

Poéticas I

Encontro Internacional
em Poéticas Contemporâneas

Poé

ORGANIZAÇÃO

Profa. dra. Iracema Barbosa

Profa. dra. Karina Dias

Poésie

éticaas I

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
UNIVERSITÉ DE BRASÍLIA

Reitoria
Rectorat
Márcia Abrahão Moura

Vice-reitoria
Vice-rectorat
Enrique Huelva

Decanato de Ensino
de Graduação
*Coordination d'Enseignement
de Graduation*
Sérgio de Freitas

Decanato de Extensão
Coordination d'Extension
**Olgamir Amancia
Ferreira**

Decanato de Pesquisa
e Pós-graduação
*Coordination de Recherche
et d'Études Doctorales*
Helena Eri Shimizu

INSTITUTO DE ARTES
INSTITUT DES ARTS

Direção interina
Directeur intérimaire
Márcia Duarte Pinho

Chefia do Departamento
de Artes Visuais
*Chef du Département d'Arts
Visuels*
Marcelo Mari

Vice-Chefia *Chef adjoint*
Gregório Soares

Programa de Pós-Graduação
em Arte
*Programme d'études Doctorales
en Art*

Coordenação
Coordination
Belidson Dias

Curso de Teoria, Crítica
e História da Arte
*Cours de Théorie, Critique
et Histoire de l'Art*

Coordenação
Coordination
Gustavo Lopes

ORGANIZAÇÃO
ORGANISATION

Coordenação
Coordination
**Karina Dias (UnB)
Iracema Barbosa (UnB)**

Comissão organizadora
Comité d'organisation

**Bruna Neiva
Gabriel Menezes**

**Gisele Lima
Iris Helena**

**Jaline Pereira
Júlia Milward**

**Luciana Paiva
Ludmilla Alves**

**Luiz Olivieri
Nina Orthof**

Tatiana Terra

Comissão técnico-científica
Comité technique et scientifique

**Iracema Barbosa (UnB)
Patricia Corrêa (UFRJ)**

Regina de Paula (UERJ)

Identidade visual
Identité visuelle

Gabriel Menezes

Projeto gráfico e diagramação
Projet graphique et mise en page

Gabriel Menezes

Luã Leão

Fonte tipográfica
Caractères typographiques

Brasilica

Impressão
Impression

Athalaia Gráfica e Editora

Poéticas I

Encontro Internacional em Poéticas Contemporâneas

*Poétiques I : Rencontre Internationale
de Poétiques Contemporaines*

Cecilia Mori, Christophe Viart, Christus Menezes da Nóbrega, Gabriel Brochado de Menezes, Gê Orthof, Gilles Tiberghien, Gisele Lima Rocha, Iracema Barbosa, Jaline Pereira da Silva, Júlia Milward, Karina Dias, Luciana Paiva, Ludmilla Alves, Luiz Olivieri, Maria Beatriz de Medeiros, Nina Orthof, Patricia Corrêa, Pedro de Andrade Alvim, Regina Célia de Paula, Sara Cândido Nascimento dos Santos, Tatiana Terra.

P743 Poéticas I: Encontro Internacional em Poéticas Contemporâneas/
Poétiques I: Rencontre Internationale de Poétiques Contemporaines

Organização: Iracema Barbosa e Karina Dias.
Brasília : Mira Stella Produção e Arte, 2018. – 378 p.

ISBN 978-85-54915-02-5

1. Arte 2. Artes Visuais 3. Poéticas Contemporâneas
I. Título II. Barbosa, Iracema e Dias, Karina

CDD 730
CDU 7.0

ORGANIZAÇÃO

Profa. dra. **Iracema Barbosa**

Profa. dra. **Karina Dias**

**Programa de Pós-Graduação em Arte
Universidade de Brasília**

Mira Stella Produção e Arte

2018

10 **Présentation**
Apresentação

ESCRITOS E DITOS

14 **CHRISTOPHE VIART**

Paroles d'artistes: essais et fictions
Palavras de artistas: ensaios e ficções

40 **IRACEMA BARBOSA**

Écrits & Dits: À propos du début de cette recherche
Escritos & ditos: sobre o início desta pesquisa

52 **PATRICIA CORRÊA**

*Robert Morris et les Andes: des
pierres, des lignes, des mots*
**Robert Morris e os Andes:
pedras, linhas, palavras**

70 **MARIA BEATRIZ DE MEDEIROS**

*La «Parole» «de» l'«artiste», ou mieux
encore, la horde hurlante*
“Fala” “do” “artista”, ou melhor, a cambada urra

86 **CECILIA MORI**

*Petit Bestiaire d'Allégories Imaginées:
annotations sur les écrits d'une artiste*
**Pequeno Bestiário de Alegorias Imaginadas:
anotações sobre escritos de uma artista**

98 **PEDRO DE ANDRADE ALVIM**

En cheminant entre écrits et dits: Giacometti et Iberê
**Caminhando entre escritos e
ditos: Giacometti e Iberê**

POÉTICAS DA PAISAGEM

132 **GILLES TIBERGHIE**

Smithson : une pratique spéculative de l'art
Smithson: uma prática especulativa da arte

158 **KARINA DIAS**

Notes sur la montagne
Notas sobre a montanha

174 **REGINA CÉLIA DE PAULA**

Devant les yeux
Diante dos olhos

186 **CHRISTUS MENEZES DA NÓBREGA**

*Expédition Automne: la chasse aux
plantes géantes d'Amazonie*
**Expedição Outono: caçada as plantas
gigantes da Amazônia**

208 **GÊ ORTHOF**

'many-splendoured thing' // l'expérience Thompson
'many-splendoured thing' // a experiência Thompson

GRUPOS DE PESQUISA

Escritos & Ditos

230 GISELE LIMA ROCHA

La place de l'artiste professeur, Karina Dias
O lugar do trabalho da artista
professora, Karina Dias

238 JALINE PEREIRA DA SILVA

Notions de travail pour Elder
Rocha: expérience en série
Noções de trabalho para Elder
Rocha: experiência em série

246 SARA CÂNDIDO NASCIMENTO DOS SANTOS

Notions de travail dans l'oeuvre de Pedro
Alvim : sur le plaisir au travail
Noções de trabalho na obra de Pedro
Alvim: sobre o prazer no trabalho

Vaga-mundo: poéticas nômades

258 KARINA DIAS

Observations de l'île
Observações da ilha

280 JÚLIA MILWARD

Étude pour précipitations
Estudo para precipitações

294 LUCIANA PAIVA

Un mot seul:une pensée en île
Uma palavra sozinha:pensamento em ilha

304 LUIZ OLIVIERI & JÚLIA MILWARD

De l'île vers le Farol
Da ilha ao Farol

320 LUDMILLA ALVES

34 indices sur Morel
34 indícios sobre Morel

330 NINA ORTHOF

Quêter, observer, heurter
Buscar, observar, colidir

344 TATIANA TERRA

L'île – à (d)écrire l'horizon
Ilha: a (d)escrita do horizonte

352 GABRIEL BROCHADO DE MENEZES

Observations quotidiennes de la dérive continentale
Observações diárias da deriva continental

PARTICIPANTES

372 **À propos des auteurs**

Sobre os autores

Présentation

Poéticas I reúne les textes des interventions présentées à l'occasion de la rencontre *Poéticas I: encontro internacional em poéticas contemporâneas*, qui a eu lieu à l' Universidade de Brasília, en juin 2016.

Réalisé par les groupes de recherche *escritos e ditos (CNPq)* et *vaga-mundo: poéticas nômades (CNPq)*, Poéticas I repose sur deux axes thématiques : les dits et les écrits d'artistes et les pratiques artistiques liées au paysage qui sont en rapport avec leurs sujets de recherche.

Nous avons eu le plaisir d'accueillir dans cette rencontre les professeurs Gilles Tiberghien et Christophe Viart – Université Paris 1 Panthéon Sorbonne ; Patricia Corrêa – Universidade Federal do Rio de Janeiro ; Regina de Paula – Universidade Estadual do Rio de Janeiro ; Bia Medeiros, Cecília Mori, Christus da Nóbrega, Emerson Dionísio, Gê Orthof, Pedro Alvim – Universidade de Brasília et Yana Tamayo de la

Nous remercions la FAP-DF pour le financement accordé, et le Decanato de Extensão – DEX, Instituto de Artes, do Departamento de Artes Visuais, do Programa de Pós Graduação em Arte, do Curso de Teoria Crítica e História da Arte e do Centro de Excelência em Turismo da Universidade de Brasília pour leur soutien. Nous saluons aussi le travail de tous les étudiants Bruna Neiva, Gabriel Menezes, Gisele Lima, Jaline Pereira, Luis Olivieri et professeur Ana Rosa.

Merci enfin aux deux cent cinquante participants qui ont fait de cette rencontre un lieu de dialogue et de réflexion sur différents modes de production propres à l'art contemporain.

Karina Dias e Iracema Barbosa

Apresentação

O livro **Poéticas I** contém textos que foram apresentados no encontro *Poéticas I: encontro internacional em poéticas contemporâneas*, realizado na Universidade de Brasília, em junho de 2016.

O evento internacional na área de artes visuais, propôs uma reflexão sobre o fazer artístico, articulando-o a outros domínios de conhecimento, procurando, deste modo, ampliar o debate sobre o pensamento do artista e o lugar de sua obra.

Organizado pelos grupos *escritos e ditos (CNPq)* e *vaga-mundo: poéticas nômades (CNPq)* o encontro teve dois eixos temáticos de discussão: o artista e suas falas e as poéticas da paisagem, relativos aos temas de pesquisa dos respectivos grupos.

Tivemos o prazer de receber para este primeiro encontro os professores Gilles Tiberghien e Christophe Viart, da Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne; Patricia Corrêa da UFRJ; Regina de Paula da UERJ, e os nossos colegas professores da Universidade de Brasília: Bia Medeiros, Cecília Mori, Christus Nóbrega, Emerson Dionísio, Gê Orthof, Pedro Alvim, além da artista Yana Tamayo.

Agradecemos o apoio financeiro da FAP-DF, o apoio institucional do Decanato de Extensão, Instituto de Artes, do Departamento de Artes Visuais, do Programa de Pós Graduação em Arte, do Curso de Teoria Crítica e História da Arte e do Centro de Excelência em Turismo da Universidade de Brasília. Agradecemos também o trabalho de todos os alunos e professores envolvidos na produção deste evento, em especial Bruna Neiva, Gabriel Menezes, Gisele Rocha, Jaline Pereira, Luis Olivieri e a professora Ana Rosa.

Agradecemos especialmente aos mais de duzentos e cinquenta participantes que fizeram deste encontro um espaço de diálogo e de pensamento sobre os diferentes modos de produção na arte contemporânea.

Karina Dias e Iracema Barbosa

ESCRITOS E DITOS

Paroles d'artistes : essais et fictions

CHRISTOPHE VIART

Quelle place donner aux mots des artistes ? Quel statut leur reconnaître en comparaison des études critiques ou historiques ? Quel crédit leur accorder vis-à-vis des discours esthétiques ? Quel rôle leur attribuer au regard des pratiques auxquelles ils s'accordent ? Loin d'obéir à un modèle unique, les mots des artistes témoignent d'une spécificité de la réflexion artistique inséparable de l'attention portée à l'instauration de l'œuvre. Proches en cela de la pensée moderne qui accorde plus d'importance au processus qu'à l'objet fini, ils opposent à la critique qui tient des discours hors du faire, une parole qui ne se dissocie pas de l'expérience que leurs œuvres donnent à vivre.

C'est dans son livre *Peinture et Réalité*¹ qu'Étienne Gilson se plaisait à expliquer « pourquoi les philosophes amusent parfois les artistes² » en relatant que pour certains esthéticiens, les œuvres d'art se voient délestées de leur poids matériel. Dépourvues de substrat organique, faute d'avoir été manipulées, ou tout simplement vues, elles n'existent pour eux qu'à la manière d'idées. Étienne Gilson invitait alors à distinguer le mode d'existence artistique et le mode d'existence esthétique des œuvres d'art.

Mais c'est un autre malentendu qu'il perçoit dans « l'hétérogénéité foncière³ » de l'art et du langage et, partant, dans la prétention des artistes à vouloir tout à la fois créer, écrire

1 GILSON, Étienne. (1972). *Peinture et réalité*. Paris: Vrin; Problemas & Controversias, 1998.

2 Ibid., p. 25.

3 Ibid., p. 289.

Palavras de artistas: ensaios e ficções

CHRISTOPHE VIART

Que lugar dar às palavras dos artistas? Que status lhes reconhecer em comparação aos estudos críticos ou históricos? Que crédito lhes conceder de acordo com os discursos estéticos? Que papel lhes outorgar no que diz respeito às práticas às quais eles se atribuem? Longe de obedecer um modelo único, as palavras dos artistas testemunham da especificidade da reflexão artística inseparável da atenção dada à criação da obra. Perto do pensamento moderno que atribui maior importância ao processo do que ao objeto acabado, eles opõem à crítica que mantém discursos fora do fazer, uma fala que não se dissocia da experiência que suas obras oferecem para viver.

Em seu livro *Pintura e Realidade*¹ Étienne Gilson gostava de explicar “Por que os filósofos às vezes divertem os artistas²” relatando que, para alguns estéticos, as obras de arte estão se liberando de seu peso material. Desprovidas de substrato orgânico, por falta de terem sido manipuladas ou simplesmente vistas, elas existem para eles somente como idéias. Gilson convidava então a distinguir o modo de existência artística e o modo de existência estética das obras de arte.

Mas é um outro equívoco que ele percebe na “heterogeneidade fundiária³” da arte e da linguagem, e então na pretensão dos artistas de querer ao mesmo tempo criar, escrever e falar. São naturalmente apontadas as pinturas, apesar da grande vantagem que ele foi capaz de tirar da escrita de um Delacroix ou de um Mondrian. Sua crítica se

1 GILSON, Étienne. (1972). *Pintura e realidade*. Paris: Vrin; Problemas & Controversias, 1998.

2 Ibid., p. 25.

3 Ibid., p. 289.

et parler. Sont naturellement pointés du doigt les peintres, en dépit du large profit qu'il a pu tirer des écrits d'un Delacroix ou d'un Mondrian. Sa critique se rallierait volontiers à la phrase que Lautréamont fait dire dans un passage des *Chants de Maldoror* suivant laquelle « pour faire un travail sérieux, il ne faut pas faire deux choses à la fois⁴. » Elle a le mérite des maximes opposant le bon sens des réalités aux contradictions idiosyncrasiques. Dans le cas opposé, faire deux choses en même temps conteste le fait de produire convenablement quelque chose. La règle de conduite à tenir est de distinguer et de séparer les choses suivant l'action qu'elles commandent. Faire deux choses à la fois n'est pas un moyen de déployer ses forces ou de mettre les chances de son côté, mais une source de confusion, de complication, d'embaras, de méprise. Ne pas observer ce précepte d'éducation reviendrait à perdre son assurance au profit d'un travail qui manquerait alors de sérieux. Si rien n'interdit au peintre d'être incidemment un écrivain, il ne saurait écrire et produire des

discours dans le même pas que ses tableaux. Pour Gilson, les conséquences sont de deux ordres en s'appliquant à l'impossibilité d'un côté « de peindre à l'aide de mots » et corollairement, de l'autre côté, « de parler au moyen de peintures⁵ ».

La première conséquence concerne à ce titre la propension des œuvres à se substituer aux mots au profit d'images plates et bavardes. Elle tient de l'idée reçue opposant l'art et le langage sur la base de l'irréductibilité du visible et du dicible. La deuxième conséquence s'accorde avec le geste du silence de ceux qui, suivant le mot de Nicolas Poussin, font « *profession des choses muettes*⁶ ». C'est, dans la terminologie des historiens, le *signum harpocraticum*, le geste d'Harpocrate, le dieu du silence, qui intime qu'on se taise d'un doigt posé sur la bouche. Sa portée peut tantôt être interprétée dans un sens passif et tantôt dans un sens actif en s'imposant soi-même de tenir sa langue ou en demandant aux autres de se taire. Il n'est ainsi pas rare de voir les artistes adopter la posture de la *muta*, de l'éloquence

4 LAUTRÉAMONT, Comte de. (Isidore Ducasse). (1869). *Os Cantos de Maldoror*. Canto primeiro. Paris: Gallimard, 1973. p. 47.

5 GILSON, Étienne. (1972). *Pintura e realidade*. Paris: Vrin; Problemas & Controversias, 1998. p. 290.

6 POUSSIN, Nicolas. Carta para M. de Noyers. Roma, 20 de fevereiro de 1639. In: *Cartas e discursos sobre a arte*. Paris: Hermann; Savoir, 1989. p. 42.

uniu prontamente à sentença que Lautréamont disse em um trecho de *Canções de Maldoror* segundo a qual “para fazer um trabalho sério, não se deve fazer duas coisas ao mesmo tempo⁴.” Ela tem o mérito das máximas opondo o bom senso das realidades às contradições idiosincráticas. No caso oposto, fazer duas coisas ao mesmo tempo contesta o fato de produzir algo adequadamente. A regra de conduta a ser seguida é distinguir e separar as coisas de acordo com a ação que elas comandam. Fazer duas coisas ao mesmo tempo não é uma maneira de desenvolver suas forças ou colocar as chances de seu lado, mas uma fonte de confusão, complicação, embaraço, engano. Não observar este preceito educativo significa perder a segurança em benefício de um trabalho que faltaria seriedade. Se nada impede que o pintor seja incidentalmente um escritor, ele não saberia escrever e produzir discursos no mesmo ritmo que suas pinturas. Para Gilson, as consequências são de duas ordens aplicando-se de um lado a impossibilidade de “pintar com ajuda das palavras” e, consequentemente, do outro lado “falar através das pinturas⁵”.

A primeira consequência a este efeito diz respeito à propensão das obras em se substituírem em palavras à favor de imagens planas e falantes. Ela mantém a ideia recebida que opõe a arte e a linguagem baseada na intratabilidade do visível e do dizível. A segunda consequência cobre o gesto de silêncio daqueles que, nas palavras de Nicolas Poussin, fazem “*profissão das coisas mudas*⁶”. É na terminologia dos Historiadores *signum harpocraticum*, o gesto de Harpocrates, o deus de silêncio, o qual intima que nos calemos com um dedo na boca. O seu âmbito às vezes pode ser interpretado em um sentido passivo e às vezes em um sentido ativo, impondo a si mesmo segurar a própria língua ou pedindo aos outros para se calarem. Assim, não é raro ver artistas adotarem a postura da *muta*, da eloquência muda, para opor a vaidade da palavra à realidade do fazer, em outros termos, para se opor à futilidade do verbo à verdade da arte que despreza as palavras. Exemplos não faltam para invocar o primado do visível sobre a palavra superlativa. Eles não se

4 LAUTRÉAMONT, Comte de. (Isidore Ducasse). (1869). *Os Cantos de Maldoror*. Canto primeiro. Paris: Gallimard, 1973. p. 47.

5 GILSON, Étienne. (1972). *Pintura e realidade*. Paris: Vrin; Problemas & Controversias, 1998. p. 290.

6 POUSSIN, Nicolas. Carta para M. de Noyers. Roma, 20 de fevereiro de 1639. In: *Cartas e discursos sobre a arte*. Paris: Hermann; Savoir, 1989. p. 42.

muette, pour opposer la vanité de la parole à la réalité du faire, soit en d'autres termes pour opposer la futilité du verbe à la vérité de l'art qui se passe des mots. Les exemples ne manquent pas pour invoquer le primat du visible sur la parole superlative. Ils ne se démarquent guère des formules répétées à l'excès par un Picasso se rengorgeant : « Je m'exprime à travers ma peinture et je ne peux pas m'exprimer par les mots⁷. »

I. Les mots et les choses

Une œuvre est-elle indissociable du langage ? La relation à l'œuvre peut-elle avoir cours sans verbalisation ? Et quelle place occupe cette verbalisation dans la création comme dans la réception de l'œuvre ? Les mots des artistes ne sont-ils pas source de contresens au regard de leurs œuvres ?

