está também fortemente presente na pequena instalação do japonês Rintaro Iwata, onde uma fotografia é secundada por um objeto moldado criado para o recolhimento, que, quando abraçado, dá uma sensação de aconchego. Na foto, uma mulher abraça o objeto.

Em *Cama para Sonhar* de Cao Guimarães, um conjunto de duas fotografias reflete sobre o espaço do sono e do sonho, espaço interno e externo. Em uma das fotos, uma cama vazia, lençóis revoltos, rachas na parede repetem o desenho de alguns galhos secos da outra fotografia.

A reflexão sobre o sono também tem sido uma tônica presente em muitos trabalhos de Elaine Tedesco. Em uma de suas obras do início da década de 1990, um objeto de penas e seda é sugestão de pequenos travesseiros.

A litografia fotográfica de Hannah Collins, artista inglesa residente na Catalunha, remete-nos ao mundo de espaços internos e de recolhimento, ao silêncio dos caracóis.

Marlies Ritter grava a memória de um ato cotidiano de sua vida privada, utilizando como matrizes para impressão tábuas sulcadas pelas facas no repetido gesto de cortar o pão de cada dia e imprimindo-as como xilogravuras.

Um cuidadoso, pequeno e intimista desenho a grafite e aguadas, representando uma caveira humana, é um dos momentos em que Eduardo Kickhofel, estudioso de Leonardo e da filosofia da ciência, reflete, tal como Pep Admella, sobre o silêncio da morte.

A palavra silenciosa

Michael Chapman utiliza frequentemente palavras sobrepostas a imagens fotográficas atribuindo-lhes um novo sentido. Neste caso, uma frase que se autoanula, sobreposta à grama e pedaços de madeira: *meu nome é sem nome*.

Lenora de Barros, em um trabalho fotográfico de 1990, feito em seu estágio em Milão, assim como Michael Chapman, apresenta de forma visual uma frase contendo sua própria negação em *Eu não disse nada*, onde cada uma das palavras está inserida em quatro imagens da própria artista encapuzada. A obra, filiada à tradição da poesia concreta, não deixa de ter uma dose de humor, elemento frequente em muitos trabalhos da artista até o presente, mas também acena a um sentido político.

28

Hélio Ferverza trabalha gestos e ideias de grande economia. Esse é talvez o trabalho de menor formato de toda a mostra, mas de grande efetividade poética: são pequenos cartões de formato de cartões de visita, onde se leem nomes dos principais desertos do planeta.

Do espanhol Adolfo Montejo Navas, um pequeno livro com frases poéticas nos remete por meio da palavra às inúmeras facetas do silêncio.

Do escultor estremenho Rufino Mesa, radicado na Catalunha, o desenho *Resguardo da palavra* é um dos estudos para uma de suas obras onde textos guardados em tubos de cobre são selados dentro de um grande bloco de pedra. Mensagens para sempre silenciadas.

Espaços vedados, bocas fechadas

Patricio Farías tendo desenvolvido uma obra gráfica em seus primeiros anos consolidou-se como escultor após meados dos anos 1980, tendo realizado também diversas instalações e, nos últimos anos, incursões na fotografia e videoarte. Aqui, temos uma de suas esculturas, onde uma casa de chumbo hermética está protegida por uma estrutura de madeira e plástico translúcido.

Fernando Alday, pintor chileno, radicado na Espanha há cerca de duas décadas, utiliza papéis envelhecidos e pedaços de livros antigos recolhidos em mercados de pulgas, construindo colagens que reproduzem de forma livre, algumas vezes, figuras da história da arte, além de suas próprias composições. Sua pequena instalação é constituída por uma série de caixas de cartão desbotado, objetos apropriados, continentes esvaziados de seus conteúdos, colocadas lado a lado sobre uma prateleira branca, formando um discreto conjunto em cores baixas e de leves contrastes.

O artista paraibano José Rufino tem insistentemente trabalhado a questão da memória que guardam os objetos já em desuso. Em *Sudoratio*, nos apresenta uma instalação onde antigas caixas de madeira de diversas dimensões são associadas a frágeis balões de gesso que se



expandem como inflados por um sopro e que, como reminiscências, vêm do interior das caixas. Não são objetos reveladores de sentido, mas suscitam, sim, uma sensação de estranheza. A obra, uma espécie de silepse visual, se justifica pelo atrativo das sugestões que provoca.

Carmen Calvo, artista valenciana de produção farta e eloquente, trabalha com apropriações de fotografias nas quais interfere com pintura, alterando seu significado. Neste caso, três personagens num retrato de família tradicional aparecem com as bocas vendadas por manchas de cor. Pequenos olhos de vidro colados em diversos pontos sobre o papel fotográfico devolvem múltiplos olhares ao espectador.

Os primeiros objetos empacotados de Javacheff Christo, artista búlgaro, radicado desde os anos 1960 nos Estados Unidos, e que já empacotou uma larga extensão das costas australianas, a *Pont Neuf* em Paris, e mesmo prédios inteiros, como o parlamento alemão em Berlim, deve certamente ter se inspirado na obra dadaísta de Man Ray, *L'Enigme d'Isadore Ducasse* (1920), em que este empacotou uma máquina de escrever, obra acidentalmente destruída e que se conhece apenas por documento fotográfico. Esses primeiros objetos de Christo, datados do final da década de 1950, não eram na verdade muito maiores do que a obra citada de Man Ray. No decorrer de sua larga trajetória, durante a qual em muitos trabalhos teve a colaboração de sua mulher Jeanne Claude, o artista tem realizado inúmeros desenhos preparatórios para suas intervenções monumentais e também obras seriadas com referência ao empacotamento de pequenos objetos. Algumas dessas últimas são um misto de impressão, desenho e objeto, como neste caso, onde um telefone empacotado é uma provável metáfora do silêncio imposto ou da incomunicabilidade obrigada, possível alusão a uma situação de um regime político repressivo.

30

Essa mostra que inaugura a Sala dos Pomares, novo espaço expositivo da FVCB, entidade relativamente recente no cenário das artes visuais brasileiras, dá início a um ciclo de exposições, que possa mostrar ao público novos extratos de uma coleção ainda em formação, mas que deverá continuar crescendo, e esperamos que se torne uma das coleções de arte contemporânea exemplares dentro do panorama cultural do país.







Os frutos da arte

Neiva Bohns

Um novo espaço para as artes visuais surge no sul do Brasil. Um lugar para ser visitado com tranquilidade, longe das grandes avenidas e das ruas poluídas. Um lugar distante dos focos mais dinâmicos de produção da alta cultura, mas inteiramente afinado com as tendências atuais de descentralização das instituições artísticas brasileiras.

(Descentralizar é preciso)

A Sala dos Pomares é uma construção relativamente pequena, de arquitetura pouco complexa. Mas o que lhe falta em ostentação, sobra-lhe em acolhimento. No meio de árvores, jardins e hortas, existe como um abrigo para a arte e para o pensamento artístico contemporâneo.

Outro prédio, um pouco mais antigo e de arquitetura similar, a poucos metros dali, guarda o acervo da Fundação, constituído de peças cuidadosamente selecionadas e guardadas durante décadas pela artista Vera Chaves Barcellos.

Algumas dessas obras já foram apresentadas ao público em exposições realizadas na antiga Obra Aberta ou no Espaço 0, que funcionaram, em períodos sucessivos, num prédio histórico localizado no centro comercial de Porto Alegre.

A partir da abertura da exposição *Silêncios e Sussurros*, a Sala dos Pomares será o espaço preferencial para as exposições do acervo da FVCB, que se amplia a cada ano, com novas e importantes aquisições.

O passeio

O público que visita o local é formado por artistas, críticos, curadores, estudantes de arte e demais pessoas interessadas em arte contemporânea. Para esses grupos de iniciados e de especialistas em

arte, a FVCB oferece farto material para análise e espaço de reflexão. Todos estão convidados a participar.

Mas uma instituição que sustenta os objetivos da FVCB não pode alimentar apenas o próprio meio da arte. É preciso ampliar o espectro de abrangência e buscar novos públicos.

Efetivamente, já começam a aparecer grupos familiares, ou grupos de amigos que associam a visita ao passeio de final de semana. Estaríamos, portanto, diante de uma categoria de visitantes que pratica um tipo de "lazer cultural", ainda pouco explorado no Brasil. Por certo, sob o viés econômico, esta prática pode ser mais facilmente encontrada na população de classes média e alta, profissionalmente ativas e financeiramente estáveis.

Mas que estratégias precisam ser utilizadas para atingir o público socialmente mais fragilizado, inseguro nas suas necessidades mais elementares, como alimentação, saúde e educação? Ou mesmo o público constituído por pessoas que já superaram as dificuldades básicas de sobrevivência, mas estão limitadas pela força das determinações e impedimentos culturais?



Tornar a FVCB uma casa de arte capaz de atrair o interesse dos mais diversos segmentos sociais pode ser o maior desafio da instituição, porque será preciso superar grandes obstáculos, de diferentes naturezas.

E então se apresenta o paradoxo. O público mais difícil a ser atraído talvez seja o que, em termos geográficos, está mais próximo: é formado justamente pela parcela mais desatendida da população do município de Viamão.

Respirar o ar puro

Para quem vem dos ambientes urbanos, a visita à Sala dos Pomares é um exercício de deslocamento. É preciso adaptar-se à nova situação de pisar na grama e sentir a terra sob os pés; sentir vertigem ao olhar para cima e ver a vastidão azul do céu. E, acima de tudo, é preciso acostumar os pulmões a respirar o ar puro.

Andar sem pressa, inspirar apenas o ar necessário para manter o funcionamento do corpo e deixar que o ambiente fale sobre os fenômenos naturais. Depois, encontrar, vagorosamente, no espaço



construído, uma coleção de objetos e imagens que resultam de processos artísticos. E deixar que cultura e natureza se associem livremente.

Assim se percorrem os espaços de dentro e os espaços de fora da sala de exposição, sem roteiros determinados, sem orientações restritivas e sem a necessidade de monitoramento ostensivo. Nada de visitas guiadas. Ali, os visitantes são hóspedes passageiros, que podem usufruir dos espaços como bem entenderem, cada um no seu ritmo, seguindo a vontade própria.

Entrar na sala e caminhar. Acompanhar as imagens. Olhar os desenhos, as pinturas, as gravuras, as fotografias, os objetos. Olhar de longe. Olhar de perto. Ouvir o que as coisas dizem. Sair da sala e entrar no pomar. Colher uma fruta do pé, proteger-se do sol. Sentar no banco sob a árvore e alimentar-se calmamente. Acompanhar o voo de um pássaro. Adivinhar figuras numa nuvem. Sentir o cheiro da terra. Observar o trajeto das formigas.

O tempo da arte

Para quem reside nas proximidades da sede da FVCB ou no meio rural, a experiência de visitar a Sala dos Pomares pode ser radicalmente diferente. Nesse caso, a existência de um lugar que abre suas portas para mostrar obras pouco convencionais pode significar uma rara oportunidade de ter contato com a arte do nosso tempo. Uma possibilidade desejada por muitas pessoas que vivem longe dos grandes centros urbanos. Mas como se pode desejar aquilo que não se conhece?

(Ah, sim, antes de mais nada, o desejo é preciso.)

Há que se pensar no impacto social que pode provocar, junto à comunidade onde está inserida, uma instituição dedicada a apoiar e a divulgar a produção artística contemporânea. Algum impacto social haverá. Mas que espécie de transformação individual ou coletiva, em longo prazo, se pode esperar – ou desejar – para os moradores da região?

Tratando-se da faixa etária mais suscetível, que é a infantil, torna-se forçoso discutir, de maneira objetiva e sem delírios românticos, em que medida o contato com arte pode ampliar as perspectivas de vida das crianças que residem na cidade de Viamão. E essa discussão se vincula

à possibilidade de acesso a uma educação integral de boa qualidade. Assim, os caminhos da arte se cruzam indelevelmente com os caminhos da educação.

Se a FVCB demorar-se em estabelecer estreitas relações com os habitantes locais corre o risco de existir como um enclave em território estrangeiro, espelhando a situação de outras tantas instituições culturais brasileiras. Por outro lado, a somatória dos problemas sociais e educacionais que atingem a população não pode se tornar um empecilho para o desenvolvimento de projetos artísticos e culturais arrojados. A melhor saída para o impasse parece ser a de dar continuidade aos projetos e buscar a integração com o público local e regional.

A própria casa

Soluções definitivas não existem. Talvez nunca existam. O que passou a existir desde a inauguração da Sala dos Pomares é um espaço aberto para novas experiências, e que se apresenta como um conjunto de possibilidades que fogem das imbricações do mundo midiático e da rotina da vida cotidiana.

Os frutos do trabalho dos artistas podem – ou não – se disseminar pelas casas dos moradores da região, pelas salas de aula, pelos espaços públicos, pelas fábricas, pelas casas comerciais. Tudo depende da relação mais ou menos amigável que for estabelecida com o público.

38 Na melhor das hipóteses, a Sala dos Pomares estará sempre ocupada com seus visitantes que farão do espaço a sua própria casa. Na pior das hipóteses, a Sala dos Pomares se tornará um espaço vigiado com aparato policialesco e os visitantes terão de acatar deliberações arbitrárias de marchar em grupo. Como essa última hipótese beira ao absurdo, prefiro pensar na sala como um território dedicado à liberdade de pensamento. Um lugar feito da suspensão do tempo. Um legítimo espaço de arte e de vida.

Sobre o silêncio - algumas palavras

Ana Maria Albani de Carvalho

I

Somente um corpo. A imagem de um corpo. No lugar da cabeça, uma massa de mato verdejante ocupa a maior parte da fotografia. Sabemos – nossa experiência nos assegura – trata-se de um corpo nu enrodilhado sobre si mesmo, de tal modo posicionado frente ao matagal, que homem e natureza parecem misturados. Mas este saber não aquieta nossos sentimentos. O resultado visual gera estranheza e fixar o olhar nesta imagem causa uma sensação incômoda, cuja origem é difícil de discernir. Entre o observador e a obra denominada simplesmente *Teu*, do artista Rodrigo Braga (Manaus, 1976), se produz um inquietante silêncio. Não o silêncio de quem nada tem a dizer. O corpo despido da Cultura, em comunhão visceral com a Natureza – a qual assume o lugar destinado ao Logos –, pode ser uma das trilhas a seguir na abordagem desta obra para integrá-la ao argumento curatorial da mostra *Silêncios e Sussurros*. Como em outros trabalhos do artista Rodrigo Braga, o jogo entre o que percebemos com os nossos sentidos (o que vemos na imagem) e o que sabemos (se conhecemos o modo como o artista produziu seu trabalho), não representa uma garantia de objetividade em nosso julgamento sobre o resultado visual apresentado pela obra.¹ Nem sempre as armadilhas preparadas pela Aparência podem ser desmanteladas pelas armas da Racionalidade. Como observou Bachelard em sua *Poética do Espaço*, “sentimos que há *outra coisa* a exprimir, além daquilo que se oferece objetivamente à expressão”.²

¹ Nesta linha de raciocínio, considero especialmente a sequência fotográfica denominada *Fantasia de Compensação* (2004). Neste trabalho, Rodrigo Braga simula uma cirurgia na qual implanta a cabeça de um cão Rottweiler em seu próprio rosto, alternando imagens reais do corpo do cachorro e imagens simuladas do procedimento cirúrgico. Esta obra gerou inúmeros protestos e processos judiciais ao artista e aos espaços expositivos que a acolheram, promovidos por pessoas que acreditavam na veracidade do processo apresentado nas imagens.

² BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1974.



II

Em que medida, poderíamos qualificar uma obra de arte como *silenciosa*? Haveria alguma associação mais intensa entre o silêncio e as artes plásticas decorrente da ênfase na visualidade e no modo como trabalham com a questão do espaço? Não se trata de um espaço resumido à fisicalidade, ao dado material. Trata-se de um espaço vivido nas suas parcialidades e incompletudes, resultado da singular experiência de cada espectador diante da obra. Pela via da experiência espacial, talvez estejamos diante de uma opção poética que permitiria tecer uma vinculação mais intensa entre as artes que se apresentam como visuais e a categoria mais ampla do silêncio.

Convém ressaltar que não assumimos uma abordagem simplificadora do silêncio como mero equivalente da ausência de som. Consideramos a importância de articular silêncio e discurso, mais do que contrapor silêncio e fala, ou ainda, silêncio e palavra. Ainda que o discurso seja composto por palavras, sua força provém, como ensina Michel Foucault, de suas ligações com o poder e com a geração ou reforço das hierarquias estabelecidas em um determinado campo, pelo modo como distingue o verdadeiro e o falso, por sua capacidade de excluir o direito a fala de uns e difundir o que é dito por outros.³ Nestes termos, ao convocar a ideia de silêncio, acionamos a referência a tal dispositivo.

Consideremos, por exemplo, o trabalho de Lenora de Barros (São Paulo, 1953) que integra esta exposição: uma série de quatro pequenas imagens no qual vemos uma cabeça coberta, somente a boca destacada em vermelho, com a inscrição das palavras "eu não disse nada". Poderíamos ocupar diversas páginas discorrendo sobre os jogos de sentido entre "dizer" e "nada dizer". Afinal, quem não "disse nada" deve ter "dito tudo". E este "tudo" não caberia em palavras, mas cabe na imagem, desde que se mantenha o espírito aberto a certo grau de indeterminação no trabalho com a complexidade dos significados possíveis. Neste caso, os ruídos e movimentos da vida cotidiana não devem perturbar o silêncio que conduz à reflexão.

³ FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso* (Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 dez. 1970). 13. ed. São Paulo: Loyola, 2006.

III

A exposição que inaugura o espaço expositivo Sala dos Pomares em Viamão é resultado de um exercício crítico da artista Vera Chaves sobre sua própria coleção de arte, núcleo gerador da fundação que leva seu nome. O desejo de operar a partir da ideia de silêncio esteve presente desde o primeiro momento em que Vera Chaves esboçou o projeto curatorial de *Silêncios e Sussurros*. Jamais se tratou da simples escolha de um título para uma exposição. A ideia – ou a poética – do silêncio surgiu como o argumento inicial que efetivamente nortearia a escolha de cada obra entre aquelas que compõem o acervo da Fundação. Em diversas ocasiões, enquanto selecionava quais peças integrariam a mostra, Vera Chaves argumentava que seu interesse estava voltado para obras que não cedessem facilmente a uma elaboração discursiva do tipo explicativo, que mantivessem acesos no espírito do público a indagação e o enigma. Nas sessões de trabalho realizadas na Reserva Técnica do acervo da FVCB, por um processo que deve tanto à intuição, quanto à experiência no convívio com obras de arte, Vera Chaves escolheu cada uma das peças que compõem a mostra.⁴ A noção de silêncio ganhava uma conotação visual, percebida no modo como uma determinada obra resultava de certas opções do artista pelo uso dos materiais, das cores, das formas, dos procedimentos, assim como sua escolha pelo assunto ou tema.

42 Conforme esclarece o historiador Michael Baxandall,⁵ não explicamos uma obra de arte: “explicamos observações” sobre uma obra de arte. Para comentar, analisar, ou descrever uma obra de arte, empregamos palavras e conceitos. Procedemos a uma passagem entre dois registros distintos, do visível ao dizível, entre a ordem do espacial/simultâneo, para o temporal, que no caso da fala ou da frase escrita, pressupõe uma sequência determinada e lógica para que a comunicação – e a compreensão – se efetive. Falamos *a respeito* da obra – prosseguindo com o apoio de Baxandall –, e as opções que fazemos por determinados termos ou conceitos nunca são neutras, por mais “técnicas” que

⁴ Como integrante da equipe coordenadora da FVCB, pude participar, juntamente com Neiva Bohns, de parte significativa deste processo de seleção das obras para a curadoria de *Silêncios e Sussurros*, feita por Vera Chaves.

⁵ BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 32.

pretendamos fazê-las parecer. Nossas opções conceituais, o uso de predicados ou adjetivos, sinalizam nossos padrões de julgamento e gosto. Voltando à ideia de silêncio manifesta no título desta exposição, este bem poderia ser o efeito causado pela obra no observador. O silêncio, neste caso, representaria o calar da interpretação? Ou pelo contrário, seria o efeito de sua proliferação, por conta da abertura no campo das definições, da indeterminação assumida como caminho poético?

O silêncio não deve ser confundido como o nada, assim como o espaço não se resume ao vazio. Para Eni Orlandi, "o silêncio não é o vazio, o sem-sentido; ao contrário, ele é o indício de uma totalidade significativa", lembrando ainda que o silêncio "não se reduz à ausência de palavras", não está "apenas 'entre' as palavras. Ele as atravessa. Acontecimento essencial da significação, ele é matéria significante por excelência".⁶

IV

Então, de que silêncio se fala? Retomando a associação entre silêncio (e a recusa) da interpretação, lembramos um texto escrito em 1964 por Susan Sontag, no qual a autora argumentava:

Nossa tarefa não é descobrir o maior conteúdo possível numa obra de arte, muito menos extrair de uma obra de arte um conteúdo maior do que já possui. Nossa tarefa é reduzir o conteúdo para que possamos ver a coisa em si. Agora, o objetivo de todo comentário sobre arte deveria visar tornar as obras de arte – e, por analogia, nossa experiência – mais e não menos reais para nós. A função da crítica deveria ser mostrar *como é que é*, até mesmo *que é que é*, e não mostrar o *que significa*.⁷

É conveniente lembrar que Sontag rebelava-se contra o excesso de atenção ao conteúdo da obra de arte em detrimento dos aspectos de linguagem e que no caso, não circunscrevia sua crítica ao âmbito das artes plásticas, abarcando igualmente a literatura, o cinema e o teatro. E

⁶ ORLANDI, Eni Puccinelli. *As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Ed. Unicamp, 1993, p. 71.

⁷ SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: LPM, 1987, p. 23.

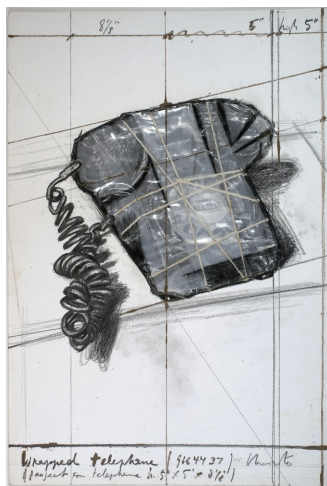
que no campo específico das artes plásticas, escrevia sob o impacto da presença de obras em um contexto vinculado ao expressionismo abstrato e à Pop Art. E mais, em um momento e lugar em que a crítica – na sua forma escrita, textual – ocupava um papel destacado nas relações de poder entre os agentes e instituições artísticas. Não me parece ser este o cenário visualizado no campo artístico contemporâneo, especialmente no caso brasileiro. Nosso problema, na atualidade, talvez seja exatamente o silenciamento da crítica. Mais uma vez, é conveniente perceber que este silenciamento não reside na ausência de um discurso crítico – a rigor, ele prolifera na miríade de veículos existentes na atualidade, sejam impressos ou eletrônicos –, mas na dificuldade em definir qual o seu papel na cena artística contemporânea, marcada por megaeventos e por projetos medidos em sua eficácia por parâmetros oriundos do *marketing* cultural, para os quais a evidência e a memorização da marca patrocinadora interessam acima de qualquer coisa.

A cena cultural contemporânea, tomada pelos produtos da indústria do entretenimento, é especialmente ruidosa, espetacular, marcada pela velocidade, pela violência e pela associação incessante de informações em um ritmo que supera nossa capacidade de absorção. Um estado de alegria constante – pois o que se busca é a diversão – é quase uma exigência enquanto padrão “normal” para apreciação dos produtos gerados por este sistema, seja música, cinema, televisão, exposições, até mesmo um curso ou palestra. Se, como em outros tempos, a arte ainda se propõe a manutenção de uma diferença e de uma postura crítica frente ao modelo hegemônico, seu caminho talvez seja o da pausa na inquietante proliferação de interpretações redutoras sobre o que quer que seja. Sem pressa. A rapidez contemporânea precisa de um pouco de calma para ser compreendida. Sabemos também que compreender não equivale a “olhar de fora”, de um ponto de vista exterior e pretensamente privilegiado. Para compreender é necessário atingir o âmago das coisas, perceber o movimento de processos que somente se revelam a um olhar atento aos detalhes, às nuances de tons e semitons. O grito tem seu valor em inúmeras situações, mas para outras, o silêncio é condição necessária.

Não por acaso, a única imagem que estampa o convite da exposição *Silêncios e Sussurros* é a de um telefone embrulhado, *Wrapped Telephone*, uma litografia, com barbante e plástico sobre papel, obra de Christo, datada de 1989. Os empacotamentos concebidos pelo casal Christo e Jeanne-Claude geralmente causam grande estardalhaço em

termos de mídia e público. Não são nem um pouco “silenciosos”, enquanto eventos.⁸ Mas um telefone empacotado, nestes tempos em que os aparelhos celulares e outras mídias de comunicação instantânea tornaram-se apêndices de nossos corpos, surge como imagem significativa de silêncio, isolamento, incomunicabilidade.

Seriam estes os termos que qualificariam as relações entre a arte contemporânea e o chamado público amplo? A quem, afinal, se dirige a fala da arte contemporânea? À sua própria rede de produtores – artistas, críticos, curadores, colecionadores, marchands etc. –, isto é, aqueles que mantêm algum vínculo profissional com a constituição do campo?



V

Retomando uma ideia esboçada mais acima neste texto, o silêncio pode ser considerado como o resultado (positivo) do contato efetivo com uma obra de arte que escape às tentativas de controle interpretativo. Partimos do pressuposto de que um artista/autor somente leve ao público uma obra que tenha atingido seus próprios patamares de exigência em termos de qualidade artística. Assim, espera-se que tal obra possa suportar o olhar crítico do público, produzindo no espectador uma experiência de ordem estética correlata ao estado mental que a gerou. Esta situação de diálogo obra de arte/espectador pressupõe, por sua vez, um observador atento ao menor sussurro, disposto a mobilizar suas crenças, percepções, motivações e conhecimento na experiência com a obra. O silêncio, neste caso, constituiria o ambiente adequado para que a relação entre a arte e o espectador se efetive em sua plenitude.

⁸ Entre vários projetos polêmicos, mencionamos o empacotamento do Reichstag, na Alemanha, concebido pelo casal Christo (Bulgária, 1935) e Jeanne-Claude (1935/2009) nos anos 1960 e realizado somente em 1995, após inúmeras tratativas de ordem política e técnica.













Por entre os sussurros

Alexandre Dias Ramos

E então a pessoa entra devagar, como se estivesse entrando num lugar diferente do mundo real, olha para os lados, para cima e para baixo, vê o conjunto do espaço, vê que há uma série de obras e escolhe começar por algum lugar. Tem também aquele texto enorme na parede, que se deve decidir por parar e ler (por muito tempo) ou pular e deixar para depois. Então, antes mesmo de poder olhar com calma a primeira obra, um velho conhecido se aproxima, há cumprimentos, "Como você está?", "Como está bonita a exposição", "Cheguei agora", "Bom vê-lo". Duas ou três pessoas acenam mais adiante, você dá uma olhadela no primeiro trabalho, vai para o segundo, "Branco ou tinto, senhor?", "Tinto", é preciso atravessar a sala para cumprimentar um artista, outro, e um conhecido dele, "Como você está?"...

Dentre as tantas coisas que se faz na ida a um *vernissage*, conversar é, sem dúvida, a prática mais frequente; uma ação social absolutamente prevista em um espaço preparado para receber as obras e seu público, melhor dizendo, devidamente preparado para que essa ritualização aconteça. A exposição de arte parece ser o assunto principal, o mote para que seja possível reunir os convidados para a inauguração da mostra, que algumas vezes é bem menos importante (ou bem menos interessante) do que a oportunidade de rever os amigos, apresentar e ser apresentado a pessoas que compartilham o gosto pela arte. O passeio pelo espaço expositivo inclui a apreciação das obras mas também das pessoas que estão ali para prestigiá-las. Quando a exposição é boa, o evento é duplamente prazeroso.

Entre as pessoas que não se conhecem, percebe-se um certo ar deslocado ou *blasé*, um distanciamento e uma certa desconsideração que faz com que, isoladamente, cada pessoa circule no espaço expositivo com certa autonomia. Para aqueles que se conhecem, é uma ocasião para travar uma boa conversa, mostrar o quanto se sabe sobre

arte – num comentário pontual, num sussurro seguro sobre alguém ou em displicentes impressões que acabam por afirmar (“naturalmente”) sua posição no campo. “Vi uma tela dessa série na casa de um amigo”, “Esse trabalho lembra um pouco o de Manzone na década de 1960”. São raras as oportunidades que se tem de encontrar reunida uma boa quantidade de pessoas ligadas ao mundo da arte, onde se pode falar descontraidamente, comendo alguma coisa, tomando vinho, sorrindo bastante e, em meio a tudo isso, alinhavar contatos e negócios para um momento futuro.

Para o artista, é o momento em que pode finalmente ver o público observando sua produção, é quando, de alguma maneira, o trabalho se dá, e por isso é uma situação de grande alegria – a experiência de expor e se expor. Para o galerista (ou diretor da instituição), é também um momento importante em que ele pode, além de “rever” seu acervo, avaliar como as pessoas o avaliam, observar como o seu próprio trabalho (como curador, por exemplo) está sendo recebido – se deu certo, se funcionou após meses de pesquisa e produção. Para o público, é um momento de lazer, de poder ter uma experiência significativa com a arte.

Devemos nos dar conta de que os *vernissages* contêm determinadas características comuns entre si, no modo como os convidados se comportam, se cumprimentam, como são servidos ou observam as obras; tudo faz parte de um *modus operandi* cujas regras foram cultivadas ao longo dos anos, no próprio convívio com o campo das artes. O *vernissage* se apresenta como um lugar privilegiado de encontro que celebra uma série de valores, objetivos e ações que nem sempre é revelada a olho nu. Em grande parte das vezes, o interesse no dia da inauguração volta-se para uma série de fatores (aparentemente) exteriores à exposição – do vestuário ao currículo Lattes dos convidados – que se soma a outra série de elementos invisíveis, diretamente relacionados às movimentações no campo, ao capital social construído dentro e fora das salas de exposição. Porém, não dá para dizer que todo visitante tem, na verdade, interesses escusos, e que não está realmente interessado nas obras, seria injusto – temos de levar em consideração que as pessoas estão ali por uma vontade legítima e sincera de compartilhar um momento agradável juntas –; o que quero dizer é que é preciso prestar atenção a um conjunto maior de forças que podem estar em jogo num evento dessa natureza.

A conversa entre os convivas exige uma boa dose de flexibilidade intelectual, não apenas dos conteúdos envolvidos na conceituação das obras expostas, dos aspectos técnicos e da trajetória do artista, mas principalmente das coisas mais triviais; deve-se saber falar às pessoas sobre aquilo que as interessa, levar o diálogo sempre num tom ameno, partilhando sempre do ponto de vista do outro – sem necessariamente adotá-lo. E, mesmo no caso de uma contrariedade, é preciso amenizar, relativizar o tema, fazer desvios retóricos... e deixar uma discussão acalorada para um outro momento. A boa conversa de *vernissage* conduz a nos colocarmos no lugar do outro, de nos interessarmos pelas suas ocupações, suas opiniões, de acompanharmos seus raciocínios no intuito de compartilhar aquele momento agradável juntos. A situação não permite constrangimentos. Valorizam-se a amistosidade e a elegância, sendo, portanto, muito importante o papel da etiqueta como condição necessária para uma sociabilidade generalizada. Sem grandes intimidades, o convidado elegante é reservado, bem-educado com todos, mantém uma certa distância entre os corpos e o cuidado com a postura e com os movimentos, demonstrando, acima de tudo, o domínio de si. A fala é, na medida do possível, mais lenta, no tempo necessário para escolher bem as palavras, articulá-las em tom baixo e da melhor maneira, evitando gírias, palavrões e, conseqüentemente, gafes. Os comentários mais bem pensados podem ganhar um melhor peso.

É de vital importância o comentário discreto, o sussurro por entre os assuntos mais gerais, [...] as opiniões mais particulares que não devem, por maledicência ou por respeito, sair do círculo que se forma em cada canto. [...] Falando assim parece uma espécie de jogo de intrigas, mas estou na verdade falando de impressões soltas, de interjeições amigáveis que aparecem das interações sociais enquanto a exposição acontece. Ao percorrerem o espaço, as pessoas comentam sobre o que estão vendo, sobre as obras e sobre outras pessoas presentes (colegas, amigos ou desconhecidos), divagam a respeito de um ou outro “causo” relacionado ao artista, traçam relações com outros artistas e outros trabalhos, numa construção múltipla de informações. Um comentário pode levar os acompanhantes para outro ponto da sala, à outra obra e a novas interpretações (ou confabulações) que fazem do evento algo muito diferente do que seria a visita num dia sem a festa. “No dia do *vernissage* não se vê nada; quem vai não está interessado em artes

plásticas, está interessado em comer e beber e fazer um social", "A diferença mesmo é que vai muita gente e daí a pessoa não pode apreciar todos os trabalhos", dizem alguns; "Vou ao *vernissage* porque vejo a exposição e aproveito para rever os amigos", dizem outros. Cada frequentador deixa sua impressão.

Quando entramos na sala de exposição nos tornamos automaticamente público dela, passamos a participar, de alguma forma, de sua estrutura, de seu projeto museográfico, de sua curadoria e, ainda que nem tenhamos olhado para as obras, passamos a fazer parte dela. Há, antes de tudo, uma vontade de confraternização, de ver e ser visto e, claro, de desfrutar das obras artísticas e prestigiar aqueles que as fizeram. A exposição fica enriquecida por um burburinho bom e por impressões que depois ficam como... sussurros.



No bosque da experiência

Carmen Pardo Salgado

Ingressar no bosque é sempre uma maneira de pôr à prova o caminhar, de explorar percursos, de sondar. Entrar num bosque é também uma maneira de aguçar o ouvido e o olhar. Há bosques densos, outros mais claros; ecossistemas de uma vida que se pretende primitiva e esquecida.

Sempre que se deixa crescer o matagal, que se dá corda solta à exuberância, cria-se um bosque. Existem bosques para o olhar, para a escuta e o pensamento, mas são sempre os bosques da experiência.

A experiência transforma-se em um bosque quando se desconhece o que irá se experimentar, quando o intelecto não tem tempo necessário para estipular a distância necessária para a apreensão consciente. Se fosse assim, a experiência poderia ser um sentir que abraçaria múltiplos caminhos, ainda que nenhum se faça visível até que seja realizado por aquele que o experimenta.

56

No bosque não há sendeiros, caminhos que guiam a uma clareira. A clareira é, tão somente, um lugar para o descanso antes de continuar a marcha. A clareira é ainda o próprio bosque, uma pausa nesse percurso possível e não uma finalização. De modo semelhante, um esboço dos sentidos e do pensamento, somente se transformará em uma obra ou em uma ideia clara, por um ato da vontade que decida brindar-lhe uma luz especial que o fixe, que abra outro espaço no olhar e/ou na escuta antes de continuar o trajeto. A experiência é um bosque quando não possui uma referência conceitual que a recorte e a deixe apta para sua inclusão em diversas categorias: experiência estética, metafísica, poética... todas elas experiências adjetivadas.