1. Le dire et le voir

On dirait qu'il existe entre les mots et les choses, comme entre la parole et le visible, une séparation intangible. Dans le texte qu'il consacre aux *Ménines* de

Vélasquez, Michel Foucault écrit que « le rapport du langage à la peinture est un rapport infini⁸ ». Ce n'est pas tant que le langage soit inadéquat au visible mais on ne peut pas les réduire l'un à l'autre. Foucault reconnaît : « on a beau dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne loge jamais dans ce qu'on dit⁹ ». Il n'est pas indifférent que le premier chapitre de son livre *Les Mots et les Choses* concerne le célèbre tableau de Vélasquez dont le dispositif est à la fois l'objet du regard et le sujet de la pensée. En comparaison avec ce fascinant programme que représente cette scène d'atelier, qui est une mise en scène du travail artistique, on ne dispose en revanche d'aucun texte de Vélasquez, à l'exception de deux lettres protocolaires retrouvées au xx^e siècle. Contrairement à celles de Poussin ou de Rubens, la correspondance de Vélasquez, qui devait être abondante au vu de sa fonction de peintre de la cour chargé des collections royales, n'a pas été retrouvée.

La caricature que l'historien d'art Ernst Gombrich a

7 PICASSO, Pablo. *Discussões sobre a arte*. Edição de M.-L. Bernadac e A. Michael. Paris: Gallimard; *Arte e artistas*, 1998. p. 7.

8 FOUCAULT, Michel. (1966). *As palavras e as coisas*. Paris: Gallimard, 1989. p. 25.

9 Foucault poursuit en ces termes : « [...] et on a beau faire voir, par des images, des métaphores, des comparaisons, ce qu'on est en train de dire, le lieu où elles resplendissent n'est pas celui que déploient les yeux, mais celui que définissent les successions de la syntaxe. » (FOUCAULT, Michel. (1966). *As palavras e as coisas*. Paris: Gallimard, 1989).

destacam muito das fórmulas repetidas ao excesso por um Picasso orgulhoso: “Eu me expresso através das minhas pinturas e eu não posso me expressar via palavras⁷.”

I. As palavras e as coisas

Uma obra é indissociável da linguagem? O relacionamento com a obra pode acontecer sem verbalização? E qual o lugar que esta verbalização ocupa na criação assim como na recepção da obra? As palavras dos artistas não são fonte de equívocos em relação às suas obras?

1. O dizer e o ver

Parece que existe entre as palavras e as coisas, como entre a palavra e o visível, uma separação intangível. No texto dedicado à pintura de Velásquez, *As Meninas*, o filósofo Michel Foucault escreve que “a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita⁸”. Não que a linguagem seja inadequada, mas não podemos reduzir um ao outro. Foucault escreve: “podemos dizer o que vemos, no entanto o que vemos não reside nunca no que dizemos⁹”. É significativo que em seu livro *As Palavras e as Coisas* (1966) Foucault comece pela descrição da pintura de Vélasquez, *As Meninas*, cujo dispositivo seja ao mesmo tempo o objeto do olhar e objeto de pensamento (o texto chama-se “As Seguidoras”).

Comparando com este fascinante programa que representa a cena de atelier das Meninas - que é uma encenação do trabalho artístico - não dispomos de nenhum texto de Vélasquez, exceto duas cartas protocolares encontradas no século XX. Diferentemente daquelas de Poussin e Rubens, a correspondência de Vélasquez que deveria ser abundante por causa de sua função como pintor da corte responsável pelas coleções reais, não foi encontrada.

A caricatura que o historiador de arte Ernst Gombrich reproduziu no livro *A Ecologia das imagens*¹⁰ ilustra divertidamente a controvérsia

7 PICASSO, Pablo. *Discussões sobre a arte*. Edição de M.-L. Bernadac e A. Michael. Paris: Gallimard; *Arte e artistas*, 1998. p. 7.

8 FOUCAULT, Michel. (1966). *As palavras e as coisas*. Paris: Gallimard, 1989. p. 25.

9 Foucault segue assim : “[...] você pode mostrar, através de imagens, de metáforas, de comparações, o que está sendo dito, o lugar onde elas brilham não é aquele que os olhos enxerguem, mas aquele que é definido pelas sucessões da sintaxe.” (FOUCAULT, Michel. (1966). *As palavras e as coisas*. Paris: Gallimard, 1989).

10 Ver o desenho de Cem em data de 1961, publicado no *The New Yorker* em: GOMBRICH,

reproduite dans son livre *L'Écologie des images*¹⁰ illustre plaisamment la controverse associée à une croyance largement partagée suivant laquelle les émotions, qui ont donné naissance à une œuvre, sont ressenties par le spectateur. Elle constitue une critique de la conception naïve de l'expression des sentiments. C'est loin de l'image d'une fleur, qu'elle croit naïvement communiquer à son public, que la petite ballerine s'expose à une multiplicité d'interprétations toutes aussi farfelues les unes que les autres, mais peut-être également toutes aussi vraisemblables.

2. Le dire et le faire

Comme le déclare le philosophe américain Peter Frederick Strawson dans son livre *Analyse et Métaphysique*, « la capacité de faire quelque chose [...] est bien différente de la capacité de dire comment on fait cette chose¹¹ ». Il est aussi clair que la capacité de produire une chose n'implique pas assurément la capacité de dire comment on produit

cette chose. C'est Bob Dylan qui chante : « So easy to look at, so hard to define¹² ». Pour Strawson : « La maîtrise d'une pratique n'implique pas la maîtrise explicite de la théorie de cette pratique¹³. »

Le discours constitue-t-il une intellectualisation du faire ? L'une des caractéristiques des textes de Gerhard Richter est leur hétérogénéité. Dans ses textes (notes d'atelier, déclarations, entretiens, notamment ceux avec le critique d'art Benjamin H. D. Buchloh), on le voit défendre des positions divergentes en assumant pleinement le droit à la contradiction. Or la première contradiction s'applique au fait de parler de peinture :

Dans une note datée des années 1964—1965, Richter soutient que :

« Parler de peinture n'a aucun sens. En exprimant une chose par le langage, on la transforme. On construit des propriétés qui peuvent être désignées ; en revanche, on supprime celles qui ne peuvent

associada com uma crença amplamente compartilhada segundo a qual as emoções que criaram uma obra são sentidas pelo espectador. Ela constitui uma crítica da concepção ingênua da expressão dos sentimentos. Está longe da imagem de uma for, que ela acredita ingenuamente comunicar ao seu público, que a pequena bailarina se expõe a uma multiplicidade de interpretações todas igualmente tão malucas umas quanto as outras, mas talvez também provavelmente todas parecidas.

2. O dizer e o fazer

Como declara o filósofo Peter Frederick Strawson em seu livro sua *Análise e metafísica* [1992], “a capacidade de fazer algo é muito diferente da capacidade de dizer como se faz tal coisa¹¹”. É também claro que a capacidade de produzir algo não envolve certamente a capacidade de dizer como nós produzimos essa coisa. Bob Dylan canta: “tão fácil de se ver, tão difícil de definir¹²”. Para Strawson: “O domínio de uma prática não envolve o domínio *explícito* da teoria dessa prática¹³.”

O discurso se constitui em uma intelectualização do fazer? Uma das particularidades dos textos de Gerhard Richter é a sua heterogeneidade. Nestes textos (notas de atelier, declarações, entrevistas incluindo as do crítico Benjamin H.D Buchloh), podemos vê-lo defender posições diferentes assumindo total direito de contradição. A primeira contradição fundamental no fato de falar de pintura: Em nota datada dos anos 1964—1965, Richter afirma que: :

“Falar de pintura não tem nenhum sentido. Ao expressar algo através da linguagem, a transformamos. Construímos propriedades que podem ser designadas; no entanto, suprimimos aquelas que não podem ser expressadas em palavras e que são as mais importantes¹⁴.”

Filmar o artista em seu estúdio, no trabalho, tem encenação, mesmo quando a intensão é capturar a ação ao vivo. O filme de Corinna

10 Voir le dessin de Cem daté de 1961 et publié dans *The New Yorker* dans: GOMBRICH, Ernst. (1972). *A imagem visual. A ecologia das imagens*. Paris: Flammarion, ideias e pesquisas, 1983. p. 346.

11 STRAWSON, Peter Frederick. (1992). *Análise e Metafísica*. Paris: Libreria Filosofia Vrin; Problemas e controversias, 1985. p. 12.

12 DYLAN, Bob. Sara. In: DYLAN, Bob. *Desire*. 1976.

13 STRAWSON, op. cit.

Ernst. (1972). *A imagem visual. A ecologia das imagens*. Paris: Flammarion, ideias e pesquisas, 1983. p. 346.

11 STRAWSON, Peter Frederick. (1992). *Análise e Metafísica*. Paris: Libreria Filosofia Vrin; Problemas e controversias, 1985. p. 12.

12 DYLAN, Bob. Sara. In: DYLAN, Bob. *Desire*. 1976.

13 STRAWSON, op. cit.

14 RICHTER, Gerhard. (1993). *Textes. Notes 1964—1965*. Traduit de l'allemand par C. Métails Bürhendt sous la direction de X. Douroux. Dijon: Les presses du réel, 1999. p. 32.

être exprimées par la parole et qui sont les plus importantes¹⁴. »

Filmer l'artiste dans son atelier, au travail, tient de la mise en scène, même quand il s'agit de saisir l'action en direct. Le film de Corinna Belz, *Gerhard Richter Painting* (2011) s'attarde à plusieurs reprises sur des temps poétiques durant lesquels l'œuvre à faire oppose une résistance aux habitudes d'un artiste en pleine possession de ses moyens. Richter explique ses difficultés pour deux raisons différentes et complémentaires. Premièrement, il rencontre un problème pratique, lié au faire, précisément lié au choix des couleurs et à leur étalement sur la toile (étalement soumis au hasard tout en étant contrôlé). Deuxièmement, ce problème matériel prend encore plus d'importance sous le regard de la caméra : le fait de filmer le met mal à l'aise, le contrarie, pire, l'empêche de travailler. Richter répète que « ça ne marche pas ». Il est désemparé. La situation qu'il vit est comparable à l'embarras que l'artiste rencontre lorsqu'il est mis en demeure d'expliquer ce qu'il fait. Richter parle de la contradiction dans laquelle il se

trouve entre travailler dans l'atelier, à l'abri des regards, comme dans le secret, et s'exposer aux yeux de tous. Il se sent observé comme on ausculte un malade. Ne faudrait-il pas montrer l'artiste en train de marcher dans la ville plutôt que dans son atelier ? Occupé à ses activités quotidiennes au lieu de trahir son anxiété sous l'œil de la caméra ?

On peut établir un parallèle entre le sentiment constant de l'échec que prétend éprouver Alberto Giacometti dans son travail et la difficulté de trouver les mots dans ses différents écrits, qu'il s'agisse de ses notes d'ateliers, de ses discussions ou de textes sur d'autres artistes. Dans un article qu'il rédige sur le sculpteur Henri Laurens, il ne cache pas le désarroi dans lequel le plonge l'usage du langage :

« Une fois de plus aujourd'hui [...], j'essaie d'écrire ce texte qui m'occupe presque exclusivement depuis une semaine, mais chaque fois la difficulté de trouver les mots, de construire des phrases, d'arriver à un ensemble devient plus grande. Hier je sanglotais intérieurement de rage devant la déficience totale de mes moyens d'expression, devant

14 RICHTER, Gerhard. (1993). Textes. Notes 1964—1965. Traduit de l'allemand par C. Métais Bührhendt sous la direction de X. Douroux. Dijon: Les presses du réel, 1999. p. 32.

Belz, *Gerhard Richter Painting* (2011) insiste várias vezes sobre tempos poéticos durante quais a obra a ser feita opõe uma resistência aos costumes de um artista em plena posse dos seus meios. Richter explica esta dificuldade por duas razões: Primeiro, ele encontra um problema prático ligado ao fazer, especificamente relacionado com a escolha das cores e seu espalhamento sobre a tela (espalhamento submetido ao azar controlado); Segundo, este primeiro problema artístico se torna ainda mais importante aos olhos da câmera: o fato de ser filmado o deixa desconfortável, o perturba. O impede de trabalhar. Richter repete “isso não funciona.” Ele está desamparado. A situação que ele vive é comparável ao constrangimento que o artista encontra quando desafiado a explicar o que faz. Richter fala sobre a contradição na qual ele se encontra entre trabalhar no atelier em segredo - ao abrigo dos olhares - e se expôr ao olhar de todos. Ele se sente observado como observamos um paciente. Não deveríamos mostrar o artista andando na cidade, em vez de mostrá-lo em seu estúdio? Ocupado com as suas atividades cotidianas ao invés de trair a sua ansiedade sob o olhar da câmera ?

Pode-se traçar um paralelo entre a constante sensação de fracasso que pretende experimentar Giacometti em seu trabalho e a dificuldade de encontrar palavras em seus vários escritos, seja suas notas de atelier, seus debates ou de textos sobre outros artistas. Em um texto que ele escreveu sobre o escultor Henri Laurens, ele não esconde a confusão que o uso da linguagem o faz mergulhar :

“Mas uma vez hoje [...] eu tento escrever este texto que me ocupa quase exclusivamente há uma semana, mas cada vez a dificuldade de encontrar palavras, construir frases, de alcançar um todo se torna maior. Ontem eu chorei interiormente de raiva diante da deficiência total dos meus meios de expressão diante destas frases sem peso, que não dizem nada do que eu quero¹⁵.”

A sequência em que Giacometti fala com Jean-Marie Drot é um documento valioso do artista no trabalho ao mesmo tempo próximo de um certo cômico. Está extraída do filme “Giacometti, um homem entre os homens” que Jean-Marie Drot filmou pelo programa da televisão

15 GIACOMETTI, Alberto. (1945). Henri Laurens. Écrits. Paris: Herman; Savoir: sur l'art, 1997. p. 20.

ces phrases sans poids, sommaires et ne disant pas du tout ce que je veux¹⁵. »

La séquence durant laquelle Giacometti répond aux questions de Jean-Marie Drot est un précieux document sur l'artiste au travail tout en frisant un certain comique. Elle est tirée du film « Giacometti, un homme parmi les hommes » que Jean-Marie Drot tourna pour l'émission de la télévision française *Les Heures chaudes de Montparnasse* au début des années 1960. L'artiste qui se prête de bon gré à cette mise en scène drolatique n'est heureusement pas dupe. Loin de se cacher, comme le laisse entendre le réalisateur, la mise en scène lui donne l'occasion tout à la fois de reprendre un travail abandonné, et de discourir sur l'impossibilité de représenter et d'achever une œuvre. De la même manière, les nombreux textes de Giacometti ont été rédigés comme lui-même réalise ses sculptures en triturant inlassablement l'argile qui les compose. Il parle de « la manie du travail ». Son discours repose sur une pensée affaiblie de la création où le résultat est continuellement reporté au profit du travail en train de se

faire. Une contradiction sous-tend sa dialectique : il y a bien une volonté d'arriver à quelque chose mais dans le seul but d'en finir. Le résultat se voit toujours différé et s'apparente plutôt à un essai dont la réussite est toujours incertaine. Pour Giacometti, il s'agit d'« essais ratés ». Tout se passe comme si les mots de son discours justifiaient sa conduite artistique lorsqu'il prétend qu'il fait de la sculpture pour s'en débarrasser, pour faire autre chose.

II. Théorie et pratique

1. La défiance de la critique

La défiance de la critique vis-à-vis des discours des artistes n'est pas nouvelle. Il est vrai qu'à l'exception de certains auteurs, théoriciens, historiens ou philosophes, cette défiance rejoint les contradictions dans lesquelles les artistes se mettent parfois avec eux-mêmes.

Par exemple, le sculpteur Anish Kapoor prétend régulièrement dans ses entretiens n'avoir rien à dire. Un recueil de ses propos a été édité en France en 2011 avec le titre *Je n'ai rien à dire* (traduit également en anglais : *I have nothing to say*). Comment imaginer que je commence ce texte en arguant que

15 GIACOMETTI, Alberto. (1945). Henri Laurens. Écrits. Paris: Herman; Savoie: sur l'art, 1997. p. 20.

francese *As horas quentes de Montparnasse* no início dos anos 1960. O artista que se presta voluntariamente a esta encenação divertida felizmente não está enganado. Longe de esconder como dá a entender o diretor, a encenação oferece uma oportunidade ao mesmo tempo de retomar um trabalho, deixado interrompido, e de discorrer sobre a impossibilidade de representar e de concluir uma obra. Seus inúmeros textos foram escritos da mesma forma, como ele próprio realiza suas esculturas, triturando incansavelmente a argila que as compõem. Ele fala de “a mania do trabalho.” Seu discurso é baseado em um pensamento enfraquecido da criação, onde o resultado é continuamente adiado em favor do trabalho que está sendo feito. Uma contradição subjaz a sua dialética: há de fato uma vontade de chegar a alguma coisa, mas com o único objetivo de acabar. O resultado é visto sempre diferido e é mais como um teste cujo sucesso ainda é incerto. Para Giacometti, se trata de “tentativas fracassadas”. Tudo se passa como se as palavras de seu discurso justificassem sua conduta artística quando ele pretende que fazer escultura para se livrar, para fazer outra coisa.

II. Teoria e prática

1. A desconfiança da crítica

A desconfiança da crítica em relação ao discurso de artistas não é nova. É verdade que, exceto alguns autores, teóricos, historiadores ou filósofos, essa desconfiança se junta às contradições em que os artistas às vezes se colocam com eles mesmos.

Por exemplo, o escultor Anish Kapoor afirma regularmente em entrevistas não ter nada a dizer. Uma coleção de suas entrevistas foi publicada na França em 2011 com o título “*Não tenho nada a dizer*” (traduzido em inglês: *I have nothing to say*). Imagine que eu comece a minha comunicação dizendo: “não tenho nada a dizer.” Eu cito Kapoor, durante uma palestra na galeria Barbara Gladstone, em Nova York durante a instalação de sua exposição em 1998 :

“*Eu começarei citando algumas coisas que são importantes para mim. Eu quero primeiro dizer que não tenho nada a dizer enquanto artista. Este é um ponto essencial da minha abordagem: a expressão não faz parte das minhas preocupações.*”¹⁶”

16 KAPOOR, Anish. (1998). Sonho na Barbara Gladstone Gallery. In: *Não tenho nada a*

je n'ai rien à dire ? Je cite Kapoor, lors d'une conférence donnée à la Barbara Gladstone Gallery de New York durant le montage de son exposition en 1998 :

« Je commencerai par évoquer certaines choses qui me sont importantes. Je veux tout d'abord déclarer que je n'ai rien à dire en tant qu'artiste. C'est un point essentiel de ma démarche : l'expression ne fait pas partie de mes préoccupations¹⁶. »

Kapoor estime en outre qu'il n'est finalement pas le seul concerné et qu'à l'opposé d'un cas singulier il n'échappe pas à un phénomène qui touche, à ses yeux, tous les artistes¹⁷. Enfin pour souligner combien cette idée lui tient à cœur, on l'entendra Kapoor s'obstiner devant le réalisateur Heinz Peter Schwerfel qui réalise un documentaire à son sujet, tout en acceptant bien sûr de lui parler :

« Je répète souvent que je n'ai rien à dire en tant qu'artiste. Je ne

m'intéresse pas tellement à ce que j'ai à dire [...]. Peu importe ce que j'ai envie d'exprimer ! Les autres ne le sauront jamais¹⁸. »

Dans d'autres cas, les artistes n'ont pas fait silence de leur propre méfiance à l'égard des discours de leurs commentateurs. Les « griefs » que publie Donald Judd n'épargnent guère de professions pour s'en prendre autant aux critiques d'art qu'aux conservateurs, en passant par les enseignants, les transporteurs d'œuvres ou les gardiens de musées. Dans un article sur l'art et l'architecture, il insiste pour « souligner à-propos, qu'en tant qu'artiste [il] bénéficie d'un léger avantage en ce qui concerne l'analyse du processus de création artistique. » Et de poursuivre :

« Un praticien rend toujours nerveux un philosophe. Mais quelques vagues généralisations transforment un philosophe en praticien, et ce léger avantage disparaît¹⁹. »

16 KAPOOR, Anish. (1998). Rêverie à la Barbara Gladstone Gallery. In: *Je n'ai rien à dire. Entretiens*. Traduit de l'anglais par C. Abramowitz-Moreau et al. Paris: Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2011. p. 60.