Manter a experiência como substantivada é, paradoxalmente, deixar que não acabe a experimentação, continuar o andar, caminhar. E, como lembra Thoreau: "Quando andamos, naturalmente vamos aos campos e aos bosques. Que seria de nós se somente andássemos no jardim ou nas avenidas?"¹

A pergunta de Thoreau mostra o ponto central onde a experiência pode ser mitigada, transformada em um percurso de etapas guiadas. Que seria de nós se somente andássemos por lugares delimitados? O que aconteceria se nosso caminhar se orientasse sempre para um ponto definido? O que aconteceria se todos nós viéssemos a percorrer o mesmo traçado? Que seria de nós se, pelo menos de vez em quando, não fizéssemos da experiência um bosque?

No entanto, existiu um tempo onde não parecia haver lugar para um bosque, talvez devido à noção de experiência não resultar em problemática. No entanto, desde o início do século XX, a densidade, a abundância, e também a confusão própria dos bosques, foram abrindo espaço por entre as rachaduras deixadas por categorias que estão agora sob investigação.

A categoria que delimitava o espaço do artístico será uma das primeiras a sentir a invasão do matagal resistindo-se a se manter em terreno delimitado. Mesmo que as fissuras praticadas nas categorias da arte foram inúmeras, pode-se destacar aquelas que produziram as primeiras vanguardas do século quando transformaram a experiência artística em mero experimento; quando a experiência foi revelada como movimento, ação, processo.

Certamente, as tentativas realizadas nos espaços que se encontravam fora dessa categoria foram numerosas, mas, ainda nos situando nos extremos e de acordo a diversos momentos, pode se reconhecer um mesmo proceder que chega até nossos dias. Esse proceder é o que aparece aqui como o bosque da experiência.

Pesquisando nesses bosques encontramos John Cage e Robert Wilson, ambos norte-americanos e ambos dificilmente classificáveis segundo as categorias correntes. Assim sendo, teríamos de dizer que John Cage era músico, pintor, micologista, pensador... e, em ambos os casos, a soma dos adjetivos não poderia dar conta do seu trabalho.

¹ THOREAU, H. David. *Caminar*. Madrid: Árdora Exprés, 1998, p. 14.

A experiência é um bosque onde John Cage nos convida a passear, e também um bosque no qual Robert Wilson propõe penetrar. Passear e penetrar respondem a duas maneiras de entrar e de estar no bosque da experiência, mas são também duas maneiras de sustentar a riqueza de um mesmo bosque.

Para dar conta dessas duas possíveis maneiras de adentrar no bosque, propõe-se um passeio pelo bosque da não intencionalidade cageana e um convite a penetrá-la com formalismo absoluto de Robert Wilson. Então se mostrará que, quando se está no bosque, quando se olha de verdade para a experiência, sempre se transcorre por um mesmo bosque. Só é preciso aprender a ver, a escutar, a sentir e, talvez, a inventar de novo o caminhar.

No bosque de John Cage

Num encontro da sociedade de arte de Seattle realizada em 1937, expuseram-se diversas ideias sobre o futuro da música, entre elas, as do jovem Cage. Na posterior publicação da sua intervenção pode-se ler: "Se a palavra 'música' considera-se sagrada e reservada para os instrumentos dos séculos XVIII e XIX, podemos substituí-la por outro termo mais significativo: organização de som".² Trata-se de uma declaração que, de uma só vez, atribui o termo da música a uma época e a alguns instrumentos que a caracterizariam, e propõe – coincidindo com Edgar Varèse – a expressão "organização de som". No entanto, unicamente é um gesto com o que se opõe àqueles que fazem da palavra música um limite, os que exigem para os sons uma definição, uma delimitação. Fechando as portas do musical no século XIX, os músicos do século XX sentiram-se livres para trabalhar com os instrumentos da sua época, podem alterar o ato composicional, o interpretativo e também a escuta, ampliando para isso, o velho escopo musical.

58

A organização do som implicava para o jovem músico: primeiro a entrada do ruído e, com ele, qualquer instrumento de percussão e, em

² CAGE, John. "The Future of Music: Credo". In: *Silence*. U.S.A.: Wesleyan University Press, 1961. & CAGE, John. *Escritos al oído*. Traducción de C. Pardo. Murcia: Colección de Arquitectura, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1999, p. 52.

segundo lugar, a convicção de que a organização do som seria executada em centros de música experimentais.

A situação do conceito de música pela expressão organização de som supõe, então, uma continuidade entre todos os sons, quer dizer, a não delimitação entre o som e o ruído e, mais adiante, também entre som, ruído e silêncio. Com isso percebe-se que, como Cage ensinou, sempre que se inclina ao ouvido descobre-se que há som.

Ao mesmo tempo, a explícita referência ao som situará num primeiro plano um elemento que no significado música parecia relegado a uma posição subordinada. Este era, para esse músico, uma consequência do estudo do solfejo nos conservatórios onde se faz do som uma abstração – a nota – e se estabelece o dualismo entre nota musical e o som. O solfejo dá conta das relações entre os sons. Dessa maneira, pensa Cage, escutam-se as ideias que estreitam a relação, o intervalo que dá sentido ao decorrer, assim, do, ré, mi... mas não o próprio som. Esta delimitação permite excluir os sons que não entram nessa relação. Esta noção da música, herdeira da *mesura* instaurada com a partitura, faz do som um artifício mental que se escuta com a mente e não com o ouvido. Perante esta situação, o músico propõe calar a melodia do pensamento para que o som tenha lugar.³

A introdução do ruído, dessa multiplicidade de sons não intelectualizados, como os define o músico em *Silence*,⁴ será uma maneira de violentar a memória e o jogo do reconhecimento. Desse impulso, surge sua invenção do *water gong* (1938), realizado para uma composição que acompanha um balé debaixo da água, e do piano preparado para a composição *Bacchanale* (1940), para um balé de Syvilla Fort. Com a invenção do piano preparado, Cage transforma o piano em uma orquestra de percussão.

Mais tarde, será a sua experiência com a câmara anecóica da Universidade de Harvard, a que descobrirá o silêncio sonoro e lhe mostrará que o silêncio absoluto não pode ser localizado, que somente existe um espaço mental que corta uma ausência. Deste experimento, será fruto uma de suas obras mais conhecidas, *4'33"* (1952). Introduzindo o ruído e o silêncio, o músico abre os horizontes do que é

³ Cf. CAGE, John. "Lecture on Nothing". In: *Silence*. Op. cit., p 117.

⁴ *Ibidem*, p. 116.

musical e propõe entrar no deserto do esquecimento. Sem a criação desse deserto na pessoa, não se pode ingressar nos bosques da música.

O esquecimento será o mecanismo que impossibilite a expressão das emoções pessoais do organizador de sons, do músico. Com ele, pretende-se apagar o rastro que levaria a expressão do gosto e da emoção. Uns rastros que, além do compositor, deixam ver os traços que a memória cultural tinha impresso na composição musical.

A função do organizador de sons consistirá em criar métodos sempre novos para não ficar preso nas delimitações que supõem a estabilidade de apenas um método, o percorrido por um caminho que se transforma em sendeiro, em caminho trilhado. Preciso em consequências o uso de procedimentos heterogêneos que levam a compor de um modo indeterminado. Um exemplo poderia ser escrever em folhas de plástico transparente que possam se sobrepor de várias maneiras, como se expõem em "Rhythm etc.", onde o compositor anuncia as motivações que o levam a abandonar a ideia de proporção.⁵ Assim, se Claude Debussy fechava *Estampes* para o piano com o "Jardins sous la pluie" e com uma citação de "Nous n'irons plus au bois", o compositor norte-americano aposta por uma escrita indeterminada para se aventurar nos bosques da música.

Passear pelos bosques da música requer aprender a trabalhar com ferramentas que não determinem o que vai ser realizado. Neste sentido, o uso do acaso na organização sonora, a invenção de instrumentos ou o uso de instrumentos destinados na sua origem a composição musical, como os magnetofones, o as diversas funções que terá a partitura – seja como suporte da interpretação ou como potencialidade para uma multiplicidade de interpretações – serão algumas das ferramentas que o compositor coloca em funcionamento.

60

Dentre os muitos exemplos que poderiam ilustrar estas práticas, lembrar-se-á de *Music Walk* (1958), uma peça para um piano e para um ou vários pianistas e rádios. Seguindo a Cage, esta obra

consiste em nove folhas de papel com pontos e uma sem eles. Um retângulo de plástico transparente menor, com cinco linhas paralelas

⁵ CAGE, John. "Rhythm etc." In: *A Year from Monday*. London-New York: Marion Boyars (1968), 1985. & CAGE, John. *Escritos al oído*. Op. cit., p. 124.

amplamente separadas, se superpõe em uma posição qualquer, fazendo que alguns pontos passem dessa maneira da potencialidade à atividade. As linhas são ambíguas, referem-se a cinco categorias diferentes de sons em qualquer ordem. Proporciona-se, além do mais, uns quadrados pequenos de plástico adicionais, com cinco linhas paralelas, podendo usar-se ou não, para determinar ainda mais a natureza dos sons a se produzir. As posições são diversas para a interpretação : no teclado, na tampa do piano, no rádio. A pessoa move-se a qualquer momento de uma possibilidade a outra, mudando dessa maneira a referência dos pontos às linhas paralelas.⁶

A partitura é uma ferramenta colocada à disposição dos intérpretes que podem efetuar diversos percursos sonoros. As determinações que se realizam no momento da interpretação, não estão sujeitas a um *a priori* que o intérprete possa reconhecer. A indeterminação da partitura a converte em um processo, uma ilustração da maneira em que é possível efetuar processos interpretativos.

O músico é o organizador de sons, e esta organização pode se desligar das intenções do compositor, não apenas dos seus gostos e emoções senão, também, de qualquer outra intenção de índole intelectual. A indeterminação da partitura tem esvaziado a vontade do músico. Por isso, *Music Walk* é um processo sempre aberto, um passeio que continuamente deve decidir os seus passos, uma obra indeterminada.

Assim, sem introduzir a intencionalidade que cartografaria os limites do musical, deixa-se o som ser, como também a escuta. Uma escuta que também não é obrigada a responder às formas determinadas de exercício; não está obrigada a perceber as relações que fazem do som uma nota. A escuta pode ser um passeio não intencionado, como quando alguém se adentra a um povoado desconhecido só para ver, escutar e passear.

O som não é a casa que o sujeito tem que habitar, senão os percursos que poderiam compor uma casa, mas também um deserto ou uma praia. Assim é possível escutar sem intenções prévias, como se prestasse

⁶ CAGE, John. "How to Pass, Kick, Fall, and Run" In: *A Year from Monday*. Op. cit. & CAGE, John. *Escritos al oído*. Op. cit., p. 99-100. Sobre *Music Walk* consultar-se PRITCHETT, J. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 126-128.

atenção a um discurso que se deseja de verdade compreender. A escuta assim, é uma experiência e não uma atividade a se realizar. Por isso, o bosque da experiência pode ser em Cage: "Um passeio, por assim dizer, pelos bosques da música, ou pelo mundo mesmo".⁷

No bosque de Robert Wilson

O bosque de Wilson está formado pela experiência teatral. Consiste numa experiência que prioriza o olhar, onde o teatro é um espetáculo principalmente para o olho. De Robert Wilson tem-se falado, até a saciedade, que realiza um teatro de imagens. Ver uma imagem nas obras de Wilson é, simplesmente, se posicionar para ver o que acontece a nossa frente. A imagem não reenvia a uma significação ou ao decorrer de uma narração. A cena abriga imagens em movimento. Nas obras deste diretor norte-americano, o olho aprende de novo que o ver não é algo dado, que é necessário focalizar o olhar para algo que possa ser visto. E, para isso, precisa-se de tempo.

Deafman Glimpse talvez seja a obra mais emblemática de Wilson, apresentada em Paris em 1971. Nessa obra, realizada com a colaboração de Raymond Andrews, um menino surdo encontrado na rua e que acaba sendo adotado em 1967, será sua carta de apresentação europeia. O olhar desse menino, estranho às palavras, levará a uma maneira do ver que não procura a sua legitimidade na linguagem que o descreveria. Wilson oferece ao espectador o universo de Raymond Andrews, um universo silencioso.

- 62** Esta obra, que contém um pequeno roteiro acústico, supõe uma experiência inédita do olhar, uma experiência da qual as palavras de Louis Aragon dariam conta:

não tenho visto nada mais belo neste mundo desde que nasci, nunca, nunca nenhum espetáculo chegou às solas do sapato deste, porque é tanto o despertar da vida e a vida adormecida, a confusão entre o mundo de todos os dias e o mundo de cada noite, a realidade misturada com o

⁷ CAGE, John. "The Future of Music". In: *Empty Words Writings '73-'78*. London-Boston: Marion Boyars, 1980. & *Escritos al oído*. Op. cit., p. 164.

sonho, o inexplicável do todo no olhar do surdo [...]. O espetáculo utiliza os novos meios de luz e de sombra, máquinas reinventadas antes do jansenismo do olhar.. Tudo parece criticar aquilo a que estamos acostumados. Tudo é experiência. Até a interpretação destes que livremente não designarei nem dançarinos nem atores, já que são isso e outra coisa: experimentadores de uma ciência ainda sem nome. A do corpo e a sua liberdade.⁸

As palavras de Aragon enaltecem a beleza de um espetáculo inexplicável, sem discurso, mas também sem possibilidades discursivas, já que o percorrido que inauguraria a linguagem mostraria outras formas de ver que não se encaixam com o olhar que percorre em silêncio. No cenário se assiste à confusão da vida antes que a linguagem coloque ordem com suas denominações e seus trajetos estabelecidos. Trata-se, pois, da confusão de toda experiência antes de ser nomeada, recortada e regulada. No entanto, enquanto obra teatral, *Deafman Gance* poderia ser interpretada como um recorte dessa experiência, ainda que esse recorte seja meramente temporal.

Durante horas, assiste-se ao transcurso de um acontecimento no que se dá para ver aquilo que usualmente escapa ao olhar. Para isso, é necessário esse movimento extremamente lento que tornaria famoso o trabalho de Wilson, e que teria por objeto, simplesmente, deixar o tempo necessário para que o movimento se faça presente. Em consequência, desde esta perspectiva, não poderia se falar de movimento lento senão, do tempo que se requer, por parte do ator para a execução de um movimento. Com este procedimento se mostraria aos olhos do espectador que, seguindo a Martha Graham, sempre há um movimento, que quando o gesto se interrompe o movimento continua em uma única e mesma linha. Do mesmo modo para John Cage, quando nos colocamos à escuta, sentimos que o silêncio não existe, que o som sempre continua.⁹

Os atores, afirmava Aragon, são os experimentadores de uma ciência sem nome, a ciência do corpo e da sua liberdade. O trabalho não consiste

⁸ ARAGON, L. "Lettre ouverte à André Breton: sur *Le Regard du Sourd*, l'art, la science et la liberté". In: *Lettres Françaises*, Paris, n. 1388, 1971.

⁹ WILSON, R. "Entretien avec Robert Wilson", *Résonance*, n. 11, Paris, IRCAM/Centre Georges Pompidou, 1997, p. 7.

em uma interpretação, senão em uma experimentação que apela ao corpo. Trata-se de escutar o próprio corpo. Para isso, o ator deve ser livre perante o discorrer sonoro e perante as emoções que um texto poderia representar. Assim como o movimento do ator deve encontrar no seu próprio corpo a ancoragem necessária e não na cena a representar, as palavras que o ator profere atendem ao próprio som, a sua materialidade, e não ao sentido do falado. Neste sentido, é importante destacar a maneira que os ensaios de suas obras inclinam-se para a desarticulação da voz e do texto que é enunciado, em um processo que consiste no deslocamento do discurso como unidade de significação. Não é necessário que o discurso prossiga a alguma parte cujo diálogo se faz constantemente impossível. Um exemplo constitui os cinco *Dia Log* escritos e interpretados com Christopher Knowles entre 1974 e 1980. Os textos aqui são uma partitura musical que combina as vozes de diversas formas, como a superposição e a repetição. Assiste-se com Wilson a fundação de um dispositivo que se faz presente assim também na obra de John Cage, como por exemplo em *Empty Words* (1980), onde o músico pretende sugerir a ausência de significação que se dá aos sons da música.

A liberdade do ator se impõe na maneira como encara a relação ou a ausência de relação com a composição musical em suas obras. Muitas vezes, e alinhado com o trabalho de John Cage e Merce Cunningham, a composição sonora somente tem em comum com a composição visual e a textual uma duração estabelecida previamente. O corpo do ator não diminui a evolução sonora, e nem realiza uma ilustração do que se oferece ao olhar.

64 Resulta, no entanto, notável que, em sintonia com o trabalho do compositor norte-americano, Robert Wilson evita a expressão das emoções em seu sentido tradicional ou cultural. A emoção não será representada com exterioridade, senão que deve ser encontrada no interior do corpo do ator de uma maneira individual e não estereotipada. O objetivo é não fazer da cena o lugar onde se produz a ilustração de um texto ou de uma história, nem transformar o corpo de um ator em corpo de um orador. Dir-se-á que a tarefa consiste na destruição dos jogos ilustrativos e imitativos que fazem do teatro um espetáculo mais dirigido ao sentido que aos sentidos.

O teatro de Wilson parece iniciar de um processo do esquecimento que apaga os rastros que permitem ao espectador o reconhecimento

da ação ou do desenrolar sentimental que os atores colocariam em cena. No entanto, não se trata de uma tábula rasa, o diretor texano incorpora signos, gestos, sons, movimentos de outras culturas que serão combinados e trabalhados de novo até conseguir um espetáculo único. Para efetuar este trabalho, o diretor começará por uma formalização absoluta. Como ele mesmo expõe, seu trabalho inicia-se com uma forma, uma estrutura visual e, desta forma, constrói um conteúdo.¹⁰

O formalismo de Wilson consiste na criação de uma estrutura onde se organiza o tempo e o espaço. Para este diretor o tempo e o espaço não são concebidos como um *a priori*, senão como duas linhas que devem tramar-se para criar a cena; duas linhas sempre em movimento. Assim, o espaço é considerado como uma linha horizontal e o tempo uma linha vertical.¹¹ O tempo e o espaço não pressupõe, então, uma época a ser representada nem um transcurso histórico, são o jogo das linhas que, com a luz, virão a construir a cena que se propõe ao olhar.

A maneira em que realiza a sua primeira ópera, *Einstein on the Beach* (1976), com a colaboração do Phillip Glass, constitui um bom exemplo:

'Einstein on the Beach': I, II, III, IV; A, B, C, D; 1, 2, 3, 4, 5... Bom, é assim que faço uma ópera. Primeiro, decido realizar uma obra que se chama *Einstein on the Beach*. Começo com o título. A continuação, decido escrever quatro atos com três temas e todas as combinações possíveis destes três temas: A e B, C e A, B e C, e finalmente os três temas juntos. Depois introduzo entremezes que chamo 'Knee Plays' [de certa maneira, articulações]. Mais adiante, defino as durações. Decido que esta parte terá duração de 22 minutos, aquela 21. Em total obtenho quatro horas e quarenta minutos. Neste momento conheço a forma, a estrutura e a duração. Então é preciso que decida o que vou pôr em A, esta é a seguinte etapa. Einstein falou de trens, então coloco um trem que ingressa na cena... Einstein dizia que quando se sobrevoava um trem, não se via mais do que uma linha. Então, quando um trem chega a quinze minutos da cena, é interrompido por uma linha

¹⁰ Cf. HOLMBERG, A. *The Theatre of Robert Wilson*. Cambridge: University Press, 1996, p. 84. Este procedimento lembra 4'33" de John Cage, e o texto *Lecture on Nothing*, onde o músico cria uma estrutura oca na qual qualquer ideia ou som pode entrar.

¹¹ Cf. OSTRIA, V. "Echanges: Pierre Soulages, Robert Wilson", entrevista con Robert Wilson en *Cahiers du Cinéma*, n. 477, 1994.

de luz vertical. Depois, o trem prossegue sua rota. A linha de luz desaparece. O trem chega à metade da cena e é interrompido de novo por uma linha de luz vertical. Depois, o trem volta e chega até os quarenta e cinco minutos da cena onde existe ainda uma outra linha de luz vertical.¹²

Nesta obra toda, a cena é submetida à formalização. Uma formalização que parte de uma estrutura vazia fundada no tempo. Na estrutura se inicia a experiência do movimento que une a cena. Para isso, será preciso inscrever esse formalismo no corpo do ator. Neste sentido, uma vez mais os ensaios realizados por seus atores são reveladores: todos os movimentos serão parametrizados, e o ator aprenderá esses parâmetros. Seu trabalho começará contando o tempo que transcorre para realizar o movimento, assim como a trajetória a realizar. Os gestos dos atores são numerados, igual os ritmos das luzes e qualquer outra ação. Deste modo, a estrutura visual é organizada como uma partitura musical que compartilha, como duração, a partitura elaborada de Phillip Glass.

Os ensaios têm por objeto apagar do corpo do ator a memória muscular que a vida cotidiana havia colocado, para fazer possível voltar a caminhar, sentar, levantar o braço, olhar... sem estar sujeito à grafia que a educação tem inscrito no corpo. Uma grafia que costuma dar primazia ao objetivo de alcançar com o movimento e não com o movimento mesmo. Trata-se, nas palavras de Wilson, de criar a possibilidade de cada um poder "voltar a aprender a caminhar em um sistema de sensibilização estupestato, concentrado".¹³

66 Então, coloca-se de manifesto que se sentir no próprio corpo não é uma experiência ordinária. Para isso, se deve aprender a engendrar outra memória muscular que faça do caminhar um movimento puro que forme só isso, o caminhar. Com este aprendizado, com o extremo formalismo da cena e do corpo do ator, o teatro de Robert Wilson convida a penetrar no "bosque da experiência".¹⁴

¹² Ibidem.

¹³ WILSON, R. "Entretien avec Robert Wilson", Op. cit., p. 7.

¹⁴ SAUSSET, D.; CARRILLO, C. "L'oeil de Bob Wilson: À la recherche du temps-lumière", entrevista com Robert Wilson em *L'Oeil*, Paris, 1999.

No bosque de Robert Wilson e no bosque de John Cage, uma grande possibilidade de percursos se torna possível. No bosque se descobre que, caso se escute, sempre haverá som, caso se olhe atentamente, sempre haverá movimento. São bosques da experiência, um mesmo bosque para os sentidos. No entanto, não iríamos querer situar-nos na dualidade que faria do pensamento um elemento paralisador e dos sentidos a única possibilidade de liberação. No bosque da experiência, o pensamento é também um movimento e seus caminhos, muito além do que implica a sintaxe, e que ainda estão por inventar. Lembramos, então, com Cage, que um método é somente um caminho entre muitos e que se se aprende a caminhar com o corpo e com o pensamento, pode-se criar ainda mais métodos, caminhos que não devem fazer esquecer que pensar, sentir e experimentar podem ser, de vez em quando, explorar o bosque da experiência.











Mais do que não ver

Cao Guimarães¹

Falarei um pouco da minha trajetória. Eu acho mais importante e mais interessante exibir uns trabalhos e depois discutirmos sobre isso, do que ficar contando a mesma história, que eu repito sempre. Tanto para mim quanto para vocês é mais interessante ver o trabalho e discutir ele do que ficar só falando. A trajetória, às vezes, é muito cansativa, ficar pensando na gente mesmo e ficar falando da nossa vida e repetindo isso várias vezes a cada palestra.

Basicamente, desde menino, desde adolescente, em Belo Horizonte, eu tinha um fascínio muito grande pelo cinema, pela imagem de uma forma geral. Eu tinha um avô, que desde criança... eu morava com ele e ele tinha um laboratório PB em casa... E eu, desde cedo, frequentava aquele ambiente "luz vermelha", aquelas imagens aparecendo, aquela coisa mágica da fotografia... eu acompanhava isso. E, além de tudo, ele era médico e pediatra e gostava muito de filmar e fotografar não só família, digamos o fotógrafo ou o cineasta amador, mas também fotografias técnicas e científicas sobre os casos estranhos de crianças de barriga d'água, xifópagos, ou seja, ele tinha um arquivo proibido na casa, que ele não deixava a gente chegar perto, que obviamente é o que mais atiçou a curiosidade, porque pelo proibido é que a gente manifesta o maior desejo.

¹ Transcrição da palestra apresentada por Cao Guimarães em 17 de julho de 2010, na ocasião do *Ciclo Paralelo Silêncios e Sussurros – Projeto Encontros com os Artistas*, promovido pela Fundação Vera Chaves Barcellos para o *Conexão Artes Visuais* (Funarte), com o patrocínio da Petrobrás e apoio do Santander Cultural.

Esse arquivo de medicina, digamos assim, de uma coisa científica... eu consegui vê-lo um dia e me impressionou muito e marcou profundamente o início do meu trabalho com a imagem, o que foi mais ou menos na década de 1980, que foi um trabalho com fotografia. Lembro na época... dessa coisa ainda do laboratório, de sobreposição de camadas de imagem. Como mineiro, uma certa dose de barroquismo, um certo excesso... Na época ainda muito novo, e um pouco aquele espírito da década de 1980 meio mórbido, meio *dark*, *punk*, não sei o quê... que passava muito para os trabalhos dessa época. E com o passar do tempo, eu fui um pouco tirando esse excesso, fui descobrindo a simplicidade e a potencialidade da imagem por ela mesma.

Mas nessa época também comecei a descobrir o cinema principalmente. Eu era, digamos, um rato de cineclube. Na época tinha muito cineclube em Belo Horizonte, no Brasil inteiro. Era uma delícia. Passavam ciclos de todos esses autores revolucionários do cinema e hoje não faço tanto isso, mas antes eu ia quase todo dia ao cinema e era muito interessante acompanhar de perto obras, um ciclo de Godard e Tarkovski... desses cineastas que revolucionaram o cinema moderno, esse cinema novo que aconteceu na década de 1960 e 1970. Então, nessa época, eu pensei muito em querer ser cineasta. O desejo maior era trabalhar com cinema. Obviamente que em uma cidade como Belo Horizonte, na época, tinha apenas uma câmera 35 mm que ficava nas mãos dos padres da PUC. Então era impossível ter acesso, como se tem hoje, para fazer filmes. Então eu comecei a trabalhar com fotografia.

Herdei do meu avô equipamento de 16 mm e Super-8. Comecei a brincar um pouco com isso, e foi também o surgimento do vídeo. Então comecei a fazer algumas coisinhas, mas o trabalho de exposição principal era baseado na fotografia, era principalmente fotográfico.

Aí houve um período interessante em que eu arrumei um emprego, o melhor emprego que eu já tive, que era cônjuge bolsista. O governo me pagava para cuidar da minha mulher em Londres, que na época era a Rivane Neuenschwander, nós estávamos juntos, morando em Londres. Foi o momento onde realmente aconteceram duas coisas importantes: uma aproximação profunda com as artes plásticas, um acesso a exposições interessantíssimas nas cidades naquela época, museus e o convívio com a própria Rivane, que era uma artista plástica muito interessante, que eu gosto muito. E uma segunda coisa que foi o acesso ao material fílmico do Super-8, o velho e bom Kodachrome, que

é um filme infelizmente extinto hoje. Esse emprego de cônjuge bolsista me gerava um tempo ocioso maravilhoso em casa, em que eu, numa condição de estrangeiro, meio exilado, eu ficava comprando rolinhos Super-8 e observando uma luz que cruzava os azulejos do apartamento de manhã até de tarde, uma semente que cruzava o apartamento e caía no vaso, na privada, ou seja, esses exercícios de observações de microfenômenos cotidianos.

Esse exercício Super-8 era muito curioso, o processo de feitura e de revelação era interessante. Eu pegava o rolinho de três minutos, filmava pequenas coisas, mandava para Kodak na Suíça, botava no correio, e a Kodak me enviava de volta, uma semana depois. É como mandar uma carta para si mesmo. Toda semana eu ficava me correspondendo comigo mesmo, eu mandava para a Kodak e ela me devolvia a coisa revelada. E eu comecei a comprar equipamento para projetar o filme, para telecinar o filme, passar para vídeo, montar. Nesse momento eu comecei a participar ou perceber uma possibilidade de processo autônomo de fazer cinema, independente desse grande circuito, dessa grande indústria pesada que é o cinema hoje. É um processo que eu chamava "cinema de cozinha", porque era literalmente feito na cozinha da minha casa. Eu filmava várias coisas, sem muita intenção ao filmar, sem uma pré-concepção de filme, de projeto anterior. Era mais uma observação da realidade cotidiana que eu gostava de fazer. Chamava os amigos, projetava esse filme, ia percebendo um link entre as imagens, alguma associação possível.

Desse período saíram os dois primeiros vídeos que eu fiz, que foi o *The eyeland*, a Terra do Olho, que é a Inglaterra, é um trocadilho com a ilha. E o *Between: Inventário de Pequenas Mortes*, pequenas coisinhas... que também é uma outra coisa recorrente no meu trabalho, é uma necessidade ou desejo de inventariar coisas. Tenho vários trabalhos que são coleções, por exemplo *Inventário de Raivinhas*, tem o livro *Gambiarrras* que é um trabalho infinito, em todo lugar que eu vou sempre fico buscando gambiarrras, já acostumei o meu olho a procurar gambiarrras em tudo que é lugar.

Esse período de Londres foi muito interessante por causa desse momento de isolamento, de distanciamento de onde você veio, de uma solidão produtiva, de um ócio criativo. E esse acesso ao universo das artes plásticas foi muito interessante, porque sem querer eu virei artista plástico. Claro, eu já tinha feito algumas exposições de fotografias, e

de uma certa forma, as artes plásticas é a mais generosa e aberta para vários tipos de manifestação, talvez por ser a mais antiga de todas. Hoje, num espaço expositivo, há trabalhos relacionados ao teatro, à música, ao cinema.

As artes plásticas me absorveram, e de uma certa forma, esses trabalhos que eu comecei a fazer, quase instintivamente, foram ganhando força, os curadores viam; comecei a fazer uns trabalhos com a Rivane nesse período. E, paralelamente a esse trabalho de vídeo, de Super-8, de cinema, eu fiz um projeto que eu gosto muito que ironicamente trata da saturação da minha relação com a imagem. Já havia anos que eu vinha trabalhando com fotografia e eu fiz um trabalho chamado *Histórias do não-ver*. É um trabalho de 1998, foram dois anos que eu fiquei fazendo isso em várias cidades do mundo. E o trabalho é: eu convido pessoas para me sequestrarem e desenvolverem um projeto qualquer para eu vivenciar algo com os olhos fechados, ou seja, perceber a realidade com os outros sentidos que não a visão. Então eu ia, o "Du" foi até um dos sequestradores – houve vários sequestradores – e obviamente que no início chamei amigos. Depois eu pensei em convidar um cachorro ou um cego, algo assim. O último sequestro já foi muito radical, e eu parei o projeto por aí. Mas na verdade, essas pessoas me sequestravam e eu ia com os olhos vendados e com uma câmera fotográfica na mão, registrando os fenômenos ou as coisas que me eram instigadas pelo que eu pegava, pelo que eu cheirava, pelo que eu ouvia, e não pelo que eu via, ou seja, instigado pelos outros sentidos. Eu registrava, fotografias cegas eram o único testemunho da experiência, ficavam naquela máquina fotográfica, ainda filme preto e branco. E quando depois dos sequestros eu voltava para casa e escrevia, ou não, um texto sobre aquele acontecimento, aquela experiência. Depois de escrito o texto eu revelava as imagens, e o livro são esses sequestros justapostos, ou contrapostos às imagens cegas com os textos, os relatos da experiência. Isso foi muito interessante, e fazer paralelamente a isso esses vídeos, porque depois eu voltei para o Brasil e descobri um processo autônomo, independente de fazer filmes, que até hoje, depois de anos, seis longa-metragens, mais de 20 vídeos, até hoje eu faço dessa forma. É um cinema mais ou menos barato, e eu faço desde dirigir o carro da produção até editar, fotografar o filme.

Houve um acontecimento muito importante nessa época que foi o encontro com o Grivo, que é um grupo de som de Belo Horizonte, que

eu enquanto um ser da imagem, querendo fazer áudio visual, precisava de um ser do áudio, do som. E Grivo foi esse parceiro, uma dupla, que desde então vem fazendo todos estes trabalhos comigo. Obviamente os filmes mudos eles não fizeram. Mas o som de todos os meus trabalhos foi feito por eles, e existe uma profunda inter-relação em todo o meu cinema, no meu trabalho audiovisual, essa importância fundamental da relação da imagem e do som enquanto a gente tem toda uma história do cinema onde o som é preterido em função da imagem. A imagem tem uma supervalorização. Desde sempre era muito interessante trabalhar o cinema enquanto uma essencialidade sonora e visual. O cinema sempre foi muito impregnado do teatro e da literatura desde o seu advento, pouco mais de um século. Os atores, os dramaturgos e os literatos pegaram essa nova arte e começaram a criar a narrativa cinematográfica, muito mais relacionada ao tempo do que ao espaço, e é interessante perceber que o cinema, ao contrário das artes plásticas, é uma arte que ainda está engatinhando, está de fraldas. É muito importante buscar uma certa essência de linguagem do cinema para além de toda a influência que ele teve, com seus momentos de glória, da literatura e do teatro. Sempre eu tentei trabalhar um pouco isso nos meus filmes, nas coisas que eu fiz.

Esse reencontro com o Brasil foi muito importante. Eu cheguei ao país com uma saúde imensa, e fui fazer um longa-metragem chamado *O fim do sem fim*, que foi uma viagem por dez estados brasileiros, fiquei dois meses viajando no interior do país, buscando profissões em extinção. E com a equipe pequena. Esse encontro com o país de novo foi muito forte e desde então começou a entrar no meu trabalho alguma coisa mais documental, relacionada à realidade. Depois do *O fim do sem fim* eu fiz geralmente, com a mesma equipe, com pouca variação, *Rua de mão dupla*, trabalhos feitos para a *Bienal de São Paulo* que viraram filmes. *Rua de mão dupla* é um deles, *Acidente*, *A alma do osso*, *Andarilho*, e eu acabei agora o sexto longa-metragem que é *Ex isto*, um filme sobre o René Descartes. Quando penso o que é minha matéria-prima do meu trabalho, sobre o que eu faço filmes, a resposta é óbvia: a realidade em várias formas de manifestação das várias realidades diferentes.

De tanto ver, pensar, e falar sobre os filmes, sobre trabalhos, eu criei uma espécie de metáfora para falar sobre a realidade e como as várias formas de abordagem ou de se colocar diante dessa realidade e

transformar isso em um trabalho de arte. Então, a metáfora é interessante, pois ilustra muito bem essa minha relação com essa matéria bruta, matéria prima de todos os meus trabalhos que é a realidade.

É o seguinte: se você imaginar a realidade como um lago... há três formas de se aproximar ou de se relacionar com esse lago: ou eu fico no barranco, contemplando essa superfície, todos os meus trabalhos mais contemplativos que são filtrados por um olhar, por uma observação do mundo, por esse meu lado do fotógrafo, da pessoa que está ali só observando. Posso mostrar alguns exemplos como *Da janela do meu quarto* que é um filme de cinco minutos muito simples, mas muito forte, são duas crianças brincando na chuva, meio que brigando... Há trabalhos de pura observação. Um deles que une o estar no mundo, o trânsito pelo mundo, a viagem, como eu viajo muito eu fico observando coisas que geralmente são inesperadas que acontecem e que são de uma profunda força. E isso é um exercício do olhar. Não é que seja tão simples assim, mas que vem sendo elaborada desde que eu nasci. Como você vê o mundo.



Como uma segunda forma de se relacionar com a superfície desse lago seria você atirar uma pedra nele. E essa pedra enquanto um conceito ou proposição. Você lança uma pedra na realidade, na superfície desse lago, embaralha a superfície. Você cria um caos, desorganiza certas realidades e vê o que acontece. Como os meus trabalhos mais propositivos, mais conceituais, como *Histórias do não-ver*, em que eu convido as pessoas a me sequestrar e me jogo em determinadas situações ou experiências, como *Rua de mão dupla*, em que convido pessoas que não se conhecem para trocar de casa e elas ficam ali durante 24 horas, cada uma com uma câmera de filmar. Por exemplo, um engenheiro vai para a casa do arquiteto e vice-versa. Eles não se conhecem. Então eles passam 24 horas filmando esse universo da casa de um outro, um universo íntimo. E depois, ao buscá-los, sem ainda eles se conhecerem, eu faço duas filmagens. Uma um retrato filmado deles, calados olhando para a câmera e outra eles falando desse outro em cuja casa eles ficaram. Qual a imagem da pessoa em cuja casa eles ficaram. E isso, na Bienal, estava exposto em duas telas. São três pares de pessoas que trocaram de casa. Você via a casa do arquiteto numa tela, do engenheiro em outra, você ficava vendo aquelas imagens feitas por eles mesmos. Depois sumiam as duas imagens e apareciam as duas faces, os dois retratos das pessoas, uma quieta olhando para a câmera e outro falando de quem ele imaginava ser essa pessoa que agora estava do lado dele na tela e vice-versa. É um dos meus trabalhos que têm um retorno acadêmico de uma investigação. Os acadêmicos ficam loucos com essas coisas, relacionam com documentário, com essa ideia de como se revelar um personagem através não dele falando de si, mas dele falando de um outro. É interessante, pois quando você fala de si, você se protege, nunca se revela, se revela muito mais ao falar de um outro do que falar de si mesmo. Esse trabalho é bem curioso, dessa segunda forma de me relacionar com a realidade que é através de uma pedra, de uma proposição, de um conceito.

E uma terceira forma, seria você se atirar no lago. Que seriam esses trabalhos mais imersivos, que são basicamente os meus filmes de longa-metragem, em que eu fico 15 dias morando com um eremita no meio da montanha. Faço filmes sobre um eremita ou sobre andarilhos, eu fico dentro de um universo para observá-los. São trabalhos de uma imersão maior.

Obviamente que essas relações com o lago, com a realidade, não são estanques, dentro de um longa-metragem igual ao *Andarilho* há uma

proposição também, uma imersão e uma contemplação constante. Esses graus de relacionar-se com a realidade são interessantes, pois uns trabalhos são mais contemplativos, outros mais propositivos, e eles também se misturam.

O vídeo *Da janela do meu quarto* é de 2004 e esteve em vários festivais e exposições; revela essa coisa híbrida dos meus trabalhos que transitam entre o universo do cinema e das artes plásticas. E por acaso, numa exibição em museu da Espanha, em que eu tive uma retrospectiva de vários trabalhos, que eu montei várias salas de projeções de vídeo, acompanhei um processo de montagem curiosíssimo que virou esse próximo vídeo que a gente vê que se chama *El pintor tira el cine a la basura*, o pintor joga o cinema na lata de lixo. O que eu gosto nesse trabalho é a possibilidade de tatilidade, de você pegar uma imagem.

No caso das formigas do vídeo *Quarta-feira de cinzas*, há uma cidade perto de Belo Horizonte com uma grande incidência de formigas... elas realmente dançam o Carnaval na quarta-feira de cinzas; depois do Carnaval dos homens, saem catando confetes e entram na casinha. Obviamente que tudo isso é criado. No caso do vídeo *Sopro*, foi no período em que voltamos do exterior para o Brasil, fomos para uma fazenda, e eu tinha comprado um aparelho de fazer bolhas de sabão gigantes, fomos pro meio de um pasto brincar, levei a câmera de Super-8, filmei e percebi a força e a potência daquela imagem e depois o filme aconteceu. Foi uma situação criada meio lúdica, mas querendo fazer alguma coisa, como várias coisas acontecem no meu trabalho. No caso das formigas... nós seduzimos as nossas atrizes que já têm dois ou três filmes, passamos bacon, açúcar, mel nos confetes. E as bolhas também são outros atores fantásticos. Outro se chama *O inquilino*, em homenagem ao Polanski, e é bem curioso também: é uma bolha de sabão adentrando-se em uma casa vazia, em obras, passando por todos os cômodos, a trilha é meio de suspense. Todas são situações criadas, se houvesse um *making off* seria maravilhoso, pois é bizarra a situação de produção. E é difícil filmar formigas, pois são rápidas, pequenas, não é uma coisa fácil.

Pergunta: *O som nos filmes do México... Isso foi feito depois? O Grivo estava lá? Ou vocês obtiveram os sons antes e depois trabalharam em cima deles?*

Os do México são dois: o *Peyote* e o *Sin peso*. Os dois filmes fizeram parte de um grande projeto em que fui convidado por um museu da

Cidade do México para desenvolver um trabalho qualquer sobre situações ilegais, o que eles chamavam na gíria mexicana de "chocolates". Eu fui para o México, primeiro sozinho, e mexer com bandidagem mexicana deve ser pesado. Eu ficava andando pelo Zócalo, pelo centro do México e me impressionou muito o som dos vendedores ambulantes de rua. Então eu não tinha uma ideia exata do que eu queria fazer ainda, mas eu queria fazer um trabalho com aquele som, porque era uma música maravilhosa. Andava e viajava naqueles vendedores. Nesse período filmei várias coisas, inclusive essa criança que estava no Zócalo, ali acontece de tudo, aqueles índios dançando e aquela figurinha ali, mistura de herói japonês... e no meio daquela situação filmei aquilo. Mas no caso do *Sin peso* eu voltei ao Brasil e chamei o Grivo. Unimos dois projetos... Fizemos esse trabalho e outros vídeos no México. Lá tinha um som que não sabia o que queria fazer ainda, mas quero que vocês o gravem. E andando nas ruas, comecei a perceber que seria muito óbvio filmar os vendedores e eles falando. Comecei perceber esses toldos... O México é um país muito colorido e pensei nesse nome *Sin peso*, algo que flutua, e o peso é a moeda mexicana, o ofício deles que são vendedores, que trabalham com isso, e isso está na fala o tempo inteiro. Comecei a filmar aqueles toldos e quis acentuar esse lado plástico. Esse trabalho foi mostrado em Viena junto com trabalhos do Oiticica, um negócio sobre tropicália. Pois tem uma relação com a produção artística da década de 1960, um pouco lembra a coisa geométrica do concretismo, do neoconcretismo. Ficou curiosa a justaposição sem revelar os vendedores, mas algo que os protegia da chuva e do sol, essa profusão de cores e formas geométricas, com essa fala cantada, completamente não-geométrica. Essa contraposição entre o som e a imagem acho curiosa. Mostrei o *Peyote* para os meninos e eles fizeram essa música para o filme. O único trabalho que eu fiz ao contrário, que eu fiz um filme para um som do Grivo, foi o *Nanofania*, que é esse da bolha explodindo. Eles iriam fazer um show e me convidaram para participar dele fazendo imagens para algumas músicas deles. E o que eu mais gostei foi o *Nanofania*, que eu peguei o resto, a sobra do sopro, que é o filme da bolha de sabão o tempo inteiro no espaço... e obviamente no sopro eu tirei o momento em que ela explodia e no *Nanofania*, como o nome diz... a expressão do ínfimo. Essa música é interessante, pois tem um grave em um agudo e coloquei uma imagem que simbolizaria o grave e outra o agudo.

A coisa do Super-8 era muito engraçada porque até hoje é uma coisa muito cara, e ao contrário do vídeo em que você pode gastar fita a vontade, eu tive várias situações de viagem que eu sempre andava... A câmera funciona como uma caneta, esse tipo de trabalho, é uma escritura. Você fica fazendo um diário da existência. Fazer isso com Super-8 é algo caro. Tinha situações como do *Da janela do meu quarto* em que eu estava viajando, na ilha do Algodão, na Amazônia e só me restava um rolo de Super-8 que dura três minutos e algo estava acontecendo, eram aquelas crianças... Vou pegar a câmera. Você tem que tentar captar o evento que acontece e calculando, economizando na filmagem, pegando os momentos principais, e torcendo para que haja um complemento. No caso dei sorte, filmei em três minutos. Uma saiu correndo e teve o fechamento do trabalho. Por exemplo, fiz essa filmagem, na época tinha que mandar para Europa para revelar e eu esperava acumular vários Super-8 para mandar, esquecia que eu tinha filmado, ficava seis meses... Chegava o material e eu chegava em casa, chamava os amigos e projetava isso. Aí você começa a perceber, você visita uma realidade por uma segunda vez, algo interessante como na fotografia, não imediatista como o vídeo em que você vê na hora, tudo é imagem... Você se esquecia do que tinha feito e depois, ao projetar, começa a perceber que ali tem alguma coisa importante. E depois é uma montagem... escrever o filme na montagem, muitos trabalhos são relacionados à plasticidade do movimento. No caso da bolha, do *Sopro* e do *Da janela do meu quarto* é muito bom perceber os gestos daquelas crianças, os movimentos, a dança na chuva, e para isso o *slow motion* funciona muito bem. O da bolha também é um trabalho que geralmente eu não ponho créditos, geralmente são instalados numa sala em *loop*, o início e o fim são os mesmos (o primeiro *frame* e o último são os mesmos). Já mostrei esse trabalho em Estocolmo numa galeria que ficava perto de uma praça de drogados e esse povo ia para lá, tinham *puffs* no chão. Esse povo ia para lá e ficava aquela bolha de sabão, e todo mundo dormia horas na frente, acordava e estava lá aquela bolha de sabão e depois dormia de novo. Cinema não é só para ser visto, é para fazer dormir também. Olha que delícia... você vai, dorme, maravilhoso... É uma coisa que te provoca um sono, é algo raríssimo para muita gente. É um tipo de cinema sensorial, mais relacionado aos sentidos.

Eu falava sobre a ideia do espaço e do tempo, da história do cinema, pois ele começou com a noção de espacialidade muito presente. No início, o cinema era um acontecimento no espaço. O projetor de cinema



estava no meio da sala. Hoje olhamos para esse objeto e todos o conhecemos, ninguém fica olhando para ele, olhamos para o filme. No início todos olhavam para aquela máquina que ficava emitindo luz e fazendo aquelas imagens, e todos se assustavam. Existia uma relação espacial da sala. Depois com Griffith, com os americanos, quando se começou a formar a linguagem narrativa do cinema, escondeu-se o projetor e escureceu-se a sala, você vai vivenciar outra realidade que está na tela. Na história da narrativa do cinema relacionada não ao espaço, mas ao tempo narrativo. Como Tarkovski fala muito bem: Cinema é esculpir o tempo. Você esculpe o tempo na montagem do filme. Quase nunca faço roteiro dos meus trabalhos. Quase sempre escrevo o filme quando edito. Saber o tempo de cada plano, da imagem, do filme, uma curva do tempo, isso tudo foi feito nos primórdios do cinema, com a interferência da literatura e do teatro muito forte e a presença da roteirização e da dramaturgia. Obviamente que na história do cinema tentou-se quebrar essa forma narrativa que acostumamos, com vários tipos de iniciativas desse cinema de vanguarda, década de 1920 até 1960 nos EUA. E o que aconteceu é que hoje percebemos uma volta muito forte da questão da espacialidade no audiovisual. Você vai numa galeria e vai instalar um trabalho e sempre tem que pensar na arquitetura do local, pensar em como colocar, o tamanho da tela. No filme *El pintor tira el cine a la basura*, você tem um procedimento espacial com seu trabalho, coisa que é muito recente, a proliferação tecnológica de aparelhos de imagem etc. Por isso que brinco, fazer dormir ou então da imagem tátil, o pintor que enrola a imagem como se a pegasse... tatilidade da imagem. Você não está acostumado a isso, a imagem é bidimensional. Ela ganha uma terceira dimensão e o cara pega a imagem e joga na lata de lixo. A imagem que cheira... brincar com outras formas de percepção da imagem.

84

Pergunta: *O filme Sin peso é todo cortado. A sequência direta fica por conta do som... O som é que cumpre o papel narrativo, é ele que narra a história. Fale mais sobre isso.*

No penúltimo longa-metragem, *Andarilho* eu procurei com o Grivo um aprofundamento nessa possibilidade narrativa do som e de a imagem ficar no lugar do som, porque geralmente o som é quase que um acompanhamento da imagem, é a isso que estamos acostumados. Nesse filme, tinham planos longuíssimos que quase não acontecia nada na

imagem para que os meninos buscassem uma segunda camada narrativa através do som. O *Andarilho* é um filme sobre a relação entre o andar e o pensar... Eu filmei vários andarilhos. O tempo dilatado com a imagem possibilita que o som aconteça enquanto uma força narrativa. No *Sin peso*, são imagens muito parecidas, é quase uma tela concreta, uma pintura concreta em movimento. O que é dramático ou o que é não-geométrico no filme, o que é variável e o que é quase hipnótico... As duas coisas são hipnóticas, mas o som é mais ondulado, remete a uma coisa mais quente da vida, mais prosaica, enquanto aquelas formas ficam no âmbito da forma, da cor. É uma coisa da sinestesia, relação de som e cor. Hoje faço um trabalho em relação a isso, começar a perceber as relações de tonalidade do som e que tipo de som produz determinada imagem. Isso é constante no meu trabalho. Não só a edição, mas geralmente... nos longas, que é mais presente isso, eu viajo com uma equipe e o Grivo sempre vai junto, e o processo de filmagem é criativo e conjunto, um interfere e dá dicas no trabalho do outro, e eles capturam todo o universo sonoro de um processo que está acontecendo que eu ainda não sei o que vai virar, que tipo de filme. Por isso que tenho uma certa preguiça do roteiro, pois ele amarra uma coisa que vai acontecer ainda. Eu gosto muito do filme enquanto um processo que vai culminar na edição, ali que eu gosto de escrever o filme. É um caos de elementos e um elemento fundamental é o som. Desde a filmagem até a edição existe um trabalho de parceria, eu sugiro coisas sonoras, ponho músicas, tenho essa tendência às vezes um pouco dramática ou romântica de colocar umas músicas, e o Grivo, como bons filhos de John Cage, abomina. Tenho uma tendência mais "romantóide" ou barroca do que eles. Mas foi muito bom esse trabalho com o Grivo, pois eles me ensinaram a escutar o silêncio, o que não é a música, mas é som. E o respeito que eles têm com a imagem... É muito fácil colocar uma música bonita numa imagem bonita. É muito sedutor para o espectador. Eles às vezes acentuam o oposto, não só essa segunda camada narrativa que o som pode ser, esse diálogo constante, mas, como no caso do *Sopro*, em que eu tentei várias coisas... não precisou de som. Essa imagem é forte demais, se eu colocasse qualquer som estragaria, seria um adjetivo. A imagem é substantiva demais, não precisa de som, o silêncio já é muito forte. Esse trabalho com o Grivo é fundamental, riquíssimo, de aprendizado meu e deles.





Laceratio¹

José Rufino

A infalível sirene anuncia mais uma jornada, e aqui estou eu novamente engolindo a fuligem incessante do maldito Gasômetro. Estou preso entre arestas desgastadas, e tudo o que tenho é uma sala de madeira de aspecto roto e cheiro azedo, cercada por basculantes transparentes e portas indiscretas, sempre abertas, e uma meia dúzia de seres quase inertes para comandar. Resta-me a falsa resignação de exercer uma sorte de poder, a partir desse ponto estratégico, de onde posso ver todos dentro da sala e também os que passam lá fora. Poder que é ameaçado apenas por uns memorandos cretinos, que chegam aqui enviados não sei por quem, exibindo superposições de incontáveis impressões de carimbos, umas redondas outras retangulares, azuis ou pretas, muitas vezes borrados por respingos de espirro, impregnados de palimpsestos cerosos, de mãos que passam nem sei por onde e umedecidos pelos suores de braços gordos. Recebo-os carcomidos e esgarçados por vagarem de seção em seção antes de chegarem aqui. Tenho medo e nojo ao recebê-los, mas me esforço para que isso nunca seja descoberto, e por isso me curvo todo sobre o amontoado de papéis, para que não percebam que vacilo e tremo quando assino os cadernos de protocolo.

88 Devo considerá-los como pequenos testes, pequenas ameaças ao que devem chamar de Núcleo Interno de Caudilhismo. Esses bobos perdem tempo tagarelando sobre meus métodos, já que aqui dentro mando eu

¹ O texto *Laceratio* foi produzido por ocasião da minha participação na *II Bienal do Mercosul*. Resultou de uma visita de reconhecimento aos antigos galpões do DEPRC (Departamento de Portos, Rios e Canais) em julho de 1999, juntamente com os colegas Sandra Cinto, Laura Vinci, Tunga, Luiz Zerbini e Maria Tomaselli. Durante esta visita eu percorri os espaços vazios, antes mesmo da adaptação para a Bienal e recolhi fragmentos de papéis portuários e restos da engrenagem burocrática e de sensações dos trabalhos das oficinas e escritórios. Em certo momento da produção da obra para a Bienal, previamente definida como um *site specific*, pensei em abandonar a obra com monotípias e teia de carimbos e fios e distribuir apenas o texto *Laceratio*, como uma espécie de *memorandum* anacrônico, tendo em vista a independência que o texto adquiriu. O ensaio fotográfico que ora ilustra o texto foi realizado em oficinas mecânicas de João Pessoa, especialmente para a Revista Pomares.

e não são suas especulações nem esses memorandos que vão me destruir. Conheço muito bem as regras lá de cima e vim parar aqui há muito tempo, como resultado de acomodações de burocracias tão complexas que nem eles se dão conta da minha real existência. Envia os tais memorandos, de fato, mas eu não deveria me sentir ameaçado, pois tenho consciência de que já chegam perdidos entre os estratos do poder, exauridos pelo esforço que fazem para me encontrar no fim de uma trajetória extremamente difícil, onde são obrigados a esquivar-se de obstáculos de várias categorias, encontrando interstícios entre máquinas perigosas, que emitem jorros de óleo e fazem movimentos repentinos com suas projeções de contatos fatais, entre os braços quase mecânicos dos torneiros, passando pelos inúmeros corredores, pelos pátios internos e externos, pelas portas enormes que separam áreas de oficinas de áreas administrativas, pelos barulhentos compressores, por perto das afiadas serras circulares e dos projéteis incandescentes das máquinas de soldar e dos cadinhos cheios de matéria quente e viscosa como lava, entre as pilhas de caixas de madeira que guardam peças de reposição, por cima das chapas e retraços de aço, dos amontoados mamilares de escamas oxidadas e outras substâncias ferrosas amalgamadas em corpos desfigurados, das poças negras de óleo, dos trapos embebidos de graxas, dos tambores metálicos, dos corpúsculos formados por retraços salobros, das babas ressecadas, colando coisículas filamentosas e engriguilhadas, dos novelos espiralados que caem do aço torneado, das acumulações estratiformes e onduladas de limalha de várias gerações e por entre os cabos de aço que descem das traves do teto, passando por enormes roldanas, por baixo dos guindastes que se movem como monstros modernos e dos guinchos de carreira, subindo as rampas cheias de graxa e terra e os batentes desgastados, passando pelas portinholas que separam seções para, finalmente, e infortunadamente, chegarem aqui.

Também me preocupo de vez em quando com as cópias de memorandos que ficam por lá, arquivadas, pois posso ver sua marcas nos papéis-carbono, impressas em relevo no verso destes incômodos documentos e fico imaginando que um deles possa ser resgatado em algum rescaldo contábil e que algum filho da puta seja enviado aqui, na condição petulante de auditor. Eu não deveria temer, eu sei. Minhas práticas internas não permitem respostas claras a qualquer tipo de inquérito, aqui estabeleci regras próprias, sem precedentes. Tudo o que se poderá apreender daqui são borrões putrefatos, arruinados por suas próprias



90

existências, feitos para existirem aqui mesmo, por um tempo empilhados nas superfícies caóticas de nossas mesas e depois relegados a planos inferiores nas nossas gavetas. Que sentido teriam estes rabiscos mofados, estas colônias verde-enegrecidas de mofo, avançando contra restos de textos empalidecidos? Que sentido teriam estes papéis milhares de vezes dobrados e desdobrados, esgarçados em metades e metades de metades, irrecuperáveis? Que sentido teriam estes papéis acidificados, de bordas queimadas e quebradiças, capazes de desintegrar-se em miríades de pedacinhos a um leve toque? Que sentido teriam estas notas fiscais grampeadas em maçarocas incompreensíveis, usados como blocos de anotar qualquer coisa? Que sentido teriam estes garranchos de contas coalescentes e superpostas, resultantes de nossas contabilidades imorais, feitas tão intimamente entre mim e meus párias, como brincadeiras de jogo-da-velha, onde trocamos numerozinhos e



outros risquinhos de uma mesa para a outra, até que eu chegue à conclusão, olhando para a distribuição dos números em cada conta, dos traços sob os números, da relação entre os traços e as bordas do papel e de todos os elementos riscados com os elementos impressos, que o documento está pronto e imediatamente deve ficar descansando na minha mesa ou de algum subalterno, se for o caso, recebendo depois de algum tempo, quando já perdeu a utilidade, novas interferências, mais involuntárias e esteticamente descompromissadas. E os livros-caixa completamente inchados de tão riscados e manuseados, sem falar que são usados para guardar um papel qualquer que não encontrou lugar apropriado, uma folha recolhida na beira do Guaíba, um guardanapo de papel com bordas de motivos geométricos com anotações feitas em mesa de bar, uma caixinha aberta verde-vermelha de colchetes Universo, umas migalhas de pão e umas formigas





1850
 1851
 1852
 1853
 1854
 1855
 1856
 1857
 1858
 1859
 1860
 1861
 1862
 1863
 1864
 1865
 1866
 1867
 1868
 1869
 1870
 1871
 1872
 1873
 1874
 1875
 1876
 1877
 1878
 1879
 1880
 1881
 1882
 1883
 1884
 1885
 1886
 1887
 1888
 1889
 1890
 1891
 1892
 1893
 1894
 1895
 1896
 1897
 1898
 1899
 1900

1850
 1851
 1852
 1853
 1854
 1855
 1856
 1857
 1858
 1859
 1860
 1861
 1862
 1863
 1864
 1865
 1866
 1867
 1868
 1869
 1870
 1871
 1872
 1873
 1874
 1875
 1876
 1877
 1878
 1879
 1880
 1881
 1882
 1883
 1884
 1885
 1886
 1887
 1888
 1889
 1890
 1891
 1892
 1893
 1894
 1895
 1896
 1897
 1898
 1899
 1900



Handwritten text on the aged paper, including the words "CAMP" and "CAMP DISSENT".



Handwritten text on the aged paper, including the word "FATHER" and other illegible words.

espremidas, uma ou outra asa de insetos maiores, umas manchas de café, cinzas de cigarro, pingos de nanquim, muitas sobras de borracha, umas raspas de lápis, uns grudes arrancados da pele de algum de nós, além de cabelos, cílios e pelos de barba, fragmentos de cutículas, lascas de unha e até bolinhas de meleca. Que sentido teriam então todas estas velhas garatujas a não ser o de ficar aqui mesmo, alimentando nossas necessidades de transitar entre estas pilhas de velhas celuloses, como traças treinadas?

Então fico eu aqui nessa mesa-casa, vislumbrando meu pequeno império, recolhendo imagens fortuitas, roubadas de relance por entre mesas e cadeiras. Apreendo até as sombras deslocando-se lentamente nas paredes de lambri, esticando-se e encolhendo-se à medida que o sol vai se pondo do outro lado do rio, envolvendo o escritório numa atmosfera dourada. Olho entorpecidamente para as coxas brancas da datilógrafa e desenho com a ponta do dedo suas formas arredondadas na poeira da mesa. Vejo por traz o dorso de um dos contadores, e parte do perfil grotesco de sua pança acomodada sobre as pernas. Vejo partes de braços, mãos que caem na frente das mesas, pés que aparecem por baixo, ombros caídos, cabelos e de repente um olhar repulsivo, questionador, uma ponta de nariz, um pescoço e parte de um queixo, um cotovelo apoiado entre pastas-arquivo, dois braços que envolvem uma cadeira por traz, estalando como máquina cansada, uma boca que boceja, uma mão que contorna um joelho e aí faço outro desenho, já num livro-caixa, numa página em branco lá no fim, apagando logo em seguida, deixando apenas um vestígio maliciosamente revelador, para o futuro, para pensamentozinhos libidinosos de quem for preencher esta página. Faço agora desenhos apertados no ar, com a ponta do lápis escondida pela palma da outra mão, sem que percebam crio formas geométricas com movimentos retilíneos que evoluem para outras arredondadas e concêntricas e depois apago tudo, fechando rapidamente a mão, quando me pego quase babando, absorto no emaranhado de traços imaginários.

Às vezes me canso da paisagem da sala e abro disfarçadamente uma das gavetas da mesa, empurrando em seguida a cadeira de rodinhas para trás, para permitir uma visão mais confortável do interior da gaveta. O passeio visual dentro desse pequeno aposento de madeira possibilita um isolamento total dos sons ensurdecadores da Força Motriz e da movimentação interna do escritório. Fazendo o olhar meandrar entre

caixinhas de fitas de máquinas Remington (Burroughs 11 mm), com seus motivos gráficos em preto e branco em formato de teia com pequenas margaridas estilizadas, contrastando com grandes círculos vermelhos denteados, com desenhos de máquinas bojudas no centro, encontro montes de caixinhas de colchetes Universo (De Luxe), mais formais e de arestas mais duras, exibindo desenhos do produto em verde e uma faixa vermelha com o nome Universo vazado em branco. Não sei por que tenho tantas destas caixas de colchetes na minha gaveta, raramente uso um deles para agrupar um maço de notas. Enferrujam tão rapidamente, submetidos aos bafos de umidade e maresia golfados pelo Guaíba, que ameaçam até as juntas dos nossos ossos. Esquivando-me das caixinhas Universo encontro maços de envelopes amarrados com cordões, separados por tamanhos, categorias, ano de recebimento e, cá pra nós, pela textura dos papéis, só para formar maços interessantes, uns uniformes, outros misturados e outros totalmente aleatórios. Entre os maços de envelopes acho uns cacos de louça, umas sementes estranhas, uns cotoquinhos de galhos, dos que chegam trazidos pela maré, mais umas ruelas e uns parafusos, umas carretilhas e outros troços abandonados. Sinto um rápido friozinho na espinha, um pequeno e passageiro sentimento de culpa, por lembrar que muitos desses objetos eram amostras de peças a serem compradas, documentos a serem encaminhados, sementes que não puderam virar árvores e aí fico pensando em tudo que deixo para trás, esquecido no limbo das minhas gavetas. Logo imagino partindo dos meus olhos uma grande teia, com linhas que se bifurcam como diagramas genealógicos, unindo todos os percursos que estas coisas fizeram até pararem ao meu redor e os rumos que tomariam se eu não as tivesse relegado ao anonimato das coisas rejeitadas pela agonia do cotidiano, obrigando-as a permanecerem por aqui, prostradas, como restos mortais quase desmaterializados.



Per gli ucelli¹

Desde o início dos anos 1970, a artista gaúcha Vera Chaves Barcellos vem desenvolvendo uma obra de caráter experimental e poético, que lhe assegura um lugar próprio e singular entre os artistas de sua geração. A partir de pesquisas sobre as possibilidades de expressão na mescla da fotografia, a xilogravura e a serigrafia, seu trabalho consolida-se, ao tempo do Grupo Nervo Ótico (1976-78) e do Espaço N.O. (1979-82), em Porto Alegre, em torno de questões como imagem e palavra, tempo e sentido, transformando-se numa referência nacional para a produção de novas mídias: fotografia manipulada, imagens por computadores, fotocópias, vídeos e filmes de animação. Nas décadas seguintes, Barcellos amplia suas estratégias de trabalho e passa a produzir objetos, instalações, livros de artista, ao mesmo tempo em que deixa o plano do signo e da linguagem para trabalhar temas como o corpo, as mitologias pessoais e coletivas, a crise da arte e da cultura, comportamento e memória.

Per gli ucelli é uma instalação desenvolvida especialmente para o *Projeto Octógono*, na qual a artista retoma algumas questões de trabalhos anteriores. Primeiramente as noções de pintura e de escultura, na origem de sua formação. Articulada a partir de um grande objeto, construído no centro do espaço, ela cria uma coluna de luz ao mesmo tempo em que se oferece à contemplação, particularmente do segundo andar, como uma grande pintura cinética, onde se movimentam o branco, o amarelo e o azul, numa espécie de *pettimento* vidrado, contido pela geometria da forma que ilumina e replica a arquitetura interior do museu.

¹ Texto utilizado para apresentar a exposição homônima de Vera Chaves Barcellos no *Projeto Octógono*, da Pinacoteca do Estado de São Paulo em maio de 2010.

Sobre o plano de luz, estão justapostas cerca de 2.450 taças industriais, memória do trabalho *Em que taça beberei* (1988), individualizadas manualmente e que, desse modo, anulam qualquer noção de hierarquia e reprodução. Resultam numa espécie de textura, de materialidade na superfície dessa paisagem imaginária em ampla dimensão. Encerrando o trabalho, uma trilha sonora com vozes de pássaros diversos, invade e contamina todo o museu, trazendo um elemento de natureza à excessiva artificialidade dos componentes que constituem essa mandala – forma circular fechada considerada uma representação do ser humano e do universo – contemporânea.

Ivo Mesquita, curador do *Projeto Octógono*



Viamão, 16 de março de 2010

Prezado Ivo,

Escrevo-lhe para lhe dar mais dados e dialogar um pouco com você sobre o desenvolvimento de meu projeto para o Octógono.

Aliás, isto é uma coisa que penso deveríamos ter feito com mais antecedência e creio que foi talvez a distância que nos separa o maior fator para que esse diálogo tenha sido esporádico até agora.

Ao contrário de outros trabalhos mais racionais e claros para mim desde um início, minhas instalações vão se construindo com uma poética mais intuitiva. E é só depois, no decorrer da construção do trabalho que eu mesma vou conseguindo extrair os significados e explicar o porquê ou porquês das sucessivas escolhas de ideias e materiais e seu emprego nesse processo.

Neste caso, tudo partiu de uma descrição de um tesouro, lida na Bíblia, talvez do rei Salomão, trecho que ficou em minha memória e jamais consegui reler. A passagem descrevia milhares de objetos de ouro, taças etc.

Outro fato é que sempre me encantou o vidro, especialmente o vidro antigo, romano etc., e eu guardava um pouco inconscientemente esta vontade de fazer algo com vidro.

Daí me veio a ideia de um trabalho com taças de vidro, acumuladas em grande quantidade. A ideia esteve guardada alguns anos e esperando o momento adequado para ser executada.

Quando tive que renunciar ao primeiro projeto que seria uma nova versão da instalação *Dones de la Vida*, com os mármorees com os nomes de mulheres etc., mas que dependia também de adesivar um estampado de flores nos vidros da cobertura, a impossibilidade de fazer isso me levou a mudança do projeto, do qual apenas aproveitei a forma octogonal de uma plataforma também prevista para o primeiro trabalho. Mas ela se transformou em uma plataforma iluminada com as taças em cima da mesma.

Renunciei logo à ideia inicial do dourado nas taças, pois após alguns testes, percebi que matava transparência do vidro, o que é uma de

suas características materiais mais efetivas e marcantes. Os vidros que cobrem a plataforma e onde estarão colocadas as taças deverão ser jateados.²

A ideia é de uma multidão de objetos diferenciados, pois cada taça é diferente uma da outra. Séries variadas de taças num total de aproximadamente 2.300 foram tratadas individualmente pela ação do fogo, por um artesão de vidro. Ele está finalizando ainda esse trabalho, o qual tenho acompanhado, fornecendo desenhos e sugestões, embora acatando também sua participação na criação dessas formas.

Depois me veio a ideia de que a luz que iluminava as taças deveria mover-se, às vezes ficar mais intensa e depois baixar a intensidade, e enquanto uma parte estivesse mais iluminada a outra menos, de uma forma a criar um efeito dinâmico no jogo de transparências e sobreposição das linhas das taças uma detrás de outra. Serão utilizadas duas cores de lâmpadas incandescentes: brancas na parte central do octógono e amarelas na parte mais externa.

Para isto tive que trabalhar com técnicos de eletrônica que criaram um comando mecatrônico: uma caixa com um equipamento que comanda o movimento das luzes.

Também a estrutura da plataforma octogonal tornou-se mais complexa, pois tiveram que ser criadas oito gavetas triangulares por debaixo da plataforma de maneira que se possa puxá-las no caso de manutenção dos circuitos elétricos que alimentam a iluminação.

Creio que no momento temos todos os pontos controlados, embora falte ainda construção da plataforma o que deverá ser feito aí na Pinacoteca nas próximas semanas.

Eu vinha alimentando a ideia de um som para colocar no espaço, como uma outra ação paralela para preencher aquele espaço vertical que sobe até a cobertura.

Há aí já uma referência a John Cage.

Quando estive no final dos anos 1970 nos Estados Unidos, vi em Nova York um espetáculo com música de Cage e coreografia de Merce Cunningham. Enquanto esse fazia movimentos no palco, um cantor num

² Na versão final os vidros não foram jateados.

outro ponto do palco cantava, ou melhor, emitia sons com a voz totalmente divorciados dos movimentos da dança. Eram ações simultâneas, mas de certa maneira independentes uma da outra, paralelas mas não integradas.

Uma relação semelhante a esta é que estou buscando ao reunir a plataforma com as taças a um som de cantos de pássaros (naquele dia eu falei para você já dessa ideia), o que pode ficar lindo no espaço do Octógono, mas seriam duas coisas distintas acontecendo ao mesmo tempo. A gravação do som dos pássaros já está pronta e deverei testar no espaço para ver o efeito.

Agora que o trabalho está quase construído, estive cogitando sobre que nome dar ao mesmo e resolvi utilizar o título da versão italiana de um livro de John Cage que me acompanha desde os anos 1970, que comprei em Milão na época e que é *Per gli Ucelli* ou *Para os Pássaros* (eu não conheço tradução ao português deste livro), e são longas entrevistas com Daniel Charles onde exaustivamente Cage é indagado sobre sua formação, influências, ideias e trajetória.