17 C'est notamment dans un entretien avec William Furlong enregistré à Venise en juin 1990 qu'Anish Kapoor reprend : « Je ne pense pas que les artistes aient quoi que ce soit à dire. ». (Expérience. In: *Je n'ai rien à dire. Entretiens*. Traduit de l'anglais par C. Abramowitz-Moreau et al. Paris: Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2011. p. 26).

18 KAPOOR, Anish. *Le Monde selon Anish Kapoor*. Entretien avec Heinz Peter Schwerfel. Arte Éditions, 2011. DVD.

19 JUDD, Donald. (1983). *De l'art et de l'architecture*. Écrits 1963—1990. Traduit

Kapoor também acredita que não é em última análise, o único envolvido: “Eu não penso que, diz ele, os artistas tenham algo a dizer¹⁷.” Finalmente, para sublinhar o quanto esta ideia lhe é querida, ainda posso citar Kapoor quando ele repetiu ao diretor Heinz Peter Schwerfel que fez um filme sobre ele, aceitando obviamente falar :

“Costumo dizer que não tenho nada a dizer como um artista. Eu não me interessa tanto no que eu tenho a dizer [...]. Pouco importa o que eu quero expressar! Os outros nunca irão saber¹⁸.”

Em outros casos, os artistas não fizeram silêncio de sua própria desconfiança a respeito dos discursos de seus comentaristas. As “queixas” que publica Donald Judd não poupa profissionais incluindo os críticos de arte, os curadores, passando pelos professores, transportadores de obras ou guardas de museus. Em um artigo sobre arte e arquitetura, ele insiste em “enfatizar a propósito, que enquanto artista [ele] se beneficia de uma ligeira vantagem em relação ao processo de análise da criação artística.” E segue assim :

“Um praticante sempre deixa um filósofo nervoso. Mas algumas generalizações imprecisas transformam um filósofo em praticante, e esta ligeira vantagem desaparece¹⁹.”

Como Robert Smithson e Robert Morris, Donald Judd foi colaborador na revista *Artforum*. Ele fez de seus estudos em história da arte e filosofia (no Art Students League e University of Colombia). Como ele já atribuiu grande atenção à conservação de seu trabalho criando a Fundação Chinati em Marfa, no Texas, ele foi também o editor da integralidade de seus escritos (1959—1986) publicados em dois volumes em 1975 e 1986.

dizer. *Entrevistas*. Traduzido do inglês por C. Abramowitz-Moreau et al. Paris: Reunião dos museus nacionais-Grand Palais, 2011. p. 60.

17 Anish Kapoor diz, numa entrevista com William Furlong gravada em Veneza em junho de 1990 : “Eu não acredito que os artistas tenham alguma coisa para dizer.” (Experiência. In: *Não tenho nada a dizer. Entrevistas*. Traduzido do inglês por C. Abramowitz-Moreau et al. Paris: Reunião dos museus nacionais-Grand Palais, 2011. p. 26).

18 KAPOOR, Anish. *O mundo segundo Anish Kapoor*. Entrevista realizada por Heinz Peter Schwerfel. Arte Éditions, 2011. DVD.

19 JUDD, Donald. (1983). *De l'art et de l'architecture*. Écrits 1963—1990. Traduit de l'anglais par A. Perez. Paris: Daniel Lelong, 1991. p. 87.

Comme Robert Smithson et Robert Morris, Donald Judd a lui-même été contributeur dans le magazine *Artforum*. Il a fait des études d'histoire de l'art et de philosophie à l'Art Students League et à l'University of Colombia. C'est avec un soin aussi jaloux que celui qu'il a prêté à la conservation de son œuvre en créant la fondation Chinati à Marfa, dans le Texas, qu'il a veillé à l'édition de l'intégralité de ses écrits – produits entre 1959 et 1986 –, publiés en deux volumes en 1975 et 1986.

Dans l'histoire de ce vieux débat entre les praticiens et leurs commentateurs, une anecdote légendaire mérite d'être racontée. On l'a doit à Plin l'Ancien qui s'attarde dans son *Histoire naturelle* sur l'amitié qui unissait le peintre Apelle et son mécène Alexandre le Grand. Ainsi, lorsque, dans l'atelier, le prince faisait de longues dissertations sans rien connaître à l'art, Apelle lui conseillait gentiment de se taire, en disant qu'il prêtait à rire aux garçons qui broyaient les couleurs.

Je me servirai des arguments du critique Lawrence Alloway pour considérer les raisons qui permettent aux critiques d'art de tenir en suspicion les paroles des artistes. C'est dans un article sur

« le monde de l'art comme système » (« Network : the Artwork described as a System ») publié dans *Artforum* en septembre 1972 qu'il donne son point de vue sur les déclarations des artistes. Alloway observe que c'est autant à leur propos qu'à leurs œuvres que les artistes doivent leur notoriété publique. Il prend l'exemple des artistes de l'École de New York ; mais s'il reconnaît la validité de leurs déclarations, il désapprouve leur pertinence au niveau de la critique. Il ne peut pas s'opposer aux propos des artistes dans la mesure où ils fournissent des témoignages de première main subordonnés à la genèse des œuvres elles-mêmes. Mais il les condamne parce qu'ils contre-carrent la critique en mettant en cause sa fonction. Ils réduisent, selon lui, l'interprétation des pratiques à des clichés que les artistes se contentent de répéter à la première personne, par paresse et vantardise, comme les fameuses formules de Jackson Pollock confiant qu'il n'est pas conscient de ce qu'il fait lorsqu'il est dans son tableau ou d'Andy Warhol se comparant à une machine.

2. L'éducation par les mots

Parallèlement au succès du rôle social et médiatique de l'artiste

Na história deste antigo debate entre os praticantes e seus comentaristas, uma lenda histórica merece ser contada. Foi devido a Plínio, o Velho, que foca na *História Natural* de amizade entre o pintor Apelle e seu mecenas Alexandre, o Grande. Assim, quando, no atelier, o príncipe fazia longas dissertações sem saber nada sobre arte, Apelle gentilmente aconselhava-o a se calar, dizendo que ele fazia rir os meninos que trituravam as cores.

Agora farei uso dos argumentos do crítico Lawrence Alloway para considerar as razões que permitem aos críticos de arte manterem sob suspeita as palavras dos artistas. Em um artigo sobre “o mundo da arte como um sistema”, “Rede: a Obra Descrita como um Sistema” (*Artforum*, set. 1972), ele dá sua opinião sobre as declarações dos artistas. Alloway observou que é tanto sobre suas afirmações quanto suas obras que os artistas devem sua reputação e reconhecimento social. Ele toma o exemplo dos artistas da Escola de Nova Iorque (os expressionistas abstratos). Apesar de reconhecer a validade das afirmações dos artistas, ele desaprova a sua relevância em termos de crítica. Ele não pode se opor às declarações dos artistas, na medida em que elas fornecem depoimentos em primeira mão subordinados à gênese das próprias obras. Mas ele as condena porque elas neutralizam o crítico, questionando a sua função. Elas reduzem, segundo ele, a interpretação das práticas a clichês que os artistas repetem em primeira pessoa, por preguiça e vaidade, como as famosas fórmulas de Jackson Pollock, confiante de que ele não tem consciência do que ele faz quando ele está dentro de seu quadro, ou de Andy Warhol comparando-se a uma máquina.

2. Educação pelas palavras

Paralelamente à atenção dada à figura social e midiática do artista (Warhol, Dubuffet, Beuys...) no século 20, em conexão com o boom da mídia após a segunda Guerra mundial, outras razões podem explicar a importância dos escritos dos artistas em relação às suas práticas e ideias sobre a arte. Podemos analisar o impulso desses escritos com o historiador e crítico de arte Harold Rosenberg em que ele denuncia ser o caráter educativo da arte moderna.

A reação de Rosenberg diz respeito ao fato de que a arte se torne educativa e que os artistas endossem sua mediação com o público. A mudança indicada por Rosenberg força, por conseguinte, a crítica a repensar sua função. Um capítulo de seu livro importante A

de l'anglais par A. Perez. Paris: Daniel Lelong, 1991. p. 87.

qu'ont pu incarner au xx^e siècle des figures aussi différentes que celles d'Andy Warhol, Jean Dubuffet, Joseph Beuys ou aujourd'hui Jeff Koons, d'autres motifs peuvent expliquer l'importance des discours des artistes au regard de leurs pratiques et de leurs œuvres. On peut analyser l'impulsion de ces discours avec l'historien et critique d'art Harold Rosenberg dans ce qu'il dénonce être le caractère pédagogique de l'art moderne.

La réaction de Rosenberg porte sur le fait que l'art devienne éducatif et que les artistes assument sa médiation auprès du public. Le changement qu'il signale contraint par conséquent la critique à repenser sa fonction. Un chapitre de son livre, *La Dé-définition de l'art*, porte sur la formation des artistes contemporains. Pour Rosenberg, une formation donnée à l'université pour les artistes ne peut qu'influer sur leur attitude à l'égard de l'art, de leurs idées et de leur manière de faire, comme, par exemple, leur usage des matériaux. Contrairement à l'atelier, dans une salle de classe, la verbalisation se fait aux dépens de la fabrication : il s'agit « de formuler consciemment ce que l'on fait et d'être capable de l'expliquer à autrui ».

« Comme [le peintre américain] Adolph Gottlieb l'a fait observer, dès lors qu'un artiste possède une idée, il découvrira le moyen de l'exécuter²⁰. »

Dans un autre texte intitulé « L'art et les mots » de son livre, Harold Rosenberg voit dans les œuvres d'art d'aujourd'hui une sorte de centaure qui serait fait pour une moitié de matériaux et pour une autre moitié de mots. Ces derniers auraient un pouvoir performatif de transformer n'importe quel matériau en objet d'art. Dans la mesure où n'importe quoi peut devenir une œuvre, le langage se substitue à l'œil incapable aujourd'hui de faire la différence entre des objets qui sont de l'art et ceux qui ne le sont pas. « En art, dit-il en conclusion, les idées sont matérialisées, et les matériaux sont manipulés comme s'ils étaient des significations²¹. »

Dans les exemples qu'il donne, comme celui du Land Art, il souligne l'importance que prend la documentation pour permettre aux œuvres de trouver une légitimité aux yeux du public. Alors que Rosenberg critique cette façon de produire « une coexistence entre image et langage », il

20 ROSENBERG, Harold. (1972). *La Dé-définition de l'art*. Traduit de l'anglais par C. Bounay Nîmes, Jacqueline Chambon. Rayon Art, 1992. p. 49.

21 Ibid., p. 70.

De-définition da arte [The Definition of Art, 1972] fala a respeito da formação dos artistas contemporâneos. Para Rosenberg, a formação na universidade para os artistas influencia suas atitudes em relação à arte, ideias e o modo de fazer (como, por exemplo, a utilização dos materiais). Ao contrário do atelier, em uma sala de aula, a verbalização se faz às custas da fabricação: trata-se de “conscientemente formular o que fazemos e sermos capazes de explicá-lo aos outros.”

“Como [o pintor americano] Adolph Gottlieb observou, uma vez que um artista tem uma idéia, ele encontra uma maneira de executá-la²⁰.”

Em outro texto, intitulado “A arte e as palavras” de seu livro, Harold Rosenberg vê a arte de hoje como uma espécie de centauro que seria feito metade de materiais e metade de palavras. Estes últimos teriam o poder performativo de transformar qualquer material em objeto de arte. Na medida em que qualquer coisa pode se tornar uma obra de arte, a linguagem substitui o olho agora incapaz de distinguir entre objetos que são arte e aqueles que não são. “Na arte, ele disse em conclusão, as idéias são materializadas, e os materiais são tratados como se fossem significados²¹.”

Nos exemplos que ele dá como a Land Art, sublinha a importância da documentação para permitir que as obras encontrem legitimidade aos olhos de público. Enquanto Rosenberg critica esta forma de produzir “uma coexistência entre uma imagem e linguagem” é interessante notar que ele reconhece que este é “um desenvolvimento ao extremo da idéia da *Action painting*” onde a pintura é vista como um gravação do processo criativo do artista. As imagens que Hans Namuth realizou fotografando Jackson Pollock desempenha um papel análogo à função documental que cumprem as palavras diante da arte ou do desempenho da arte conceitual. Este é o objetivo que, defende paradoxalmente os textos de Allan Kaprow reunidos em seu livro *Arte e Vida confundidas* [Essays on The Blurring of Art and Life]. Para passar um outro exemplo, a natureza experimental que desenvolve Helio Oiticica através de seus escritos, eventualmente, acaba confundindo-se com seus objetos e ações. No caso de como

20 ROSENBERG, Harold. (1972). *A De-définition da arte*. Traduzido do inglês por C. Bounay Nîmes, Jacqueline Chambon. Rayon Art, 1992. p. 49.

21 Ibid., p. 70.

n'est pas anodin de relever qu'il signale qu'il s'agit d'« un développement à l'extrême de l'idée de l'Action painting » où la peinture se donne à voir comme un enregistrement du processus créatif de l'artiste. Les images que Hans Namuth a réalisées en montrant Jackson Pollock en train de laisser couler sa peinture sur des toiles étendues au sol jouent un rôle analogue à la fonction documentaire que remplissent les mots vis-à-vis de l'art de la performance ou de l'art conceptuel. C'est l'objectif que défendent paradoxalement les écrits d'Alan Kaprow réunis dans son livre *L'Art et la Vie confondus*. Pour donner un autre exemple, le caractère expérimental que développe Helio Oiticica au fil de ses écrits finit par se confondre avec ses objets et avec ses actions. Dans le cas d'un artiste conceptuel comme Douglas Huebler, « la conscience de l'œuvre est tributaire d'un système de documentation. »

« Ce que je dis fait partie de mon travail artistique. Je n'ai pas besoin de demander aux critiques de dire telle ou telle autre chose sur mon

travail. Je peux tout leur expliquer moi-même²². »

III. Le langage de l'art

À côté de certains esthéticiens, Gilles Deleuze est l'un des rares philosophes à avoir prêté une fonction théorique aux paroles des artistes. Comment ne pas songer au titre emblématique qu'il donne à un texte de 1981, « La peinture enflamme l'écriture » ?

« En général, quand les artistes parlent de ce qu'ils font, ils ont une modestie extraordinaire, une sévérité sur eux-mêmes, et une grande force. Ils sont les premiers à suggérer très fort la nature des concepts qui se dégagent de leur œuvre. Les textes d'un peintre agissent donc d'une autre manière que ses tableaux²³. »

Cela est particulièrement visible dans le livre qu'il a écrit en 1981 sur le peintre Francis Bacon, *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Le cas de Bacon est intéressant parce que, faute d'avoir écrit à la première personne, cet artiste a trouvé plusieurs interlocuteurs qui ont su l'écouter et produire avec ses

22 HUEBLER, Douglas. (1969). Thinkworks. Dans Douglas Huebler. "Variable", etc. Traduit de l'anglais par G. Minelli. Catalogue d'exposition. Limoges: FRAC Limousin, 1993. p. 169.

23 DELEUZE, Gilles. (1981). La peinture enflamme l'écriture. *Deux régimes de fous*. Paris: Minuit; Paradoxe, 2003. p. 170.

um artista conceitual Douglas Huebler, "a consciência da obra é dependente de um sistema de documentação."

"O que eu digo faz parte do meu trabalho artístico. Eu não preciso pedir os críticos para dizerem esta ou aquela coisa sobre o meu trabalho. Eu posso explicar tudo sozinho.²²."

III. A linguagem da arte

Ao lado de alguns estéticos, Gilles Deleuze é um dos poucos filósofos que prestou atenção teórica nas falas dos artistas. Eu o cito em um texto de título emblemático que ele escreveu em 1981: "A pintura infama a escrita" ?

"Em geral, quando os artistas falam sobre o que eles fazem, eles têm uma modéstia extraordinária, um rigor sobre si mesmo, e uma grande força. Eles são os primeiros a sugerir muito forte a natureza dos conceitos que emergem de seu trabalho. Os textos de um pintor agem de uma maneira diferente do que seus quadros²³."

Isto é particularmente evidente no trabalho que ele escreveu em 1981 sobre o pintor Francis Bacon com seu livro *Francis Bacon. Lógica da Sensação*. Eu não posso aqui me prender a ele, mas é um exemplo interessante porque Bacon encontrou vários interlocutores que souberam escutá-lo e produzir com suas declarações um pensamento teórico muito além da anedota. O mais conhecido dos seus interlocutores é David Sylvester com o qual ele retorna regularmente sobre o tema obsessivo da impossibilidade de fazer pintura tanto quanto falar. "É por isso que é fascinante²⁴", a seus ver.

Para Gilles Deleuze, a fala dos artistas não é secundária com relação a suas produções. Melhor, ao falar tornam-se, segundo ele, filósofos ou teóricos. Em seu livro sobre cinema, *A Imagem-tempo*, Deleuze escreve:

22 HUEBLER, Douglas. (1969). Thinkworks. Dans Douglas Huebler. "Variable", etc. Traduit de l'anglais par G. Minelli. Catalogue d'exposition. Limoges: FRAC Limousin, 1993. p. 169.

23 DELEUZE, Gilles. (1981). A pintura inflama a escrita. *Dois regimes de malucos*. Paris: Minuit; Paradoxe, 2003. p. 170.

24 BACON, Francis apud VANEL, Hervé. Prefácio. In: *Entrevistas*. Paris: Carré; Arts @ esthétique, 1996. p. 12. Ver também: SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon*. Traduzido do inglês por M. Leiris et al. Paris: Skira, 1996. p. 106.

déclarations une pensée discursive qui dépasse largement l'anecdote. Le plus connu de ces interlocuteurs est David Sylvester avec lequel il revient régulièrement sur le thème obsessionnel de l'impossibilité de faire de la peinture autant que d'en parler. « C'est pourquoi c'est fascinant²⁴ », à ses yeux.