Também contribuiu para a ideia dos pássaros no som e no nome do trabalho a leitura de um ensaio de Lydia Goehr (filósofa da Universidade de Columbia), *Para los pájaros, Contra los pájaros. Las narrativas de Danto y Adorno (y Cage) sobre el arte moderno*, em um livro que reúne ensaios sobre Arthur Danto de diversos autores.

A autora entre outras coisas, citando outros filósofos como Adorno e o próprio Danto e também Hegel, dizendo que Adorno escreveu sobre arte e natureza, e Danto sobre a arte e o lugar comum, enquanto Hegel em uma só passagem, une as duas coisas falando da dura crosta da natureza e do mundo comum. Ela destaca que ambos (Adorno e Danto, destacam a diferença entre arte e natureza como um compromisso filosófico.

Depois ela parte para uma análise e exemplos de grande número de vezes que o canto dos pássaros é incorporado à criação artística principalmente na ópera.

Ela narra também a experiência de Bird Cage, um trabalho de John Cage de 1972, onde em 12 fitas sonoras gravadas, o canto de pássaros é acompanhado por uma fala do próprio Cage. Há momentos em que a voz imita os pássaros, tentando resgatar o valor dos sons naturais como música.





Penso que de certa forma a instalação para o octógono, é dividida em três partes: duas estão na plataforma, onde temos conjugados dois aspectos: a antiga artesanaria na manipulação das taças de vidro, e a tecnologia pós-moderna dos comandos mecatrônicos dos circuitos da luz.

E pairando sobre isto o som "natural" dos pássaros. Embora tenha sido elaborada uma manipulação que utiliza a sobreposição de faixas de diversos cantos de pássaros, a origem do som ainda é natureza.

Lembro que já na minha infância eu observava de certa maneira o mundo como dividido em dois elementos distintos, o que era natureza e o que era construído. Por exemplo, numa paisagem, me parecia que olhando um campo e nela uma pequena casa, aquela era um ruído e de certa forma até um rompimento da harmonia primordial, e eu constatava essa divisão entre natureza e ação humana.

De certo modo há no trabalho um diálogo entre o objeto criado e a natureza.

Também creio que é um trabalho portador pela imaterialidade da luz, pela transparência do vidro e pelo canto dos pássaros, de uma ideia de leveza.

Não sei se podemos associar tudo isto a um conceito de paisagem, mas fico muito curiosa para saber sua posição a respeito e por que você fez essa associação à paisagem. Podemos, caso você queira, marcar um encontro em São Paulo para falar a respeito dentro dos próximos dias, já que não há muito tempo, e eu irei.

106

Abraço,

Vera

Programação 2010

maio | Reformulação do *site* da Fundação Vera Chaves Barcellos

Finalizou-se a reformulação do *site* da FVCB, fazendo uma nova programação visual, além da implantação de um sistema de gerenciamento dentro da própria Fundação. O *site* oferece a oportunidade do usuário consultar e pesquisar informações sobre as obras do acervo, além de acessar agenda, notícias e artigos referentes a programação da Fundação.

8 maio – 4 julho | Exposição *Per Gli Ucelli*, no Octógono da Pinacoteca do Estado de São Paulo

Vera Chaves Barcellos apresentou a instalação *Per gli ucelli*, composta por taças, luzes e sons da natureza que preenchem toda a parte central do museu. Sobre uma plataforma octogonal de vidro de 6 metros de diâmetro, iluminada na base, com luzes em movimento brancas e amarelas, comandadas mecatronicamente, foram colocadas 2.456 taças transparentes industriais, uma diferente da outra, manipuladas especialmente pelo vidreiro Adriano Gloeden, de Canela (RS), Adriano Gloeden. A obra ainda se completa com sons de pássaros recompostos em uma peça sonora, contaminando todo o ambiente. A inspiração para a instalação veio por duas raízes: o livro *Per gli Ucelli*, onde Daniel Charles entrevista o compositor John Cage, que ela comprou na década de 1970 em Milão; e um trecho da história bíblica, em que se tratava da descrição de um tesouro. As luzes amarelas usadas na obra remetem, assim, ao dourado – e transformam a visão que podemos ter das milhares de taças, criando um misto de leveza e encantamento, atmosfera completada, ainda, pelo “vo” do som. A instalação se completa com um vídeo que mostra o processo de trabalho do vidreiro, e com desenhos, sugestões para a manipulação das taças.

29 maio – 6 novembro | Abertura da Sala dos Pomares, exposição *Silêncios e Sussurros*, na cidade de Viamão.

Em maio, a exposição *Silêncios e Sussurros* inaugurou a Sala dos Pomares, da Fundação Vera Chaves Barcellos, em Viamão.

A mostra escolhida apresenta um recorte das cerca de 1.300 obras que formam a coleção de arte contemporânea da Fundação, abrangendo obras realizadas em diversas épocas e linguagens. O conceito expandido de silêncio está representado por trabalhos que incluem desenhos, gravuras, fotografias e plotagens, vídeos, objetos, esculturas e instalações de artistas de nacionalidades diversas.

Artistas participantes: Adolfo Montejo Navas, Anna Bella Geiger, Bob Wilson, Cao Guimarães, Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Carmela Gross, Carmen Calvo, Christo, Domènec, Eduardo Kichhöfel, Elaine Tedesco, Enric Mauri, Fernando Alday, Frantz, Gisela Waetge, Guilherme Dable, Hannah Collins, Helio Ferverza, Perejaume, José Rufino, Lenora de Barros, Leopoldo Plentz, Lia Menna Barreto, Luiz Barth, Luiz Roque, Mara Alvares, Mário Röhnelt, Marlies Ritter, Margarita Andreu, Michael Chapman, Mira Schendel, Nazareno, Nick Rands, Patrício Farias, Paulo Vivacqua, Pep Admetlla, Rafael França, Regina Silveira, Rintaro Iwata, Rodrigo Braga, Rufino Mesa, Sean Scully, Sol LeWitt, Teresa Poester, Vera Chaves Barcellos.

31 maio – 30 outubro | Exposição Prêmio Marcantonio Vilaça – Funarte.

Todas as obras expostas nesta mostra, assim como algumas outras que fizeram parte da exposição *Silêncios e Sussurros*, foram adquiridas através do Prêmio Marcantonio Vilaça, em 2008 e 2009, um dos prêmios mais importantes do país em arte contemporânea, que é anualmente proporcionado com recursos do MINC - FUNARTE/IPHAN/DEMU. A premiação possibilitou que novas aquisições fossem feitas, contemplando jovens artistas, assim como nomes consagrados no sistema das artes visuais do Brasil.

Foram adquiridas obras de Rodrigo Braga, Michael Chapman, Cao Guimarães, Ricardo Carioba, Lia Menna Barreto, José Rufino e Regina Silveira.

17 julho – 11 setembro | *Ciclo Paralelo Silêncios e Sussurros – Projeto Encontro com os Artistas.*

A Fundação Vera Chaves Barcellos, através do edital *Conexão Artes Visuais* Minc Funarte, patrocínio da Petrobrás e em parceria com o Santander Cultural, promoveu uma série de encontros com alguns artistas que integram a exposição *Silêncios e Sussurros*. Foram seis palestras, divididas em quatro encontros com artistas e duas palestras da musicóloga e filósofa espanhola Carmen Pardo Salgado. Após as palestras de cada sábado, um ônibus fretado foi disponibilizado ao público para uma visita à Sala dos Pomares, em Viamão. Todas as atividades foram gratuitas e abertas ao público em geral.

17 julho – sábado – Santander Cultural | Encontro com o artista Cao Guimarães

11h às 13h | Palestra

Intervalo para almoço

14h30 às 16h30 | Visita guiada à exposição *Silêncios e Sussurros*

7 agosto – sábado – Santander Cultural | Encontro com o artista Rodrigo Braga

11h às 13h | Palestra

Intervalo para almoço

14h30 às 16h30 | Visita guiada à exposição *Silêncios e Sussurros*

14 agosto – sábado – Santander Cultural | Encontros com a artista Gisela Waetge

11h às 13h | Palestra

Intervalo para almoço

14h30 às 16h30 | Visita guiada à exposição *Silêncios e Sussurros*

28 agosto – sábado – Santander Cultural | Encontro com o artista José Rufino

11h às 13h | Palestra

Intervalo para almoço

14h30 às 16h30 | Visita guiada à exposição *Silêncios e Sussurros*

10 setembro – sexta-feira – Santander Cultural | Palestra com Carmen Pardo Salgado

11h às 13h | Palestra *Nos bosques da música com John Cage*

Intervalo para almoço

14h30 às 16h30 | Visita guiada à exposição *Silêncios e Sussurros*

11 setembro – sábado – Santander Cultural | Palestra com Carmen Pardo Salgado

11h às 13h | Palestra *Contrapontos de luz e som no teatro de Robert Wilson*

Intervalo para almoço

14h30 às 16h30 | Visita guiada à exposição *Silêncios e Sussurros*

12 agosto – 15 setembro | Vera Chaves Barcellos expõe em Bogotá, Colômbia.

Participação de Vera Chaves Barcellos na exposição coletiva *Imagem Fragmentada*, na La Galeria em Bogotá. A mostra contou com a participação de quatro artistas internacionais e um colombiano: Gertraud Hasselbach (Alemanha, 1946), Mary Dritschel (Estados Unidos, 1934), Vera Chaves Barcellos (Brasil), Dore O. (Alemanha, 1946), Victor Robledo (Colômbia). A curadoria da exposição de fotografias e objetos foi de Francisco Klinger Carvalho.

20 novembro – 30 abril 2011 | Exposição *Pintura: da matéria à representação*, na Sala dos Pomares, na cidade de Viamão.

Com a curadoria de Mário Röhnelt, a mostra reuniu exemplares da produção de 13 pintores surgidos a partir dos anos 1980, percorrendo da pintura expressionista abstrata à pintura figurativa de viés gráfico.

Artistas participantes: Frantz, Mara Alvares, Regina Ohlweiler, Heloisa Schneiders da Silva, Carlos Wladimirsky, Ricardo Mello, Karin Lambrecht, Gisela Waetge, Marilene Burtet Pieta, Lenir de Miranda, Milton Kurtz, Alfredo Nicolaiewsky e Nelson Wilbert.

A Imagem Lúcida¹

Ana Maria Albani de Carvalho

Neiva Bohns

As artes visuais, como o termo dá a entender, existem, em princípio, para serem vistas. É no território dessa experiência ampla, cultural e social da visualidade, que o efetivo contato com esse segmento da produção artística opera, para além de limitações de ordem técnica ou temática. Seguindo essa linha de raciocínio, a Fundação Vera Chaves Barcellos traz a público uma amostragem do seu acervo, reunindo onze obras de artistas de diferentes gerações, os quais fazem uso de variados procedimentos e tecnologias para obtenção, apropriação e manipulação de imagens. Em um primeiro olhar, a fotografia emerge como fio condutor entre o conjunto de obras selecionadas pela curadoria. Em uma consideração mais atenta, porém, o modo como os artistas contemporâneos exploram a questão



¹ A seção *Arquivo* também é dedicada à história da FVCB, antes mesmo dela se constituir como Fundação; nela, serão republicados textos de catálogos e algumas imagens das exposições realizadas antes da Sala dos Pomares. Nesta edição apresentamos a primeira exposição coletiva realizada no Espaço 0 da FVCB, de 10 de abril a 30 de junho de 2006.



da imagem revela-se como efetivo aglutinador para articulação entre projetos estéticos e poéticos bastante distintos, reunidos nesta exposição.

Os recursos utilizados pelos artistas de hoje para produzir imagens é um tema que desperta a atenção tanto dos especialistas quanto do público em geral. Se na era pré-fotografia os meios de captação e de criação de imagens dependiam da habilidade técnica do artista, hoje em dia ele pode, se quiser, lançar mão da mais alta tecnologia para dar visibilidade às suas ideias. O catalão Joan Fontcuberta (1955), autor da obra *Orogenesis*, utiliza como ponto de partida uma fotografia da própria mão, obtendo como resultado, através dos recursos da informática, uma paisagem onírica que ao mesmo tempo encanta pela beleza e atrai pelo estranhamento que provoca. É impossível olhar para essa imagem sem pensar nos novíssimos métodos de trabalho pertinentes ao século XXI incorporados pelos artistas contemporâneos e no impacto que tais procedimentos causam em nossas definições de arte em geral e obra de arte em particular.



Da mesma forma, a obra *Princesas*, de Begoña Egurbide (1958), apresenta imagens sobrepostas em vários níveis de profundidade, montadas de modo a causar uma sensação efetiva de movimento, à medida que nos deslocamos diante da peça. Obrigado a este deslocamento o observador nunca poderá captar a totalidade da obra, já que suas partes só podem ser vistas sequencialmente. No polo oposto a esta feérica atmosfera, situa-se o trabalho de Mara Alvares (1950), no qual a associação entre objetos banais – como uma máquina de lavar e luvas de borracha – a cor vermelha e o título *War*, permite pensar tanto em um comentário irônico em relação aos acontecimentos políticos, quanto às misérias cotidianas de nossas guerras particulares.

A ideia de deslocamento espacial e temporal também pode ser suscitada por uma série de imagens fotográficas, como se pode observar na obra *Cão Veneziano*, de Vera Chaves Barcellos (1938), cujo caráter pictórico, produzido pelas tonalidades empregadas e pelos grandes contrastes entre luz e sombra, faz pensar na forte tradição da pintura barroca. Igualmente de caráter pictórico, embora aludindo a outro tipo de



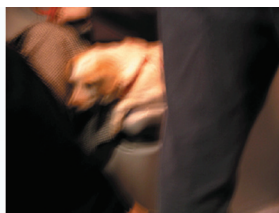


tradição de pintura, a fotografia de Mário Röhnelt (1950) selecionada para a mostra acentua os efeitos da luz sobre corpos translúcidos, acentuando o fato de que também os objetos podem captar e propagar imagens. Colocando em discussão o que pode ser percebido pelo olho humano, e o que só pode ser revelado pelo olho mecânico, é de Mario Ramiro (1957) a obra *Le Champ de Force* (O campo de força), em que os efeitos do calor no ambiente são revelados pelos recursos fotográficos.

Ethiene Nachtigall (1971) explora imagens produzidas pelos próprios objetos do mundo da arte, como os reflexos de uma obra em outra, e do próprio observador diante da obra que está sendo observada. O jogo entre o observador e o objeto de observação também aparece na obra *Wishful Thinking*, do artista Claudio Goulart (1954-2005), em que, numa série de autorretratos, o artista aparece sempre com os olhos vendados, como a chamar a atenção para a sua impossibilidade de ver quem o observa. É da jovem Carla Borba (1978) o duplo autorretrato com olhos cerrados, num jogo entre realidade e ficção, que mostra a artista como bebê e na idade adulta.

Produzidos pela ampliação de fotografias polaroides, os *Energizadores de Parede*, de Carlos Pasquetti (1948) são obras efêmeras que adquiriram durabilidade através de sucessivos processos de reprodução de imagens. As imagens captadas na longa caminhada do artista inglês Nick Rands (1955), realizada no sul da Inglaterra, transformaram-se na silenciosa obra *West Solent Coastline Rhythm*, que parece guardar em si todos os caminhos do mundo.

Sugestivos, instigantes, perturbadores ou divertidos, estes trabalhos fotográficos, marcados pela identidade de seus autores, são fruto legítimo da diversidade de caminhos abertos pelas artes visuais nas últimas décadas, e pelos mais variados recursos de produção (e reprodução) de imagens colocados à disposição dos artistas, que podem assim, sentir-se livres para explorar os próprios limites do campo da arte. Ao público cabe desempenhar um papel significativo neste processo, muito além de uma contemplação passiva, permitindo-se uma atitude de *atenção e envolvimento*.





Título da mostra: A Imagem Lúcida

Curadoria: Ana Albani de Carvalho e Neiva Bohns

Abertura: 8 de abril de 2006, às 11h

Duração: de 10 de abril a 30 de junho de 2006

Local: Fundação Vera Chaves Barcellos - Espaço 0

Rua dos Andradas, 1444 sala 29 Porto Alegre - RS - Brasil

índice de imagens

capa - *With Model #2*, da série *Black Object*, de Rintaro Iwata, fotografia em impressão jato de tinta (39,5x50cm) e escultura de resina (32x30x18cm), 1999/2002.

orelhas da capa - Planta do piso térreo da Sala dos Pomares.

p. 6 e 36 - Pomar da Fundação Vera Chaves Barcellos.

p. 10 - Primeiras obras da exposição *Silêncios e Sussurros*. Da esquerda para a direita, obra de Christo, Hanna Collins e Nick Rands.

p. 13 - Da esquerda para a direita, obra de Bob Wilson, Gisela Waetge, Vera Chaves Barcellos, Sol LeWitt (abaixo), Carmela Gross e Marlies Ritter (abaixo).

p. 14 - Da esquerda para a direita, obras de Domènec, Rodrigo Braga, Michael Chapman e Gisela Waetge (frente).

p. 17 - Obra *Esperando*, de Nazareno, e *Jardim de Infância*, de Lia Menna Barreto (fundo).

p. 18-19 - Mezanino da Sala dos Pomares. Da esquerda para a direita, obras de Elaine Tedesco, Mário Röhnelt, Eduardo Kichhöfel, Luiz Barth, Regina Silveira, Pep Admetlla (fundo) e Lia Menna Barreto (frente).

p. 22-25 - Vista geral da exposição *Silêncios e Sussurros*.

p. 29 - *Muro*, de Fernando Alday, 1995.

p. 31 - Mezanino da Sala dos Pomares. Da esquerda para a direita, obras de Carlos Asp, Patricio Farías, Rufino Mesa e José Rufino (frente).

p. 32-33 - Entrada principal da Fundação Vera Chaves Barcellos.

p. 35 - Jardins da Fundação Vera Chaves Barcellos.

p. 40 - *Teu*, de Rodrigo Braga, 2007.

p. 46-51, 55 - *Vernissage* da exposição *Silêncios e Sussurros*.

p. 68-72 - Still do curta *Quarta-feira de cinzas*, de Cao Guimarães.

p. 78 - Still do curta *Da janela do meu quarto*, de Cao Guimarães.

- p. 83 - Still do curta *Sopro*, de Cao Guimarães.
- p. 86-87, 90-95 - *Laceratio*, de José Rufino.
- p. 98 e 100, 104-105 - *Per Gli Ucelli*, de Vera Chaves Barcellos, no Octógono da Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- p. 111 - *Wishful Thinking*, de Claudio Goulart, 1998.
- p. 112-113 - *Princesas* (detalhe), de Begoña Egurbide, 1958.
- p. 114-115 - *17kg/1,03m – 65kg/1,75m*, de Carla Borba, 2000.
- p. 116 - *Cão Veneziano*, de Vera Chaves Barcellos, 2003.
- p. 117 - *3x1(Reprodução)*, de Ethiene Nachtigall, 1971.

Créditos fotográficos:

- p. 6, 10, 13, 14, 17-19, 22-25, 29, 31-33, 36, 46-51, 55 e capa: Juliana Lima.
- p. 40, 45, 98, 100, 104 e 105: Sérgio Sakakibara.
- p. 35, 111-117: arquivo da FVCB.

sobre os autores

Alexandre Dias Ramos é editor, formado em artes plásticas pela ECA-USP, especialista em Arte-educação pelo NACE e Museologia pelo MAC-USP, mestre em Sociologia da Cultura pela FEUSP, doutorando em História, Teoria e Crítica pelo Instituto de Artes da UFRGS. Em 1998 criou a Galeria Zouk em São Paulo, onde realizou diversas curadorias, e desde 2006 dirige o *Projeto Edições: laboratório de curadorias*. É membro da Fundação Vera Chaves Barcellos (RS), autor do livro *Mídia e Arte: aberturas contemporâneas* (2006) e organizador dos livros *Metamorfopsia da Educação: hiatos de uma aprendizagem real* (2002) e *Sobre o Ofício do Curador* (2010).

Ana Maria Albani de Carvalho é doutora em História, Teoria e Crítica pelo Instituto de Artes da UFRGS e professora adjunta no DAV e no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, na mesma instituição. Atua em curadoria e crítica de arte, com textos publicados sobre arte contemporânea brasileira. Foi organizadora do livro *Espaço N.O., Nervo Óptico* (RJ: Funarte, 2004). Integra a equipe diretora da Fundação Vera Chaves Barcellos desde sua criação.

Cao Guimaraes é cineasta e artista plástico, vive e trabalha em Belo Horizonte. Desde o fim dos anos 1980, exhibe seus trabalhos em diferentes museus e galerias, como Tate Modern, Guggenheim, Museum of Modern Art NY, Gasworks, Frankfurten Kunstverein, Studio Guenzano, Galeria La Caja Negra e Galeria Nara Roesler. Participou de bienais como a XXV e XXVII *Bienal Internacional de São Paulo e Insite Biennial 2005* (San Diego/Tijuana). Alguns de seus trabalhos foram adquiridos por coleções como Fondation Cartier Pour L'art Contemporain, Tate Modern, Walker Art Center, Guggenheim Museum, MAM-SP, MoMA-NY, Instituto Cultural Inhotim, Fundação Vera Chaves Barcellos, entre outros.

Carmen Pardo Salgado é doutora em Filosofia pela Universidade de Barcelona, atua como pesquisadora do pós-doutorado na unidade do IRCAM-CNRS de Paris. Assumiu o comando de edição e tradução de

John Cage, Escritos al Oído (1999) e é autora de *A Escuta Oblíqua: um convite a John Cage* (2001) e *Robert Wilson* (2003), em colaboração com Miguel Morey. Tendo seu trabalho centrado em arte contemporânea, tem contribuído com inúmeros artigos para revistas, bem como organizado diversos eventos, destacando-se o *Sound Forest Tribute to John Cage*. Foi uma das curadoras da exposição *Encuentros de Pamplona 72: Fin de fiesta del arte experimental*, Museu Nacional Reina Sofia, Madrid, 2009-2010. Vive em Barcelona e leciona atualmente na Universidade de Gerona.

Ivo Mesquita é crítico e historiador da arte. Em 2008, foi o curador da *XXVIII Bienal de São Paulo*. Atualmente é o curador-chefe da Pinacoteca do Estado de São Paulo, onde também coordena o *Projeto Octógono de Arte Contemporânea*.

José Rufino nasceu em João Pessoa, Paraíba, 1965. O universo do declínio das plantações de cana-de-açúcar no Brasil norteou seu trabalho inicial sob a forma de desenhos e instalações. Suas obras estão fortemente impregnadas de questões relativas ao público-privado e à burocracia da opressão, além das relações entre arte, ciência e literatura. Publicou textos de artista em coletâneas e revistas, proferindo palestras e ministrando cursos no Brasil e no exterior. Participou de importantes exposições, como a *Bienal de Havana* (1997), a *XXV Bienal Internacional de São Paulo* (2000) e a *II Bienal do Mercosul* (1999); realizou grandes exposições individuais, como as do Museu de Arte Moderna, Recife (2003); Museu Oscar Niemeyer, Curitiba (2004); Museu de Arte Contemporânea, Niterói (2004); Galeria Virgílio, São Paulo (2008) e no Museu Andy Warhol, em Pittsburgh, Estados Unidos (2010).

Neiva Bohns é historiadora, pesquisadora e crítica de arte. Doutora na área de História, Teoria e Crítica das Artes Visuais (UFRGS) e professora associada do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Pelotas (RS); leciona disciplinas de História da Arte e Arte Contemporânea no Departamento de Artes e Comunicação da mesma instituição. Possui diversos artigos e ensaios publicados sobre arte. Foi curadora-assistente da *V Bienal do Mercosul* e faz parte do Conselho Deliberativo da Fundação Vera Chaves Barcellos.

Vera Chaves Barcellos nasceu em Porto Alegre, RS, Brasil, 1938. Nos anos 1960 dedicou-se à gravura depois de estudos na Inglaterra e Holanda. Em 1975 aprofundou seu conhecimento em técnicas gráficas e fotografia, com bolsa do British Council, no Croydon College em Londres. Em 1976 fez parte da representação do Brasil na *Bienal de Veneza* com o trabalho *Testarte*. Desde os anos 1970 tem atuado na animação cultural em Porto Alegre estando entre os fundadores do *Nervo Óptico* (1976-1978) e do *Espaço N.O.* (1979-1982), e também da galeria *Obra Aberta* (1999-2002). Realizou inúmeras exposições individuais no Brasil e no exterior. Participou de quatro *Bienais de São Paulo* e exposições coletivas na América Latina, Alemanha, Bélgica, Coréia, França, Holanda, Inglaterra, Japão, Estados Unidos e Austrália.

Editorial

La Revista Pomares tiene por objetivo principal difundir el trabajo que viene siendo realizado en el sur del Brasil por la Fundação Vera Chaves Barcellos, institución dedicada a las artes visuales. Forman parte del consejo editorial artistas, críticos, curadores, investigadores, profesores brasileños y extranjeros de reconocida actuación en el área del arte contemporánea.

Vehículo de divulgación de los proyectos desarrollados por la FVCB, la revista reserva espacio especial para textos en las áreas de historia del arte, crítica de arte, curaduría y expografía, así como para ensayos visuales realizados por artistas invitados. Las exposiciones realizadas por la FVCB en su nueva sede – la Sala de los Pomares – serán registradas y divulgadas a través de este vehículo, de mayor flexibilidad, cobertura y capacidad de circulación, dispensando, por lo tanto, del tradicional formato de *catálogo de arte*.

Como la institución también se preocupa por la tutela de los objetos artísticos y de los documentos históricos, cuestiones relacionadas a la conservación de las piezas y los archivos en papel deberán ser colocadas en discusión por la Revista Pomares. De esta manera, artículos que traten del acervo artístico de la institución, de diferentes puntos de vista, recibirán tratamiento prioritario.

En la revista también existe lugar para la reedición de textos críticos de reconocida relevancia histórica, que lancen luz sobre los acontecimientos actuales. Así, la publicación servirá como fuente de referencia para profesionales y estudiantes dedicados a las investigaciones en el campo del arte contemporánea brasileña e internacional, cubriendo un importante hueco existente en el mercado editorial brasileño, en el área del arte y de la cultura.

Neiva Bohns

La Fundação Vera Chaves Barcellos

La Fundação Vera Chaves Barcellos – FVCB – es una institución privada, sin finalidad lucrativa, focalizada en el arte contemporáneo. Desde el inicio de sus actividades, en septiembre de 2005, se ha dedicado a preservar, investigar, y difundir la obra de esta artista y también en promover la creación artística, a través de la consolidación y de la ampliación de un acervo de arte contemporánea, organización y disponibilidad de archivo sobre la producción desde los años 1970, estímulo a la reflexión y al pensamiento crítico segundo sólidos criterios curatoriales.

El acervo posee actualmente alrededor de 1.300 obras de artistas nacionales y extranjeros, conservando la memoria cultural y artística de la producción contemporánea y promoviendo su visibilidad a través de exposiciones, seminarios y debates. Obtuvo proyectos premiados (Premio *Marcantonio Vilaça* y *Rede Nacional Funarte de Artes Visuais*, en 2008) e incentivados (Fundo Nacional de Cultura/2007, Fumproarte-Prefeitura de Porto Alegre/2008, Ley Rouanet/2005 y 2006) a lo largo de sus cinco años de actividad. En 2009, en sociedad con el MASP [Museo de Arte de São Paulo], la FVCB produjo la mayor exposición de la artista Vera Chaves Barcellos realizada en São Paulo, con excelente repercusión. A través de las sociedades con entidades culturales, como Santander Cultural, Studio Clio, Goethe Institut, Centro Cultural CEEE Erico Veríssimo y el Museo de Arte del Rio Grande do Sul, la FVCB ha obtenido destaque en el medio cultural nacional. Convenios con el Fondo Nacional de Cultura del MINC [Ministerio de la Cultura] y con la Funarte viabilizaron la ampliación del acervo de arte contemporánea. Así como la catalogación de los documentos del Centro de

Documentação e Pesquisa y la adquisición de nuevos libros y catálogos, anualmente disponibles para la consulta pública.

En el momento, la FVCB está localizada en dos sedes: en Porto Alegre están localizados el Centro de Documentação e Pesquisa (que cuida los documentos – revistas, catálogos, libros – relativos al arte contemporánea, siendo abierto al público para las consultas) e la administración; en Viamão, a 22 Km de Porto Alegre, están localizadas la Reserva Técnica (edificio en donde está guardado el acervo de obras) y la Sala de los Pomares (edificio que comprende la sala de exposiciones e salas multiuso), espacio expositivo en el cual está la muestra *Silêncios e Sussurros*, hilo conductor de la presente publicación.

exposición

Silencios e Susurros - aspectos de una colección

Vera Chaves Barcellos

Como artista, tuve, durante muchos años, algunas experiencias con la organización de exposiciones, y confieso que después de mi trabajo personal, una de las cosas que me da más placer, es crear un conjunto de trabajos, que tengan, por una u otra razón, un pensamiento conductor que justifique que estean reunidos lado a lado en una muestra colectiva.

Lo que se busca en este tipo de tarea es un diálogo, o diálogos cruzados, y pensamientos sugeridos que se completen o se interroguen, trazando o mismo a ratos adelantando líneas limitadoras y que por lo tanto vengán a enriquecer el conjunto.

La actual exposición presenta un recorte de cerca de 1300 obras que forman la colección de la Fundación VCB. Este recorte incluye trabajos de diferentes épocas, lenguajes y geografías, que pueden tener como objetivo formas de representación de la realidad o no, pero que aunque su diversidad, presentan una línea conductora centrada en la idea de silencio o pequeños elementos que, como susurros, de alguna forma rompen este silencio.

Alguien podría objetar que toda la obra exclusivamente de imagística o plástica es siempre silenciosa. Pero creo que esto no es siempre así.

Lo que intentamos plantear aquí es un concepto ampliado de silencio representado en esta muestra por varias manifestaciones que incluyen desde trabajos sobre el papel como dibujos, grabados, fotografías y *plotters*, hasta algunos videos, objetos, esculturas y instalaciones con sus particularidades o características propias de sus materiales y de sus lenguajes; un concepto de silencio que puede revelarse en la economía de medios o por la imposibilidad de una traducción verbal, por las imágenes u objetos que son, pero no nos dicen necesariamente lo que son, autosuficientes en su mera presencia, que silencian su propio significado o ellos simplemente lo niegan; obras que no se proponen representar una realidad externa a ellas mismas. Todas estas, podríamos llamar "*Arte del Real*", como lo hizo E. C. Goossen, dando este nombre a la exposición que organizó para el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1968, donde participaban los más destacados artistas del arte minimalista americana, y ampliando el concepto, otros artistas como Jasper Johns y Jackson Pollock .

El silencio puede estar también representado en la figuración de las ausencias, pasajes o escenarios estáticos o vacíos, sin personajes; por la referencia al reposo o a espacios de espera; por ligeras insinuaciones de lenguaje o discursos que anulan su propio sentido, o aún por textos que, directa o indirectamente, nos hablan del silencio; por continentes que ocultan sus contenidos; por las pequeñas variantes de insistentes repeticiones, o por obras que nos susurran pistas sobre sus posibles significados, sin explicitarlos.

El discurso ausente

Así, está presente en esta muestra, un grabado en metal de la década de 1960, de la primera fase de la artista de Rio de Janeiro de ancha y consolidada trayectoria, Anna

Bella Geiger, obra portadora de una preocupación formal filiada al modernismo, así como a las ideas de un Clemente Greenberg cuando defiende la sustancia del arte como un valor libre de referencia a significados externos al mundo del arte; la obra donde importan la composición, el color, la forma y texturas propias de la aguainta, y que se preserva de cualquier intención de discurso.

Como Anna Bella, tuve mis raíces dentro de una tradición moderna, como demuestra una xilografía del mismo año, *Sinais Vermelhos*, que, sin embargo con una filiación similar, deja trasparecer una sutil intención de representar.

Del irlandés, radicado en los Estados Unidos, Sean Scully, una composición abstracta, creada tres décadas después, denota una preocupación similar con las formas y colores, estructuradas y rigurosa, no obstante guarda una pequeña quiebra que ameniza ese rigor; es una especie de revisión de las cuestiones modernas, que ya pudimos apreciar en otras ocasiones, también en fotografías del mismo autor, cuando retrata detalles de fachadas arquitectónicas. Sean Scully todavía convive con el aún riguroso Sol LeWitt, uno de los papas del arte conceptual y minimalista norte americana del siglo XX, que vemos aquí en esta muestra en uno de sus ejercicios de geometrismo formal portador de la precisión y austeridades propias a este artista, donde tonalidades entre el gris y el negro se articulan dentro de líneas onduladas. Los dos artistas exploran, en estos trabajos, diversas posibilidades del grabado en metal.

Otra forma de rigor es lo de Rafael Francia, destacado vídeo-artista nacido en el Rio Grande do Sul y que desarrolló su carrera en São Paulo, y, a partir de 1982, también en Chicago. Es representado por una serie de cinco *lito-offsets*, donde transfiere al papel una representación gráfica que reproduce televisiones en cuyas pantallas son vistas formas geométricas distorsionadas, en una referencia al inicio del empleo de la perspectiva en la historia del arte. Esta serie es parte de un trabajo presentado en 1981 en el *Espaço N.O.*, en Porto Alegre, llamada "*Third Comentary*", incluyendo vídeo instalación, fotogramas, fotocopias y *lito-offsets*.

La producción de la artista Carmela Gross, de São Paulo, se caracteriza como la de otros artistas pos-modernos, por la diversidad de medios y por una secuencia de obras o series de obras donde cada una posee su propia lógica de desarrollo. En uno de sus trabajos de la década de 80, perteneciente a una serie de dibujos hechos con sellos y su posibilidad de repetición, ordenados grafismos en negro rellenan insistentemente toda la superficie del papel.

Lo que en Carmela fue una fase, la repetición, es para el inglés Nick Rands desde mucho tiempo, uno de sus métodos de trabajo, por lo cual construye estructuras en secuencia de puntos en la justa medida de los toques de un dedo, en las pinturas hechas con la mano con pigmentos naturales, más específicamente, varios tipos de tierras recogidas por el artista en diversos puntos geográficos.

Gisela Waetge, natural de São Paulo, radicada en Rio Grande do Sul hace muchos años, viene construyendo, desde la década de 1980, una carrera discreta y perseverante. De su formación de arquitecta heredó cierta disciplina constructiva, que permanece como un hilo conductor de su obra desde sus comienzos, hasta sus últimos trabajos. La artista, que al principio de los años 90 realizaba pinturas monocromáticas de grande formato, en papel de seda sobre una estructura de alambre, presenta en esta muestra una instalación donde, moldeadas en papel, delicadas conchas translúcidas reposan sobre una plataforma iluminada. En un dibujo más reciente explora, sin ninguna intención de representar, las posibilidades gráficas de la tinta que hace escurrir sobre el papel.