Pour Gilles Deleuze, la parole des artistes n'est pas secondaire par rapport à leurs productions. Mieux, en s'exprimant ils deviennent, selon lui, des philosophes ou des théoriciens Dans son livre consacré au cinéma, *L'Image-temps*, Deleuze écrit :

« *Les grands auteurs de cinéma sont comme les grands peintres ou les grands musiciens : c'est eux qui parlent le mieux de ce qu'ils font. Mais, en parlant, ils deviennent autre chose, ils deviennent philosophes ou théoriciens, même [Howard] Hawks qui ne voulait pas de théorie, même [Jean-Luc] Godard quand il feint de les mépriser*²⁵. »

L'idée de conférer à l'artiste le titre de théoricien ou de philosophe n'est cependant pas neuve dans l'histoire de l'art. À

la Renaissance, Albrecht Dürer était presque aussi célèbre comme écrivain que comme peintre. Et, de manière dogmatique, l'historien d'art Erwin Panofsky estime que Léonard de Vinci est plus philosophe qu'artiste²⁶. À l'inverse, c'est en revendiquant la possibilité d'endosser plusieurs rôles qu'au tournant postmoderne des années 1970 des artistes aspirent à échapper à ces catégories disciplinaires. Pour présenter le projet de Jeff Wall, on pourrait évoquer le portrait qu'il fait d'un autre artiste, Dan Graham, dans un texte révélateur de ses propres préoccupations. Le titre de son texte « *Partially Reflexive Mirror Writting* » est significatif au regard des premières lignes qui énumèrent les différentes activités de son *alter ego* :

« Dan Graham est ou a été un sculpteur et un photographe, un essayiste et un homme de performance, un architecte, un commissaire d'exposition, un galeriste, un enseignant et un archiviste. Au début des années soixante, il en vint aux arts visuels à partir d'un intérêt pour l'écriture, et comme on le sait parfaitement, il a rencontré

24 BACON, Francis cité par VANEL, Hervé. Préface. In: *Entretiens*. Paris: Carré; Arts @ esthétique, 1996. p. 12; Voir également SYLVESTER, David. *Entretiens avec Francis Bacon*. Traduit de l'anglais par M. Leiris et al. Paris: Skira, 1996. p. 106.

25 DELEUZE, Gilles. *L'Image-temps*. Paris: Minuit, 1985. p. 366.

26 PANOFSKY, Erwin. *La Perspective comme forme symbolique*. Traduit de l'anglais sous la direction de G. Ballangé. Paris: Minuit. p. 203.

“Os grandes autores de cinema são como os grandes pintores ou grandes músicos: são eles que falam melhor sobre o que eles fazem. Mas, falando, eles se tornam outra coisa, eles se tornam filósofos ou teóricos, até mesmo [Howard] Hawks que não queria teoria, mesmo [Jean-Luc] Godard quando ele finge desprezá-los²⁵.”

A ideia de dar ao artista o título de teórico ou filósofo não é, contudo, nova na história da arte. No Renascimento, Albrecht Dürer foi tão famoso como escritor quanto como pintor. E de maneira dogmática, o historiador de arte Erwin Panofsky estima que Leonardo da Vinci é mais filósofo do que artista²⁶. A contrário, ao reivindicar a possibilidade de assumir vários papéis que na virada post-moderna nos anos 1970, artistas tentam escapar essas categorias disciplinares. Para apresentar a abordagem de Jeff Wall, pode-se mencionar o retrato que ele fez de outro artista, Dan Graham, em um texto revelador de suas próprias preocupações. O título do texto: “*Uma escrita em espelho parcialmente reflexiva*” (“*Partially Reflexive Mirror Writting*”) é significativo ao ler as primeiras linhas que enumeram as diferentes atividades do seu *alter ego* :

“*Dan Graham é, ou foi um escultor e fotógrafo, um ensaísta e um homem de performance, um arquiteto, um curador, um proprietário de galeria, um professor e um arquivista. No início dos anos sessenta, ele veio para as artes visuais a partir de um interesse pela escrita, e como sabemos perfeitamente, ele encontrou um grupo de jovens artistas que também estavam envolvidos na fabricação de novas relações entre a palavra e a coisa : Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Robert Smithson, entre outros*²⁷.”

De forma análoga, a abordagem de Jeff Wall é baseada na coexistência das imagens e da linguagem que conduzem a sua atividade artística paralelamente às funções de ensino universitário e das preocupações teóricas e críticas. Jeff Wall é o primeiro comentarista de seu trabalho. As afirmações de Jeff Wall sobre a sua metodologia

25 DELEUZE, Gilles. *A Imagem-tempo*. Paris: Minuit, 1985. p. 366.

26 PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Traduzido do inglês sob a direção de G. Ballangé. Paris: Minuit. p. 203.

27 WALL, Jeff. *Uma escrita em espelho parcialmente reflexiva*. In: *Ensaio e Entrevistas, 1984—2001*. Traduzido do inglês por T. Dubois et al. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts; Escritos de artistas, 2001. p. 329.

un groupe de jeunes artistes qui se trouvaient également impliqués dans la fabrication de nouvelles relations entre le mot et l'image, le mot et la chose : Sol LeWitt, Lawrence Weiner, Robert Smithson, entre autres²⁷. »

C'est de manière analogue que la démarche de Jeff Wall repose sur la coexistence des images et du langage en menant son activité artistique parallèlement à des fonctions d'enseignement universitaire et des préoccupations théoriques et critiques. Tels qu'ils se rapportent à l'œuvre d'autres artistes ou à sa propre démarche, ses propos exemplifient le concept de dialogisme formulé par le théoricien russe Mikhaïl Bakhtine qui a inspiré les travaux sur l'intertextualité. Pour la sémioticienne Julia Kristeva, qui reprend l'idée de dialogisme de Bakhtine :

« *Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte*²⁸. »

On peut étendre le principe dialogique, que Bakhtine applique au roman, aux œuvres plastiques comme à toute création. Nul mot n'appartient par conséquent en propre à un auteur, mais prend au contraire sa signification en fonction des usages multiples qu'on en fait. Aucun mot n'est à proprement parler inédit ; il a déjà été utilisé par d'autres avant qu'on en fasse un nouvel usage. Comme la parole, chez Montaigne, qui « est moitié à celui qui parle, moitié à celui qui l'écoute²⁹ », toute création traduit un sujet interrelationnel. Elle est plurielle, elle se situe à la jonction d'autres œuvres, à la fois comme citation et comme commentaire. Elle est en ce sens dialogique.

L'essai comme expérience

En écrivant des essais, Montaigne se propose à la fois d'expérimenter et de partager une expérience. Non seulement il se met en scène, mais il s'adresse à son lecteur comme s'il lui parlait directement. La tâche de l'essayiste est d'essayer pour connaître et pour mieux se

27 « Une écriture en miroir partiellement réflexive » (WALL, Jeff. Uma escrita em espelho parcialmente reflexiva. In: *Essais et Entretiens*, 1984—2001. Traduit de l'anglais par T. Dubois et al. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, Écrits d'artistes, 2001. p. 329).

28 KRISTEVA, Julia. (1969). Le mot, le dialogue, le roman. In: *Sémiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Seuil; Points, 1978. p. 85. Le texte de Kristeva a été écrit, comme elle l'indique en note en bas de page, à partir des livres de Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski* [1963] et *L'Œuvre de François Rabelais* (1965).

29 MONTAIGNE, M. E. *Essais*. Paris: Gallimard; Folio, 1989. Livre troisième, chapitre xiii (De l'expérience). p. 381.

seguem o conceito de dialogismo formulada pelo teórico russo Mikhail Bakhtin do século XX que inspirou nos anos 1960 os trabalhos sobre a intertextualidade. Para a semióloga Julia Kristeva, que retoma a ideia de dialogismo Bakhtin :

“*Todo o texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto.*²⁸”

Pode-se estender o princípio dialógico, que Bakhtin aplica ao romance, às obras plásticas como em qualquer criação. Para Bakhtin, a palavra não pertence exclusivamente a um autor, mas sim adquire seu significado com base em múltiplas utilizações feitas da mesma. Nenhuma palavra propriamente dita é inédita, ela já foi usada por outros antes de fazermos um novo uso. Tal como a palavra em Montaigne, que é “metade a quem fala, metade a quem escuta²⁹”, toda criação reflete um assunto inter-relacional. Ela é plural, se situa na junção de outras obras, como citação e comentário. Neste sentido ela é dialógica.

O ensaio como experiência

Ao escrever ensaios, Montaigne se propunha ao mesmo tempo em experimentar e compartilhar uma experiência. Não somente ele se colocava em cena como se dirigia ao outro como se lhe falasse diretamente. O papel do ensaísta é de ensaiar para conhecer e para melhor se conhecer a si próprio. Como para os artistas, ao recorrer às palavras da linguagem que nós juntos compartilhamos, trata-se de fazer uma outra coisa. Além de Montaigne, vários outros autores se interessaram à forma do ensaio. O escritor Robert Musil, autor de *O Homem sem qualidade* (um livro inacabado que ocupou toda sua vida), se pergunta se o ensaio é qualquer coisa que supõe o relaxamento de um domínio onde o trabalho exato é possível, ou, se, ao contrário, o ensaio não é o máximo de um rigor num domínio onde não podemos justamente trabalhar com exatidão³⁰. No texto “o

28 KRISTEVA, Julia. (1969). A palavra, o diálogo, o romance. In: *Sémiotikè. Pesquisas para uma semanálise*. Paris: Seuil; Points, 1978. p. 85. O texto de Kristeva foi escrito, como ela indica numa nota de cabeçalho, a partir dos livros de Mikhaïl Bakhtine: *A Poética de Dostoïevski* (1963) e *A Obra de François Rabelais* (1965).

29 MONTAIGNE, M. E. *Ensaïos*. Paris: Gallimard; Folio, 1989. *Terceiro livro*, cap. xiii (Da experiência). p. 381.

30 Ver MUSIL, Robert. Do ensaio. In: *Os Ensaïos*. Traduzido do alemão por P. Jaccottet.

connaître. Comme pour les artistes, en recourant aux mots du langage que nous partageons ensemble, il s'agit de faire autre chose.

Outre Montaigne, plusieurs auteurs se sont intéressés à la forme de l'essai. L'écrivain Robert Musil, l'auteur de *L'Homme sans qualité* (un livre inachevé qui l'a occupé pendant toute sa vie), s'est par exemple demandé si l'essai peut s'accommoder d'un certain détachement vis-à-vis du souci constant de l'exactitude ou si, au contraire, l'essai n'exige pas la plus grande rigueur vis-à-vis d'un manque préoccupant d'exactitude³⁰. Dans le texte qu'il a écrit sur « l'essai comme forme », le philosophe Theodor Adorno propose de concevoir l'essai comme une forme ouverte. Pour lui, l'essai s'oppose « aux règles orthodoxes de la pensée³¹ ». L'essai rejette les règles de la méthode cartésienne. Il se défie des habitudes de la logique discursive. Il se présente comme incomplet, fragmentaire, à l'encontre du phantasme de la totalité et de la maîtrise de toute chose. Comme pour les mots des artistes, la méthode de l'essai se heurte aux règles conventionnelles de la méthode. Pour Adorno, l'essai est

« méthodiquement non méthodique ». De façon semblable à l'apprentissage d'une langue sur place, il s'expose à tout moment à l'erreur. Le prix de son affinité avec l'expérience intellectuelle ouverte, c'est l'absence de certitude

Un artiste ne dit peut-être pas des choses nouvelles, mais il dit autrement les choses pour les faire voir différemment. Il s'agit pour lui d'opérer en imbriquant des concepts comme une œuvre est faite d'éléments imbriqués les uns dans les autres, à l'instar d'une fiction faite non pas de mensonges mais construite à partir de faits. C'est un travail d'assemblage où il s'agit autant de monter que de démonter. L'essai est pour l'artiste une théorie faite de pratique, autant que sa pratique est faite en toute liberté de théorie. Pour lui, comme pour son lecteur ou son auditeur, l'expérience dont les mots sont issus constitue une nouvelle expérience. Son langage n'est pas moins plastique que les matériaux dont il use pour faire œuvre. Le savoir qu'il mobilise n'est pas seulement investi dans des théories, il l'est dans les pratiques de même qu'il fabrique des fictions, partage des idées et invite au dialogue.

30 Voir MUSIL, Robert. De l'essai. In: *Les Essais*. Traduit de l'allemand par P. Jaccottet. Paris: Seuil, 1984. p. 334.

31 ADORNO, Theodor. L'essai comme forme (1954—1958). In: *Notes sur la littérature*. Traduit de l'allemand par S. Muller. Paris: Flammarion; Champs essais, 1999. p. 29.

ensaio como forma, o filósofo Theodor Adorno propõe de conceber o ensaio como uma forma aberta. Para ele, o ensaio se opõe “às regras ortodoxas do pensamento³¹”. O ensaio rejeita as regras do método cartesiano. Ele se desafia dos hábitos da lógica discursiva. Ele se apresenta como incompleto, fragmentado, longe do fantasma da totalidade e do controle de qualquer coisa. Como as palavras para os artistas, o método do ensaio se opõe às regras convencionais do método. Para Adorno, o ensaio é “metodicamente não metódico”. Como o aprendizado de uma língua no seu local, o ensaio como forma, se expõe ao erro. O preço de sua afinidade com a experiência intelectual aberta, é a ausência da certeza.

Um artista não diz talvez de coisas novas, inéditas, mas ele diz de outro modo para se fazer ver as coisas de maneira diferente. Trata-se para ele operar imbricando conceitos como uma obra está feita de elementos imbricados uns nos outros, como numa ficção feita não de mentiras mas construída a partir de fatos reais. É um trabalho de montagem, onde se trata tanto de montar como desmontar. O ensaio é para o artista uma teoria feita de prática, tanto quanto sua prática é feita em toda liberdade de teoria. Para o artista como para seu leitor ou seu auditor, a experiência de onde as palavras saíram constitua uma nova experiência. A linguagem do artista é tão plástica quantos os materiais que ele se utiliza para fazer a obra. O saber que ele mobiliza não está somente investido nas teorias, ele está nas práticas bem como ele fabrique ficções, divida histórias ou alimente discussões.

Paris: Seuil, 1984. p. 334

31 ADORNO, Theodor. O ensaio como forma (1954—1958). In: *Notas sobre a literatura*. Traduzido do alemão por S. Muller. Paris: Flammarion; Champs essais, 1999. p. 29.

Écrits & Dits : À propos du début de cette recherche

IRACEMA BARBOSA

Selon toutes les apparences, l'artiste agit à la façon d'un être médiumnique qui, du labyrinthe par-delà le temps et l'espace, cherche son chemin vers une clairière.¹

Je voudrais commencer en proposant quatre questions qui m'intéressent particulièrement : en tant qu'artistes, quel serait notre objectif lorsque que nous parlons de notre propre travail ? Comment pouvons-nous parler des différents aspects qui ont construit notre travail sans tomber sur une explication naïve de ce que nous avons fait ? De quelle manière un texte écrit par l'artiste est lié à son processus créatif ? Ou un tel texte serait-il une contribution d'un autre ordre, tout à fait distincte de l'expérience d'atelier ?

Le texte de l'artiste articule différents niveaux de discours, que en fait surgissent après la réalisation du travail. Textes

descriptifs, de remise en question, ou apparemment absurdes et que pour diverses raisons sont souvent « inconfortables », tant pour l'artiste lui-même, à parler d'une expérience dans laquelle il se voit plongé, mais qui ne contrôle pas, tant pour ceux qui les lisent, par la différence avec d'autres écrits déjà tellement établis.

Enraciné dans la pratique, tel discours peut être plus descriptif, reliant les matériaux et ressources utilisés à des notions et sentiments qui ont conduit l'artiste à donner une forme visuelle déterminée, en fonction de sa perception spécifique. Quand il s'agit d'un travail réalisé sans finalité fonctionnelle, qui, comme

¹ DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe suivi de Notes*. Paris: Flammarion, 2008. p. 179.

Escritos & ditos: sobre o início desta pesquisa

IRACEMA BARBOSA

De acordo com todas as aparências, o artista age como um ser mediúnico que, num labirinto além do espaço e do tempo, procura seu caminho na direção de uma clareira.¹

Gostaria de começar propondo quatro perguntas que me interessam particularmente: qual seria, na condição de artistas, nosso objetivo ao falar do próprio trabalho? Como podemos falar dos diferentes aspectos que construíram nosso trabalho sem cair numa explicação ingênua daquilo que fizemos? De que modo um texto escrito pelo artista se vincula ao seu processo criativo ? Ou seria tal texto uma contribuição de outra ordem, totalmente distinta da experiência do ateliê?

O texto do artista articula diferentes níveis de discurso, que de fato surgem depois que o trabalho já foi realizado. Textos talvez descritivos, questionadores, ou aparentemente absurdos, que por várias razões são muitas vezes “desconfortáveis”, tanto para o próprio artista, ao falar sobre uma experiência na qual se vê mergulhado, mas que não controla, quanto para quem os lê, pela diferença com outros escritos já tão estabelecidos.

Enraizado na prática, tal discurso pode ser mais descritivo, vinculando os materiais e recursos utilizados às noções e sensações que moveram o artista a dar uma determinada forma visual, de acordo com sua percepção específica. Tratando-se de um trabalho realizado sem finalidade funcional, que, como numa aventura, segue percursos desconhecidos, o discurso que dele se origina pode parecer

¹ DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe suivi de Notes*. Paris: Flammarion, 2008. p. 179.

dans une aventure, suit des parcours inconnus, le discours à son origine peut sembler sans lien en associant des notions appartenant à différents domaines de la connaissance, dont nous apprenons à séparer depuis tôt à l'école. Comme le texte est fondé sur l'œuvre - quelque chose déjà accomplie et que possède son propre discours - en exposant des relations établies avec d'autres techniques, avec d'autres poétiques, proposent inévitablement des articulations théoriques et conceptuelles plus larges et, au premier abord, confuses par rapport aux discours d'histoire et théorie de l'art. Or cela, l'artiste s'interroge fréquemment sur le lieu de sa production dans le monde en dehors de l'atelier, un sujet qui appartient encore aujourd'hui domaine des commissaires et du marché de l'art.

Motivés par cette d'intéressante étrangeté du discours de l'artiste, qui traite de différents moments de son expérience au cours de la réalisation de son travail - dès la conception jusqu'au

moment de mettre l'œuvre dans le monde - c'est que nous avons commencé cette recherche de laboratoire du groupe *Écrits & Dits*².

En revanche, les questions que le groupe propose aborder à présent ont surgit de la recherche menée sur *les poétiques de la répétition*, pendant l'élaboration de la thèse de doctorat³, lorsque le besoin d'une réflexion sur la place de la parole de l'artiste en rapport avec sa propre pratique se faisait sentir.

Pendant la rédaction de la thèse, cette articulation entre la pratique d'atelier et le texte a pris une place importante dans de longues conversations avec Christophe Viart, qui était mon directeur de thèse, et travaille avec des écrits d'artistes depuis quelques années, à la tête du groupe, *Dits et Écrits d'artistes: Théories et fictions*, à l'Université Paris 1 Sorbonne.

La recherche de ma thèse mettait l'accent sur la notion de *répétition*. *Répétition de gestes*, par la compréhension des gestes comme

2 Le groupe *Écrits & Dits* a commencé ses activités en Avril 2015. Inscrit au Cours Théorie Critique et l'Histoire de l'Art, du Département d'Arts Visuels à l'Université de Brasília, coordonné par Iracema Barbosa, regroupe dans sa première année les travaux des élèves PIBIC Jaline Pereira, Tito Galvão, Guilherme Moreira, Sara naissance et Gisele Rocha.