Dos dibujos a grafito creados por Carlos Asp, por detrás de envases de cartón, de productos industrializados, son obras que confirman su conciente posición marginal, que va en sentido contrario a la producción del arte de poder, del uso de materiales nobles y costosos. El artista, que en su juventud participó del grupo *Nervo Óptico* actuante en Porto Alegre en los años 1970, hoy, en plena madurez, crea su forma de belleza con medios precarios, pero no por esto menos eficiente.

Una serigrafía de los años 1990, del artista catalán Enric Mauri, que transita libremente entre vídeo, *performance*, fotografías y objetos apropiados, desafía nuestra percepción jugando con la casi invisibilidad de algunas formas blancas sobre el blanco del papel.

También en un dibujo de Frantz, del inicio de la década de 1980, donde solamente tres manchas lineares de tinta negra escurren en la superficie blanca del papel, hay un

gran despojamiento. Ya allí se presenta el artista que en su obra cuestionaría varios aspectos del acto de pintar. Más tarde, asumiría una posición en la cual la elección también es creación, y donde el recorte selectivo de las telas con las cuales reviste el suelo y las paredes del estudio donde pintan sus alumnos es tan válido como obra como la resultante de la acción de pintar.

Susurros que rompen el silencio

Una obra experimental del joven Guillermo Dable, *Tacet*, de 2009, es filiada evidentemente a una tradición inaugurada por el músico norteamericano John Cage, el gran teórico del silencio. Se constituye en la presentación de una acción de dos formas distintas: grafismos aleatorios, logrados por el toque de xilófono transferido por medio del papel carbón a una grande hoja de papel, formando un sutil dibujo, y su documentación en vídeo. El artista pertenece al grupo que anima uno de los interesantes espacios culturales de Porto Alegre, el *Atelier Subterrânea*.

También dentro del hibridismo entre el universo plástico y el sonoro se desarrolla la obra de Paulo Vivacqua, aquí con uno de sus objetos, *Anêmona*, de 2008, formado por vidrio, hilos y altavoces. Según Paulo Sergio Duarte, en un texto hermoso respecto al artista, publicado en uno de los catálogos de la *5ª Bienal do Mercosul*, se refiere a sus fuertes esculturas de vidrios sobrepuestos y sus *tweeters* organizados para darnos placer acústico y visual.

La presencia silenciosa del objeto

Un objeto apropiado de Enric Mauri, que, en esto caso no se trata de una rueda de bicicleta o de un puerta-botellas, pero sí de una vieja sombrilla roja colocada en un soporte de metal, provoca en el espectador una visión, no bajo el punto de vista funcional, pero sí estético, contaminado por la aura que le confiere la sala de exposición. Ya no es un gesto provocador, como los *ready-made* duchampianos del inicio de la historia del arte moderno, sino que más una forma para reafirmar la validez de la elección como un modo de creación.

Dos libros de artista de Mira Schendel, pequeños objetos de papel a ser manipulados por el espectador, juegan con las particularidades de la secuencia, propia del medio del libro cuyas láminas tienen la posibilidad de girar sobre un único punto que las unen. Así, en uno, la artista juega con letras diferentes, pero que dependiendo de la posición, y vistas en espejo, tienen la misma grafía como p, d, b, q; y en otro, con hojas de cartulina perforada con pequeños orificios circulares que, cuando sobrepuestas, crean diversas formas de asociaciones posibles.

Dentro de una caja de acrílico vemos dos pequeños objetos: una brújula y su embalaje. La brújula está sellada con una lámina negra, negando cualquier especie de orientación. Es un ejemplar objeto de Helio que acostumbra construir sus obras, sean ellas objetos o instalaciones, con un mínimo de elementos que no explicitan claramente sus significados, pero solamente sugieren relaciones al imaginario del espectador.

Los objetos de pequeño formato son utilizados en *Esperando*, la serie de cincuenta sillas de madera en miniatura de Nazareno, colocadas en el suelo formando un círculo, en la expectativa de una grande reunión liliputiana...¹ como quizás algunas reuniones de las cúpulas políticas mundiales, grande en número de participantes pero pequeñas y vacías en ideas y soluciones efectivas para los problemas del planeta.

En *Jardín de Infância*, un conjunto en círculo de pequeñas sillas calcinadas, la mirada una vez más perversa de Lia Menna Barreto aborda el mundo infantil, tema recurrente en su obra; ¿solitarios vestigios de un trágico acontecimiento, o silenciosa metáfora de la infancia perdida?

De Patricio Farías una secuencia de cajas estrechas de madera apoyadas verticalmente contra la pared sirven como contenido para piezas alargadas, en plomo y caucho que recuerdan lanzas sin puntas, armas desprovistas de su potencial, agresivo, meros objetos para serena contemplación .

Con una escultura en hierro donde una calavera moldada en plomo, encadenada un pesado y rígido objeto de hierro, en una referencia explícita al más definitivo de todos los silencios, el escultor catalán Pep Admetlla refleja sobre la condición humana y la irreductibilidad de la muerte.

Silencios Vacíos

Bob Wilson es, al lado del polonés Tadeus Kantor, uno de los principales renovadores del teatro del siglo XX, y, como fue este, es también creador lleno y regente de los escenarios y elementos de escena tales como luz, sonidos, tiempos y espacios donde los actores desarrollan sus *performances* en sus complejos montajes. Wilson, que no niega su deuda a John Cage y trabaja mucho en sus piezas con espacios de silencios, o el *rallentando* de movimientos, también amplía su actuación a las artes visuales, reproduciendo muchos de sus estudios para escenarios a series de litografías de las cuales tenemos aquí un estudio para *Alceste*: la imagen de un escenario vacío y expectante.

Mario Rohneit, artista gráfico y pintor, hace algunos años ven dedicándose a la pintura de espacios de interiores vacíos. En este trabajo, el interior lujoso del Palacio Real de Madrid, es reproducido en una gráfica pintura en blanco y negro, que, por la ausencia de color y de la representación de las decoraciones en dorado, se torna meramente una vacía memoria de una época de pompas obsoleta.

De la misma manera, Leopoldo Plentz, uno de los exponentes de la fotografía brasileña, tiene preferencia por las imágenes de espacios vacíos, donde la arquitectura, ambientes, u objetos sugieren ausencias, meros vestigios de la presencia humana. Aquí nos muestra una solitaria escultura de Picasso en la penumbra de un museo de París, que se contrapone a la luminosidad que penetra a través de las cortinas blancas de dos ventanas.

En la película "La mirada de Ulises" de Theos Agnostopoulos, cuya acción se pasa en época de la guerra de los Balcanes hay una de las más violentas escenas que me recuerdo de haber visto en el cine hasta ahora. Y es una escena sin imágenes: en una densa niebla solamente gritos, tiros y el sonido de los cuerpos que caen en el agua. Es una especie de cine ciego, de anti-cine, pero no por eso menos revelador del poder de la imagen, cuando ella se niega y da lugar a nuestro imaginario. Trazando una analogía, considero mi trabajo *Gran Canal*, del inicio de los años 2000, una especie anti-fotografía, pues es una fotografía de la niebla del invierno veneciano, imagen de un gran silencio visual. Sabemos que es Venecia; que por detrás están sus ricos palacios con la carga emocional de sus densas y conturbadas historias, pero no los vemos. Solamente los presentimos...

Ausencias, esperas, memorias y pasajes: sus silencios y susurros

Regina Silveira viene trabajando a lo largo de su amplia trayectoria con la representación de ausencias. Aquí tenemos algunos dibujos preparatorios para *Absencia Stretched*, uno de sus trabajos que serán adhesivados a la pared. Estos dibujos de perspectivas de sillas hechas como estudios, tal como para otras de sus obras que serán colladas en la pared, tienen paradójicamente más permanencia como obra que las instalaciones que de ellos resultan, estas siempre con duración limitada. Ricos en grafismos, y demostrando gran técnica de habilidad, estos dibujos son ejemplares excelentes dentro de la harta producción de esta inquieta y consagrada artista.

Un par de butacas que lado a lado dialogan entre sí mismas, en un impecable grabado en metal, ejecutado en un estudio del artista en California al inicio de la década de 1980, es un buen ejemplo de la obra de Luiz Barth cuya producción discreta en grabados o pinturas si ha caracterizado por la representación de interiores, especie de escenarios de los cuales está ausente la figura humana.

Margarita Andreu, artista catalana, donde los temas de arquitecturas y espacios vacíos son una recurrencia, presenta un vídeo en *looping*, donde siluetas humanas visitantes

de un museo europeo, se entrecruzan en un espacio de pasaje; gradualmente, la imagen se va esmoreciendo hasta su desaparecimiento total. Lo mismo sentido de desaparecimiento de la imagen está en sus trabajos gráficos; láminas de acrílico de colores calientes se sobreponen y amenizan casi anulando imágenes fotográficas de interiores de espacios arquitectónicos de instituciones culturales.

Mara Alvares es una potente pintora que desarrolló una obra entre la década de 1980, desde su práctica en el Instituto de Artes de Chicago, y el inicio de los años 2000, aún no bastante reconocida y divulgada, posterior a su producción fotográfica de la época del grupo *Nervo Óptico*, (grupo que actuó en Porto Alegre entre 1976-78), en la cual, por la presencia del cuerpo, trasparece su formación en danza. Sus recientes fotos de algunos caballetes vacíos en su desolada soledad son como un nostálgico documento del acto de pintar.

Los nidos, apropiados por Marlies Ritter, todos recogidos en su jardín en la zona sur de Porto Alegre durante varios años, son objetos de memoria de los pájaros que habitaran allí. La artista, en su obra de cerámica, fotos o en apropiaciones de objetos, sigue en una línea coherente su trabajo de documentación y registro de acciones femeninas domésticas y cotidianas.

Susurros en el paisaje

Luis Roque, vídeo-artista de la nueva generación brasileña, muestra dos obras donde realiza interferencias con humos coloridos y sonidos rompiendo la estabilidad de una estufa (*Estufa*), un vídeo realizado en colaboración con la vídeo-artista Letícia Ramos, o de un paisaje de montaña (*Projeto Vermelho*).

En las fotografías de Michael Chapman, artista inglés que participó de movimientos de las vanguardias europeas de los años 60 y 70, y que vive hace años en Brasil, la extrañeza perturba el ambiente natural: los platos jugados en una playa, o entre rocas, son meros objetos que descontextualizados pierden su funcionalidad.

Perejaume, artista catalán de extensa obra de tenor conceptual, en *Neu Negra*, (Nieve Negra) un paisaje casi desproveído de colores, que retrata una montaña nevada, subvierte nuestra percepción causando un ruido inusitado para la inversión de los valores: en su paisaje la nieve nos aparece negra, bien como otros elementos que deberían ser oscuros se demuestran en tonos claros.

El interés de Domènec, un representante de la generación catalana que surgió en los años 1980, se centra en la arquitectura y el papel que esta representa como símbolo de los ideales modernos. El empleo de miniaturas o maquetas ha sido utilizado con frecuencia en sus imágenes, objetos y videos. Su obra dialoga de esta vez con el paisaje: en una serigrafía fotográfica de grande formato, una pequeña maqueta blanca de un edificio se ve sobre un césped verde, contrastando naturaleza y arquitectura, medio ambiente y acción humana.

Carlos Pasquetti, uno de los más importantes artistas brasileños de su generación, en *Esconderijo*, una foto de los años 1970, donde una paca de heno en lo medio de un campo es señalada por dos círculos concéntricos, también establece una relación naturaleza y acción del hombre. Pero, en esto caso hay una doble acción: la interferencia sobre elementos naturales en relación hombre-tierra, retratada en la fotografía, y la acción del artista trazando los círculos concéntricos sobre la foto; una representación intervenida que atribuye a la imagen un nuevo significado. Desde entonces, hasta su harta producción más reciente, sea de poderosos dibujos o instalaciones instigantes, la obra de Pasquetti se resguarda de cualquier tentativa de fácil interpretación. Sin embargo, por la época en que fue producido, cuando, por la situación política del país era impuesto el silencio a la diversidad de opiniones, el trabajo podría tener una connotación política.

Un diálogo intenso con los ritmos de la naturaleza es lo que hace tiempo viene desarrollando Teresa Poester en sus trabajos gráficos. En el vídeo *Ressonances*, que ahora mostramos, imágenes de sus dibujos se alternan con sus fotografías, al sonido de una pieza para piano solo del compositor norteamericano Morton Feldman, interpretado por el pianista Juan Tibury.

Silencios íntimos

Rodrigo Braga es un artista de la nueva generación brasileña que, trabajando con la fotografía manipulada, crea escenas inusuales, muchas veces de fuerte llamado, emocional. En este caso en una fotografía de grande formato, vemos un torso desnudo, curvado y de espaldas en medio a una harta vegetación, en una actitud de profundo recogimiento.

La emoción de la intimidad está también fuertemente presente en la pequeña instalación del japonés Rintaro Iwata, donde una fotografía es secundada por un objeto moldeado creado para el recogimiento, que, cuando abrazado, da una sensación de bienestar. En la foto, una mujer abraza el objeto.

En *Cama para Sonhar* de Cao Guimarães, un conjunto de dos fotografías refleja sobre el espacio y el soñar. En una de las fotos, una cama vacía, sábanas revueltas, grietas en la pared repiten formas de unos ramos secos de la otra fotografía.

La reflexión sobre el sueño también ha sido un tónico presente en muchos trabajos de Elaine Tedesco. En una de sus obras del inicio de la década de 1990, un objeto de plumas y seda, es sugerencia de pequeñas almohadas.

La litografía fotográfica de Hannah Collins, artista inglesa residente en Cataluña, nos remite al mundo de espacios internos y recogimiento, al silencio de los caracoles.

Marlies Ritter graba la memoria de un acto cotidiano de su vida privada, usando como matrices para impresión, tablas surcadas por los cuchillos en el repetido gesto de cortar el pan de cada día y de imprimirlos como xilografías.

Un cuidadoso, pequeño e intimista dibujo a grafito y aguados, representando una calavera humana, es uno de los momentos donde Eduardo Kickhofel, estudioso de Leonardo y de la filosofía de la ciencia, refleja, como Pep Admella, sobre el silencio de la muerte.

La palabra silenciosa

Michael Chapman utiliza frecuentemente palabras sobrepuestas a imágenes fotográficas atribuyéndoles un nuevo sentido. En este caso, una frase que se auto anula, sobrepuesta al césped y un pedazo de madera: Mi nombre es sin nombre.

Lenora de Barros, en un trabajo fotográfico de 1990, hecho en su práctica en Milano, así como Michael Chapman, presenta de forma visual una frase conteniendo su propia negación en *Eu não disse nada*, donde cada una de las palabras está inserida en cuatro imágenes de la propia artista encapuzada. La obra, filiada a la tradición de la poesía concreta, no deja de tener una dosis de humor, elemento frecuente en muchos trabajos de la artista hasta el presente y también señala un sentido político.

Helio Ferverza trabaja gestos e ideas de grande economía. Este es quizás el trabajo de menor formato de toda la muestra, pero de grande efectividad poética: son pequeñas tarjetas de formato de tarjetas de visita, donde se leen nombres de los principales desiertos del planeta.

Del español Adolfo Montejo Navas, un pequeño libro con frases poéticas nos remite por medio de la palabra a las innumerables facetas del silencio.

Del escultor extremeño Rufino Mesa, radicado en Cataluña, el dibujo *Resguardo da palavra* es uno de los estudios para una de sus obras donde textos guardados en tubos de cobre sellados dentro de un gran bloque de piedra. Mensajes para siempre silenciadas.

Espacios sellados, bocas cerradas

Patricio Fariás habiendo desarrollado una obra gráfica en sus primeros años se consolidó como escultor después de mediados de los años 1980, habiendo realizado también diversas instalaciones y, en los últimos años, incursiones en la fotografía y vídeo-arte.

Aquí, tenemos una de sus esculturas, donde una casa de plomo hermética está protegida por una estructura de madera y plástico translúcido.

Fernando Alday, pintor chileno, radicado en España hace cerca de dos décadas utiliza papeles envejecidos y pedazos de libros antiguos recogidos en mercados de pulgas, construyendo colajes que reproducen de forma libre, algunas veces, figuras de la historia del arte, además de sus propias composiciones. Su pequeña instalación es constituida por una serie de cajas de cartón desteñidas, objetos apropiados, continentes vaciados de sus contenidos, colocados lado a lado sobre una estantería blanca, formando un discreto conjunto en colores bajas y de ligeros contrastes.

El artista de Paraíba, José Rufino hay insistentemente trabajado la cuestión de la memoria que guardan los objetos ya en desuso. En *Sudoratio*, nos presenta una instalación donde antiguas cajas de madera de diversas dimensiones son asociadas a frágiles globos de yeso que se amplían como inflados por un soplo y que, como recuerdos, vienen del interior de las cajas. No son objetos reveladores de sentido, sino que suscitan, si, una sensación de extrañeza. La obra, una especie de silepsis visual, se justifica por el atractivo de las sugerencias que provoca.

Carmen Calvo, artista valenciana de producción harta y elocuente, trabaja con apropiaciones de fotografías en las cuales interfiere con pintura, alterando su significado. En este caso, tres personajes en un retrato de familia tradicional aparecen con las bocas vendadas por manchas de color. Pequeños ojos de vidrio collados en diversos puntos sobre el papel fotográfico devuelven múltiples miradas al espectador.

Los primeros objetos envueltos de Javacheff Christo, artista búlgaro, radicado desde los años 60 en los Estados Unidos, y que ya envolvió una ancha extensión de las costas australianas, la *Pont Neuf* en París, y mismo predios enteros como el parlamento alemán en Berlín debe ciertamente haber se inspirado en la obra dadaísta de Man Ray, *L'Enigme d'Isadore Ducasse* (1920), en que ello envolvió una máquina de escribir, obra accidentalmente destruida y que se conoce solamente por documento fotográfico. Estos primeros objetos de Christo, datados del final de la década de 1950, no eran en verdad mucho más grandes que la obra citada de Man Ray. En el decurso de su ancha trayectoria, durante la cual en muchos trabajos tuvo la colaboración de su mujer Jeanne Claude, el artista ha realizado inúmeros dibujos preparatorios a sus intervenciones monumentales y también obras seriadas con referencia al involucimiento de pequeños objetos. Algunas de esas últimas son una mezcla de impresión, dibujo y objeto, como en este caso, donde un teléfono envuelto es una probable metáfora del silencio impuesto o de la incomunicabilidad impuesta, posible alusión a una situación de un régimen político represivo.

Esta muestra que inaugura la *Sala dos Pomares*, nuevo espacio expositivo de la FVCB, entidad relativamente reciente en el escenario de las artes visuales brasileñas, da inicio a un ciclo de exposiciones, que deberá mostrar al público, nuevos extractos de una colección aún en formación, pero que deberá continuar creciendo, y esperamos que se convierta en una de las colecciones de arte contemporánea ejemplares dentro del panorama cultural del país.

Los frutos del arte

Neiva Bohns

Un nuevo espacio para las artes visuales surge en el sur del Brasil. Un lugar para ser visitado con tranquilidad, lejos de las grandes avenidas y de las calles contaminadas. Un lugar distante de los focos más dinámicos de producción de alta cultura, pero enteramente afinado con las tendencias actuales de la descentralización de las instituciones artísticas brasileñas.

(Descentralizar es necesario)

La *Sala dos Pomares* [Sala de los Huertos] es una construcción relativamente pequeña, de arquitectura poco compleja. Pero lo que le falta en ostentación, le sobra en acogida. En medio a árboles, jardines y huertos, existe como un abrigo para el y para el pensamiento artístico contemporáneo.

Otro edificio, un poco más antiguo y de arquitectura similar, a pocos metros de allí, guarda el acervo de la Fundación, constituido de piezas cuidadosamente seleccionadas y guardadas durante décadas por la artista Vera Chaves Barcellos.

Algunas de esas obras fueron presentadas al público en exposiciones realizadas en la antigua *Obra Aberta* o en el *Espaço 0*, que funcionaron, en periodos sucesivos, en un edificio histórico localizado en el centro histórico de Porto Alegre.

A partir de la abertura de la exposición *Silêncios e Sussurros*, la Sala de los Pomares será el espacio preferencial para las exposiciones del acervo de la FVCB, que se amplía a cada año con nuevas e importantes adquisiciones.

El paseo

El público que visita el local es formado por artistas, críticos, curadores, estudiantes de arte y otras personas interesadas en arte contemporánea. Para esos grupos de iniciados y de especialistas en arte, la FVCB ofrece bastante material para análisis y espacio de reflexión. Todos están invitados a participar.

Pero una institución que sustenta los objetivos de la FVCB no puede alimentar apenas el propio medio del arte. Es necesario ampliar el espectro de cobertura y buscar nuevos públicos.

Efectivamente, comienzan a aparecer grupos familiares, o grupo de amigos que asocian la visita al paseo de final de semana. Estaríamos, por tanto, frente a una categoría de visitantes que ensayan un tipo de "ocio cultural", todavía poco explorado en el Brasil. Además, bajo la mirada, esta práctica puede ser más fácilmente encontrada en la población de clases media y alta, profesionalmente activas y financieramente estables.

¿Pero qué estrategias precisan ser utilizadas para alcanzar el público socialmente más fragilizado, inseguro en sus actividades más básicas, como alimentación, salud y educación? ¿O aquel público constituido por las personas que superaron las dificultades básicas de sobrevivencia, pero están limitadas por la fuerza de las determinaciones e impedimento culturales?

Hacer de la FVCB una casa de arte capaz de atraer el interés de los más diversos segmentos sociales puede ser el mayor desafío de la institución, porque será necesario superar grandes obstáculos, de diferentes naturalezas.

Entonces se presenta la paradoja. El público más difícil a ser atraído tal vez sea lo que, en términos geográficos, está más próximo: es formado justamente por la parcela más desatendida de la población del municipio de Viamão.

Respirar el aire puro

Para quien conoce ambientes urbanos, la visita a la Sala de los Pomares es con ejercicio de desplazamiento. Es necesario adaptarse a la nueva situación de pisar en el césped y sentir la tierra bajo los pies; sentir vértigo al mirar a lo alto y ver el vasto azul del cielo. Y, por encima de todo, es necesario acostumbrar a los pulmones a respirar el aire puro.

Andar sin prisa, inspirar apenas lo necesario para mantener el funcionamiento del cuerpo y dejar que el ambiente hable sobre los fenómenos naturales. Después, encontrar, vagarosamente, en el espacio construido, una colección de objetos e imágenes que resultan de procesos artísticos. Dejar que la cultura y la naturaleza se asocien libremente.

Así se recorren los espacios de adentro y los espacios de afuera de la sala de exposición, sin indicaciones determinadas, sin orientaciones restrictivas y sin la necesidad de

vigilancia ostensiva. Nada de visitas guiadas. Allí, los visitantes son huéspedes pasajeros, que pueden aprovechar de los espacios como quieran, cada uno en su ritmo, siguiendo la voluntad propia.

Entrar en la sala y caminar. Acompañar las imágenes. Mirar los dibujos, las pinturas, los grabados, las fotografías, los objetos. Mirar de lejos. Mirar de cerca. Escuchar lo que las cosas dicen. Salir de la sala y entrar en el huerto. Agarrar una fruta del árbol, protegerse del Sol. Sentar en el banco bajo el árbol y alimentarse calmamente. Acompañar el vuelo de un pájaro. Adivinar figuras en una nube. Sentir el olor de la tierra. Observar el trayecto de las hormigas.

El tiempo del arte

Para quien reside en las proximidades de la sede de la FVCB o en el medio rural, la experiencia de visitar la *Sala dos Pomares* puede ser radicalmente diferente. En este caso, la existencia de un lugar que abre sus puertas para mostrar obras poco convencionales puede significar una rara oportunidad de tener contacto con el arte de nuestro tiempo. Una posibilidad dejada por muchas personas que viven lejos de los grandes centros urbanos. Pero, ¿cómo se puede desear aquello que no se conoce?

(Ah, sí, antes de más nada, el deseo es necesario.)

En hora buena: hay que pensar en el impacto social que puede provocar, junto a la comunidad en donde opera, una institución dedicada a apoyar y a promover la producción artística contemporánea. Algún impacto social habrá. Pero, ¿qué especie de transformación individual o colectiva, a largo plazo, se podría esperar – o desear – para los residentes de esta región?

Tratándose de la edad más susceptible, que es la infantil, es imperioso discutir, de manera objetiva y sin delirios románticos, en qué medida el contacto con el arte puede ampliar las perspectivas de vida de los niños que residen en la ciudad de Viamão. Esa discusión se vincula a la posibilidad de acceso a una educación integral de calidad. Así, los caminos del arte se cruzan de manera indeleble en los caminos de la educación.

Se la FVCB se retrasara en establecer estrechas relaciones con los habitantes locales correría el riesgo de existir como un enclave en territorio extranjero, reflejando la situación de otras tantas instituciones culturales brasileñas. Por otro lado, la sumatoria de los problemas sociales y educacionales que alcanzan a la población no puede transformarse en un impedimento para el desarrollo de los proyectos artísticos y culturales audaces. La mejor salida a esa dificultad es la de dar continuidad a los proyectos y buscar la integración con el público local y regional.

La propia casa

Soluciones definitivas no existen. Tal vez nunca existan. Lo que pasó a existir desde la inauguración de la *Sala dos Pomares* es el espacio abierto para nuevas experiencias, y que se presenta como un conjunto de posibilidades que escapan de las superposiciones del mundo mediático y de la rutina de la vida cotidiana.

Los frutos del trabajo del artista pueden – o no – diseminarse por la casa de los habitantes de la región, por las salas de aula, por los espacios públicos, en las fábricas, en las casas comerciales. Todo depende de la relación más o menos amigable que será establecida con el público.

En la mejor de las hipótesis, la *Sala dos Pomares* estará siempre ocupada con sus visitantes que harán del espacio su propia casa. En la peor de las hipótesis, la *Sala dos Pomares* será un espacio vigilado con aparato policial y los visitantes tendrán de aceptar deliberaciones arbitrarias de paseos en grupo. Como esa última hipótesis está cerca del absurdo, prefiero pensar en la sala como un territorio dedicado a la libertad de pensamiento. Un lugar hecho por la suspensión del tiempo. Un legítimo espacio de arte y de vida.

Sobre el silencio - algunas palabras

Ana Maria Albani de Carvalho

I

Solamente un cuerpo. La imagen de un cuerpo. En el lugar de la cabeza, una masa de bosque verdozo ocupa la mayor parte de la fotografía. Sabemos – nuestra experiencia nos asegura – se trata de un cuerpo desnudo enroscado sobre si mismo, de tal modo posicionado frente al bosque, que hombre y naturaleza parecen mezclados. Pero este saber no tranquiliza nuestros sentimientos. El resultado visual genera extrañeza y fijar la mirada en esta imagen causa una sensación incómoda, cuyo origen es difícil de identificar. Entre el observador y la obra simplemente denominada *Teu*, del artista Rodrigo Braga (Manaus, 1976), se produce un inquietante silencio. No el silencio de quien nada tiene a decir. El cuerpo desnudo de Cultura, en comunión visceral con la Naturaleza – la cual asume el lugar de destino del Logos –, puede ser uno de los senderos a seguir en el enfoque a esta obra para integrarla al argumento curatorial de la muestra *Silêncios e Sussurros*. Como en otros trabajos del artista Rodrigo Braga, el juego entre lo que percibimos con nuestros sentidos (lo que vemos en la imagen) y lo que sabemos (se conocemos la manera como el artista produjo su trabajo), no representa una garantía de objetividad en nuestro juicio sobre el resultado visual presentado por la obra.² Ni siempre las trampas preparadas por la Apariencia pueden ser desmontadas por las armas de la Racionalidad. Como observo Bachelard en su *Poética del espacio*, “sentimos que existe otra cosa a expresar, además de aquello que se ofrece objetivamente a la expresión”.³

II

¿En qué medida podríamos cualificar una obra de arte como *silenciosa*? ¿Habría alguna asociación más intensa entre el silencio y el arte gracias al énfasis de la visualidad y en la manera en cómo trabajan con la cuestión del espacio? No se trata de un espacio resumido a lo físico, al elemento material. Se trata de un espacio vivido en las parcialidades y en lo no completo, resultado de la singular experiencia de cada espectador frente a la obra. Por la vía de la experiencia espacial, tal vez estemos delante de una opción poética que permitiría tramar una vinculación más intensa entre las artes que se presentan como visuales y la categoría más amplia del silencio.

Conviene destacar que no tomamos un enfoque simplificador del silencio equivalente apenas a la ausencia de sonido. Consideramos la importancia de articular silencio y discurso, mucho más que contraponer silencio y habla, o todavía, silencio y palabra. Aunque el discurso sea compuesto de palabras, su fuerza proviene, como enseña Foucault, de un determinado campo, por la manera en que distingue verdadero y falso, por su capacidad de excluir el derecho al habla de unos y propagar lo que es dicho por otros.⁴ En estos términos, al convocar la idea de silencio, accionamos la referencia a tal dispositivo.

Consideremos, por ejemplo, el trabajo de Lenora de Barros (São Paulo, 1953) que integra esta exposición: una serie de cuatro pequeñas imágenes a través de las cuales vemos una cabeza cubierta, apenas la boca destacada en rojo, con la inscripción de las palabras *eu não disse nada*. Podríamos ocupar diversas páginas discuriendo sobre los juegos de sentido entre “decir” y “nada decir”. A final, quien no “dice nada” debe haber “dicho todo”. Y este “todo” no cabría en palabras, pero cabe en la imagen, desde que se mantenga el espíritu abierto a cierto grado de indeterminación en el trabajo con la complejidad de los significados posibles. En este caso, los ruidos y movimientos de la vida cotidiana no deben perturbar el silencio que conduce a la reflexión.

La exposición que inaugura el espacio expositivo *Sala dos Pomares* en la ciudad de Viamão es resultado de un ejercicio crítico de la artista Vera Chaves sobre su propia colección de arte, núcleo generador de la fundación que lleva su nombre. El deseo de trabajar a partir de la idea del silencio estuvo presente desde el primer momento en que Vera Chaves bosquejó el proyecto curatorial de *Silêncios e Sussurros*. Jamás se trató de una simple decisión de un título para una exposición. La idea – o la poética – del silencio surgió como argumento inicial que efectivamente nortearía la elección de cada obra entre aquellas que componen el acervo de la Fundación. En diversas ocasiones, en cuanto seleccionaba cuales piezas que integrarían la muestra, Vera Chaves argumentaba que su interés estaba focalizado en las obras que no cedieran fácilmente a una elaboración discursiva del tipo explicativo, que mantuviesen los accesos, en el espíritu del público, a la indagación y al enigma. En las sesiones de trabajo realizadas en la Reserva Técnica del acervo de la FVCB, por un proceso que debe tanto a la intuición, cuanto a la experiencia en el convivio con las obras de arte, Vera Chaves eligió cada una de las piezas que componen la muestra.⁵ La noción de silencio ganaba una connotación visual, percibida en la manera como una determinada obra resultaba de ciertas opciones del artista por el uso de los materiales, de los colores, de las formas, de los procedimientos, así como su elección por el asunto o el tema.

Como aclara el historiador Michael Baxandall,⁶ no explicamos una obra de arte: “explicamos observaciones” sobre una obra de arte. Para comentar, analizar, o describir una obra de arte, empleamos palabras y conceptos. Procedemos a una instancia entre dos registros distintos, de lo visible a lo decible, entre el orden de lo espacial/simultáneo, para lo temporal, que en el caso del habla o de la frase escrita, supone una secuencia determinada y lógica para que la comunicación – y la comprensión – se realice. Hablamos sobre la obra – siguiendo con el apoyo de Baxandall –, y de las opciones que hacemos por determinados términos o conceptos nunca son neutros, por más “técnicas” que pretendamos hacerlas parecer. Nuestras opciones conceptuales, o el uso de predicados o de adjetivos, demuestran nuestros estándares de juicio y gusto. Volviendo a la idea del silencio expresa en el título de la exposición, este podría ser el efecto causado por la obra en el observador. ¿El silencio, en este caso, representaría el callar de la interpretación? Por el contrario, ¿sería el efecto de su proliferación, debido a la apertura al campo de las definiciones, la indeterminación tomada como camino poético?

El silencio no debe ser confundido como el nada, así como el espacio no se resume al vacío. Para Eni Orlandi, “el silencio no es el vacío, el sin-sentido; al contrario, es el indicio de una totalidad significativa”, recordando todavía que el silencio “no se reduce a la ausencia de palabras”, no está “apenas ‘entre’ las palabras. Él las atraviesa. Acontecimiento esencial de la significación, él es materia significativa por excelencia”.⁷

134 IV

Entonces, ¿de qué silencio se habla? Remontando a la asociación entre silencio (y el rechazo) de la interpretación, recordamos un texto escrito en 1964 por Susan Sontag, en la cual la autora argumenta:

Nuestra tarea no es descubrir mayor contenido posible en la obra de arte, mucho menos extraer de una obra de arte un contenido mayor de lo que posee. Nuestra tarea es reducir el contenido para que podamos ver la cosa en sí. Ahora, el objetivo de todo comentario sobre arte debería visar transformar las obras de arte – y, por analogía, nuestra experiencia – más e no menos reales para nosotros. La función de la crítica debería revelar *como es*, así mismo *qué es qué es*, y no mostrar *lo que significa*.⁸

Es conveniente recordar que Sontag se rebela contra el exceso de atención al contenido de la obra de arte en detrimento de los aspectos del lenguaje y que en el caso, no restringiría su crítica al ámbito de las artes plásticas, abarcando igualmente la

literatura, el cine y el teatro. Y que en el campo específico de las artes plásticas, escribía bajo el impacto de la presencia de obras en un contexto vinculado al expresionismo abstracto y el Pop Art. Y más, en un momento y lugar en que la crítica – en su forma crítica y textual – ocupa un papel destacado en las relaciones de poder entre los agentes y las instituciones artísticas. No me parece ser este el escenario visualizado en el campo artístico contemporáneo, especialmente en el caso brasileño. Nuestro problema, en la actualidad, tal vez sea el silenciamiento de la crítica. Una vez más, es conveniente notar que este silenciamiento no reside en la ausencia de un discurso crítico – a rigor, éste prolifera en la miríada de los vehículos existentes en la actualidad, sean impresos o electrónicos –, pero la dificultad en definir cual es el papel en el escena artística contemporánea, marcada por grandes eventos y por proyectos medidos en su eficacia por parámetros procedentes del *marketing* cultural, para los cuales la evidencia y la memorización de la marca patrocinadora interesan por encima de cualquier cosa.

La escena cultural contemporánea, abrazada por los productos de la industria del entretenimiento, es especialmente ruidosa, espectacular, marcada por la velocidad, por la violencia y por la asociación incesante de informaciones en un ritmo que supera nuestra capacidad de absorción. Un estado de alegría constante – pues lo que se busca es la diversión – es casi una exigencia en cuanto al estándar “normal” de apreciación de los productos producidos por este sistema, sea música, cine, televisión, exposiciones, hasta un curso o un coloquio. Si, como en otros tiempos, el arte propone todavía mantener una diferencia y una postura crítica frente al modelo hegemónico, su camino sea tal vez el de una pausa en la inquietante proliferación de las interpretaciones reductoras sobre cualquier cosa que sea. Sin prisa. Esa rapidez contemporánea necesita de un poco de calma para ser comprendida. Sabemos también que comprender no equivale a “mirar desde afuera”, de un punto de vista exterior y pretensamente privilegiado. Para comprender es necesario alcanzar el punto esencial de las cosas, percibir el movimiento de los procesos que sólo se revelan a una mirada atenta a los detalles, a los matices de los tonos y los semitonos. El grito tiene su valor en innumerables situaciones, pero para otras, el silencio es condición necesaria.

No es por acaso, la única imagen que imprime la invitación de la exposición *Silencios e Sussurros* es la de un teléfono envuelto, *Wrapped Telephone*, una litografía, con cordel y plástico sobre el papel, obra de Christo, fechada en 1989. Los fardos concebidos por la pareja Christo y Jeanne-Claude generalmente causan gran escándalo entre los medios y el público. No son ni un poco “silenciosos”, tratándose de eventos.⁹ Pero un teléfono envuelto, en estos tiempos en que los aparatos de móviles y otros medios de comunicación instantánea se transformaron en apéndices de nuestros cuerpos, surge como imagen significativa el silencio, aislamiento, incomunicabilidad.

¿Serían estos los términos que califican las relaciones entre el arte contemporánea y lo llamado de público amplio? Finalmente, ¿a quién se dirige el habla del arte contemporánea? ¿A su propia red de productores – artistas, críticos, curadores, coleccionadores, *marchands* entre otros –, esto es, aquellos que mantiene algún vínculo profesional con la institución del campo?

V

Retomando una idea diseñada en el texto más atrás, el silencio puede ser considerado como un resultado (positivo) del contacto efectivo con una obra de arte que escapa a las tratativas del control interpretativo. Partimos de la suposición de que un artista/autor solamente lleve al público una obra que tenga alcanzado sus propios umbrales de exigencia en términos de calidad artística. Así, se espera que tal obra pueda soportar la mirada crítica del público, produciendo en el espectador una experiencia de orden estética correspondiente al estado mental que la generó. Esta situación de diálogo obra de arte/espectador presupone, a su vez, un observador atento al menor susurro, dispuesto a movilizar sus creencias, percepciones, motivaciones e conocimiento en la experiencia con la obra. El silencio, en este caso, constituye el ambiente adecuado para que la relación entre el arte y el espectador sea eficaz en su plenitud.

Por entre los susurros

Alexandre Dias Ramos

Entonces la persona entra poco a poco, como si estuviera entrando en un lugar diferente del mundo real, mira para los lados, para arriba y para abajo, ve el conjunto del espacio, ve que hay una serie de obras y elige comenzar por algún lugar. Tiene también aquel texto enorme en la pared, que debe decidir por parar y leer (por mucho tiempo) o ceder y dejar para después. Entonces, antes de observar con calma la primera obra, un viejo conocido se aproxima, hay saludos, “¿Cómo está usted?”, “Como está linda la exposición”, “Llegue ahora”, “Fue bueno verlo”. Dos o tres personas saludan más adelante, usted da una miradita en el primer trabajo, va al segundo, “¿Blanco o tinto, señor?”, “Tinto”, es necesario atravesar la sala y saludar un artista, otro, y un conocido de este, “¿Cómo está usted?”...

Entre tantas cosas que se realizan en la ida a un *vernissage*, charlar es, sin duda, la práctica más frecuente; una acción social absolutamente prevista en el espacio preparado para recibir las obras y su público, o mejor, debidamente preparado para que ese ritual suceda. La exposición parece ser el asunto principal, el tema inicial para que sea posible reunir los invitados para la inauguración de la muestra, que algunas veces es mucho menos importante (o mucho menos interesante) de que la oportunidad de volver a ver los amigos, presentar y ser presentado a personas que comparten el gusto por el arte. El paseo por el espacio expositivo incluye la apreciación de las obras pero también de las personas que están allí para prestigiarlas. Cuando la exposición es buena, el evento es doblemente placentero.

Entre las personas que no se conocen, se nota cierto aire dislocado o *blasé*, un distanciamiento y una cierta desconsideración que hace con que, aisladamente, cada persona circule por el espacio expositivo con cierta autonomía. Para aquellos que se conocen, es una ocasión para tener una buena charla, mostrar cuanto se sabe sobre arte – un comentario específico, un susurro seguro sobre alguien o displicentes impresiones que terminan por afirmar (“naturalmente”) su posición en el campo. “Vi un cuadro de esa serie en la casa de un amigo”, “Ese trabajo me recuerda un poco el de Manzone en la década de 1960”. Raras son las oportunidades que se tiene de encontrar reunidas una buena cantidad de personas relacionadas al mundo del arte, en donde se puede hablar relajadamente, comiendo algo, tomando vino, sonriendo bastante y, en medio a todo eso, preparar contactos y negocios para un momento futuro.

Para el artista, es el momento que puede finalmente ver el público observando su producción, es cuando, de alguna manera, el trabajo se hace, y por eso es una situación de gran alegría – la experiencia de exponer y exponerse. Para el galerista (o director de la institución), es también un momento importante en el que puede, además de “volver a ver” su acervo, calcular como las personas evalúan, observar cómo su propio trabajo (como curador, por ejemplo) está siendo recibido – si ha resultado, si funcionó luego de meses de investigación y producción. Para el público, es un momento de ocio, de poder tener una experiencia significativa con el arte.

Debemos darnos cuenta de que los *vernissages* poseen determinadas características entre sí, en el modo como los invitados se comportan, se saludan, como son servidos u observan las obras; todo forma parte de un *modus operandi* cuyas reglas fueron cultivadas a lo largo de años, en la propia convivencia con el campo de las artes. El *vernissage* se presenta como un lugar privilegiado de encuentro que celebran una serie de valores, objetivos y acciones que no siempre se revelan a simple vista. En gran parte del tiempo, el interés en la jornada inaugural apunta para una serie de factores (aparentemente) exteriores a la exposición – de la vestimenta al Currículo Lattes¹⁰ de los invitados – que se suma a otra serie de elementos invisibles, directamente relacionados a los movimientos en el campo, al capital social construido dentro y fuera de las salas de exposición. Sin embargo, no se puede decir que todo visitante tenga, en verdad, intereses creados, y que no está realmente interesado en las obras, sería injusto – debemos llevar a consideración que las personas están allí por voluntad legítima y sincera de compartir juntas un momento agradable; lo que quiero decir es que es necesario prestar atención a un conjunto de fuerzas mayor que pueden estar en juego en un evento de esa naturaleza.

La charla entre los invitados requiere una buena dosis de flexibilidad intelectual, no apenas de los contenidos envueltos en la conceptualización de las obras expuestas, de los aspectos técnicos y de la trayectoria del artista, pero principalmente de las cosas más triviales; se debe saber hablar a las personas sobre aquello que les interesa, siempre traer al diálogo un tono ameno, compartiendo siempre del punto de vista del otro – sin necesariamente adherir a él. Y, en el caso de una contrariedad, es necesario amenizar, relativizar el tema, hacer desvíos retóricos... dejar una discusión acalorada para otro momento. Una buena charla de *vernissage* nos conduce a ubicarnos en el lugar del otro, de interesarnos por sus ocupaciones, sus opiniones, acompañar los argumentos con la intención de compartir juntos aquel momento agradable. La situación no permite embrazos. Se valoriza la amistad y la elegancia, siendo así, por tanto, muy importante el rol de la etiqueta como condición previa necesaria para una sociabilidad general. Sin grandes intimidades, el invitado elegante es reservado, educado con todos, mantiene una cierta distancia entre los cuerpos y el cuidado con la postura y con los movimientos, demostrando, por sobre todo, dominio de sí. La plática es, en la medida de lo posible, más pausada, en el tiempo necesario para elegir bien las palabras; articularlas en un tono bajo y de la mejor manera, evitando jergas, palabras obscenas y, consecuentemente, descuidos. Los comentarios bien pensados pueden alcanzar otra categoría.

Es de vital importancia el comentario discreto, el susurro por entre los asuntos más generales, [...] las opiniones personales que no deben, por maledicencia o por respeto, salir del círculo que se forma en cada canto. [...] Hablando de esa manera parece una especie de juego de intrigas, pero estoy hablando en verdad de impresiones sueltas, de interjecciones amigables que aparecen en las interacciones sociales durante el acontecimiento de la exposición. Al recorrer el espacio, las personas comentan sobre lo que están viendo, sobre las obras y sobre otras personas presentes (colegas, amigos o desconocidos), divagan al respecto de uno u otro "suceso" relacionado al artista, delinear relaciones con otros artista y otros trabajos, en una construcción múltiple de informaciones. Un comentario puede llevar a los invitados a otro punto de la sala, para otra obra y a nuevas interpretaciones (o confabulaciones) que hacen del evento algo muy diferente de lo que sería una visita en un día sin celebración. "En el día del *vernissage* no se nada; quien va no está interesado en las artes plásticas, está interesado en comer y beber y ser visto", "El caso es que mucha gente asiste y ahí la persona no aprecia todos los trabajos", dicen algunos; "Voy al *vernissage* porque así veo la exposición y aprovecho para rever a los amigos", dicen otros. Cada frecuentador deja su impresión.

Cuando entramos en la sala de exposiciones automáticamente nos convertimos en su público, pasamos a participar, de alguna manera, de su estructura, de su proyecto museográfico, de su curaduría y, aun que no tengamos visto las obras, pasamos a ser parte de ella. Antes de todo, existe una voluntad de confraternización, de ver y ser visto y, claro, de disfrutar de las obras artísticas y prestigiar aquellos que las hicieron. La exposición es enriquecida por un murmullo agradable y por impresiones que después quedan como... susurros.

En el bosque de la experiencia

Carmen Pardo Salgado

Entrar en un bosque es siempre un modo de poner a prueba el caminar, de ensayar recorridos, de tantear. Entrar en un bosque es también una forma de aguzar el oído y la mirada. Hay bosques densos, otros más claros; ecosistemas de una vida que se antoja primigenia y olvidada.

Siempre que se deja crecer la maleza, que se da rienda suelta a la exuberancia, se forma un bosque. Existen bosques para la mirada, para la escucha y el pensamiento, pero son siempre bosques de la experiencia.

La experiencia se convierte en un bosque cuando se desconoce lo que se va a experimentar, cuando el intelecto no tiene tiempo de marcar la distancia necesaria a la

aprehensión consciente. Si esto ocurre, la experiencia puede ser un sentir que puede acoger múltiples recorridos, aunque ninguno se haga visible hasta que es realizado por aquél que lo experimenta.

En el bosque no hay senderos, caminos que guíen a un claro. El claro es tan sólo un lugar para darse un respiro antes de proseguir la marcha. El claro es todavía el bosque mismo, una pausa en ese recorrido posible y no un término. De manera semejante, un bosquejo de los sentidos o del pensamiento, sólo se convertirá en un grabado o en un claro, por un acto de la voluntad que decida otorgarle una luz especial que lo fije, que abra otro espacio en la mirada y/o en la escucha antes de continuar el trayecto. La experiencia es un bosque cuando no cuenta con un marco conceptual que la recorta y la convierte en apta para su inclusión en diversas categorías: experiencia estética, metafísica, poética... todas ellas experiencias adjetivadas.

Mantener la experiencia como sustantivación es, paradójicamente, dejar que no cese la experimentación, seguir el paso, caminar. Y, como recuerda Thoreau: "Cuando caminamos, nos dirigimos naturalmente hacia los campos y los bosques: ¿qué sería de nosotros si sólo paseásemos por un jardín o por una avenida?"¹¹

La pregunta de Thoreau apunta al filo mismo en el que la experiencia puede ser edulcorada, transformada en un recorrido con etapas guiadas. ¿Qué sería de nosotros si sólo nos adentráramos por lugares cercados? ¿Qué ocurriría si nuestro caminar se orientara siempre hacia un punto definido? ¿Qué pasaría si todos nos aviniéramos a seguir un mismo trazado? ¿Qué sería de nosotros si, al menos de vez en cuando, no hiciéramos de la experiencia un bosque?

Sin embargo, existió un tiempo en el que no parecía haber lugar para un bosque, tal vez porque la noción de experiencia no resultaba problemática. Sin embargo, desde los inicios del siglo XX, el espesor, la abundancia, y también la confusión propias del bosque, se han ido abriendo paso entre las grietas que dejaban unas categorías que ahora eran sometidas a interrogación.

La categoría que delimitaba el ámbito de lo artístico, será una de las primeras en sentir la invasión de la maleza que se resiste a mantenerse en terreno acotado. Aunque las fisuras practicadas en la categoría del arte fueron varias, se podrían destacar aquellas que produjeron las primeras vanguardias del siglo cuando convirtieron la experiencia artística en mera experiencia; cuando la experiencia se evidenció como movimiento, acción, proceso.

Ciertamente, los tanteos realizados en los espacios que se hallaban fuera de esa categoría fueron numerosos pero, aún situándonos en los más extremos, y atendiendo a distintos momentos, puede reconocerse un mismo proceder que llega hasta nuestros días. Ese proceder es el que aparece aquí como el bosque de la experiencia.

Indagando en esos bosques encontramos a John Cage y Robert Wilson, ambos norteamericanos y ambos difícilmente clasificables según las categorías al uso. Así de John Cage tendríamos que decir que era músico, pintor, micólogo, pensador... y de Robert Wilson que es director de teatro, escultor, pintor... y, en ambos casos, la suma de adjetivos no alcanzaría a dar cuenta de su trabajo.

La experiencia es un bosque donde John Cage invita a pasear, y también un bosque en el que Robert Wilson propone penetrar. Pasear y penetrar responden a dos modos de entrar y de estar en el bosque de la experiencia, pero son también dos formas de afirmar la riqueza de un mismo bosque.

Para atender a esos dos modos posibles de internarse en un bosque, se propone un paseo por el bosque de la no intencionalidad cageano y una invitación a penetrar el bosque con el formalismo absoluto de Robert Wilson. Se mostrará entonces que, cuando se está en el bosque, cuando se atiende de veras a la experiencia, siempre se transcurre por un mismo bosque. Sólo es preciso aprender a ver, a escuchar, a sentir y, tal vez, a inventar de nuevo el caminar.

En el bosque de John Cage

En un encuentro de la sociedad de arte de Seattle realizado en 1937, se expusieron diversas ideas acerca del futuro de la música, entre ellas las del joven Cage. En la

posterior publicación de su intervención se puede leer: "Si la palabra 'música' se considera sagrada y reservada para los instrumentos de los siglos dieciocho y diecinueve, podemos sustituirla por otro término más significativo: organización de sonido."¹² Se trata de una declaración que, de un solo plumazo, asigna el término música a una época y a unos instrumentos que la caracterizarían, y propone –coincidiendo con Edgar Varèse –, la expresión "organización de sonidos". No obstante, es un gesto con el que únicamente se opone a aquellos que hacen de la palabra música un cercado, los que exigen para los sonidos una definición, una delimitación. Cerrando las puertas de lo musical en el siglo XIX, los músicos del siglo XX se sentirán libres para trabajar con los instrumentos de su época, podrán alterar el acto compositivo, el interpretativo y también la escucha, ampliando para ello, el viejo ámbito musical.

La organización de sonido implicaba para el joven músico primero, la entrada del ruido y con él, cualquier instrumento de percusión y, en segundo lugar, la convicción de que la organización del sonido se llevaría a cabo en centros de música experimental.

La sustitución del término música por la expresión organización del sonido, supone entonces la continuidad entre todos los sonidos, es decir, la no delimitación entre sonido y ruido y, más tarde también entre sonido, ruido y silencio. Con ello se percibe que, como Cage enseñó, siempre que se tiende el oído se descubre que hay sonido.

Al mismo tiempo, la explícita referencia al sonido, situará en un primer plano un elemento que en el término música parecía relegado a una posición subordinada. Esto era, para este músico, una consecuencia del estudio del solfeo en los Conservatorios, donde se hace del sonido una abstracción – la nota – y se establece el dualismo entre la nota musical y el sonido. El solfeo da cuenta de las relaciones entre los sonidos. De este modo, piensa Cage, se escuchan las ideas que acotan la relación, el intervalo que da sentido al transcurrir, así, do, re, mi... pero no el sonido mismo. Esta acotación permite excluir los sonidos que no entran en esa relación. Esta noción de la música, heredera de la medida instaurada con la partitura, hace del sonido un artificio mental que se escucha con la mente y no con el oído. Ante esta situación, el músico propone callar la melodía del pensamiento para que el sonido tenga lugar.¹³

La introducción del ruido, de esa multitud de sonidos no intelectualizados, como los define el músico en *Silence*,¹⁴ será una forma de violentar la memoria y el juego del reconocimiento. De ese impulso surge su invención del *water gong* (1938), realizado para una composición que acompañaba un ballet bajo el agua, y del piano preparado para la composición *Bacchanale* (1940), para un ballet de Syvilla Fort. Con la invención del piano preparado Cage transforma el piano en una orquesta de percusión.

Más tarde, será su experiencia en la cámara anecoica de la universidad de Harvard, la que le descubrirá el silencio sonoro y le mostrará que el silencio absoluto no puede ser localizado, que sólo existe en un espacio mental que recorta una ausencia. De esta experiencia será fruto una de sus obras más conocidas, *4'33"* (1952). Introduciendo el ruido y el silencio el músico abre de par en par las puertas de lo musical y propone entrar en el desierto del olvido. Sin la creación de ese desierto en uno mismo no se puede entrar en los bosques de la música.

El olvido será el mecanismo que imposibilite la expresión de las emociones personales del organizador de sonidos, del músico. Con él, se pretende borrar las huellas que conducirían a la expresión del gusto o de la emoción. Unas huellas que, más allá del compositor, dejan ver los trazos que la memoria cultural había impreso en la composición musical.

La función del organizador de sonidos, consistirá en crear métodos siempre nuevos, para no quedar prendido en el cerco que supondría la estabilidad de un solo método, el recorrido por un camino que se convierte en sendero, en camino trillado. Es preciso en consecuencia, el uso de procedimientos heterogéneos que llevan a componer de un modo indeterminado. Un ejemplo podría ser escribir en hojas de plástico transparente que pueden superponerse de varias maneras, como se expone en "Rhythm etc.", donde el compositor enuncia las motivaciones que le conducen a abandonar la idea de proporción.¹⁵ Así, si Claude Debussy cerraba *Estampes* para piano con su "Jardins sous la pluie" y con una cita de "Nous n'irons plus au bois", el compositor norteamericano apuesta por una escritura indeterminada para aventurarse en los bosques de la música.

Pasear por el bosque de la música requiere aprender a trabajar con herramientas que no determinen lo que se vaya a realizar. En este sentido, el uso del azar en la organización

sonora, la invención de instrumentos o el uso de instrumentos no destinados en su origen a la composición musical, como los magnetófonos, o las diversas funciones que tendrá la partitura – sea como informe de la interpretación o como potencialidad de una multiplicidad de interpretaciones –, serán algunas de las herramientas que el compositor ponga en obra.

De entre los muchos ejemplos que podrían ilustrar estas prácticas, se recordará *Music Walk* (1958), una obra para un piano y uno o varios pianistas y radios. Siguiendo a Cage, esta obra

consiste en nueve hojas de papel con puntos y una sin ellos. Un rectángulo de plástico transparente más pequeño, con cinco líneas paralelas ampliamente separadas, se superpone en una posición cualquiera, haciendo que algunos puntos pasen de este modo de la potencialidad a la actividad. Las líneas son ambiguas, se refieren a cinco categorías diferentes de sonido en un orden cualquiera. Se proporcionan además unos pequeños cuadrados de plástico adicionales, con cinco líneas paralelas, que pueden usarse o no para determinar aún más la naturaleza de los sonidos que se van a producir. Las posiciones para la interpretación son variadas: en el teclado, en la tapa del piano, en una radio. Uno se mueve en cualquier momento de una a otra de estas posibilidades, cambiando de este modo la referencia de los puntos a las líneas paralelas.¹⁶

La partitura es una herramienta puesta a disposición de los intérpretes que pueden llevar a cabo diversos recorridos sonoros. Las determinaciones que se realizan en el momento de la interpretación, no están sujetas a un a priori que el intérprete pueda reconocer. La indeterminación de la partitura la convierte en un proceso, una ilustración del modo en que es posible llevar a cabo procesos interpretativos.

El músico es el organizador de sonidos y esta organización puede desligarse de las intenciones del compositor, no sólo de sus gustos y emociones sino también de cualquier otra intención de índole intelectual. La indeterminación de la partitura ha evacuado la voluntad del músico. Por ello, *Music Walk* es un paseo siempre abierto, un paseo que continuamente debe decidir sus pasos, una obra indeterminada.

Así, sin introducir la intencionalidad que cartografiaría los límites de lo musical, se deja ser el sonido, pero se deja también ser la escucha. Una escucha que tampoco está obligada a responder a unas formas determinadas de ejercitarse; no está obligada a percibir las relaciones que hacen del sonido una nota. La escucha puede ser un paseo no intencionado, como cuando alguien se adentra en una ciudad desconocida sólo por ver, escuchar y pasear.

El sonido no es la casa que el sujeto tiene que habitar, sino los recorridos que bien podrían componer una casa, pero también un desierto o una playa. Se hace posible escuchar sin intenciones previas, como se prestaría oídos a un discurso que de veras se quiere comprender. La escucha es así, una experiencia y no una actividad a realizar. Por eso, el bosque de la experiencia puede ser en Cage: “Un paseo, por decirlo así, por los bosques de la música, o por el mundo mismo”.¹⁷

En el bosque de Robert Wilson

El bosque de Wilson está formado por la experiencia teatral. Consiste en una experiencia en la que prima la mirada, en la que el teatro es un espectáculo que reclama principalmente al ojo. De Robert Wilson se ha dicho hasta la saciedad que hace un teatro de imágenes. Ver una imagen en las obras de Wilson es, sencillamente, aplicarse a ver lo que pasa ante nuestros ojos. La imagen no reenvía a una significación o al decurso de una narración. La escena acoge imágenes en movimiento. En las obras de este director norteamericano el ojo aprende de nuevo que el ver no es algo dado, que es necesario cultivar la mirada para que algo pueda ser visto. Y, para ello, se precisa tiempo.

Tal vez la obra más emblemática de Wilson sea *Deafman Gance*, presentada en París en 1971. Esta obra realizada en colaboración con Raymond Andrews, un niño sordo al

que encuentra en la calle y termina adoptando en 1967, será su carta de presentación europea. La mirada de este niño ajeno a las palabras, conducirá a una forma del ver que no busca su legitimidad en el lenguaje que lo describiría. Wilson ofrece al espectador el universo de Raymond Andrews, un universo silencioso.

Esta obra, que contiene un pequeño guiñón acústico, supone una experiencia inédita de la mirada, una experiencia de la que daría cuenta estas palabras de Louis Aragon:

no he visto nada más bello en este mundo desde que nací, nunca, nunca ningún espectáculo ha llegado a éste a la suela de los zapatos, porque es a la vez el despertar de la vida y la vida dormida, la confusión entre el mundo de todos los días y el mundo de cada noche, la realidad mezclada con el sueño, lo inexplicable de todo en la mirada del sordo" [...]. "El espectáculo utiliza los nuevos medios de la luz y de la sombra, las máquinas reinventadas antes del jansenismo de la mirada... Todo parece criticar aquello a lo que estamos acostumbrados. Todo es experiencia. Hasta la interpretación en libertad de éstos a los que no llamaré ni bailarines ni actores, ya que son esto y otra cosa: experimentadores de una ciencia todavía sin nombre. La del cuerpo y de su libertad.¹⁸

Las palabras de Aragon ensalzan la belleza de un espectáculo inexplicable, sin discurso, pero también sin posibilidad discursiva, ya que el recorrido que inauguraría el lenguaje mostraría otras formas del ver que no se avienen con la mirada que transcurre en silencio. En escena se asiste a la confusión de la vida antes de que el lenguaje ponga orden con sus nominaciones y sus trayectos establecidos. Se trata pues, de la confusión de toda experiencia antes de ser nombrada, recortada y regulada. No obstante, en tanto obra teatral, *Deafman Glance* bien podría ser interpretada como un recorte de esa experiencia, aunque ese corte sea meramente temporal.

Durante horas se asiste al transcurso de un acontecer en el que se da a ver aquello que usualmente escapa a la mirada. Para ello, es preciso ese movimiento extremadamente lento que haría famoso el trabajo de Wilson, y que tendría por objeto, simplemente, dejar el tiempo necesario para que el movimiento tenga lugar. En consecuencia, desde esta perspectiva, no podría hablarse de movimiento ralentizado sino más bien, del tiempo que requiere, por parte del actor, la ejecución de un movimiento. Con este proceder se mostraría a los ojos del espectador que, siguiendo a Martha Graham, siempre hay movimiento, que cuando el gesto se interrumpe el movimiento continúa en una sola y misma línea. Del mismo modo para John Cage, cuando nos ponemos a la escucha, sentimos que el silencio no existe, que el sonido siempre continúa.¹⁹

Los actores, afirmaba Aragon, son los experimentadores de una ciencia sin nombre, la ciencia del cuerpo y de su libertad. Su labor no consiste en una interpretación, sino en una experimentación que apela al cuerpo. Se trata de escuchar el propio cuerpo. Por ello, el actor debe ser libre ante el discurrir sonoro y ante las emociones que un texto podría llevar a representar. Así como el movimiento del actor debe encontrar su anclaje en el propio cuerpo y no en la escena a reproducir, las palabras que el actor profiere atienden al sonido mismo, a su materialidad y no al sentido de lo dicho. En este sentido, es importante destacar el modo en que los ensayos de sus obras tenderán a la desarticulación de la voz y del texto que es enunciado, en un proceso que consiste en la dislocación misma del discurso en tanto unidad de significación. No es necesario que el discurso lleve a ninguna parte por lo que el diálogo se hace a menudo imposible. Un ejemplo lo constituiría los cinco *Dia Log* escritos e interpretados con Christopher Knowles entre 1974 y 1980. Los textos son aquí una partitura musical que combina las voces de diversas formas, como la superposición o la repetición. Se asiste con Wilson al establecimiento de un dispositivo que se hace presente asimismo en la obra escrita de John Cage, como por ejemplo en *Empty Words* (1980), donde el músico pretende sugerir la ausencia de significación que se otorga a los sonidos en su música.

La libertad del actor se impone también en el modo en que encara la relación o ausencia de relación con la composición musical en sus obras. A menudo, y en línea con el trabajo de John Cage y Merce Cunningham, la composición sonora sólo comparte con la visual y la textual una duración establecida previamente. El cuerpo del actor no mima la evolución sonora, ni ésta realiza una ilustración de lo que se ofrece a la mirada.

Resulta asimismo remarcable que, en sintonía también con el trabajo del compositor norteamericano, Robert Wilson evita la expresión de las emociones en su sentido tradicional o cultural. La emoción no será representada como exterioridad, sino que hay que encontrarla en el interior del cuerpo del actor de un modo individual y no estereotipado. El objetivo consiste en no hacer de la escena el lugar en el que se produce la ilustración de un texto o de una historia, ni convertir al cuerpo del actor en el cuerpo de un orador. Se diría que la tarea consiste, en la destrucción de los juegos ilustrativos e imitativos que hacen del teatro un espectáculo más dirigido al sentido que a los sentidos.

El teatro de Wilson parece partir de un proceso de olvido que borra las huellas que permiten al espectador el reconocimiento de la acción o del desarrollo senti-mental que los actores pondrían en escena. Sin embargo, no se trata de una tabula rasa, el director tejano incorpora signos, gestos, sonidos, movimientos de otras culturas que serán combinados y trabajados de nuevo hasta lograr un espectáculo único. Para llevar a cabo esta labor, el director partirá de una formalización absoluta. Como él mismo expone, su trabajo se inicia con una forma, una estructura visual y, en esta forma, construye un "contenido".²⁰

El formalismo de Wilson consiste en la creación de una estructura en la que se organiza el tiempo y el espacio. Para este director, el tiempo y el espacio no son concebidos como un a priori, sino como dos líneas que deben trazarse para crear la escena; dos líneas siempre en movimiento. Así, el espacio es considerado como una línea horizontal y el tiempo como una línea vertical.²¹ El tiempo y el espacio no presuponen entonces, una época a representar ni un transcurso histórico, son el juego de las líneas que, con la luz, vendrán a formar la escena que se propone a la mirada.

El modo en que se realiza su primera ópera, *Einstein on the Beach* (1976), en colaboración con Philip Glass, constituye un buen ejemplo:

'Einstein on the Beach': I, II, III, IV; A, B, C, D; 1, 2, 3, 4, 5... Bien, así es como hago una ópera. Primero, decido realizar una obra que se llama Einstein on the Beach. Comienzo con el título. A continuación, decido hacer cuatro actos con tres temas y todas las combinaciones posibles de estos tres temas: A y B, C y A, B y C, y finalmente los tres temas juntos. Después introduzco entremeses que llamo "Knee Plays" [en cierto modo, articulaciones]. Más tarde, defino las duraciones. Decido que esta parte durará 22 minutos, aquella 21. En total obtengo cuatro horas y cuarenta minutos. En este momento, conozco la forma, la estructura y la duración. Entonces es preciso que decida lo que voy a poner en A. Esta es la siguiente etapa. Einstein habló de trenes, entonces, pongo un tren que entra en escena... Einstein decía que cuando se sobrevolaba un tren, no se veía más que una línea. Entonces, cuando el tren llega a un cuarto de la escena, es interrumpido por una línea de luz vertical. Después el tren prosigue su ruta. La línea de luz desaparece. El tren llega a la mitad de la escena y es interrumpido de nuevo por una línea de luz vertical. Después el tren vuelve y llega hasta los tres cuartos de la escena donde hay aún otra línea de luz vertical.²²

En esta obra toda la escena es sometida a formalización. Una formalización que parte de una estructura vacía fundada en el tiempo. En esa estructura se inicia la experiencia del movimiento que traza la escena. Pero para ello, será preciso inscribir ese formalismo en el cuerpo del actor. En este sentido, una vez más los ensayos llevados a cabo por sus actores son reveladores: todos los movimientos serán parametrizados y el actor aprenderá esos parámetros. Su trabajo se iniciará contando el tiempo que transcurre para realizar el movimiento, así como la trayectoria a realizar. Los gestos de los actores son numerados, al igual que los ritmos de las luces o que cualquier otra acción. De este modo, la estructura visual es organizada como una partitura musical que comparte, en tanto duración, la partitura elaborada por Philip Glass.

Los ensayos tienen por objeto borrar del cuerpo del actor la memoria muscular que la vida cotidiana ha trazado, para hacer posible volver a caminar, a sentarse, a levantar un brazo, a mirar... sin estar sujetos a la grafía que la educación ha inscrito en el cuerpo. Una grafía que suele primar el objetivo a alcanzar con el movimiento y no el movimiento mismo. Se trata, en palabras de Wilson, de crear la posibilidad que cada uno pueda

"volver a aprender a caminar en un sistema de sensibilización estupefacto, concentrado".²³

Se pone de manifiesto entonces, que sentirse en el propio cuerpo no es una experiencia ordinaria. Por ello, se debe aprender a engendrar otra memoria muscular que haga del caminar un puro movimiento que forma sólo eso, el caminar. Con este aprendizaje, con el extremo formalismo de la escena y del cuerpo del actor, el teatro de Robert Wilson invita a penetrar el "bosque de la experiencia".²⁴

En el bosque de Robert Wilson y en el bosque de John Cage, se hace posible una gran diversidad de recorridos. En el bosque se descubre que, si se escucha, siempre hay sonido, que si se mira atentamente, siempre hay movimiento. Son bosques de la experiencia, un mismo bosque para los sentidos. Sin embargo, no quisiéramos situarnos con ello en una dualidad que haría del pensamiento un elemento paralizador y de los sentidos la única posibilidad de liberación. En el bosque de la experiencia, el pensamiento es también movimiento y sus caminos, más allá de los que implica la sintaxis, están todavía por inventar. Se recuerda entonces que, con Cage, un método es sólo un camino entre muchos y que si se aprende a caminar con el cuerpo y con el pensamiento, se pueden forjar aún muchos métodos, caminos que no deben hacer olvidar que pensar, sentir y experimentar puede ser, de vez en cuando, tantear el bosque de la experiencia.

ensayos

Más de no ver

Cao Guimarães²⁵

Hablaré un poco de mi trayectoria. Creo ser más importante y más interesante mostrar unos trabajos y después discutimos sobre eso, de que estar contando la misma historia que repito siempre. Tanto para mí cuanto para ustedes es más interesante ver el trabajo y discutirlo que apenas estar hablando. La trayectoria, a veces, es demasiado fatigosa, estar pensando en nosotros mismos y quedar hablando de nuestra vida y repetir eso una y otra vez a cada palabra.

Básicamente, desde niño, desde adolescente, en Belo Horizonte, tenía una fascinación muy grande por el cine, por la imagen de una manera general. Tuve un abuelo, que desde niño... vivía con el y él tenía un laboratorio PB en casa... Y yo, desde temprano, frecuentaba aquel ambiente "luz roja", aquellas imágenes apareciendo, aquella cosa mágica de la fotografía... acompañaba eso. Y, además de todo, el era médico y pediatra y le gustaba mucho filmar y fotografiar no sólo a la familia, digamos el fotógrafo o el cineasta amateur, pero también fotografías técnicas y científicas sobre los casos extraños de los chicos con *barriga d'água*, xifópagos, o sea el tenía un archivo prohibido en casa, que el no dejaba aproximarnos, que obviamente es lo que más alertó a la curiosidad, porque a través de lo prohibido que manifestamos el mayor deseo.

Ese archivo de medicina, digamos así, de una cosa científica... conseguí verlo un día y me impresionó mucho y marcó profundamente el inicio de mi trabajo con la imagen, lo que fue más o menos en la década de 1980, que fue un trabajo con fotografía. Recuerdo en la época... de esa cosa todavía de laboratorio, de la superposición de camadas de imagen. Como *mineiro*, una cierta dosis de barroquismo, un cierto exceso... En la época todavía muy joven, y un poco de aquel espíritu de la década de 1980 medio mórbido, medio *dark*, *punk*, no sé cual... que transponía demasiado para los trabajos de esa época. Y con el pasar del tiempo, deshaciéndome un poco de ese exceso, fui descubriendo la simplicidad y la potencialidad de la imagen por ella misma.

Pero en esa época comencé también a descubrir principalmente el cine. Yo era, digamos, un *rato de cineclubes*. En la época había muchos cine clubes en Belo Horizonte, en el Brasil entero. Era una alegría. Pasaban ciclos de todos esos autores revolucionarios del cine y hoy no hago tanto eso, pero iba casi todos los días al cine y era muy interesante acompañar de cerca las obras, un ciclo de Godard y Tarkovky... de esos cineastas que revolucionaron el cine moderno, ese cine nuevo (*cinéma nouveau*) que sucedía en las

décadas de 1960 y 1970. Entonces, en la época, pensé demasiado en querer ser cineasta. El mayor deseo era trabajar con el cine. Obviamente que en una ciudad como Belo Horizonte, en la época, tenía apenas una cámara 35mm que estaba en manos de los padres de la PUC. Entonces era imposible el acceso, como se tiene hoy, para realizar películas. Entonces comencé a trabajar con fotografía.