3 Thèse réalisée à l'Université de Rennes 2, sous la direction de Christophe Viart appelé *Poétiques de la Répétition*, Disponible sur: <<http://www.iracemabarbosa.com/portugues/textos/>>. (consulté le 5/10/2017).

desconexo ao associar noções pertencentes a diferentes domínios de conhecimento, que aprendemos a separar desde cedo na escola. Como o texto é fundamentado na obra - algo que já está terminado e que tem sua fala própria - ao expor relações estabelecidas com outras técnicas, com outras poéticas, inevitavelmente propõe articulações teórico-conceituais mais amplas e, à primeira vista, confusas em relação aos discursos da história e teoria da arte. Além disso, frequentemente o artista se interroga sobre o lugar de sua produção no mundo fora do ateliê, assunto que ainda hoje pertence ao domínio dos curadores e do mercado de arte.

Motivados por esta interessante estranheza do discurso do artista, que trata dos diferentes momentos de sua experiência durante a realização de seu trabalho - desde a concepção até o momento de colocar a obra no mundo - foi que começamos esta pesquisa laboratorial do grupo *Escritos & Ditos*².

Porém, de fato, as questões que o grupo se propõe a abordar hoje surgiram na pesquisa realizada sobre *poéticas da repetição*, durante a redação da tese de doutorado³, quando surgiu a necessidade de uma reflexão sobre o lugar da fala do artista em relação a sua própria prática.

Durante a escrita da tese, esta articulação entre a prática de ateliê e o texto tomou um lugar relevante nas longas conversas com Christophe Viart, que foi meu orientador de tese, e que trabalha com escritos de artistas já há alguns anos, no grupo que dirige, *Dits et écrits d'artistes: théories et fictions*, na Université Paris 1 Sorbonne.

A pesquisa da minha tese concentrou-se na noção de *repetição*. *Repetição de gestes*, entendendo gestes como procedimentos diversos que o artista recorre para realizar seu trabalho; *repetição de elementos*, tratando das repetições mais formais, composicionais, como encontramos nas tendências mais construtivas, ou repetições de elementos, como encontramos nas tendências minimalistas; e

2 O grupo *Escritos&Ditos* iniciou seu trabalho em abril de 2015, está inscrito no Curso de Teoria Crítica e História da Arte, do Departamento de Artes Visuais, da Universidade de Brasília, coordenado por Iracema Barbosa, contando em seu primeiro ano com o trabalho dos alunos PIBIC Jaline Pereira, Tito Galvão, Guilherme Moreira, Sara Nascimento e Gisele Rocha.

3 Tese realizada na Université Rennes 2, sob orientação de Christophe Viart, intitulada *Poétiques de la Répétition*. Disponível em: <<http://www.iracemabarbosa.com/portugues/textos/>>. Acesso em: 5 out. 2017.

étant des procédures diverses dont l'artiste fait appel afin de réaliser son travail ; *répétition d'éléments*, traitant des répétitions plus formelles, compositionnelles, telles que nous trouvons dans les tendances plus constructives, ou répétitions d'éléments, telles que nous trouvons dans les tendances minimalistes; et aussi répétition de notions autrement dit, le rachat des récits d'histoire de l'art, souvent réalisées par les artistes.

Afin d'échapper aux clichés de l'histoire de l'art et à nos propres idées préconçues sur ce qui est répéter, j'ai choisi quatre artistes contemporains, avec cependant des poétiques radicalement distinctes au sujet des aspects cités (geste, forme et relation avec l'histoire de l'art), travail dans lequel la notion de répétition a ou a eu un rôle important : Mira Schendel, Richard Long, Eva Hesse et Nelson Felix.

Cette étude a rendu possible une vision élargie de la notion de répétition, qui, selon ma compréhension, se constitue non pas comme quelque chose de monotone ou mécanique, mais comme une expérience rénovatrice. La compréhension de ce fait m'a conduit à quelques idées concernant le faire artistique, la façon dont l'artiste construit son travail, comment voit-il sa propre

poétique, y compris le plaisir que l'artiste bénéficie dans la réalisation, malgré l'exécution d'une séquence d'actions aussi banales que celles de nombreux autres professionnels dans leur travaux quotidiens respectifs.

D'autre part, depuis que je commencé à étudier l'art à l'École d'Arts visuels du Parque Lage, en 1986 à Rio de Janeiro, je lis des textes d'artistes dans différents formats : les lettres de Van Gogh à Théo ; de Lygia Clark à Helio Oiticica ; les correspondances de Cézanne et les théories modernistes de Fernand Léger. Ainsi que les ouvrages de Kandinsky ; le journal de Paul Klee, avec ses formulations au Bauhaus ; le manifeste irrévérencieux de Yves Klein ; les réflexions de Mark Rothko et Marcel Duchamp sur le procès créatif ; les écrits de Donald Judd ; les entretiens avec Sean Scully et son dialogue avec d'autres artistes. Ceci pour ne citer que quelques-uns, sans oublier les classiques tels que les «Vies des artistes», de Vasari, et « De la Peinture», d'Alberti, que nous lisons au moins vingt fois dans nos cours et concours.

Ces essais, lettres ou entretiens sont des textes axés sur des questions qui inquiètent les artistes et, bien sûr, s'articulent avec la manière dont ils réalisent leurs pratiques. Textes parfois

também *repetição de noções*, isto é, o resgate de narrativas da história da arte, frequentemente realizado pelos artistas.

Visando escapar dos clichês da história da arte, e de nossos próprios pré-conceitos sobre o que é repetir, escolhi quatro artistas contemporâneos, mas com poéticas radicalmente distintas sob os aspectos citados (gesto, forma e relação com a história da arte), em cujo trabalho a noção de repetição tem ou teve um papel relevante: Mira Schendel, Richard Long, Eva Hesse e Nelson Félix.

Tal estudo possibilitou uma visão aberta da noção de repetição, que se constitui, no meu entendimento, não como algo monótono ou mecânico, e sim como uma experiência renovadora. A compreensão desse fato levou-me a algumas ideias em relação ao fazer artístico, ao modo como o artista constrói seu trabalho, como ele vê sua própria poética, inclusive sobre o prazer que o artista desfruta na realização, apesar de executar uma sucessão de ações tão banais quanto tantos outros profissionais, em seus respectivos trabalhos cotidianos.

Por outro lado, desde que comecei a estudar arte, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, em 1986, no Rio de Janeiro, venho lendo textos de artistas em diferentes formatos: as cartas de Van Gogh a Théo; de Lygia Clark a Helio Oiticica; as correspondências de Cézanne e as teorias modernistas de Fernand Léger; os livros de Kandinsky; o diário de Paul Klee, com suas formulações na Bauhaus; o manifesto irreverente de Yves Klein; as reflexões de Mark Rothko e de Marcel Duchamp sobre o processo criativo; os escritos de Donald Judd; as entrevistas com Sean Scully e seu diálogo com outros artistas. Isto para citar apenas alguns, e não falar dos clássicos, como as "Vidas dos artistas", de Vasari, e o "Da Pintura", de Alberti, que lemos ao menos umas vinte vezes em nossos cursos e concursos.

Esses ensaios, cartas ou entrevistas são textos estruturados por questões que inquietam os artistas e que, obviamente, se articulam ao modo como eles realizam suas práticas. Textos às vezes duros, às vezes apaixonados, outros que aspiram a ser didáticos, e muitos, como já disse, aparentemente confusos. Textos variados, que misturam as impressões dos artistas à teoria, suas fantasias à historiografia da arte, para citar apenas alguns aspectos que me ocorrem agora.

Trata-se também de um prazer encontrar nesses textos ressonâncias a questões que surgem durante nossa prática, tanto como artistas, ou como professores de arte. Questões criadas pela

durs, parfois passionnés, d'autres qui aspirent à être didactiques, et beaucoup d'autres, comme déjà mentionné, apparemment confus. Textes variés, un mélange entre les impressions des artistes et la théorie, ses fantaisies et l'historiographie de l'art, juste pour citer quelques aspects qui me sont venus à l'esprit.

C'est notamment un plaisir retrouver dans ces textes résonances aux questions qui sont apparues au cours de notre pratique, tant comme artistes que professeurs d'art. Des questions créés par l'articulation entre le désir - abstrait, intuité - et l'œuvre réalisée, qui prend une forme concrète et tangible au long du travail. Des questions émanant de notre contact avec le monde, de notre être dans le monde, avec les matériaux et les gestes nécessaires à la manipulation desdits matériaux.

Lorsque l'historien d'art élabore son discours sur le travail d'un artiste, il concentre son regard sur l'œuvre et, souvent, établit des relations avec d'œuvres d'autres artistes. Procédant par approximation ou différenciation, il établit des relations avec d'autres domaines du savoir, de la philosophie, de l'histoire, de l'anthropologie, pour citer quelques dialogues les plus courants. Le texte théorique sur l'art,

en plus de sa qualité littéraire, vise à élargir la portée du regard de celui qui voit l'œuvre. Souvent associée à d'autres notions, toujours en liaison avec le «bagage» (théorique, littéraire) de l'écrivain, bien que l'approche provient des œuvres proprement dites.

Les artistes ont conquis, à travers ses écrits et actions, une importante place pour la réflexion, ce qui les met côte à côte des philosophes ou des historiens d'art. Cependant, cette conquête n'enlève pas les difficultés qui apparaissent quand ils parlent de leur propre travail. Si la parole de l'artiste soulève des questions permettant d'élargir la perception du public sur l'œuvre, peut aussi simplifier radicalement les aspects multi-facettes et poétiques de cette réalisation. Car l'artiste ne fait qu'intuiter ses décisions au cours du processus de réalisation de son œuvre. Toutefois, après la réalisation, celle-ci est également vue par lui-même et articulée à d'autres réalisations, précédentes et ultérieures.

Pour tout cela, certaines difficultés spécifiques se posent dans nos réflexions : de quel lieu allons-nous discuter, nous-mêmes, des aspects plus théoriques inscrits dans nos pratiques, sans nous mettre en position de critiques de nos propres travaux ? En même temps,

articulation entre o desejo - abstrato, intuitivo - e a obra realizada, que vai tomando uma forma concreta e palpável ao longo do trabalho. Questões que partem do nosso contato com o mundo, com nosso ser no mundo, com os materiais e gestos necessários à manipulação desses materiais.

Quando o historiador da arte elabora seu discurso sobre o trabalho de um artista, ele concentra seu olhar sobre a obra e, frequentemente, estabelece relações com obras de outros artistas. Procedendo por aproximação ou diferenciação, ele estabelece relações com outros domínios de conhecimento, da filosofia, da história, da antropologia, para citar alguns dos diálogos mais usuais. O texto teórico sobre arte, além de sua qualidade literária, tem por objetivo ampliar o olhar daquele que vê a obra. Frequentemente se associa a outras noções, sempre em consonância com a "bagagem" (teórica, literária) daquele que escreve, ainda que a abordagem se origine das obras propriamente ditas.

Os artistas conquistaram, através de seus textos e ações, um lugar de reflexão relevante, o que os coloca lado a lado aos filósofos ou historiadores da arte. Mas essa conquista não elimina as dificuldades que aparecem quando falamos sobre o próprio trabalho. Se a fala do artista traz à tona questões que podem ampliar a percepção do público sobre a obra, ela pode também simplificar radicalmente aspectos multifacetados e poéticos dessa realização. Pois o artista apenas intui suas decisões durante o processo de realização de sua obra. Porém, depois de realizada, esta é também vista por ele próprio, e articulada a outras realizações, anteriores e posteriores.

Por tudo isso, algumas dificuldades específicas se colocam em nossas reflexões: de que lugar iremos discutir, nós mesmos, os aspectos mais teóricos inscritos em nossas práticas, sem nos colocarmos na posição de críticos de nossos próprios trabalhos? Ao mesmo tempo, como guardar uma certa distância tanto de nosso mergulho na prática quanto de seus resultados formais? Como inscrever as questões com as quais estamos nos defrontando num universo mais vasto e interessante também para outros?

O que buscamos nesta pesquisa dos *Escritos & Ditos* não é explicar o processo criativo, e menos ainda a obra. O que desejamos é analisar o modo como o artista experimenta a sua própria prática, é refletir sobre a noção de trabalho, assunto que certamente diz respeito a todos.

comment garder une certaine distance, tant de notre plongée dans la pratique que de ses résultats formels ? Comment inscrire les questions auxquelles nous nous sommes confrontés dans un univers plus vaste et intéressant aussi à d'autres personnes ?

Ce que nous cherchons dans cette recherche des Écrits et Dits n'est pas expliquer le processus créatif, et encore moins l'œuvre. Notre souhait est d'analyser le mode comment l'artiste éprouve sa propre pratique, et réfléchir sur la notion de travail, une question qui concerne certainement à tous.

Il se trouve que le travail dans l'atelier suit des principes propres à lui et possède son propre axe de gravité, ne cherche pas à démontrer des idées, ou représenter autre chose extérieure à lui.

Alors, ni la parole ni le texte de l'artiste ne semblent traiter spécifiquement «l'œuvre achevée». Le texte semble être impliqué à une trame de questions qui l'inquiètent. Enracinée dans sa poétique, dans le mode dont elle se réalise. Son texte traverse librement les différents domaines du savoir, des domaines que nous avons appris à séparer ; c'est un texte inquiet, d'une forme très particulière.

Oui, j'utilise ici deux notions qui me semblent spécifiques aux textes d'artistes : *l'implication et*

l'inquiétude. Autrement dit, il ne s'agit pas d'un texte objectif, mais impliqué dans une expérience spécifique, dans son rapport sensible avec le monde autour. Possède la logique de cette *partialité, de cette implication et cette inquiétude*.

L'action du groupe Écrits & Dits commence par *l'écoute et l'enregistrement* du discours des artistes sur les différents aspects de leur mode de travail, tels que :

- *la routine de la pratique dans l'atelier* - comment chacun crée les conditions pour réaliser leur travail, y compris en raison des exigences de la vie sociale ;

- *la relation de chacun avec les techniques traditionnelles de l'art et les nouvelles technologies* - ce que chacun garde des savoirs ancestraux dans leurs procédures actuelles et comment les nouvelles technologies sont incorporées à leur productions ;

- *les demandes de chaque poétique par d'autres domaines de connaissance* - de quelle façon chacun choisit et laisse traverser sa poétique, d'autres domaines de connaissance, comme l'histoire de l'art, la chimie, l'informatique, la philosophie, les systèmes sociaux de sécurité, etc. ;

- *le plaisir et l'effort associés à la réalisation du travail* - ce que chacun comprend comme plaisir et renonciation, pouvant être

Acontece que o trabalho no ateliê segue princípios que lhe são próprios, tem seu próprio eixo de gravidade, não procura demonstrar ideias, nem representar outra coisa exterior a ele.

De modo que nem a fala nem o texto do artista parecem tratar especificamente da "obra acabada". O texto parece estar comprometido com a trama de questões que o inquietam. Enraiza-se em sua poética, com o modo como esta se realiza. Seu texto atravessa livremente diferentes domínios de conhecimento, domínios que aprendemos a separar; é um texto inquieto, com uma forma bem particular.

Sim, uso aqui duas noções que me parecem específicas aos textos de artistas: *comprometimento e inquietação*. Ou seja, não se trata de um texto objetivo, mas sim comprometido com uma experiência específica, com sua relação sensível com o mundo a seu redor. Possui a lógica desta *parcialidade*, deste *comprometimento* e desta *inquietação*. A ação do grupo *Escritos&Ditos* começa pela *escuta e registro* da fala dos artistas sobre diferentes aspectos de seu modo de trabalhar, tais como:

- *a rotina da prática no ateliê* - como cada um cria condições para realizar seu trabalho, inclusive em função das demandas do vida social;

- *a relação de cada um com as técnicas tradicionais da arte e as novas tecnologias* - o que cada um guarda dos saberes ancestrais em seus procedimentos atuais e como as novas tecnologias se incorporam a suas produções;

- *as demandas de cada poética por outras áreas de conhecimento* - de que modo cada um elege, e deixa atravessar sua poética, outros domínios de conhecimento, tais como a própria história da arte, a química, a informática, a filosofia, os sistemas sociais de segurança etc;

- *o prazer e esforço associados à realização do trabalho* - o que cada um entende como prazer e renúncia, que estariam associados a sua prática, e

- *os diferentes caminhos percorridos para a inscrição de suas realizações na sociedade*.

Todas as entrevistas realizadas com os diferentes artistas seguem o mesmo protocolo, a mesma série de perguntas.

Neste primeiro ano, foram realizadas cinco entrevistas, com artistas-professores da UnB: Pedro Alvim, Miguel Simão, Bia Medeiros, Elder Rocha e Karina Dias. Todas foram gravadas em vídeo e depois transcritas.

associés à leur pratique, et

• *les différents chemins parcourus vers l'inscription de leurs réalisations dans la société.*

Tous les entretiens réalisés avec différents artistes suivent le même protocole, la même série de questions.

Dans cette première année, cinq entretiens ont été réalisées avec des artistes-enseignants de l'UnB : Pedro Alvim, Miguel

Simão, Bia Medeiros, Elder Rocha et Karina Dias. Tous ont été enregistrés sur bande vidéo et ensuite transcrits.

L'étape suivante de travail du groupe *Écrits & Dits* est la disponibilisation de ces entretiens sur le réseau internet par l'intermédiaire d'un site en cours de création, de manière à servir de matière à réflexion pour les différents domaines du savoir.



Elder Rocha entrevista
Escritos&Ditos, 2015
Elder Rocha entretien
Écrits & Dits, 2015



Karina Dias entrevista
Escritos&Ditos, 2016
Karina Dias entretien
Écrits & Dits, 2016

A próxima etapa de trabalho do grupo *Escritos&Ditos* será disponibilizar essas entrevistas na rede da internet, através de um site que está sendo criado, para que possam servir como material de reflexão para diferentes domínios de conhecimento.



Bia Medeiros entrevista
Escritos&Ditos, 2015
Bia Medeiros entretien
Écrits & Dits, 2015



Pedro Alvim entrevista
Escritos&Ditos, 2015
Pedro Alvim entretien
Écrits & Dits, 2015

Robert Morris et les Andes: des pierres, des lignes, des mots

PATRICIA CORRÊA

L'artiste Robert Morris est habituellement associé au développement de la sculpture minimaliste et du domaine post-minimaliste élargi dans les années 1960 et 70, en dépit d'une vaste production dans différents médias: la danse, la peinture, la vidéo, les installations, le dessin, etc. Morris est également connu comme un écrivain prolifique, ayant transité tout au long de sa vie par différents genres tels que la critique d'art, des essais de théorie et d'histoire de l'art, des fictions biographiques et autobiographiques et ce que nous appelons génériquement de texte d'artiste. Ces écrits ont toujours accompagné la production visuelle, comme forme de réflexion et de formalisation des idées sur le travail,

ou étaient eux-mêmes une modalité de production, inséparable du devenir de sa poétique. L'importance de cette production textuelle peut, peut-être, être mesurée par l'existence de deux recueils de ses écrits, l'un publié en 1994 et un autre en 2008. Le premier est le volume intitulé *Continuous Project Altered Daily: the writings of Robert Morris*¹ et rassemble les écrits produits entre 1966 et 1989; le second est *Have I Reasons: Work and Writings*², avec des écrits datés entre 1993 et 2007.