De mi abuelo heredé equipo de 16mm e Super-8. Comencé a jugar con eso, y fue también el surgimiento del vídeo. Entonces empecé a hacer algunas cositas, pero el trabajo de exposición principal era basado en la fotografía, era principalmente fotógrafo.

Hubo ahí un periodo interesante en que conseguí empleo, el mejor empleo que ya tuve, que era cónyuge becario. El gobierno me pagaba para cuidar de mi mujer en Londres, que en la época era Rivane Neuenschwander, estábamos juntos, viviendo en Londres. Fue un momento donde realmente sucedieron dos cosas importantes: una aproximación profunda con las artes plásticas, el acceso a las exposiciones interesantísimas en las ciudades en aquella época, los museos y el propio convivio con Rivane, que era una artista plástica muy interesante, que me gusta mucho. Y una segunda cosa que fue acceder al material filmico del Super-8, el viejo y bueno Kodachrome, que es una película infelizmente extinta hoy. Ese trabajo de cónyuge bolsista me generaba un maravilloso tiempo ocioso en casa, en el que yo, en una posición de extranjero, medio exilado, me ocupaba comprando rollitos de Super-8 y observaba una luz que cruzaba los azulejos del departamento desde la mañana hasta la tarde, una semilla que cruzaba el departamento y caía en la losa, en el inodoro, o sea, esos ejercicios de observaciones de micro fenómenos cotidianos.

Ese ejercicio Super-8 era muy curioso, el proceso de hechura y de revelación eran interesantes. Agarraba el rollito de tres minutos, filmaba pequeñas cosas, mandaba para Kodak en Suiza, colocaba en el correo, y la Kodak me enviaba de vuelta, una semana después. Era como mandar una carta a si mismo. Todas las semanas me correspondía conmigo mismo, mandaba a la Kodak y ella me devolvía la cosa revelada. Comencé a comprar equipamiento para proyectar la película, para telecinar la película, pasar a vídeo, montar. En ese momento comencé a participar o notar una posibilidad de proceso autónomo de hacer cine, independiente de ese gran circuito, de esa gran industria pesada que es el cine de hoy. Es un proceso al que llamaba "cine de cocina", porque era literalmente hecho en la cocina de mi casa. Filmaba varias cosas, sin grandes intenciones al filmar, sin una preconcepción de película, de proyecto anterior. Era más bien una observación de la realidad cotidiana que me encantaba hacer. Llamaba a los amigos, proyectaba la película, e iba notando una conexión entre las imágenes, alguna asociación posible.

De ese etapa salieron los dos primeros vídeos que hice, que fueron el *The eyeland*, la Tierra del ojo, que es la Inglaterra, que es un juego de palabras con la isla. Y el vídeo *Between: Inventário de pequenas mortes*, pequeñas cositas... que también es otra cosa recurrente en mi trabajo, es la necesidad o el deseo de inventariar cosas. Tengo varios trabajos que son colecciones, por ejemplo *Inventário de Raivinhas*, el libro *Gambiarras* que es un trabajo infinito, en todo lugar que voy siempre estoy buscando improvisar, ya acostumbré al ojo a buscar soluciones en todo lugar.

Ese periodo en Londres fue muy interesante por causa de aquel momento de aislamiento, de distanciamiento de donde uno viene, de una soledad productiva, de un ocio creativo. El acceso al mundo de las artes plásticas fue muy interesante, porque sin querer me convertí en artista plástico. Claro, ya había hecho algunas exposiciones de fotografías, y de cierta manera, las artes plásticas es la más abierta y generosa hacia varios tipos de manifestación, tal vez por ser la más antigua de todas. Hoy, en un espacio expositivo, existen trabajos relacionados al teatro, la música, el cine.

Las artes plásticas me absorbieron, y de cierta manera, esos trabajos que empecé a realizar, casi instintivamente, fueron ganando fuerza, los curadores observaban; comencé a realizar unos trabajos con Rivane en ese periodo. Y, paralelamente a ese trabajo en vídeo, de Super-8, de cine, hice un proyecto que me trae mucha alegría y que irónicamente trata de la saturación de mi relación con la imagen. Hacía años que trabajaba con fotografía e hice un trabajo llamado *Histórias de não-ver*. Es un trabajo de 1998, fueron dos años los que estuve haciendo eso en varias ciudades del mundo. Y el trabajo es: yo invito personas para que me secuestren y desarrollen un proyecto cualquiera para que pueda experimentar algo con los ojos cerrados, o sea, notar la

realidad con los otros sentidos cuales no la visión. Entonces yo iba, "Du" fue uno de los secuestradores – hubo varios secuestradores – y obviamente que en el inicio llamé a los amigos. Después pensé en invitar un perro o un ciego, algo así. El último secuestro fue demasiado fuerte, entonces paré el proyecto por ahí. En verdad, esas personas me secuestraban e iba yo con los ojos vendados y con una cámara fotográfica en la mano, registrando los fenómenos o las cosas que me eran instigadas mediante lo que agarraba, lo que olfateaba, lo que oía, y no por lo que veía, o sea, instigado por los otros sentidos. Registraba, fotografías ciegas eran el único testigo de la experiencia, quedaban en aquella máquina fotográfica, película blanco y negro. Y después de dos secuestros yo volvía para casa y escribía, o no, un texto sobre aquel acontecimiento, aquella experiencia. Después de escrito el texto revelaba las imágenes, el libro son esos secuestros yuxtapuestos, o contrapuestos a las imágenes ciegas con los textos, los relatos de la experiencia. Eso fue muy interesante, y hacer paralelamente a ello los vídeos, porque después regresé al Brasil y descubrí un proceso autónomo, independiente de hacer películas, que hasta hoy, después de años, seis largometrajes, más de veinte vídeos, hasta hoy realizo de esa manera. Es un cine más o menos barato, y yo hago desde dirigir el carro de la producción hasta editar, fotografiar la película.

Hubo un acontecimiento muy importante en esa época que fue el encuentro con el Grivo, que es un grupo de sonidos de Belo Horizonte, que yo cuanto ser de imagen, queriendo hacer audiovisual, necesitaba de un ser de audio, de sonido. Y Grivo fue ese compañero, una dupla, que desde entonces viene haciendo todos estos trabajos conmigo. Obviamente las películas mudas ellos no las hicieron. Pero el sonido de todos mis trabajos fueron hechos por ellos, y existe una profunda interrelación en todo mi cine, en mi trabajo audiovisual, esa importancia fundamental de la relación de la imagen y del sonido en tanto que nosotros tenemos toda una historia del cine en donde el sonido es dejado de lado en función de la imagen. La imagen tiene una supervalorización. Desde siempre era muy interesante trabajar el cine en cuanto una esencialidad sonora y visual. El cine siempre fue demasiado impregnado de teatro y literatura desde su advenimiento, a poco más de un siglo. Los actores, los dramaturgos y los literatos agarraron esa arte nueva y empezaron a crear la narrativa cinematográfica, mucho más relacionada al tiempo que al espacio, y es interesante notar que el cine, al contrario de las artes plásticas, es un arte que todavía está gateando, está en pañales. Es muy importante buscar una cierta esencia del lenguaje del cine para más allá de toda influencia que haya tenido, con sus momentos de gloria, de literatura e de teatro. Siempre intenté trabajar un poco de eso en mis películas, en las cosas que hice.

Ese reencuentro con el Brasil fue muy importante. Llegué al país con unas ganas inmensas y fui realizar un largometraje llamado *O fim do sem fim*, que fue un viaje por diez estados brasileños, quedé dos meses viajando por el interior del país, buscando profesiones en extinción. Y con un equipo pequeño. Ese encuentro otra vez con el país fue demasiado fuerte y desde entonces empezó a entrar en mi trabajo algo más documental, relacionado a la realidad. Después de *O fim do sem fim* realicé, generalmente con el mismo equipo, con poca variación, *Rua de mão dupla*, trabajos hechos para la Bienal de São Paulo que se transformaron películas. *Rua de mão dupla* es uno de ellos, *Acidente*, *A alma do osso*, *Andarilho*, y terminé ahora el sexto largometraje que es *Ex isto*, una película sobre René Descartes. Cuando pienso lo que es la materia prima de mi trabajo, sobre lo que realizo las películas, la respuesta es obvia: la realidad en varias formas de manifestación de las varias realidades diferentes.

De tanto ver, pensar, y hablar sobre las películas, sobre trabajos, crié una especie de metáfora para hablar sobre la realidad y transformar eso en un mundo de arte. Entonces, la metáfora es interesante, pues ilustra muy bien esa mi relación con la materia bruta, materia prima de todos mis trabajos que es la realidad.

Es lo siguiente: si usted imaginar la realidad como un lago... existen tres maneras de aproximarse o de relacionarse con ese lago: o yo quedo en el barranco, contemplando la superficie, todos mis trabajos más contemplativos que son filtrados por la mirada, por una observación del mundo, por ese mi lado fotógrafo, de la persona que está allí sólo observando. Puedo montar algunos ejemplos como el de *Da janela do meu quarto* que es una película de cinco minutos muy simples, pero muy fuerte, son dos chicos jugando en la lluvia, algo así como riendo... Existen trabajos de pura observación. Uno de ellos es el que une el estar en el mundo, el tránsito por el mundo, el viaje, como viaje demasiado quedo observando cosas que generalmente son inesperadas y que son

de una profunda fuerza. Ese es el ejercicio de una mirada. No es que sea tan simples así, pero viene siendo elaborada desde que naci. Como usted ve el mundo.

Como una segunda manera de relacionarse con la superficie de ese lago sería tirarle una piedra. Y esa piedra en cuanto un concepto o proposición. Usted lanza una piedra en la realidad, en la superficie de ese lago, la superficie queda enmarañada. Usted cría un caos, desorganiza ciertas realidades y ve lo que sucede. Como mis trabajos más propositivos, más conceptuales, como *História do não-ver*, en donde invito a las personas a secuestrarme y me entrego a determinadas situaciones o experiencias, como *Rua de mão dupla*, donde invito a las personas que no se conocen para intercambiar de casas durante 24 horas filmando ese universo de la casa de otro, un universo íntimo. Y después, al buscarlos, sin todavía conocerse unos a otros, realizo dos filmaciones. Una, un retrato filmado de ellos, callados mirando hacia la cámara y otra ellos hablando de ese otro en cuya casa ellos estaban. Cual es la imagen de la persona en cuya casa ellos quedaron. Y eso, en la Bienal, estaba expuesto en dos lienzos. Son tres pares de personas que cambiaron de casas. Se veía la casa de un arquitecto en un lienzo, de un ingeniero en otra, usted quedaba viendo aquellas imágenes hechas por ellos mismo. Después desaparecían las dos imágenes y aparecían las dos faces, los dos retratos de las personas, una quieta mirando hacia la cámara y la otra hablando de quien el imaginaba se esa persona que ahora estaba a su lado en el lienzo y viceversa. Es uno de mis trabajos que tienen un retorno académico de investigación. Los académicos quedan locos con esas cosas, relacionan con documentalario, con esa idea de cómo se revela un personaje a través no de el hablando de si sino, de el hablando de otro. Es interesante, pues cuando uno habla de sí, usted se protege, nunca se revela, se revela mucho más al hablar de otro. Ese trabajo es bien curioso, de esa segunda manera de relacionarme con la realidad que es a través de una piedra, de una proposición, de un concepto.

Una tercera manera sería la de arrojarse al lago. Que serian esos trabajos más intensos, que básicamente son mis largometrajes, en los que quedo 15 días viviendo con un eremita en medio de la montaña. Hago mis películas sobre un eremita o sobre caminantes, quedo dentro de un universo para observarlos. Son trabajos de una mayor inmersión.

Obviamente que esas relaciones con el lago, con la realidad, no son estancadas, dentro de un largometraje como *Andarilho* existe también un propósito, una inmersión y una contemplación constante. Esos grados de relacionamiento con la realidad son interesantes, pues algunos trabajos son más contemplativos, otros con propuestas, y ellos también se mezclan.

El vídeo *Da janela do meu quarto* es de 2004 y estuvo en varios festivales y exposiciones; revela esa cosa híbrida de mis trabajos que transitan entre el universo del cine y de las artes plásticas. Y por acaso, en una exposición en un museo de España, en la que tuve una retrospectiva de varios trabajos, monté varias salas de proyección de vídeo, acompañé un proceso de instalación curiosísimo que se transformó en este próximo vídeo que estamos viendo intitulado *El pintor tira el cine a la basura*. Lo que me gusta en ese trabajo es la posibilidad de tactilidad, de agarrar una imagen.

En el caso de las hormigas del vídeo *Quarta-feira de cinzas*, hay una ciudad en las proximidades de Belo Horizonte con una grande incidencia de hormigas... ellas realmente bailan el carnaval el miércoles de cenizas; después del carnaval de los hombres, salen recogiendo confetis y entran en la casita. Obviamente que todo eso es construido. En el caso del vídeo *Sopro*, fue en el periodo que regresamos del exterior al Brasil, fuimos a una estancia, y había comprado un aparato fabricante de burbujas de jabón gigantes, fuimos en medio de un potrero jugar, llevé la cámara Super-8, grabé y noté la fuerza de aquella imagen y luego después la película estaba hecha. Fue creada por una situación medio lúdica, pero queriendo hacer alguna cosa, así como varias cosas suceden en mi trabajo. En el caso de las hormigas... sedujimos a nuestras actrices que poseían ya dos o tres películas, fantamos miel, azúcar, tocino en los confetis. Y las burbujas también son otros actores fantásticos. Otro se llama *O inquilino*, en homenaje a Polanski, y también es bastante curioso: es una burbuja de jabón adentrando en una casa vacía, en reforma, paseando por todas las habitaciones, la banda sonora es más o menos de suspenso. Todas son situaciones creadas, si existiera un *making off* sería maravilloso, pues la situación de producción es extraña. Y es difícil grabar a las hormigas, ellas son rápidas, pequeñas, no es algo fácil.

Pregunta: *El sonido en las películas de México... ¿Ellos fueron hechos después? ¿El Grivo estaba allí? ¿O ustedes consiguieron los sonidos antes y después trabajaron encima de ellos?*

Los de México son dos: el *Peyote* e el *Sin peso*. Las dos películas formaron parte de un gran proyecto al cual fui invitado por un museo de la Ciudad de México para desarrollar un trabajo cualquiera sobre situación ilegales, o lo que ellos llaman en la jerga mexicana de "chocolates". Fui a México, primero solo, y jugar con bandidaje mexicano parece ser pesado. Paseaba por el Zócalo, por el centro de México y me impresionó el sonido de los vendedores ambulantes. En ese entonces no tenía una idea exacta de lo que quería todavía hacer, pero quería elaborar un trabajo con aquellos sonidos, porque era una música maravillosa. Andaba y volaba en aquellos vendedores. En ese periodo filmé varias cosas, inclusive ese niño que estaba en el Zócalo, allí sucede de todo, aquellos indios bailando y aquella pequeña figura allí, mezcla de héroe japonés... y en el medio de esa situación filmé aquello. Pero en el caso de *Sin peso* regresé al Brasil y llamé al Grivo. Unimos dos proyectos... En México hicimos este trabajo y otros vídeos. Existía allí un sonido y todavía no sabía qué hacer, pero quiero que ustedes lo graben. Andando por las calles, empecé a notar que sería demasiado obvio filmar a los vendedores y ellos conversando. Empecé notando a los toldos... México es un país muy colorido y pensé en ese nombre *Sin peso*, algo flota, y el peso es la moneda mexicana, el oficio de ellos que son vendedores, que trabajan con eso, y eso está en el habla el tiempo todo. Empecé a filmar aquellos toldos queriendo enfatizar el lado plástico. Ese trabajo fue mostrado en Viena junto a trabajos de Oiticica, algo sobre tropicalismo. Pues existe una relación con la producción artística de la década de 1960, recuerda un poco a las cosas geométricas del concretismo, del neoconcretismo. Quedó curiosa la yuxtaposición sin mostrar los vendedores, sino aquello que los protegía de la lluvia y del sol, esa profusión de colores y de formas geométricas, con el habla cantada, completamente no geométrica. Esa contraposición entre el sonido y la imagen me parece curiosa. Mostré el *Peyote* para los muchachos y ellos hicieron esa música para la película. El único trabajo que hice al contrario, hice una película para el sonido de el Grivo, fue *Nanoñania*, que es aquel de la burbuja explotando. Ellos irían realizar un espectáculo y me invitaron para participar de el haciendo imágenes para algunas de sus músicas. Y lo que más me gustó fue *Nanoñania*, en donde agarré el resto, la sombra del soplo, que es la película de la burbuja el tiempo entero en el espacio... e obviamente en el soplo saqué el momento en el que ella explotaba y en *Nanoñania*, como el nombre lo dice... la expresión de lo ínfimo. Esa música es interesante, pues tiene un grave en un agudo y coloqué una imagen que simbolizaría el grave y en la otra el agudo.

La cosa del Super-8 era muy simpática porque hasta el día de hoy es algo demasiado caro, y al contrario del vídeo en donde puedes gastar a voluntad la cinta, tuve varias situaciones de viaje que siempre andaba... la cámara funcionaba como un bolígrafo, ese tipo de trabajo, es una escritura. Te quedas haciendo un diario de la existencia. Hacer eso con Super-8 es algo caro. Había situaciones como el de *Da janela do meu quarto* en el que estaba viajando, en la isla de Algodoal, en el estado de Amazônas y apenas me sobraba un rollo de Super-8 que dura tres minutos y algo estaba sucediendo, eran aquellos niños... Agarraré la cámara. Tienes que tratar de captar el evento que sucede y calculando, ahorrando en las imágenes, atrapando los principales momentos, y esperando que exista un complemento. En este caso tuve suerte, grabé en tres minutos. Uno salió corriendo y hubo el cierre del trabajo. Por ejemplo, hice la grabación, en la época tuve que mandar para Europa para revelar y esperaba hasta acumular varios Super-8 para mandar, olvidaba lo que había grabado, quedaba seis meses... Llegaba el material y yo llegaba en casa, llamaba a los amigos y proyectaba. Ahí es donde uno comienza a notar, vos visitas una realidad por una segunda vez, algo interesante como en la fotografía, no inmediatista como en el caso del vídeo en el que ves en la hora, todo es imagen... Te olvidas de lo que habías hecho y después, al proyectar, empiezas a notar que allí existe algo importante. Y después en todo montaje... escribir la película en el montaje, muchos trabajos son relacionados a la plasticidad del movimiento. En el caso de la burbuja, *Sopro* y *Da janela do meu quarto* es muy bueno notar los gestos de aquellos niños, los movimientos, el baile en la lluvia y para eso el *slow motion* funcionaba bien. El de la burbuja también es un trabajo en que generalmente no coloco referencias, generalmente son instalados en una sala en *loop*, el inicio y el final son los mismos (el primero y el último *frame* son los mismos). Ya mostré este trabajo en Estocolmo en una

galería situada cerca de una plaza de drogados y eran ellos que asistían, había *puffs* en el piso. Ellos iban para allá y quedaba aquella burbuja de jabón, y todos dormían horas allí enfrente, despertaban y estaba allá aquella burbuja y después dormían de nuevo. Cine no es solo para ser visto, es para hacer dormir también. Mira que bueno... vas, duermes, maravilloso... Es algo que te provoca sueño, es algo rarísimo para mucha gente. Es un tipo de cinematografía sensorial, relacionado a los sentidos.

Yo hablaba sobre la idea del espacio y del tiempo, de la historia del cine, pues comencé con una noción de espacialidad demasiado presente. En el inicio, el cine era un acontecimiento en el espacio. El proyector de cine estaba en medio de la sala. Hoy vemos a ese objeto y todos lo reconocemos, nadie queda mirándolo, miramos para la película. En el inicio todos miraban aquella máquina que emitía luz y hacía aquellas imágenes, y todos se asustaban. Existía una relación espacial de la sala. Después con Griffith, con los americanos, cuando se comenzó a formar el lenguaje narrativo del cine, se escondió el proyector y la sala oscureció, vivencias otra realidad que se encuentra en la pantalla. Es la historia de la narrativa del cine relacionada no al espacio, sino al tiempo narrativo. Como Tarkovski dice: Cine es labrar el tiempo. Labras el tiempo en el montaje de la película. Casi nunca hago guiones mi trabajo. Casi siempre escribo la película cuando la edito. Saber el tiempo de cada plano, de la imagen, de la película, una curva del tiempo, eso todo fue hecho en los inicios del cine, con la interferencia de la literatura y del teatro muy fuertes y la presencia de los guiones y de la dramaturgia. Obviamente que en la historia del cine se trató de romper con esa forma narrativa que estamos acostumbrados, con varios tipos de iniciativas de aquel cine de vanguardia, décadas de 1920 hasta 1960 en los EUA. Y lo que sucedió es que hoy notamos un regreso fuerte del cuestionamiento de la espacialidad en el audiovisual. Vas a una galería e instalas un trabajo siempre pensando en la arquitectura del local, pensar en como colocar, el tamaño de la pantalla. En la película *El pintor tira el cine a la basura*, tienes un procedimiento espacial con el trabajo, cosa que es reciente, la proliferación tecnológica de los aparatos de imagen etc. Por eso que juego, hacer dormir o entonces de la imagen táctil, el pintor que envuelve la imagen como si la agarrara... tactilidad de la imagen. No estás acostumbrado a eso, la imagen es bidimensional. Ella gana una tercera dimensión y el artista agarra la imagen y la tira a la basura. La imagen que huele... juega con otras maneras de percepción de las imágenes.

Pregunta: *La película Sin peso es todo entrecortado. La secuencia directa está a cargo del sonido... El sonido cumple el papel de la narrativa, es él que narra la historia. Hable más sobre eso.*

En el penúltimo largometraje, *Andarilho* busqué con el Grivo una profundización en esa posibilidad narrativa del sonido y de la imagen quedaren en el lugar del sonido, porque generalmente el sonido es un acompañamiento en la imagen, es a eso que estamos acostumbrados. En esa película teníamos planos larguísima que casi no sucedía nada en las imágenes para que los muchachos busquen una segunda camada narrativa a través del sonido. El *Andarilho* es una película sobre la relación entre el andar y el pensar... Grabé a varios caminantes. El tiempo dilatado con la imagen posibilita que el sonido sucedo como una fuerza narrativa. En *Sin peso*, son imágenes muy parecidas, es casi un lienzo del concretismo, una pintura concreta en movimiento. Lo que es dramático o lo que es no geométrico en la película, lo que es variable y lo que es casi hipnótico... Las dos cosas son hipnóticas, pero el sonido es más ondulado, nos remite a algo más cálido de la vida, más prosaico, en cuanto aquellas formas quedan dentro del ámbito de la forma, de color. Es una cosa de la sinestesia, relación de color y sonido. Hoy hago un trabajo en relación a eso, empezar a notar las relaciones de tonalidad del sonido y qué tipo de sonido produce determinada imagen. Eso es constante en mi trabajo. No sólo edición, pero generalmente... es en los largometrajes que es más presente, viajo con un equipo y el Grivo siempre va junto, y el proceso de grabación es creativo y conjunto, uno interfiere y da consejos al trabajo del otro, ellos capturan todo el universo sonoro de un proceso que sucede y que todavía no sé lo que será, que tipo de película. Por eso es que tengo una cierta pereza en cuanto guiones, pues el afirma algo que todavía sucederá. Me gusta mucho la película en cuanto proceso que culminará en la edición, allí es que me gusta escribir la película. El sonido es un caos de elementos y un elemento fundamental. Desde la imagen hasta la edición existe un trabajo de compañerismo, sugirió cosas sonoras, pongo músicas, tengo esa tendencia a veces un

poco dramática o romántica de colocar músicas, y el Grivo, como buenos hijos de John Cage, abomina. Tengo una tendencia más "romanticona" o barroca de la que ellos. Pero fue muy bueno ese trabajo con el Grivo, pues ellos me enseñaron a oír el silencio, lo que no es música, pero es sonido. Y el respeto que ellos tienen con la imagen... Es muy fácil colocar una música linda en una imagen linda. Es demasiado seductor para el espectador. Ellos a veces enfatizan lo opuesto, no es sólo esa segunda camada narrativa que puede ser el sonido, ese diálogo constante, pero, como en el caso de *Sopro*, en que intenté varias cosas... no necesitó de sonido. Esa imagen es demasiado fuerte, dañaría si colocara cualquier sonido, sería un adjetivo. La imagen es demasiado substantiva, no necesita de sonido, el silencio ya es fuerte. Ese trabajo con el Grivo es fundamenta, riquísimo, de aprendizaje mutuo.

Laceratio²⁶

José Rufino

La infalible al sirena anuncia más una jornada, y aquí estoy nuevamente tragando el incesante hollín del Gasómetro. Estoy preso entre las aristas desgastadas, y todo lo que tengo es una sala de madera de aspecto raído y de olor agrio, cercada por persianas transparentes y puertas indiscretas, siempre abiertas, y una media docena de seres casi inertes para comandar. Sobra la falsa resignación de ejercer una suerte de poder, a partir de ese punto estratégico, de donde puedo ver a todos dentro de la sala y también los que pasan allá afuera. Poder que es amenazado apenas por algunos memorandos cretinos, que llegan aquí enviados no sé por quien, exhibiendo superposiciones de incontables marcas de sellos, unas redondas otras rectangulares, azules o negras, muchas veces manchados salpicado por algún estornudo, impregnados de palimpsestos cerosos, de manos que pasan ni imagino por donde y humedecidos por los sudores de brazos gordos. Los recibo corrompidos y rotos por andar de sección en sección de llegar aquí. Tengo miedo y asco al recibirlos, pero me esfuerzo para que nunca lo descubran, por eso me inclino entero sobre el amontonado de papeles, para que no noten que vacilo y tiemblo cuando firmo los cuadernos de protocolo. Debo considerarlos como pequeñas pruebas, pequeñas amenazas a lo que deben llamar de Núcleo Interno de Caudillismo. Esos tontos pierden tiempo parlotando sobre sus métodos, ya que aquí adentro yo mando y no son sus especulaciones en esos memos que me destruirán. Conozco bien las reglas de allá arriba y vine apara aquí ha mucho tiempo, como el resultado de las articulaciones burocráticas tan complejas que ni siquiera ellos se dan cuenta de mi existencia real. Envían esos memos, de hecho, pero no debería sentirme amenazado, pues tengo consciencia de que ya llegan perdidos entre los estratos del poder, agotados por el esfuerzo que hacen para encontrarme en el fin de una trayectoria extremadamente difícil, donde son obligados a esquivarse de obstáculos de varias categorías, encontrando intersticios entre máquinas peligrosas, que proyectan chorros de aceite y hacen movimientos repentinos con sus proyecciones de contactos fatales, entre los brazos casi mecanizados de los fontaneros, pasando por innúmeros corredores, por los patios internos y externos, por las puertas enormes que separan las áreas de los talleres de las áreas administrativas, por los ruidosos compresores, cerca de las afiladas cierras circulares y de los proyectiles incandescentes de las máquinas de soldar y de los crisoles llenos de materia caliente y viscosa como lava, entre las pilas de cajas de madera que guardan piezas para reposición, por encima de las chapas y pedazos de acero, de los amontonados mamilares de escamas oxidadas y otras substancias ferrosas amalgamadas en cuerpos desfigurados, de pozos negros de aceite, de los trapos embebidos de grasa, de los tambores metálicos, de los corpúsculos formados por partes salobres, de babas resecaas, pegando vesículas filamentosas y enredadas, de los ovillos en espiral que caen de los aceros torneados, de las acumulaciones estratiformes y onduladas de las partículas de metal limados de varias generaciones y por entre los cabos de acero que bajan de las trabas del techo, pasando por enormes roldanas, por debajo de los guindastes que se mueven como monstros modernos y de los guinchos de carrera, subiendo las rampas llenas de grasa y tierra y los batientes desgastados, pasando por las pequeñas puertas que separan las secciones para, finalmente, e infortunadamente, llegar aquí.

También me preocupo de vez en cuando con las copias de memos que quedan por allá, archivadas, pues consigo ver sus marcas de papel carbonado, impresas en relieve al verso de estos incómodos documentos y quedo imaginando que uno de ellos pueda ser rescatado por alguna escuela de contabilidad y que algún hijo de puta sea enviado aquí, en la condición petulante de auditor. Yo no debería temer, lo sé. Mis prácticas internas no permiten respuestas claras a cualquier tipo de cuestionamientos, aquí establecí reglas propias, sin precedentes. Todo lo que se podrá aprehender aquí son borrones putrefactos, arruinados por sus propias existencias, hechos para existir aquí mismo, por un tiempo amontonados en las superficies caóticas de nuestras mesas y después desplazados a planos inferiores de nuestros cajones. ¿Qué sentido tendrían estos garabatos mohosos, estas colonias verde-ennegrecidas de moho, avanzando contra los restos de textos empalidecidos? ¿Qué sentido tendrían estos papeles millares de veces doblados y desdoblados, rotos en mitades y mitades de mitades, irrecuperables? ¿Qué sentido tendrían estos papeles acidificados, de quemados y quebradizos bordes, capaces de desintegrarse en indefinidos pedacitos por un leve toque? ¿Qué sentido tendrían estas notas fiscales presilladas en pedazos incomprensibles, usados como hojas de anotaciones para cualquier cosa? ¿Qué sentido tendrían estos garranchos de cuentas adheridas y superpuestas, resultante de nuestra inmoral contabilidad, hechas tan íntimamente entre mis parias y yo, como juegos de tateí, en donde cambiamos numeritos y otras rayitas de una mesa para la otra, hasta que yo llegue a la conclusión, mirando para la distribución de los números en cada cuenta, de los rayados por sobre los números, de la relación ente las huellas y los bordes de papel y de todos los elementos rayados con los elementos impresos, que el documento está listo e inmediatamente debe quedar descansando en mi mesa o en la de algún subordinado, si fuera el caso, recibiendo después de algún tiempo, cuando ya perdida la utilidad, nuevas interferencias, más involuntarias y estéticamente descomprometidas. Y los libros de contabilidad completamente inflados de tan rayados y manoseados, y ni hablar de que son usados para guardar papeles que no encontraron lugar apropiado, una hoja recogida en las márgenes del Guaíba, una servilleta de papel con bordes decorados con figuras geométricas y anotaciones hechas en la mesa de un bar, una cajita de soportes color verde-rojizos de alfileres Universo, unas migajas de pan y unas hormigas estrujadas, una u otra ala de insecto, algunas manchas de café, cenizas de cigarrillos, gotas de tinta china, restos de borrador, lascas de lápices, unos pedazos de cola arrancados de la piel de alguno de nosotros, además de cabellos, pestañas y pelos de la barba, fragmentos de cutículas, pedazos de uñas y hasta bolitas de moco. ¿Qué sentido tendrían entonces todos estos viejos garabatos a no ser el de quedarse aquí mismo, alimentando nuestras necesidades de transitar entre estas pilas de viejas celulosas, como polillas entrenadas?

Entonces queda aquí en esta mesa-casa, vislumbrando mi pequeño imperio, recogiendo imágenes fortuitas, robadas de entre ojos por entre las mesas y las sillas. Atrapo hasta las sombras moviéndose lentamente en las paredes revestidas de madera, estirándose y encogiéndose a medida que el sol se oculta por el otro lado del río, envolviendo al escritorio en una atmósfera dorada. Miro aturdido a los blancos muslos de la dactilógrafa y dibujo con la punta del dedo sus formas curvilíneas en el polvo sobre la mesa. Veo por detrás el dorso de unos de los contadores, y parte del perfil grotesco de su panza acomodado por sobre las piernas. veo partes del brazo, manos que caen en frente de las mesas, pies que aparecen por debajo, hombros caídos, cabellos y de repente una mirada repulsiva, cuestionadora, la punta de una nariz, un cuello y parte de un mentón, un codo apoyado entre carpetas archivadoras, dos brazos que por detrás envuelven una silla, estallando como máquina cansada, una boca que bosteza, una mano que contoura una rodilla y ahí hago otro dibujo, ahora en un libro de contabilidad, al final en una página en blanco, luego apagándolo en seguida, dejando apenas un vestigio maliciosamente revelador, para un futuro, para pensamientos libidinosos de aquel que irá rellenar la página. Hago ahora dibujos apretados en el aire, con la punta del lápiz escondida por la palma de la otra mano, sin que noten que creo formas geométricas con movimientos rectilíneos que evolucionan para otras formas circulares y concéntricas y después apago todo, cerrando rápidamente la mano, cuando me pillo casi babando, absorto en el enmarañado de rascuños imaginarios.

A veces me canso del paisaje de la sala y abro silenciosamente uno de los cajones de la mesa, empujando en seguida para tras la silla con rueditas, para permitir una vista más

confortable del interior del cajón. El paseo visual por dentro de esta pequeña habitación posibilita un aislamiento total de los sonidos ensordecedores de la Fuerza Motriz y del flujo interno de la oficina. Haciendo la mirada pasear por entre cajitas de cintas de máquinas Remington (Burroughs 11 mm), con sus decorados gráficos en blanco y negro en formato de tela de araña con pequeñas margaritas estilizadas, contrastando con grandes círculos rojos dentados, con dibujos de máquinas gibadas en el centro, encuentro muchas cajitas de alfileres Universo (De Luxe), más formas y de aristas más duras, exhibiendo dibujos del producto en verde en una caja roja con el nombre Universo vaciado en blanco. No sé porque tengo tantas de estas cajitas de alfileres en mi cajón, raramente uso uno de ellos para agrupar notas. Herrumbran tan rápidamente, sometidos a vahos de humedad y salitre chorreados por el Guaíba, que amenazan hasta las coyunturas de nuestros huesos. Esquivándome de las cajitas Universo encuentro paquetes de sobres atados con cordones, separados por tamaños, categorías, año de recibo y, aquí entre nos, por la textura de los papeles, sólo para formar paquetes interesantes, unos uniformes, otros mezclados y otros totalmente aleatorios. Entre los paquetes de los sobres encuentro unos pedazos de porcelana, unas semillas extrañas, unos pedacitos de ramas, de los que llegan traídos por la marea, algunas tuercas y tornillos, unos carreteles y otras cosas abandonadas. Siento un veloz escalofrío en la espinilla, un pequeño y pasajero sentimiento de culpa por recordarme que muchos de esos objetos eran muestras de piezas a ser compradas, documentos a ser encaminados, semillas que no pudieron ser árboles e me quedo pensando en todo lo que dejo para tras, olvidado en el limbo de mis cajones que se bifurcan como diagramas genealógicos, uniendo todos los caminos que estas cosas hicieron hasta terminar a mi alrededor y los caminos que recorrerían si no las hubiese relegado al anonimato de las cosas rechazadas por la agonía de lo cotidiano, obligándolas a permanecer aquí, postradas, como restos mortales casi desmaterializados.

crítica de arte

Per gli ucelli²⁷

Desde el inicio de los años 1970, la artista *gaúcha* Vera Chaves Barcellos viene desarrollando una obra de carácter experimental y poética, asegurándole un lugar propio y singular entre los artistas de su generación. A partir de las investigaciones sobre las posibilidades de expresión en la mezcla de la fotografía, la xilografía y la serigrafía, consolida su trabajo, al tiempo que el Grupo Nervo Ótico (1976-78) y del Espaço N. O. (1979-82), en Porto Alegre, alrededor de temas como imagen y palabra, tiempo y sentido, transformase en una referencia nacional para la producción de nuevos medios: fotografía manipulada, imágenes por computador, fotocopias, vídeos y películas de animación. En las décadas siguientes, Barcellos amplía sus estrategias de trabajo y pasa a producir objetos, instalaciones, libros de artistas, al mismo tiempo en que abandona el plano del signo y del lenguaje para trabajar temas como el cuerpo, las mitologías personales y colectivas, la crisis del arte y de la cultura, comportamiento y memoria.