Morris est né aux États-Unis en 1931. Diplômé des beaux-arts, en psychologie et en philosophie, le texte a été depuis ses débuts un moyen fondamental pour l'auto-réflexion de l'œuvre

1 MORRIS, Robert. *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1994.

2 MORRIS, Robert. *Have I reasons: work and writings*. Durham; London: Duke University Press, 2008.

Robert Morris e os Andes: pedras, linhas, palavras

PATRICIA CORRÊA

O artista Robert Morris é usualmente associado ao desenvolvimento da escultura minimalista e do campo ampliado pós-minimalista nas décadas de 1960 e 70, apesar de ter uma vasta produção em diferentes meios: dança, pintura, vídeo, instalações, desenho etc. Morris também é conhecido como um escritor prolífico, tendo transitado ao longo de sua vida por diferentes gêneros, como crítica de arte, ensaios de teoria e história da arte, ficções biográficas e autobiográficas e aquilo que genericamente chamamos de texto de artista. Esses escritos sempre acompanharam a produção visual, como modo de meditação e formalização de ideias sobre o trabalho, ou foram eles mesmos uma modalidade da produção, inseparáveis do vir a ser de sua poética. A importância dessa produção textual talvez possa ser medida pela existência de duas coletâneas de seus textos, uma publicada em 1994 e outra em 2008. A primeira constitui o volume intitulado *Continuous Project Altered Daily: the writings of Robert Morris*¹ e reúne escritos produzidos entre 1966 e 1989; a segunda é *Have I Reasons: Work and Writings*², com escritos datados entre 1993 e 2007.

Morris nasceu nos Estados Unidos em 1931. Tendo formação universitária em belas artes, psicologia e filosofia, desde cedo fez do texto um meio fundamental para a autorreflexão do trabalho de artista. Na escrita, ele frequentemente misturou comentários

1 MORRIS, Robert. *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1994.

2 MORRIS, Robert. *Have I reasons: work and writings*. Durham; London: Duke University Press, 2008.

de l'artiste. À l'écrit, il a souvent mélangé des commentaires sur des lectures et des débats théoriques en cours, des études et observations des artistes dont les productions étaient admirées, des analyses de certaines questions relatives à son propre travail et des notes presque programmatiques sur leurs développements récents. Dans la plupart des cas, on peut dire que Morris pense avec ses textes - comme dans ses célèbres cubes à miroirs de 1965, il s'observe lui-même immergé dans le contexte complexe du monde des idées et des pratiques artistiques à travers les mots. Ainsi, rarement les textes plus réflexifs apportent des commentaires directs sur sa propre production visuelle, mais précisent les points d'intérêt et de tension pour la proposition et le déroulement du travail.

Au milieu de l'immense quantité et la variété des textes Morris, ce qui attire notre attention sur un élément quelque peu inhabituel et peut-être pour cette raison si peu exploré, en vérité, presque ignoré par les critiques et les chercheurs: sa relation à l'art précolombien, en particulier celui provenant de la région des Andes. Dans au moins trois moments de sa trajectoire, l'intérêt pour l'art des anciennes cultures américaines surgit, comme celle des

Nascas (c. 200—800) et les Incas (c. 1450—1530). Mais il ne s'agit pas, en principe, de l'implication de l'artiste avec des images de ces cultures, mais avec des aspects conceptuels qu'il saisit et sur lesquels il réfléchit à partir de références théoriques, historiques ou même critiques. C'est précisément à travers ces aspects de la dimension plus conceptuelle que proprement visuelle de l'art andin que Morris produit des réflexions sur des moments cruciaux de l'art contemporain - qui l'entoure à New York, mélangé à son art lui-même. Par conséquent, l'écriture serait le moyen idéal pour traiter de cette implication avec les Andes, qui est beaucoup moins évidente si l'on observe uniquement le travail qu'il effectue au moment où ces références apparaissent dans ses écrits. Nous indiquerons ici uniquement ces trois moments, dans l'espoir de faire une esquisse de son contenu et de sa signification dans l'œuvre de Morris.

I
L'écriture académique et son rapport intrinsèque à la réflexion théorique et l'imagination historique marque la première relation claire de Morris avec l'art précolombien. En 1966, après quatre années d'études en histoire de l'art au Hunter College à New York, il présente un mémoire de maîtrise

sobre leituras e debates teóricos correntes, estudos e observações da produção de artistas admirados, análises de algumas questões pertinentes a seu próprio trabalho e anotações quase programáticas a respeito de seus desenvolvimentos recentes. No mais das vezes, podemos dizer que Morris pensa com seus textos - como em seus famosos cubos espelhados de 1965, ele observa a si mesmo imerso no contexto complexo do mundo das ideias e práticas artísticas através das palavras. Assim, raramente os textos mais reflexivos trazem comentários diretos sobre sua própria produção visual, porém esclarecem o que seriam pontos de interesse e tensão para a proposição e os desdobramentos do trabalho.

Em meio à imensa quantidade e variedade dos textos de Morris, chama nossa atenção um elemento um tanto inusitado e, talvez por isso, pouco explorado, na verdade quase ignorado por críticos e estudiosos: sua relação com a arte pré-colombiana, especificamente a oriunda da região andina. Em pelo menos três momentos de sua trajetória, surge o interesse pela arte de antigas culturas americanas como os nascas (c. 200—800) e os incas (c. 1450—1530). Mas não se trata, a princípio, de um envolvimento do artista com imagens provenientes dessas culturas, e sim com aspectos conceituais que ele apreende e sobre os quais reflete a partir de referências teóricas, históricas ou mesmo críticas. É justamente através desses aspectos de dimensão mais conceitual do que propriamente visual na arte andina que Morris produz reflexões sobre momentos cruciais da arte contemporânea - aquela que o cerca em Nova Iorque, misturada à sua própria. Por isso, a escrita seria o meio privilegiado para processar esse envolvimento com os Andes, que é bem menos evidente se observamos apenas os trabalhos que ele realizava à época em que essas referências aparecem em seus textos. Vamos apenas indicar aqui esses três momentos, esperando assim esboçar seu teor e sentido na obra de Morris.

I
A escrita acadêmica e sua ligação intrínseca com a reflexão teórica e a imaginação histórica marcam a primeira clara relação de Morris com a arte pré-colombiana. Em 1966, depois de quatro anos estudando história da arte no Hunter College, em Nova Iorque, ele defende uma *master thesis* intitulada *Form-Classes in the Work*

intitulé *Form-Classes in the Work of Constantin Brancusi*³. Il s'agit de l'application des concepts de l'historien de l'art américain George Kubler à l'étude de ce sculpteur si admiré par les minimalistes. Kubler, spécialiste de l'art précolombien et colonial ibéro-américain, avait publié en 1962 deux livres à grande répercussion. *The Shape of Time*⁴ est un essai proposant un modèle théorique pour le développement de l'art basé sur l'identification de séries de répétitions, des variations et des mutations formelles; *Art and Architecture of Ancient America*⁵ est un manuel typique d'histoire de l'art précolombien, qui était pourtant le premier à attribuer un sens proprement artistique ou esthétique à certaines productions des Andes jusque-là exclues de l'appréciation de l'Occident, comme la pierre taillée des murs Incas et les lignes tracées dans le désert par les Nascas⁶.

Morris identifie chez Brancusi des séries de pièces qui seraient l'évolution formelle d'un même problème sculptural. C'est ce que

Kubler appelle la classe formelle (*formal class*): répétition modifiée progressivement à partir d'un objet primaire (*prime object*) qui surgit en réponse à la prise de conscience d'un problème et se déploie dans le temps pour l'épuiser. Toutefois, selon le modèle anti-évolutif de Kubler, toute classe formelle reste ouverte et son problème peut être repris dans de nouvelles conditions, comme de nouvelles séries formelles. Le travail de Brancusi partirait du problème formel de l'ovoïde, ce qui donne lieu à une série d'ovales horizontaux, en diagonale ou verticaux, et une série de figures, de fragments et d'éléments empilés.

Alors que Kubler s'intéressait à la construction d'une logique temporelle vers le déclin, la survie et la résurgence de vocabulaires formels indigènes ou étrangers dans le processus de colonisation ibérique, l'attrait de Morris pour ces théories doit être compris à la lumière de sa production sculpturale au moment de ces lectures: série de polyèdres simples soumis à des variations et permutations

3 MORRIS, Robert. *Form-classes in the work of Constantin Brancusi*. MA Thesis. New York: Hunter College, 1966.

4 KUBLER, G. *The shape of time. Remarks on the history of things*. New Haven; London: Yale University Press, 1962.

5 Id. *Art and Architecture of Ancient America*. Pelican History of Art 21. Baltimore: Penguin Books, 1962.

6 Cf. DEAN, Carolyn. *A Culture of Stone: Inka perspectives on Rock*. Durham; London: Duke University Press, 2010. p. 10.

of Constantin Brancusi³. Trata-se de uma aplicação de conceitos do historiador da arte estadunidense George Kubler ao estudo desse escultor tão admirado pelos minimalistas. Kubler, um especialista em arte pré-colombiana e arte colonial iberoamericana, havia publicado em 1962 dois livros de grande impacto. *The Shape of Time*⁴ é um ensaio que propõe um modelo teórico para o desenvolvimento da arte baseado na identificação de séries de repetições, variações e mutações formais; *Art and Architecture of Ancient America*⁵ é um típico manual de história da arte pré-colombiana, que no entanto foi o primeiro a atribuir sentido propriamente artístico ou estético a certas produções andinas até então excluídas da apreciação ocidental, como a cantaria dos muros incas e as linhas desenhadas no deserto pelos nascas⁶.

Morris identifica em Brancusi séries de peças que seriam desdobramentos formais de um mesmo problema escultórico. Isso é o que Kubler chama de classe formal (*formal class*): a repetição gradualmente alterada de um objeto primário (*prime object*) que surge em resposta à consciência de um problema e se desdobra no tempo até esgotá-lo. No entanto, segundo o modelo anti-evolucionista de Kubler, toda classe formal permanece aberta e seu problema pode ser retomado em novas condições, como novas séries formais. A obra de Brancusi partiria do problema formal da ovoide, dando origem a séries de ovais horizontais, diagonais ou verticais, e séries de figuras, fragmentos e empilhamentos.

Enquanto para Kubler interessava a construção de uma lógica temporal para o declínio, a sobrevivência e o ressurgimento de vocabulários formais nativos ou estrangeiros no processo da colonização ibérica, a atração de Morris por essas teorias deve ser compreendida à luz de sua produção escultórica à época dessas leituras: séries de poliedros simples submetidos a variações e permutações espaço-temporais ou situacionais, que podiam ser pensados como reativação

3 MORRIS, Robert. *Form-classes in the work of Constantin Brancusi*. MA Thesis. New York: Hunter College, 1966.

4 KUBLER, G. *The shape of time. Remarks on the history of things*. New Haven; London: Yale University Press, 1962.

5 Id. *Art and Architecture of Ancient America*. Pelican History of Art 21. Baltimore: Penguin Books, 1962.

6 Cf. DEAN, Carolyn. *A Culture of Stone: Inka perspectives on Rock*. Durham; London: Duke University Press, 2010. p. 10.

spatio-temporelles ou de situation, qui pourraient être pensés comme la réactivation de classes formelles abandonnées ou apparemment épuisées, ce qui non seulement les mettait en rapport aux séries et piles de Brancusi, mais aussi la production d'anciennes cultures perdues dans le temps. Sur un ton kluberien, Morris écrit dans son mémoire: « tout ce qui se fait maintenant est une réplique ou une variante de quelque chose qui a été fait il y a quelque temps »⁷. La Colonne sans fin de Brancusi « est une connexion au néolithique, ce qui est important car il semble y avoir aujourd'hui un renouveau du monument abstrait »⁸.

La conclusion à laquelle il parvient à la fin de son étude est assez proche des questions qui attireraient les minimalistes en ce moment-là. Il affirme: « En plus de la phénoménologie de l'ensemble et des parties, il y en a une autre: l'orientation. Les travaux avec l'ovoïde utilisent les trois disponibles: vertical, horizontal, diagonal. L'orientation est l'élément syntaxique moins exploré dans le travail »⁹. On peut penser à Carl Andre et Dan Flavin,

mais aussi dans une oeuvre comme *Three L Beams*, réalisée en 1965 par Morris: trois objets identiques, ou la répétition d'un même objet dans différentes positions. Le vocabulaire formel alors employé par Morris – des cubes, des colonnes, des poutres, des cadres, des plates-formes – incarne clairement un ensemble de formes primaires sur lesquelles est réalisé le jeu spatio-temporel de la perception; ses répétitions, ses variations, ses différentes dispositions et orientations traduisent pour l'expérience du spectateur, l'ambiguïté, la mutabilité et la durée de la forme théorisées par Kubler. De plus, ce vocabulaire de formes simples apparaît dans les vieux « monuments abstraits » des villes et des temples Incas qui, avec Kubler, à la même époque, qui commencent à être admirés comme art.

II

En 1970, les idées de George Kubler sur l'art andin marqueraient une fois encore un texte de Morris, dans ce cas *Some Notes on the Phenomenology of Making*, initialement publié dans la revue

7 MORRIS, Robert. Form-classes in the work of Constantin Brancusi. MA Thesis. New York: Hunter College, 1966. p. 6.

8 Ibid., p. 72.

9 Ibid., p. 85.

de classes formais abandonnées ou apparemment épuisées, o que não só as conectava às séries e empilhamentos de Brancusi mas também à produção de antigas culturas perdidas no tempo. Em tom kluberiano, Morris escreve em sua dissertação: “tudo o que é feito agora é uma réplica ou uma variante de algo que foi feito há algum tempo”⁷. A coluna infinita de Brancusi “é uma conexão com o Neolítico e isso é importante porque hoje parece haver um revival do monumento abstrato”⁸.

A conclusão a que chega ao final de seu estudo é bastante próxima das questões que atraíam os minimalistas nesse momento. Ele afirma “Além da fenomenologia do todo e das partes há uma outra: a orientação. Os trabalhos com a ovoide usam as três disponíveis: vertical, horizontal, diagonal. Orientação é o elemento sintático menos explorado na obra”⁹. Podemos pensar em Carl Andre e Dan Flavin, mas também em um trabalho como *Three L Beams*, feito em 1965 por Morris: três objetos iguais, ou a repetição de um mesmo objeto, em distintas posições. O vocabulário formal então empregado por Morris – cubos, colunas, vigas, molduras, plataformas – encarna nitidamente um conjunto de formas primárias sobre as quais se realiza o jogo espaço-temporal da percepção; suas repetições, variações, diferentes arranjos e orientações traduzem para a experiência do espectador a ambiguidade, a mutabilidade e a duração da forma teorizadas por Kubler. Além disso, esse vocabulário de formas simples aparece nos antigos “monumentos abstratos” das cidades e templos incas que, com Kubler, na mesma época, passaram a ser admirados como arte.

II

Em 1970, as ideias de George Kubler sobre a arte andina voltariam a marcar um texto de Morris, nesse caso *Some Notes on the Phenomenology of Making*, originalmente publicado na revista *Artforum* e que define seu interesse pela arte processual¹⁰. A referência em

7 MORRIS, Robert. Form-classes in the work of Constantin Brancusi. MA Thesis. New York: Hunter College, 1966. p. 6.

8 Ibid., p. 72.

9 Ibid., p. 85.

10 Id. Some notes on the Phenomenology of Making. In: MORRIS, Robert. Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris. Cambridge: The MIT Press, 1994. p. 71—93.

Artforum et qui définit son intérêt pour l'art processuel¹⁰. La référence en question est l'analyse de la pierre taillée Inca faite par l'historien dans l'article *Machu Picchu*, publié en 1960¹¹. Dans l'article bref, Kubler explique certaines des procédures impliquées dans la découpe des blocs de pierre des bâtiments de la vieille ville des Andes, la variété impressionnante de leurs formes et de leurs emboîtements très précis.

L'un de ces procédés est décrit de la manière suivante: après une première découpe, chaque bloc est positionné et frotté contre les surfaces auxquelles il sera fixé, par l'intermédiaire d'un mécanisme qui le suspend et le fait osciller en contact avec d'autres blocs, dans un ajustement parfait par abrasion. Autrement dit, il n'y aurait pas exactement parmi les Incas un modèle ou un idéal géométrique agissant dans la détermination formelle de chaque pierre, mais la définition d'un processus à mettre en œuvre sur un matériau. Chaque bloc résultant de ce processus pouvait conserver une partie de son irrégularité d'origine,

des circonstances et des conditions environnementales des actions effectuées sur lui et de sa résistance aux forces employées - conditions variées et même imprévues. En fait, aucun bloc Inca ne résulte de l'application d'une forme abstraite sur un matériau inerte. Surtout sur les murs des bâtiments d'une plus grande valeur religieuse, chaque pierre est unique car elle est modelée à partir des contingences de la matière et du lieu. Morris écrit:

*Dans son analyse de Machu Picchu, George Kubler est le seul parmi les historiens de l'art à proclamer que les significations de ce monument doivent être recherchées par la reconstitution de son activité de construction particulière - et non pas dans une analyse formelle de son architecture. Je crois qu'il est possible de trouver des « formes » dans l'activité même de faire autant que dans ses produits finaux.*¹²

Voilà une définition du type d'intérêt qui caractérise l'art de procédé, avec lequel Morris trouve une réponse à une vieille question:

10 MORRIS, Robert. Some notes on the Phenomenology of Making. In: MORRIS, Robert. *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1994. p. 71—93.

11 KUBLER, George. *Machu Picchu*. *Perspecta: the Yale Architectural Journal*, The MIT Press, v. 6, p. 48—55, 1960.

12 MORRIS, Robert. *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1994. p. 73.

questão é a análise da cantaria inca feita pelo historiador no artigo *Machu Picchu*, que fora publicado em 1960¹¹. No breve artigo, Kubler explica alguns dos procedimentos envolvidos no corte dos blocos de pedra das construções da antiga cidade nos Andes, impressionantes pela variedade de seus formatos e por seus encaixes muito precisos.

Um desses procedimentos é assim descrito: depois de um corte rudimentar, cada bloco é posicionado e friccionado contra as superfícies às quais será fixado, através de um mecanismo que o suspende e faz oscilar em contato com os demais blocos, num perfeito ajuste por abrasão. Ou seja, não haveria entre os incas propriamente um modelo ou ideal geométrico atuando na determinação formal de cada pedra, mas sim a definição de um processo a ser posto em ação sobre um material. Cada bloco resultante desse processo podia guardar algo de sua irregularidade original, das circunstâncias e condições ambientais das ações realizadas sobre ele e de sua resistência às forças empregadas - condicionantes variados e mesmo imprevisíveis. De fato, nenhum bloco inca resulta da aplicação de uma forma abstrata a um material inerte. Especialmente nos muros dos edifícios de maior valor religioso, cada pedra é única porque modelada sob as contingências do material e do local. Morris escreve:

*Em sua análise de Machu Picchu, George Kubler é o único entre os historiadores da arte a proclamar que os significados desse monumento devem ser buscados através da reconstituição de sua particular atividade de construção - e não em uma análise formal de sua arquitetura. Eu acredito que é possível encontrar 'formas' na própria atividade do fazer, tanto quanto em seus produtos finais.*¹²

Eis aí uma definição do tipo de interesse que caracterizou a arte processual, com a qual Morris encontra resposta para uma antiga pergunta: como fazer processo e forma coincidirem na arte? Ou seja, como transformar a experiência da arte na experiência de certas atividades e comportamentos? Para termos uma ideia de como a questão é antiga para o artista, lembremos de uma de suas

11 KUBLER, George. *Machu Picchu*. *Perspecta: the Yale Architectural Journal*, The MIT Press, v. 6, p. 48—55, 1960.

12 MORRIS, Robert. *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1994. p. 73.

comment faire pour que le procédé et la forme coïncident dans l'art? Autrement dit, comment transformer l'expérience de l'art dans l'expérience de certaines activités et comportements? Pour avoir une idée de la façon dont la question est ancienne pour l'artiste, rappelons-nous de l'une de ses premières boîtes, *Box with the sound of its own making*. Fabriquée en 1961, elle se compose d'une petite boîte en bois qui émet le bruit produit tout au long de sa fabrication, à travers un appareil de reproduction sonore caché à l'intérieur. Dans les polyèdres fait par Morris par la suite, un aspect visuel pauvre - des boîtes en contreplaqué gris, banal - permet également d'explorer la possibilité de remplacer la forme, en tant qu'une expérience des relations internes pregnantes, par l'accent mis sur des relations de situation et temporelles¹³ - ce que Michael Fried a appelé de théâtralité¹⁴. Mais entre la fin des années 60 et le début des années 70, en observant un formalisme excessif dans les polyèdres minimalistes, Morris commence à comprendre l'œuvre

d'art comme « mode structurel du comportement organisé », quelque chose qui ne rechercherait pas une « image finale ».¹⁵

Les exemples qu'il cite dans le texte donnent une idée de l'ambition historique de cette opération discursive: le premier est Machu Picchu, avec ses murs en pierre, puis vient la goutte de Jackson Pollock, les trois mètres courbes de Marcel Duchamp, l'utilisation méthodique du hasard par John Cage et les esclaves inachevés de Michel-Ange. Tous démontreraient une détermination du processus sur la forme; peut-être pas exactement une classe formelle, mais une sorte de classe conceptuelle qui découle de la prise de conscience d'un problème et se déroule en séries à travers les temps. D'une certaine façon, les travaux de Morris s'inscrivent dans cette chaîne temporelle souple entraînée par un ancien art andin qui, selon Kubler, produit une « extrême variété rythmique et plastique dans des limites technologiques étroites, orientée vers une vision poétique de l'environnement

13 Cf. MORRIS, Robert. Notes on sculpture, Part I; Notes on Sculpture, Part 2. MORRIS, Robert. Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris. Cambridge: The MIT Press, 1994. p. 1—21.

14 Cf. FRIED, Michael. Art and objecthood. In: *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 148—171.

15 MORRIS, Robert. Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris. Cambridge: The MIT Press, 1994. p. 73.

premieras caixas, *Box with the sound of its own making*. Feita em 1961, ela consiste em uma pequena caixa de madeira que emite os ruídos produzidos ao longo de toda a sua fabricação, através de um aparelho de reprodução sonora escondido em seu interior. Nos poliedros feitos por Morris a seguir, uma visualidade pobre - caixas de compensado cinza, banal - explora igualmente a possibilidade de se substituir a forma, enquanto experiência de relações internas pregnantes, pela ênfase em relações situacionais e temporais¹³ - aquilo que Michael Fried chamou de teatralidade¹⁴. Mas entre o final dos anos 60 e o começo dos 70, ao ver ainda um excessivo formalismo nos poliedros minimalistas, Morris passa a entender o trabalho de arte como “modo estrutural de comportamento organizado”, algo que não visaria uma “imagem final.”¹⁵

Os exemplos que ele menciona no texto dão ideia da ambição histórica dessa operação discursiva: o primeiro é Machu Picchu, com seus muros de pedras, depois vem o dripping de Jackson Pollock, os três metros curvos de Marcel Duchamp, o uso metódico do acaso por John Cage e os escravos inacabados de Michelangelo. Todos demonstrariam uma determinação do processo sobre a forma; talvez não propriamente uma classe formal, mas uma espécie de classe conceitual que surge da consciência de um problema e se desdobra em séries através dos tempos. De algum modo, os trabalhos de Morris se inserem nessa flexível cadeia temporal acionada por uma antiga arte andina que, segundo Kubler, produz “extrema variedade rítmica e plástica sob estreitos limites tecnológicos, voltada para uma visão poética do ambiente natural”¹⁶. Do simples ao complexo, do restrito ao livre, os blocos incas se conectam, como objetos primários, a um trabalho como *Steam*: uma área quadrada, recuberta de pedras e que libera nuvens de vapor, concebido por Morris em 1967. Permanentemente instalado em um gramado de Bellingham, EUA, a partir

13 Cf. MORRIS, Robert. Notes on sculpture, Part I; Notes on Sculpture, Part 2. MORRIS, Robert. Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris. Cambridge: The MIT Press, 1994. p. 1—21.

14 Cf. FRIED, Michael. Art and objecthood. In: *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998. p. 148—171.

15 MORRIS, Robert. Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris. Cambridge: The MIT Press, 1994. p. 73.

16 KUBLER, George. Machu Picchu. *Perspecta: the Yale Architectural Journal*, The MIT Press, v. 6, p. 48—55, 1960. p. 54.

naturel »¹⁶. Du simple au complexe, du restreint au libre, les blocs Inca sont connectés, comme objets primaires, à une oeuvre comme *Steam*: une aire carrée, recouverte de pierres et libérant des nuages de vapeur, conçu par Morris en 1967. Installé de façon permanente sur une pelouse à Bellingham, aux États-Unis, à partir de 1974, *Steam* s'écarte de l'imposition d'une forme arbitraire et se rapproche de l'expérience du «comportement » de certains matériaux dans certaines conditions d'espace-temps.

III

Penser avec l'art précolombien semble avoir été quelque chose de très attrayant pour les jeunes artistes américains dans les années 1960 et 70. En plus de ce que nous avons dit, Morris a entrepris un voyage dans la région de Nasca dans le désert péruvien en 1975, à la recherche des dessins géants qui sont habituellement appréciés en avion. Cette même année, il publie un compte rendu de l'expérience dans le magazine *Artforum* sous le titre *Aligned with Nazca*¹⁷, dans lequel il réfléchit aux célèbres

lignes tracées par une culture pré-colombienne à laquelle est attribué le même nom, les Nascas.

Le texte mêle les expériences dans le désert et des commentaires sur les cultures disparues du Pérou, des observations sur le climat dans les Andes et des références au monde de l'art de New York, l'histoire de l'art européen et des allusions aux personnages de Samuel Beckett. Des montagnes blanches et noires, des céramiques érotiques, des fruits qui pourrissent, le goût de sable dans la bouche apparaissent dans le récit au ton lyrique. « Les yeux brûlent avec la clarté. [...] Main coupée en épluchant un avocat. [...] Des garçons nus et lumineux se baignant »¹⁸: le mouvement du regard articulé dans le texte révèle un aspect frappant du texte, qui est l'oscillation entre la visibilité et l'invisibilité dans le désert, la difficulté même de voir qui marque l'expérience des lignes.

Contrairement à ce qui est montré dans les photographies aériennes super connues de Nasca, qui ont tendance à synthétiser les dessins dans des plans statiques, Morris décrit

16 KUBLER, George. Machu Picchu. *Perspecta: the Yale Architectural Journal*, The MIT Press, v. 6, p. 48—55, 1960. p. 54.

17 MORRIS, Robert. *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1994. p. 143—173.

18 *Ibid.*, p.145.

de 1974, *Steam* se afasta da imposição de uma forma arbitrária e se aproxima da experiência do “comportamento” de certo material em certas condições espaço-temporais.

III

Penser com a arte pré-colombiana parece ter sido algo muito atraente para jovens artistas estadunidenses nas décadas de 1960 e 70. Além do que já dissemos, Morris empreendeu uma viagem à região de Nasca, no deserto peruano, em 1975, em busca dos gigantescos desenhos que normalmente são apreciados de avião. Neste mesmo ano, ele publica um relato da experiência na revista *Artforum* sob o título *Aligned with Nazca*¹⁷, onde reflete sobre as famosas linhas desenhadas por uma cultura pré-colombiana à qual se atribui o mesmo nome, os nascas.

O texto mistura as experiências no deserto e comentários sobre as culturas extintas do Peru, observações sobre o clima nos Andes e referências ao meio artístico nova-iorquino, história da arte europeia e menções a personagens de Samuel Beckett. Montanhas brancas e negras, cerâmica erótica, frutas que apodrecem, gosto de areia na boca aparecem no relato em tom lírico. “Olhos ardem com o clarão. [...] Mão cortada ao descascar um abacate. [...] Meninos nus e brilhantes tomando banho”¹⁸: o movimento do olhar articulado na escrita vai revelando um aspecto marcante do texto, que é a oscilação entre a visibilidade e a invisibilidade no deserto, a própria dificuldade de ver que marca a experiência das linhas.

Ao contrário do que mostram as fotografias aéreas superconhecidas de Nasca, que tendem a sintetizar os desenhos em planos estáticos, Morris descreve uma busca tateante em meio a nuvens de poeira e areia, enquanto dirige pela estrada Panamericana Sur. Ele escreve: “Nenhuma linha. Perdi-as completamente com a queda da luz. Tentar amanhã.”¹⁹ No deserto, o olho se engana com as distâncias. Dois dias de busca são necessários para que ele encontre e se aproxime das primeiras linhas. Constata que estas foram feitas com a remoção da camada de pedras escuras que cobre todo o deserto, deixando uma pequena depressão de cor mais clara no solo.

17 MORRIS, Robert. *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge: The MIT Press, 1994. p. 143—173.

18 *Ibid.*, p. 145.

19 *Ibid.*, p. 145.

une recherche à tâtons au milieu des nuages de poussière et de sable, tout en conduisant sur la route Panamericana Sur. Il écrit: « Aucune ligne. Je les ai complètement perdues avec la tombée de la lumière. Essayer demain ».¹⁹ Dans le désert, l'œil est mis à épreuve avec les distances. Deux jours de recherches lui sont nécessaires pour trouver et s'approcher des premières lignes. Il constate que ces lignes ont été faites en enlevant la couche de pierres sombres qui recouvre le désert, en laissant une petite dépression de couleur plus claire sur le sol.

En arrivant au Pérou, et même avant de quitter les Etats-Unis, Morris a entendu à plusieurs reprises qu'il était essentiel de survoler les lignes, parce qu'il n'y aurait rien à voir à partir du sol. Mais il décide de les chercher en voiture et à pied, justement intéressé par ce qu'il ne pouvait pas voir et par la propre dynamique de situation de son corps sur le sol, ne voulant pas les voir fermées et récupérées par la vision perpendiculaire qui caractérise les relations plus familières avec les bâtiments, les photographies et œuvres d'art. A pied et en accompagnant les

directions variées des lignes, il note les conditions particulières de la perception d'un plan continu qui commence sous ses pieds et se termine à la hauteur de ses yeux, sur l'horizon distant, sans les interruptions de plans frontaux typiques des espaces urbains. Dans ces conditions, « l'horizontal devient vertical à travers son étendue »²⁰. Il pense: ceci est une expérience de dépassement de la grille cartésienne associée à la culture urbaine qui a vu naître l'art de la Renaissance et la systématisation de l'espace en deux ou trois dimensions, qui emprisonnent encore le contexte perceptif de l'art au XXe siècle avec ses dichotomies entre mur et sol, marquer et construire, peinture et sculpture.²¹

Les lignes relient, tout d'un coup, le passé à l'avenir. Nasca était une culture semi-nomade, qui errait parmi les oasis de verdure, vite disparue dans le désert, sans construire de villes. On croit que les lignes étaient des chemins, des parcours rituels, des lignes directrices du corps dans l'espace hors de la grille, où le proche et lointain, le visible et l'invisible se confondent, en tant que vecteurs du regard dans

19 Ibid., p. 145.

20 Ibid., p. 154.

21 Ibid., p. 158.

Chegando ao Peru, e mesmo antes de deixar os Estados Unidos, Morris ouvira muitas vezes que era imprescindível sobrevoar as linhas, pois não haveria nada a ser visto do chão. Mas ele decide procurá-las de carro e a pé, justamente interessado no que não poderia ver e na própria dinâmica situacional de seu corpo sobre o solo, pois não queria vê-las fechadas e recuperadas à visão perpendicular que caracteriza as relações mais familiares com construções, fotografias e obras de arte. Caminhando e acompanhando as variadas direções das linhas, ele nota as condições especiais de percepção de um plano contínuo que começa sob seus pés e termina à altura de seus olhos, no horizonte distante, sem as interrupções de planos frontais típicas dos espaços urbanos. Sob essas condições, “o horizontal se torna vertical através da extensão”²⁰. Ele pensa: isso é uma experiência de ultrapassagem da grade cartesiana ligada à cultura urbana que viu nascer a arte renascentista e a sistematização do espaço em duas ou três dimensões, que ainda aprisiona o contexto perceptivo da arte no século XX com suas dicotomias entre parede e chão, marcar e construir, pintura e escultura²¹.

As linhas conectam, de repente, o passado ao futuro. Nasca foi uma cultura seminômade, que peregrinou entre oásis verdes que logo desapareciam no deserto, sem construir cidades. Acredita-se que as linhas fossem caminhos, percursos rituais, orientações do corpo nesse espaço fora da grade onde o perto e o longe, o visível e o invisível se confundem, como vetores do olhar no horizonte aberto. Mas essa é também a experiência almejada por muitos artistas atuais, diz Morris, que ele identifica com a fenomenologia perceptiva da *land art* mas também com outras iniciativas que, por volta de 1975, estariam superando a insistência minimalista nas ordenações espaciais em grades e sistemas. Essas iniciativas “se aventuram pela irracionalidade do espaço real”, em cujo domínio “o dilema sujeito-objeto nunca se resolve”²². Formas labirínticas, solipsistas, errância contínua e a sensação de perder-se em espaços sem limites precisos constituem essa zona em comum entre nascas e artistas como Michael Asher, Mary Miss, Alice Aycock, Vito Acconci e Bruce Nauman, cujos trabalhos ilustram o texto de Morris.

As linhas no deserto, continua Morris, são uma mediação entre o plano e o espaço profundo, entre notações simples no solo e a

20 Ibid., p. 154.

21 Ibid., p. 158.

22 Ibid., p. 165.

l'horizon ouvert. Mais cela est aussi l'expérience souhaitée par de nombreux artistes actuels, dit Morris, qu'il identifie avec la phénoménologie perceptive du *land art*, mais aussi avec d'autres initiatives qui, en 1975, surmonteraient l'insistance minimaliste sur les aménagements de l'espace dans les réseaux et systèmes. Ces initiatives « s'aventurent dans l'irrationalité de l'espace réel », dans le domaine duquel le « dilemme sujet-objet ne se résout jamais »²². Des formes labyrinthiques, solipistes, une errance continue et le sentiment de se perdre dans des espaces sans limites précises, constituent ce domaine en commun entre Nasca et des artistes tels que Michael Asher, Mary Miss, Alice Aycock, Vito Acconci et Bruce Nauman, dont les œuvres illustrent le texte de Morris.

Les lignes dans le désert, continue Morris, sont une médiation entre le plan et l'espace profond, entre des notations simples sur le sol et la totalité insaisissable du paysage, entre l'abstraction humaine et la force de la nature. Le corps humain, avec son échelle et sa relativité de la perception, est l'axe de cette médiation. Il n'est pas possible de savoir

comment les Nascas ont expérimenté leurs lignes, mais pour notre artiste, elles déclenchent la perception d'une constitution mutuelle, dynamique et toujours instable entre le corps et l'espace. Parmi les différents labyrinthes et jeux de miroirs que Morris produit au moment du texte, peut-être on peut considérer son observatoire, conçu et construit entre 1971 et 1977, comme le travail qui condense son intérêt pour l'art ancien du Pérou. *Observatory* est une structure circulaire en terre, bois, granit et acier de 91 mètres de diamètre, installé de façon permanente dans Oostelijk Flevoland, dans les basses terres hollandaises. La construction oriente du corps du spectateur par rapport à l'espace ouvert tout autour, en fixant des points d'observation de solstices et d'équinoxes par des lignes imaginaires reliant le centre du cercle à des repères externes, construits à la hauteur relative de l'horizon. C'est un lieu de dépassements du temps et de l'espace: entre l'humain et le cosmique, l'autre et l'inaccessible, le moi et le monde, les limites sont tracées et disparaissent.

totalidade inapreensível da paisagem, entre a abstração humana e a força da natureza. O corpo humano, com sua escala e relatividade perceptiva, é o eixo dessa mediação. Não é possível saber como os nascas experimentavam suas linhas, mas para nosso artista elas deflagram a percepção de uma constituição mútua, dinâmica e sempre instável entre corpo e espaço. Entre os diversos labirintos e jogos de espelhos que Morris produz à época do texto, talvez possamos considerar seu observatório, projetado e construído entre 1971 e 1977, como o trabalho que condensa seu interesse na antiga arte peruana. *Observatory* é uma estrutura circular feita em terra, madeira, granito e aço com 91 metros de diâmetro, permanentemente instalada em Oostelijk Flevoland, na planície holandesa. A construção orienta o corpo do observador com relação ao espaço aberto ao redor, fixando pontos de observação de solstícios e equinócios através de linhas imaginárias que conectam o centro do círculo a marcos externos, construídos à altura relativa do horizonte. É um local de ultrapassagens de tempo e espaço: entre o humano e o cósmico, o próximo e o inatingível, o eu e o mundo, limites se desenham e desaparecem.

22 Ibid., p. 165.

La «Parole» «de» l'«artiste», ou mieux encore, la horde hurlante

MARIA BEATRIZ DE MEDEIROS

Le texte présent répond à une invitation des enseignants-artistes Iracema Barbosa et Karina Dias, en vue de participer à **Poéticas I** – Rencontre Internationale de Poétiques Contemporaines, qui se tiendra en Juin 2016, à l'Université de Brasília. L'invitation porte sur la parole de l'artiste. Difficile pour nous, qui formons un groupe, une horde¹, de nous identifier sous le terme d'« artiste ». Le Groupe de Recherche Corps Informatiques², le lieu dont je parle, s'est constitué en 1992 à l'Université de Brasília, avec des étudiants,

des techniciens et des enseignants des départements d'Arts Scéniques et d'Arts Visuels. Nous sommes un groupe.

Difficulté 1: «artiste»

L'objectif principal de Corps Informatiques, dont le nom évoque immédiatement la pluralité, est de penser le corps face à la technologie.

Corps Informatiques naît comme un "groupe" de par la nécessité antérieurement ressentie par Bia Medeiros au cours de performances réalisées en 1983 et 1984. La

1 Le terme «cambada» (NdT: traduit comme «horde» en français) nous a été suggéré par Maicyra Leão, professeure à l'Université Fédérale de Sergipe, et ex-membre de Corps Informatiques.

2 Corps Informatiques est un groupe de recherche en art contemporain : composition urbaine, performance, vidéo-art, web-art. www.corpos.org; www.corpos.blogspot.com.br; www.performancecorpopolitica.net (peut-être le plus important site de performances réalisées au Brésil); www.facebook.com/corposinformaticos; [vimeo/corpos](https://vimeo.com/corpos). Le groupe Corps Informatiques est actuellement composé de: Ayla Gresta; Bia Medeiros; Bruno Corte Real; Diego Azambuja; Gustavo Silvamaral; João Stoppa; Maria Eugênia Matricardi; Mariana Brites (Alla Soub d'Nadah); Mateus de Carvalho Costa; Matheus Opa; Natasha de Albuquerque; Romulo Barros; Thiago Marques, ZMário.

“Fala” “do” “artista”, ou melhor, a cambada urra

MARIA BEATRIZ DE MEDEIROS

O presente texto responde ao convite das professoras-artistas Iracema Barbosa e Karina Dias no sentido de participar do **Poéticas I** – Encontro Internacional em Poéticas Contemporâneas, a realizar-se em junho de 2016, na Universidade de Brasília. O convite refere-se à fala do artista. Difícil, para nós, que somos grupo, cambada,¹ nos identificarmos com o termo “artista”. O Grupo de Pesquisa Corps Informativos,² lugar do qual falo, formou-se em 1992, na Universidade de Brasília, com alunos, técnicos e professores dos departamentos de Artes Cênicas e Artes Visuais. Somos grupo.