Per gli ucelli es una instalación desarrollada especialmente para el Projeto Octógono, en el cual la artista retoma algunos temas de trabajos anteriores. Primeramente las nociones de pintura y de escultura, en la origen de su formación. Articulada a partir de un gran objeto, construido en el centro del local, ella crea una columna de luz al mismo tiempo que ofrece a la contemplación, particularmente desde el segundo piso, como una gran pintura cinética, donde se mueven el blanco, el amarillo y el azul, en una especie de *pettimento* vidriado, contenido por la geometría de la forma que ilumina y replica a la arquitectura interior del museo.

Por sobre el plano luminoso, están yuxtapuestas cerca de 2.450 copas industriales, memorias del trabajo *Em que taça beberei* (1988), individualizadas manualmente y que, de esa manera, anulan cualquier noción de jerarquía y reproducción. Resultan en una especie de textura, de materialidad en la superficie de ese paisaje imaginario en una gran dimensión. Encerrando el trabajo, una banda sonora con cantos de diversos pájaros, invadiendo y contaminando todo el museo, trayendo un elemento de la naturaleza a la excesiva artificialidad de los componentes que constituyen ese

mandala – forma circular cerrada considerada una representación del ser humano y del universo – contemporáneo.

Ivo Mesquita, curador del *Projeto Octógono*.

Viamão, 16 de marzo de 2010.

Estimado Ivo,

Escribo para darte más datos y dialogar un poco con usted sobre el desarrollo de mi proyecto para el Octógono.

Además, esto es una cosa que deberíamos haber realizado con más antecedencia y creo que fue tal vez la distancia que nos separa el mayor factor para que este diálogo haya sido esporádico hasta ahora.

Al contrario de otros trabajos más racionales y claros para mí desde un inicio, mis instalaciones se van construyendo con una poética más intuitiva. Y es sólo después, en el transcurrir del trabajo, que yo misma voy consiguiendo extraer los significados y explicar el porqué o los porqués de las sucesivas escogidas de ideas y materiales y sus empleos en este proceso.

En este caso, todo parte de la descripción de un tesoro, leída en el Biblia, tal vez de el Rey Salomón, estrofa que quedó en mi memoria y que jamás conseguí releer. La estrofa describía millares de objetos de oro, copas, etc.

Otro factor es que siempre me encantó el vidrio, especialmente el vidrio antiguo, romano, etc., y yo guardaba un poco inconscientemente estas ganas de hacer algo con el vidrio. De ahí me surgió la idea de un trabajo con copas de vidrio, acumuladas en gran cantidad. La idea estuvo guardada algunos años esperando el momento adecuado para ser ejecutada.

Cuando tuve que renunciar al primer proyecto que sería una nueva versión de la instalación *Dones de la Vida*, con los mármoles con los nombres de las mujeres etc., pero que dependía también de adherir un estampado de flores en los vidrios de la cobertura, la imposibilidad de hacer eso me llevó a cambiar de proyecto, el cuál apenas aproveché la forma octogonal de una plataforma también proyectada para el primer trabajo. Pero ella se transformó en una plataforma iluminada con las copas arriba de las mismas.

Renuncié en seguida a la idea inicial del dorado en las copas, pues luego de algunas pruebas, noté que mataba a la transparencia del vidrio, lo que es una de sus características materiales más efectivas e indelebles. Los vidrios que cubren la plataforma y en donde estarán colocadas las copas deberán ser gateadas.²⁸

La idea es de una multitud de objetos diferenciados, pues cada copa es diferente una de la otra. Series variadas de copas en un total de aproximadamente 2.300 fueron tratadas individualmente por la acción del fuego, por un artesano de vidrios. Él aun está finalizando ese trabajo, el cuál tengo acompañado, proporcionando dibujos y sugerencias, además de también aceptar su participación en la creación de esas formas.

Después me vino la idea de que la luz que iluminaba las copas debería movimentarse, a veces permanecer más intensa y después bajar la intensidad, y mientras una parte estuviera más iluminada la otra menos, una manera de crear un efecto dinámico en el juego de las transparencias y la sobreposición de las líneas de las copas una detrás de la otra. Serán utilizados dos colores de lámparas incandescentes: blancas en la parte central del octógono y amarillas en la parte externa.

Para ello tuve que trabajar con técnicos de electrónica que crearon un comando mecatrónico: una caja con un equipo que comanda el movimiento de las luces.

También la estructura de la plataforma octogonal se hizo más compleja, pues tuvieron que ser creadas ocho cajones triangulares por debajo de la plataforma de manera que se pueda estirarlos en el caso de mantenimiento de los circuitos eléctricos que alimentan la iluminación.

Creo que en el momento tenemos todos los puntos controlados, a parte de aun faltar la construcción de la plataforma que deberá ser hecha ahí en la Pinacoteca en las próximas semanas.

Venía alimentando la idea de colocar un sonido para el local, como otra acción paralela para rellenar aquel espacio vertical que sube hasta el terrazo.

Allí ya hay una referencia a John Cage.

Cuando estuve al final de los años 1970 en los Estados Unidos, vi en Nueva York un espectáculo con la música de Cage y la coreografía de Merce Cunningham. En cuanto ese hacia movimiento en el escenario, un cantante al otro lado del escenario cantaba, o mejor, emitía sonidos con la voz totalmente divorciada de los movimientos de la danza. Eran acciones simultáneas, pero de cierta manera eran independientes una de la otra, paralelas pero no integradas.

Una relación semejante a esta es que estoy buscando al reunir la plataforma con las copas y el sonido de los cantos de los pájaros (en ese día le hablé sobre esa idea), lo que puede quedar hermoso en el espacio del Octógono, pero serían dos cosas distintas sucediendo al mismo tiempo. La grabación del sonido de los pájaros ya está lista y deberé experimentar en el local para ver el efecto.

Ahora que el trabajo está casi construido, estuve pensando en que nombre dar al mismo y resolví utilizar el título de la versión italiana de un libro de John Cage que me acompaña desde los años 1970, que compré en Milán que es *Per gli Ucelli o Para os Pássaros* (no conozco traducción para el portugués de este libro),²⁹ son largas entrevistas con Daniel Charles en donde Cage es indagado exhaustivamente sobre su formación, influencias, ideas y trayectoria.

También contribuye para la idea de los pájaros en el sonido y en el nombre del trabajo la lectura del ensayo de Lydia Goehr (filósofa de la Universidad de Columbia), *Para los pájaros, Contra los pájaros. Las narrativas de Danto y Adorno (y Cage) sobre el arte moderno*, en un libro que reúne ensayos de diversos autores sobre Arthur Danto.

La autora entre otras cosas, cita a filósofos como Adorno y el propio Danto y también a Hegel, diciendo que Adorno escribió sobre la naturaleza, Danto sobre el arte y el lugar común, en tanto que Hegel une, en un solo panorama, las dos cosas hablando de la dura corteza de la naturaleza y del mundo común. Ella destaca que ambos (Adorno e Danto) resaltan la diferencia entre arte y naturaleza como un compromiso filosófico.

Después ella parte para el análisis y ejemplos de la gran cantidad de veces que el trinar de los pájaros es incorporado a la creación artística principalmente en la ópera.

Narra también la experiencia de Bird Cage, un trabajo de John Cage de 1972, en donde en 12 cintas sonoras grabadas, el canto de los pájaros es acompañado por el habla del propio Cage. Hay momentos en que la voz imita a los pájaros, tratando de rescatar el valor de los sonidos naturales como música.

Pienso que de cierta manera la instalación para el Octógono, es dividida en tres partes: dos se encuentran en la plataforma, donde tenemos conjugados dos características: el antiguo proceso artesano de manipulación de las copas de vidrio, y la tecnología posmoderna de los comandos macatrónicos de los circuitos de luz.

Y en el aire, sobre estos, el sonido "natural" de los pájaros. Aunque haya sido elaborada una manipulación que utiliza la yuxtaposición de pistas de diversos cantos de pájaros, la origen del sonido todavía es la naturaleza.

Recuerdo que en mi infancia observaba de cierta manera el mundo como dividido en dos elementos distintos, lo que era naturaleza y lo que era construido. Por ejemplo, en un paisaje, me parecía que observando un campo y en ella una pequeña casa, aquellos era un ruido y de cierta forma hasta una quiebra de la armonía primordial, yo constataba esa división entre naturaleza y acción humana.

De cierta manera existe en el trabajo un diálogo entre el objeto creado y la naturaleza.

También creo que el trabajo es un soporte, dada la inmaterialidad de la luz, la transparencia del vidrio y por el trinar de los pájaros, de una idea de levedad.

No sé si podemos asociar todo esto a un concepto de paisaje, pero quedo en extremo curiosa para conocer su posición al respecto y por que usted hizo esa asociación al paisaje. Podemos, caso usted quiera, marcar un encuentro en São Paulo para conversar al respecto dentro de los próximos días, ya que no contamos con mucho tiempo, y yo iré.

Abrazos,

Vera

Programación 2010

mayo | Reformulación del página web de la Fundação Vera Chaves Barcellos

Finalizando la reformulación del página web de la FVCB, una nueva programación visual ha configurando para la página, además de la implantación de un sistema de gerenciamiento dentro de la propia Fundación. El sitio ofrece la oportunidad al usuario de consultar e investigar informaciones sobre la colección de obras, además de acceder a la agenda, noticias y artículos referentes a la programación de la Fundación.

8 de mayo – 4 de julio | Exposición *Per Gli Ucelli*, en el Octógono de la Pinacoteca del Estado de São Paulo

Vera Chaves Barcellos presentó la instalación *Per gli ucelli*, compuesta por copas, luces y sonidos de la naturaleza, que llenaron toda la parte central del museo. Sobre una plataforma octogonal de vidrio de 6 metros de diámetro, iluminada en la base, con luces en movimiento blancas y amarillas, accionadas por un comando mecatrónico, fueron colocadas 2.456 copas transparentes industriales, trabajadas una a una especialmente, cada una diferente de la otra, por un vidriero de la ciudad de Canela, Adriano Gloeden. Todavía, la obra se completa con los sonidos de los pájaros recompuestos en una pieza sonora que toman todo el local. La inspiración para la instalación surge por intermedio de dos raíces: el libro *Per gli Ucelli*, donde Daniel Charles entrevista al compositor John Cage, comprados por ella en la década de 1970, en Milán; y un pedazo de la historia bíblica, en donde se trataba la descripción de un tesoro. Las luces amarillas usadas en la obra recuerdan, de ese modo, al dorado – transformando la visión que podemos tener del millar del conjunto de copas, creando una mezcla entre levedad y encantamiento, completada la atmósfera, aún más, por el “vuelo” del sonido. La instalación se complementa con un vídeo, que muestra el taller del vidriero y con dibujos que sugieren las manipulaciones de las copas.

29 de mayo – 6 de noviembre | Abertura de la *Sala dos Pomares*, exposición *Silêncios e Sussurros*, en la ciudad de Viamão.

En mayo, la exposición *Silêncios e Sussurros* inaugura la *Sala dos Pomares*, de la Fundação Vera Chaves Barcellos, en Viamão.

La FVCB inauguró la *Sala dos Pomares*, especialmente creada para exponer y difundir el arte contemporánea. La muestra elegida presenta un recorte de cerca de 1.300 obras que forman parte de la colección de arte contemporánea de la fundación, alcanzando obras realizadas en diversas épocas y lenguajes. El concepto expandido de silencio está representado por trabajos que integran diseños, grabados, fotografías y plotages, vídeos, objetos, esculturas e instalaciones de artistas de diversas nacionalidades.

Artistas que participan: Adolfo Montejo Navas, Anna Bella Geiger, Bob Wilson, Cao Guimarães, Carlos Asp, Carlos Pasquetti, Carmela Gross, Carmen Calvo, Christo, Domênic, Eduardo Kickhöfel, Elaine Tedesco, Enric Mauri, Fernando Alday, Frantz, Gisela Waetge, Guilherme Dable, Hannah Collins, Helio Ferverza, Perejaume, José Rufino, Lenora de Barros, Leopoldo Plentz, Lia Menna Barreto, Luiz Barth, Luiz Roque, Mara Alvares, Mário Röhhnelt, Marlies Ritter, Margarita Andreu, Michael Chapman, Mira Schendel, Nazareno, Nick Rands, Patrício Farias, Paulo Vivacqua, Pep Admetlla, Rafael França, Regina Silveira, Rintaro Iwata, Rodrigo Braga, Rufino Mesa, Sean Scully, Sol LeWitt, Teresa Poester, Vera Chaves Barcellos.

31 de mayo – 30 de octubre | Exposición Premio Marcantonio Vilaça – Funarte.

Todas las obras expuestas en esta muestra, así como algunas otras que hicieron parte de la exposición *Silêncios e Sussurros*, fueron adquiridas a través de Premio Marcantonio Vilaça, en 2008 y 2009, uno de los premios más importantes del país en arte contemporánea, que es anualmente proporcionado con recursos del MINC – FUNARTE/IPHAN/DEMU. La premiación posibilitó que nuevas adquisiciones fueran hechas,

contemplando jóvenes artistas, así como nombres consagrados en el circuito de artes visuales del Brasil.

Fueron adquiridas obras de Rodrigo Braga, Michael Chapman, Cao Guimarães, Ricardo Carioba, Lia Menna Barreto, José Rufino y Regina Silveira.

17 de julio – 11 de septiembre | Ciclo paralelo *Silêncios e Sussurros – Proyecto Encuentro con los Artistas*.

La Fundação Vera Chaves Barcellos, a través del edicto *Conexão Artes Visuais* Minc Funarte, apoyo de la Petrobrás y en conjunto con el Santander Cultural, promovió una serie de encuentros con algunos artistas que integran la exposición *Silêncios e Sussurros*. Fueron seis conferencias, divididas en cuatro encuentros con artistas y dos conferencias de la musicóloga y filósofa española Carmen Pardo Salgado. Después de las conferencias de cada sábado, un ómnibus alquilado fue colocado a disposición del público para una visita a la *Sala dos Pomares*, en la ciudad de Viamão. Todas las actividades fueron gratuitas y abiertas al público en general.

17 de julio – sábado – Santander Cultural | Encuentro con el artista Cao Guimarães

7 de agosto – sábado – Santander Cultural | Encuentro con el artista Rodrigo Braga

14 de agosto –sábado – Santander Cultural | Encuentro con la artista Gisela Waetge

28 de agosto – sábado – Santander Cultural | Encuentro con el artista José Rufino

10 de septiembre – viernes – Santander Cultural | Conferencia con Carmen Pardo Salgado

11 de septiembre – sábado – Santander Cultural | Conferencia con Carmen Pardo Salgado

12 de agosto – 15 de septiembre | Vera Chaves Barcellos expone en Bogotá, Colombia.

Participación de Vera Chaves Barcellos en la exposición colectiva *Imagen Fragmentada*, en La Galería, en Bogotá. La muestra contó con la participación de cuatro artistas internacionales y un colombiano: Gertraud Hasselbach (Alemania, 1946), Mary Dritschel (Estados Unidos, 1934), Vera Chaves Barcellos (Brasil), Dore O. (Alemania, 1946), Victor Robledo (Colombia). La curaduría de la exposición de fotografías y de objetos fue de Fransisco Klinger Carvalho.

20 de noviembre – 30 de abril 2011 | Exposición *Pintura: da matéria à representação (Pintura: de la materia a la representación)*, en la *Sala dos Pomares*, en la ciudad de Viamão.

Con la curaduría de Mário Röhneit, la muestra reunió ejemplares de producción de 13 pintores surgidos a partir de los años 1980. Atravesando desde la pintura expresionista abstracta a la figurativa de orden gráfica.

Artistas participantes: Frantz, Mara Alvares, Regina Ohlweiler, Heloisa Schneiders da Silva, Carlos Wladimirsky, Ricardo Mello, Karin Lambrecht, Gisela Waetge, Marilene Burtet Pieta, Lenir de Miranda, Milton Kurtz, Alfredo Nicolaiewsky y Nelson Wilbert.

La Imagen Lúcida³⁰

Ana Maria Albani de Carvalho

Neiva Bohns

Las artes visuales, como el término nos da a entender, existen, en principio, para ser vistas. Es en el territorio de ese amplio experimento, cultural y social de la visualidad, que el efectivo contacto con ese segmento de producción artística trabaja, para más allá de las limitaciones de orden técnica o temática. Siguiendo esa línea de razonamiento,

la *Fundação Vera Chaves Barcellos* trae al público una muestra de su acervo, reuniendo once obras de artistas de diferentes generaciones, los cuales hacen uso de variados procedimientos y tecnologías para obtener, apropiarse y manipular imágenes. En un primer vistazo, la fotografía emerge como hilo conductor entre el conjunto de las obras seleccionadas por la curaduría. En una observación más atenta, además, la manera como los artistas contemporáneos exploran la cuestión de la imagen se revela como aglutinador efectivo para la articulación entre los proyectos estéticos y poéticos muy distintos, reunidos en esta exposición.

Los recursos utilizados por los artistas de hoy para producir imágenes es un tema que despierta la atención de los especialistas así como del público en general. Si en la era antes de la fotografía los medios de captación y creación de las imágenes dependían de la habilidad técnica del artista, hoy en día el artista puede, si desea, abrir mano de la más alta tecnología para dar visibilidad a sus ideas. El catalán Joan Fontcuberta (1955), autor de la obra *Orogenesis*, utiliza como punto de partida una fotografía de la propia mano, obteniendo como resultado, a través de los recursos de la informática, un paisaje onírico que al mismo tiempo encanta por la belleza y atrae por la extrañeza que provoca. Es imposible mirar para esa imagen sin pensar en los neuvísimos métodos de trabajo pertinentes al siglo XXI incorporados por los artistas contemporáneos y en el impacto que tales procedimientos causan en nuestras definiciones del arte en general y la obra de arte en particular.

De la misma manera, la obra *Princesas*, de Begoña Egurbide (1958), presenta imágenes superpuestas en varios niveles de profundidad, instaladas de modo a causar una sensación efectiva de movimiento, a la medida que nos dislocamos delante de la pieza. Gracias a este desplazamiento el observador nunca podrá captar la totalidad de la obra, ya que sus partes sólo pueden ser vistas secuencialmente. En el polo opuesto a esta feérica atmósfera, se localiza el trabajo de Mara Alvares (1950), en donde la asociación de objetos banales – como una máquina de lavar y guantes de goma – al color rojo y el título *War*, permite pensar tanto en un comentario irónico en relación a los eventos políticos cuanto en las miserias cotidianas de nuestras guerras particulares.

La idea de desplazamiento espacial y temporal también puede ser suscitada por una serie de imágenes fotográficas, como se puede observar en la obra *Cão veneziano*, de Vera Chaves Barcellos (1938), cuyo carácter pictórico, producido por las tonalidades empleadas y por grandes contrastes entre luz y sombra, hace pensar en la fuerte tradición de la pintura barroca. Igualmente de carácter pictórico, pero aludiendo a otro tipo de tradición de pintura, la fotografía de Mário Röhnelt (1950) seleccionada para la muestra enfatiza los efectos de luz sobre cuerpos translúcidos, acentuando el hecho de que también los objetos pueden captar y propagar imágenes. Colocando en discusión lo que puede ser notado por el ojo humano, y lo que sólo puede ser revelado por el ojo mecánico, es de Mário Ramiro (1957) la obra *Le Champ de Force* (El campo de fuerza), en que los efectos de calor en el ambiente son revelados por los recursos fotográficos.

Ethiene Nachtigall (1971) explora imágenes producidas por los propios objetos del mundo del arte, como los reflejos de una obra sobre la otra, del propio observador delante de la obra que está siendo observada. El juego entre el observador y el objeto de observación también aparece en la obra *Wishful Thinking*, del artista Claudio Goulart (1954 – 2005), en que, en una serie de autorretratos, el artista aparece con los ojos vendados, como para llamar la atención para su imposibilidad de ver quien lo observa. Es de la joven Carla Borba (1978) el duplo de ojos vendados, en un juego entre la realidad y la ficción, que muestra al artista como un bebé y en la edad adulta.

Producidos por la ampliación de las fotografías polaroides, los *Energizadores de Parede*, de Carlos Pasquetti (1948) son obras efímeras que adquieren durabilidad a través de los sucesivos procesos de reproducción de imágenes. Las imágenes captadas en la larga caminata del artista inglés Nick Rands (1955), realizada al sur de Inglaterra, se convirtieron en la silenciosa obra *West Solent Coastline Rhythm*, que parece contener dentro de sí todos los caminos del mundo.

Sugestivos, instigantes, perturbadores o divertidos, estos trabajos fotográficos, marcados por la identidad de sus autores, son el legítimo fruto de la diversidad de caminos inaugurado por los artes visuales en las últimas décadas, y por los más variados recursos de producción (y reproducción) de imágenes colocadas a la disposición de los artistas, que pueden de esa manera, sentirse libres para explorar los propios límites del campo

del arte. Al público cabe desempeñar un papel significativo en este proceso, más allá de una contemplación pasiva, permitiéndose una actitud de *atención e integración*.

sobre los autores

Alexandre Dias Ramos es editor, graduado en artes plásticas por la ECA-USP, especialista en Arte-educación por la NACE y Museología por MAC-USP, máster en Sociología de la Cultura por la FEUSP, estudiante de doctorado en Historia, Teoría y Crítica por el Instituto de Artes de la UFRGS. En 1998 creó la Galería Zouk en São Paulo, en donde realizó diversas curadurías, y desde 2006 dirige el *Projeto Edições: laboratório de curadorias*. Es miembro de la Fundação Vera Chaves Barcellos (RS), autor del libro *Mídia e Arte: aberturas contemporâneas* (2006) y organizador de los libros *Metamorfopsia da Educação: hiatos de uma aprendizagem real* (2002) y *Sobre o Ofício do Curador* (2010).

Ana Maria Albani de Carvalho es doctora en Historia, Teoría y Crítica por el Instituto de Artes de la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) y profesora del Programa de Posgraduación en Artes Visuales, de la misma institución. Trabaja con Curaduría y Crítica de Arte, con publicaciones de textos sobre arte contemporánea brasileña. Fue organizadora del libro *Espaço N. O., Nervo Óptico* (2004). Integra el equipo de dirección de la Fundação Vera Chaves Barcellos desde su inauguración en 2005.

Cao Guimarães es cineasta y artista plástico, vive y trabaja en Belo Horizonte. Desde el final de los años 1980, exhibe sus trabajos en diferentes museos y galerías, como el Tate Modern, Guggenheim, Museum Of Modern Art NY, Gasworks, Frankfurten Kunstverein, Studio Guenzano, Galería La Caja Negra y Galería Nara Roesler. Participó de bienales como la XXV y XXVII *Bienal Internacional de São Paulo e Insite Biennial 2005* (San Diego/Tijuana). Algunos de sus trabajos fueron adquiridos por colecciones como Foudation Cartier Pour L'art Contemporain, Tate Modern, Walker Art Center, Guggenheim Museum, MAM-SP, MoMA-NY, Instituto Cultural Inhotim, Fundação Vera Chaves Barcellos, entre otros.

Carmen Pardo Salgado es doctora en Filosofía por la Universidad de Barcelona, trabaja como investigadora de posdoctorado en la unidad del IRCAM-CNRS de París. Responsable de la edición y traducción de *John Cage, Escritos al Oído* (1999) y es autora de *Escuta Oblíqua: um convite a John Cage* (2001) y *Robert Wilson* (2003), en colaboración con Miguel Morey. Teniendo su trabajo focalizado en el arte contemporánea, ha contribuido con innumerables artículos para las revistas, así como organizadora de varios eventos, destacándose el *Sound Forest Tribute to John Cage*. Fue una de las curadoras de la exposición *Encuentros de Pamplona 72: Fin de fiesta del arte experimental*, Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2009-2010. Vive en Barcelona y actualmente enseña en la Universidad de Gerona.

Ivo Mesquita es crítico e historiador de arte. En 2008 fue curador de la *XXVIII Bienal de São Paulo*. Actualmente es el curador jefe de la Pinacoteca del Estado de São Paulo, desde donde coordina el *Projeto Octógono de Arte Contemporânea*.

José Rufino nació en la ciudad de João Pessoa, estado brasileño de Paraíba, en 1965. El universo decadente de las plantaciones de caña de azúcar en el Brasil, es el norte de su trabajo inicial bajo las formas de dibujos e instalaciones. Sus obras están fuertemente impregnadas de cuestiones relacionadas a lo público y lo privado y a la opresión burocrática, además de las relaciones entre el arte, las ciencias y la literatura. Publicó textos de artistas en revistas y compilaciones sobre arte, ministrando conferencias y cursos en el Brasil y en el exterior. Participó de importantes exposiciones como la *Bienal de Havana* (1997), la *XXV Bienal Internacional de São Paulo* (2000) y la *II Bienal del Mercosur* (1999); realizó grandes exposiciones individuales como las del Museo de Arte Moderna, Recife (2003); Museo Oscar Niemayer, Curitiba (2004); Museo de Arte Contemporánea, Niteroi (2004); Galería Virgílio, São Paulo (2008) e en el Museo Andy Warhol, en Pittsburgh, Estados Unidos (2010).

Neiva Bohns es historiadora, investigadora y crítica de arte. Doctora en Historia, Teoría y Crítica de Artes Visuales por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) y vice directora del Instituto de Artes y Design de la *Universidade Federal de Pelotas*; enseña disciplinas de Historia del Arte y Arte Contemporánea en el Departamento de Artes y Comunicación de la misma institución. Posee diversos artículos y ensayos publicados sobre arte. Fue asistente curadora de la *V Bienal del Mercosur* y hace parte del Consejo Deliberativo de la Fundação Vera Chaves Barcellos.

Vera Chaves Barcellos nació en Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil, 1938. En los años 1960 se dedicó al grabado después de estudios en Inglaterra y Holanda. En 1975 perfeccionó sus conocimientos en técnicas gráficas y la fotografía, con beca de la British Council, en el Croydon College en Londres. En 1976 hizo parte de la representación del Brasil en la *Bienal de Venecia* con el trabajo *Testarte*. Desde los años 1970 ha actuado como animadora de la vida cultural en Porto Alegre siendo una de las fundadoras del *Nervo Óptico* (1976 – 1978) y del *Espaço N.O.* (1979 – 1982), y también de la galería *Obra Aberta* (1999 – 2002). Realizó innumerables exposiciones individuales en el Brasil y en el exterior. Participó de cuatro *Bienais de São Paulo* y exposiciones colectivas en Latinoamérica, Alemania, Bélgica, Corea, Francia, Holanda, Inglaterra, Japón, Estados Unidos y Australia.

Notas

¹ Relativo a Liliput, país imaginario de la novela *Viagens de Gulliver*, de Jonathan Swift, en que los habitantes tenían solamente seis pulgadas de altura.

² Esta línea de raciocinio, considero especialmente la secuencia fotográfica denominada *Fantasia de Compensação* (2004). En este trabajo, Rodrigo Braga simula una cirugía en la cual implanta la cabeza de un can Rottweiler en su propio rostro, alternando imágenes reales del cuerpo del perro e imágenes simuladas del procedimiento quirúrgico. Esta obra generó inúmeros protestos y procesos judiciales al artista y a los espacios expositivos que la abrigaron, promovidos por personas en la veracidad del proceso presentado en las imágenes.

³ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1974. [N. del T.: Traducción al español extraída del libro *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura económica, 2000.]

⁴ FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso* (Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 dez. 1970). 13. ed. São Paulo: Loyola, 2006. [N. del T.: Versión al español *El orden del discurso*, Buenos Aires: Tusquets, 1973.]

⁵ Como integrante del equipo coordinador de la FVCB, pude participar, junto a Neiva Bohns, en gran parte de este proceso de selección de las obras para la curaduría de *Silêncios e Sussurros*, realizada por Vera Chaves.

⁶ BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006, p. 32.

⁷ ORLANDI, Eni Puccinelli. *As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Ed. Unicamp, 1993, p. 71.

⁸ SONTAG, Susan. *Contra a Interpretação*. Porto Alegre: LPM, 1987, p. 23. [N. del T.: Versión en español *Contra la interpretación y otros ensayos*, Barcelona: Ediciones de Bosillo, 2007.]

⁹ Entre varios proyectos polémicos, nombramos el empaquetamiento de Reichstag, en Alemania, concebido por la pareja Christo (Bulgaria, 1935) y Jeanne-Claude (1935/2009) en los años 1960 y realizado apenas en 1995, luego de innumera tratativas de orden política y técnica.

¹⁰ N. del T.: Curriculum Lattes: Avanzada plataforma de búsqueda de informaciones, informatizada y de carácter público referente a las producciones de profesionales de varias áreas.

¹¹ THOREAU, H. David. *Caminar*. Madrid: Árdora Exprés, 1998, p. 14.

¹² CAGE, John. "The Future of Music: Credo" en *Silence*. U.S.A.: Wesleyan University Press, 1961. Traducción de C. Pardo en CAGE, John. *Escritos al oído*. Murcia: Colección de Arquitectura, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1999, p. 52.

¹³ Cf. CAGE, John. "Lecture on Nothing" en *Silence*. Op. cit., p. 117.

¹⁴ *Ibidem*, p. 116.

¹⁵ CAGE, John. "Rhythm etc." en *A Year from Monday*. London-New York: Marion Boyars, (1968), 1985. & CAGE, John. *Escritos al oído*. Op. cit., p. 124.

¹⁶ CAGE John. "How to Pass, Kick, Fall, and Run" en *A Year from Monday*. Op. cit. & CAGE, John. *Escritos al oído*. Op. cit., p. 99-100. Sobre *Music Walk* puede consultarse PRITCHETT, J. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, p. 126-128.

¹⁷ CAGE, John. "The Future of Music" en *Empty Words Writings '73-'78*. London-Boston: Marion Boyars, 1980. & CAGE, John. *Escritos al oído*. Op. cit., p. 164.

¹⁸ ARAGON, L. "Lettre ouverte à André Breton: sur *Le Regard du Sourd*, l'art, la science et la liberté" en *Lettres Françaises*, Paris, n. 1388, 1971.

¹⁹ WILSON, R. "Entretien avec Robert Wilson", *Résonance*, n. 11, Paris, IRCAM/Centre Georges Pompidou, 1997, p. 7.

²⁰ Cf. HOLMBERG, A. *The Theatre of Robert Wilson*, Cambridge University Press, 1996, p. 84. Este procedimiento recuerda *4'33''* de John Cage, y su texto *Lecture on Nothing*, donde el músico crea una estructura vacía en la que cualquier idea o sonido puede caber.

²¹ Cf. OSTRIA, V. "Echanges: Pierre Soulages, Robert Wilson", entrevista con Robert Wilson en *Cahiers du Cinéma*, n. 477, 1994.

²² *Ibidem*.

²³ WILSON, R. "Entretien avec Robert Wilson", Op. cit., p. 7.

²⁴ SAUSSET, D.; CARRILLO, C. "L'oeil de Bob Wilson: À la recherché du temps-lumière", entrevista con Robert Wilson en *L'Oeil*, Paris, 1999.

²⁵ Transcripción de la conferencia presentada por Cao el 17 de julio de 2010, en ocasión del ciclo paralelo de la exposición *Silêncios e Sussurros - Projeto Encontros com os Artistas*, promocionado por la Fundação Vera Chaves Barcellos para *Conexões Artes Visuais* (Funarte), con el auspicio de Petrobrás y el apoyo del Santander Cultural.

²⁶ El texto *Laceratio* fue producido en ocasión de mi participación en la *II Bienal del Mercosur*. Resultó de una visita de reconocimiento a los amigos del galpón del DEPRC (Departamento de Puertos, Ríos y Canales) en julio de 1999, juntamente con los compañeros Sandra Cinto, Laura Vinci, Tunga, Luiz Zerbini y Maria Tomaselli. Durante esa visita fui recorriendo los espacios vacíos, antes de la adaptación para la Bienal, y recogí fragmentos de papeles portuarios y restos de burocráticos engranajes y de sensaciones de los trabajos de los talleres y de las oficinas. Durante cierto momento de la producción de la obra para la Bienal, previamente definida como un *site specific*, pensé en abandonar la obra con monotipia y telas de sellos e hilos y apenas distribuir el texto *Laceratio* como una especie de *memorandum* anacrónico, teniendo en vista la independencia que el texto adquirió. El ensayo fotográfico que ahora muestra el texto, fue realizado en los talleres mecánicos de João Pessoa, especialmente para la Revista Pomares.

²⁷ Texto utilizado para presentar la exposición homónima de Vera Chaves Barcellos en el *Projeto Octógono*, de la Pinacoteda do Estado de São Paulo en mayo de 2010.

²⁸ En la versión final los vidrios no fueron gateados.

²⁹ N. del T.: En español, CAGE, John. *Para los pájaros. Conversaciones con Daniel Charles*. Caracas: Monte Ávila, 1981.

³⁰ El segmento Archivo es dedicada a la historia de la FVCB, antes de ella ser constituida como Fundación; en ella serán publicadas textos de catálogos y algunas imágenes de las exposiciones realizadas. En esta edición presentamos la primera exposición colectiva realizada en *Espaço 0* de la FVCB, desde el 10 de abril a 30 de junio del 2006.

esta obra foi composta pela
editora zouk e impressa pela
edelbra em janeiro de 2011

Editorial

La Fundação Vera Chaves Barcellos

exposición

Silencios e Susurros - aspectos de una colección

Vera Chaves Barcellos

Los frutos del arte

Neiva Bohns

Sobre el silencio - algunas palabras

Ana Maria Albani de Carvalho

Por entre los susurros

Alexandre Dias Ramos

artículo

En el bosque de la experiencia

Carmen Pardo Salgado

ensayos

Más de no ver

Cao Guimarães

Laceratio

José Rufino

crítica de arte

Per gli ucelli

Ivo Mesquita & Vera Chaves Barcellos

archivo

Programación 2010

La Imagen Lúcida

Ana Maria Albani de Carvalho & Neiva Bohns

índice de imágenes

sobre los autores



CONTEM
POR
BRASILARTE ANEA

Ministério
da Cultura



ZOUK
editora