Dificuldade 1: “artista”

O objetivo primeiro do Corps Informativos, cujo nome revela desde cedo o plural, era pensar que corpo frente às tecnologias.

Corpos Informativos nasce “grupo” por uma necessidade anteriormente sentida por Bia Medeiros em performances realizadas em 1983 e 1984. A performance necessita potência, necessita apoio, sincronia (e naturalmente

1 O termo “cambada” nos foi sugerido por Maicyra Leão, professora na Universidade Federal de Sergipe, ex-integrante do Corps Informativos.

2 Corps Informativos é grupo de pesquisa em arte contemporânea: composição urbana, performance, vídeoarte, webarte. www.corpos.org; www.corpos.blogspot.com.br; www.performancecorpopolitica.net (talvez o maior site de performance realizado a partir do Brasil); www.facebook.com/corposinformaticos; [vimeo/corpos](https://vimeo.com/corpos). Compõem atualmente o Corps Informativos: Ayla Gresta; Bia Medeiros; Bruno Corte Real; Diego Azambuja; Gustavo Silvamaral; João Stoppa; Maria Eugênia Matricardi; Mariana Brites (Alla Soub d'Nadah); Mateus de Carvalho Costa; Matheus Opa; Natasha de Albuquerque; Romulo Barros; Thiago Marques, ZMário.

*performance nécessite de la puissance, du soutien et de la synchronie (et naturellement, de la diachronie, dirait Bernard Stiegler). La performance, à notre sens, suppose le groupe. Convier des soutiens est une possibilité, mais la performance ayant lieu dans le cadre d'un processus d'improvisation, elle exige l'amalgame de l'équipe, nécessite de « créer du lien », peut-être même une organicité: constituer un corps sans organes. Nous sommes d'accord avec tout cela, mais il est nécessaire de faire corps avec les organes du groupe: les membres d'un groupe se mettent en action comme des organes, tel un orchestre de jazz, voire des pêcheurs tirant leur filet au rythme de la marée.*³

Nous ne sommes pas « artiste » au singulier. Nous sommes une horde intervenant dans la rue, nous formons un groupe parce que nous agissons dans la rue, nous sommes une horde et la rue est à nous, le gouvernement est à nous, fruit de notre vote, bien que momentanément confisqué par des canailles, des corrompus, et des condamnés: une bande de vieux, blancs et riches (renouvelés dans des mandats consécutifs, à l'instar de leurs pères, oncles, cousins,

formant une dynastie de députés et de sénateurs) où tout le monde suit les normes d'une « beauté » établie par les médias, dont les propriétaires sont : des chirurgiens plastiques dégoûtants, cheveux acajous bien implantés, vêtus de costumes valant chacun de nombreux paniers d'alimentation, et conduisant des voitures valant plusieurs maisons.

Depuis 2011, le Groupe de Recherche Corps Informatiques réalise des actions que nous appelons Composition Urbaine, ou plus simplement C.U. L'Art peut être une intervention ou une interférence urbaine. Corps Informatiques aime, et préfère, le terme « composition urbaine ». La composition urbaine n'interfère pas et n'intervient pas, elle compose et décompose avec son propre corps, avec le corps de l'autre, avec l'espace dit « public » (espaces ex-situ), avec Internet.

En 2014, ces actions se sont muées en danse. Nous les avons appelées *Défi(L)ant*, et nous dansons tel que Nietzsche l'a suggéré:

Par le chant et la danse, l'homme manifeste son appartenance à une communauté supérieure : il a désappris de marcher et de parler et, dansant, il est sur le point de

3 MEDEIROS, Maria Beatriz de. Presença e organicidade: corpos informáticos, performance, trabalho em grupo e outros conceitos. Revista LUME, n. 4, dez. 2013. p. 1

*diacronia, diria Bernard Stiegler). A performance, em nosso entender, pede grupo. Convidar auxiliares é uma possibilidade, mas a performance, realizada dentro de um processo de improviso, deseja amálgama da equipe, precisa “dar liga”, talvez organicidade: fazer para si um corpo sem órgãos. Com isto concordamos, mas é preciso fazer corpo com órgãos com o grupo: membros de um grupo se colocando em ação como órgãos, talvez uma orquestra de jazz, quiçá pescadores puxando a rede na cadência do mar.*³

Não somos “artista” no singular. Somos uma cambada e atuamos nas ruas, somos um grupo porque atuamos na rua, somos uma cambada e a rua é nossa, o governo é nosso, fruto do nosso voto, ainda que momentaneamente tomado por canalhas, corruptos, réus: um bando de velhos, brancos, ricos (às custas de vários mandatos seguidos e às custas de vários mandatos de seus pais, tios, primos, dinastias de deputados e senadores) onde todos seguem as normas de uma “beleza” estabelecida pela mídia, da qual são donos: cirurgias plásticas nojentas, cabelos acaju implantados, ternos que valem muitas cestas básicas, carros que valem várias casas.

Desde 2011, o Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos vem realizando ações que denominamos Composição Urbana, ou simplesmente C.U. A arte pode ser intervenção ou interferência urbana. Corpos Informáticos quer, e prefere o termo, “composição urbana”. A composição urbana não interfere nem intervém, compõe e decompõe com o corpo próprio, com o corpo do outro, com o espaço dito “público” (espaços *ex-situ*), com a internet.

Em 2014, estas ações tornaram-se dança. As denominamos *Desfi(L)ando* e dançamos como Nietzsche sugeriu:

*Pelo canto e pela dança, o homem manifesta seu pertencimento à uma comunidade superior: ele desaprendeu a andar e a falar e, dançando, ele está a ponto de voar nos ares. Seus gestos dizem seu feitiço [...] ele se sente deus, ele circula extasiado, elevado, assim como ele viu em seus sonhos andarem os deuses. O homem não é mais artista, ele tornou-se obra de arte: o que se revela, aqui, na emoção da embriaguez, é em vista da suprema volúpia e da calma do Um originário, a potência artista da natureza inteira.*⁴

3 MEDEIROS, Maria Beatriz de. Presença e organicidade: corpos informáticos, performance, trabalho em grupo e outros conceitos. Revista LUME, n. 4, dez. 2013.

4 Par le chant et la danse, l'homme manifeste son appartenance à une communauté

*s'envoler dans les airs. Ses gestes disent son ensorcellement. [...] il se sent dieu, il circule lui-même extasié, soulevé, ainsi qu'il a vu dans ses rêves marcher les dieux. L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art : ce qui se révèle ici dans le tressaillement de l'ivresse, c'est, en vue de la suprême volupté et de l'apaisement de l'Un originaire, la puissance artiste de la nature tout entière.*⁴

À la lecture de ce passage de Nietzsche, on se rend compte que lorsqu'il fait référence à la danse, et la spécifie, il tient à la différencier de la danse militaire (la marche militaire) et du ballet. Ainsi, nous entrevoyons un enfant d'environ quatre ans, marchant main dans la main avec sa mère, faisant des mouvements atypiques, bondissants, comme pour user ses chaussures. Dans cette vision, nous comprenons ce que nous appelons « danser tel que Nietzsche l'a suggéré » (bien qu'ayant déterminé par nos propres moyens ce que Nietzsche aurait pu suggérer): marcher sans faire un pas égal à un autre, danser sans se tenir droit, rechercher les abîmes ignorés des espaces

existants, c'est-à-dire, suggérer un autre «être dans l'espace», un autre «espace dans l'(être)air: défi(L)er, défier, provoquer, et peut-être tirer le fil de tant d'agressivité avec une autre danse. Cet autre espace, cet autre corps est une menace.

Le groupe fait le lien, est lié, et agit comme un organisme vivant: il forme, il déforme, il n'informe pas. Nous, Corps Informatiques, ne voyons pas comme une «machine de guerre».⁵ Nous avons très peu de critiques à formuler sur la philosophie de ces auteurs, mais ici nous ne partageons pas leur avis. La machine de guerre, tels que les auteurs l'affirment, est en général absorbée par la machine d'État, comme cela est arrivé avec les gouvernements Lula et Dilma, absorbés par la centenaire machine de corruption brésilienne. Nous ne souhaitons pas être une machine de guerre. Nous laissons la guerre aux machos hétéro-normatifs et autres enragés. Nous croyons que l'heure est venue pour d'autres pratiques, plus amusantes, audacieuses, et ironiques. Notre « machine » est le corps et l'ironie, mais on peut aussi considérer que c'est l'affection.

4 NIETZSCHE, F. La Naissance de la tragédie. (LEIPZIG, E.; FRITZSCH, W. 1872). Trad. HAAR; LACOUE-LABARTHE; NANCY. Paris: Gallimard, 1989. p. 45.

5 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.

Lendo este trecho de Nietzsche percebemos que, quando ele se refere à dança, e a especifica, faz questão de diferenciá-la da dança militar (marcha de tropas) e do balé. Então, vislumbramos uma criança de cerca de 4 anos, andando de mãos dadas com a mãe e andando com movimentos descompassados, saltitantes, como que tendo a intenção de gastar os sapatos. E, neste vislumbrar, compreendemos o que denominamos “dançar como entendemos que Nietzsche sugeriu” (embora tenhamos concluído por nossos próprios caminhos o que Nietzsche talvez tenha sugerido): andar sem dar um passo igual ao outro, dançar sem ser em linha reta, procurar os abismos ignorados dos espaços existentes, isto é, sugerir um outro estar no espaço, um outro espaço no (est)ar: desfi(L)ar, desfiar, desafiar, talvez tirar o fio de tanta agressividade com uma outra dança. Este outro espaço, este outro corpo ameaça.

O grupo faz liga, se liga, age como um organismo vivo: ele forma, deforma, não informa. Nós, Corpos Informáticos, não nos entendemos como “máquina de guerra”⁵. Muito pouca coisa temos a criticar à filosofia destes autores, mas, aqui, discordamos. A máquina de guerra, conforme afirmam os autores, em geral, é absorvida pela máquina de Estado, tal como aconteceu com os governos Lula-Dilma, absorvidos pela máquina centenária da corrupção brasileira. Não queremos ser máquina de guerra. A guerra deixamos para os machos heteronormativos e outros raivosos. Acreditamos que uma prática outra deve ser a peteca da vez (referência à expressão “bola da vez”). Uma peteca a ser jogada, a ser brincadeira, ousadia, ironia. A nossa “máquina” é corpo e ironia, mas também pode ser considerada carinho.

supérieure : il a désappris de marcher et de parler et, dansant, il est sur le point de s'envoler dans les airs. Ses gestes disent son ensorcellement. [...] il se sent dieu, il circule lui-même extasié, soulevé, ainsi qu'il a vu dans ses rêves marcher les dieux. L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art : ce qui se révèle ici dans le tressaillement de l'ivresse, c'est, en vue de la suprême volupté et de l'apaisement de l'Un originaire, la puissance artiste de la nature tout entière. (NIETZSCHE, F. La Naissance de la tragédie. (LEIPZIG, E.; FRITZSCH, W. 1872). Tradução de HAAR; LACOUE-LABARTHE; NANCY. Paris: Gallimard, 1989. p. 45, tradução nossa).

5 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. v. 1.

La performance est l'affection comme métamorphose : inédite, éphémère, trans-linguistique, collective, inter-subjective. Elle se réinvente à chaque fois en se relationnant à l'espace spécifique où elle se produit. Improvisation. C'est une langue sans grammaire et sans lexique. Elle n'établit pas de concept, teste, expérimente. Elle se réalise mais rien ne se conclut. Elle abandonne l'itérateur à sa perception déstabilisée.⁶

D'autre part, nous recherchons aussi l'*incongru*, la dérision, le ridicule, la débauche, le sarcasme et/ou l'ironie. L'ironie déstabilise. Vladimir Safatle en parle ainsi:

*Ironiser, c'est montrer que quelque chose ne correspond pas à son propre concept, sans pour autant être obligé de fournir une détermination conceptuelle normative.*⁷

Nous avons dansé quelque chose qui ne correspond pas au

concept de danse, de façon indéterminée, incongrue, ironique, irrévérencieuse, faisant corps avec le Groupe. Le corps d'affection / d'ironie n'est pas ingénu, il s'organise pour entrevoir les finalités et ne suit pas de script.

Corps Informatiques sort dans la rue en pratiquant l'improvisation, et avec son expérience l'itération avec les passants, les errants, les agressifs stressés, ceux que la société hyper-industrielle considère comme fous, ceux que la société capitaliste considère comme pauvres, elle qui ignore les connaissances séculaire des sociétés autochtones, tziganes, et paysannes.

Nous avons Défi(L)é, en 2015, sans aucun son, vêtus de vêtements de l'U.T.I., et nous avons baptisé cette action: Urbanoïdes Voyageant dans l'Inexistant (Urbanoïdes Transitam o Inexistente - U.T.I.): du métro de l'Aile Sud jusqu'à Taguatinga, un parcours de 1 km à Taguatinga, puis le retour en métro,

6 MEDEIROS, Maria Beatriz de. Performance artística e espaços de fogo cruzado. In: MEDEIROS, M. B.; MONTEIRO, M. F. M. Espaço e performance. Brasília: PPG-arte-UnB, 2007. p. 111 a 121. Disponível sur: <performancecorporpolitica.net/?page_id=478>. (consulté le 1/05/2016).

7 Bien que nous l'ayons utilisé, il est nécessaire d'indiquer que nous n'en recommandons absolument pas la lecture. Les blagues de Slavoj Žižek sont machistes, racistes, xénophobes, enfin, absolument irritantes. (SAFATLE, Vladimir. Killing jokes. In: ŽIŽEK, Slavoj. As piadas de Žižek: já ouviu aquela de Hegel e a negação? São Paulo: Três Estrelas, 2015. p.70).



Participação de Corps Informatiques na peça *Ultra-romântico* (Grupo Liquidificador), Teatro Dulcina de Moraes (subsolo), abril, 2016. / Participação de Corps Informatiques dans la pièce *Ultra-romantique* (du Groupe Liquidificateur), Théâtre Dulcina de Moraes (sous-sol), en avril 2016. [Da esquerda para a direita / de gauche à droite: Alla Soub, Ingrid Kaline, João Stoppa, Thiago Marques, Natasha de Albuquerque, Romulo Barros, Gustavo Silvamaral, Matheus Opa, ZMário, Ayla Gresta, Bia Medeiros, Bruno Corte Real. Foto: Mateus de Carvalho Costa]

*A performance é carinho por ser metamorfose: inédita, efêmera, trans-linguística, grupal, intersubjetividade. Ela se inventa a cada atuação relacionando-se com o espaço específico onde se dá. Improvisado. Ela é linguagem sem gramática, sem léxico. Não funda conceitos, testa, experimenta. Realiza-se e nada conclui. Deixa o iterador abandonado a sua percepção desestabilizada.*⁶

Por outro lado, também buscamos *fuleragem* (sic), zombaria, chacota, deboche, sarcasmo e/ou ironia. A ironia desestabiliza. Vladimir Safatle assim se refere à ironia:

*Ironizar é mostrar como algo não corresponde a seu próprio conceito sem, com isso, ser obrigado a fornecer uma determinação conceitual normativa.*⁷

6 MEDEIROS, Maria Beatriz de. Performance artística e espaços de fogo cruzado. In: MEDEIROS, M. B.; MONTEIRO, M. F. M. Espaço e performance. Brasília: PPG-arte-UnB, 2007. p. 111 a 121. Disponível em: <performancecorporpolitica.net/?page_id=478>. Acesso em: 1º maio 2016.

7 SAFATLE, Vladimir. Killing jokes. In: ŽIŽEK, Slavoj. As piadas de Žižek: já ouviu aquela de Hegel e a negação? São Paulo: Três Estrelas, 2015. p. 70.

soit environ 3 heures de performance⁸. Nous avons Défi(L)é en octobre, à Rio de Janeiro, avec juste quelques traits de rouge sur les vêtements, de Ipanema en métro, jusqu'au Largo do Machado, puis à pied jusqu'à la Place São Salvador. Ici, de nombreuses personnes sont venues nous composer avec nous : des amis, des cousins, Alex Hamburger, Raphael Couto, Suely Farhi, des enfants et des mendiants. Le Corps n'était représenté que par 4 personnes. Il n'y avait pas de musique et lorsqu'elle est arrivée (un groupe de samba sur la place) nous sommes restés immobiles, comme des statues au milieu des gens qui dansaient. L'action a duré près de deux heures. Nous avons Défi(L)é en nombre, en silence, à l'ICC de l'Université de Brasília, pendant presque deux heures, avec quelques marques rouges sur les vêtements et de nombreux participants spontanés. Nous avons Défi(L)é, en silence, avec des grappes de bouts d'écorce d'acajou et partiellement vêtus de rouge, à São Paulo, lors

de l'événement Perfor 6 (Associação Brasil Performance). Nous avons défi(L)é avec Luisa Gunther et Ary Coelho durant l'événement Performance Corps Politique⁹ organisée par Corps Informatiques à la gare routière à Brasília, en silence, ornés de boucles en acajou, ainsi que pendant l'événement de danse XYZ, en silence et partiellement habillé de jaune et de noir.¹⁰

Nous avons Défi(L)é à Goiânia, lors de l'événement Roçadeira, 2015, avec des chaises blanches et partiellement vêtus de noir.¹¹ Et nous avons Défi(L)é au Congrès National.¹² Nous y avons programmé une visite et, sans guide, nous avons défié l'ordre dans ladite Chambre du Peuple jusqu'à nous faire expulser. Peut-être ne sommes-nous pas le peuple, mais seulement des parapluies non-oublieux de l'histoire récente et à venir du Brésil de 2015.

Le 27 Février 2016, nous avons Défi(L)é avec Jorge Schutze (13/12/1963—29/02/2016), également lors de l'événement Danse XYZ. Dans ce contexte, la

8 Disponible sur: <<https://vimeo.com/159271747>>. (consulté le 5/10/2017).

9 Disponible sur: <performancecorpopolitica.net>. (consulté le 5/10/2017).

10 Disponible sur: <<https://www.facebook.com/mostradedancaxyx/>>. (consulté le 5/10/2017).

11 Disponible sur: <http://corpos.blogspot.com.br/2015_12_01_archive.html>. (consulté le 5/10/2017).

12 Disponible sur: <<https://www.facebook.com/CorposInformaticos/>>. Postagens du 13 au 17 avril 2016. (consulté le 5/10/2017).

Dançamos algo que não corresponde ao conceito de dança sem determiná-la, de forma fuleira, com ironia, com irreverência, fazendo corpo com o Grupo. O corpo de carinho/ironia não é ingênua, se organiza para entrever rumos e não tem *script*.

Corpos Informáticos vai para as ruas com a prática do improvisado e com a experiência em iteração com os passantes, os errantes, os estressados agressivos, os considerados doidos pela sociedade hiperindustrial, os considerados pobres pela sociedade capitalista que ignora saberes centenários das sociedades indígenas, ciganas, campesinas.

Desfi(L)amos em Taguatinga, em 2015, sem som algum, vestidos com roupa de U.T.I. e chamamos essa ação: Urbanóides Transitam o Inexistente (U.T.I.): de metrô da Asa Sul à Taguatinga, um percurso de 1 km em Taguatinga e retorno de metrô, isto é cerca de 3 horas em performance.⁸ Desfi(L)amos, em outubro, no Rio de Janeiro apenas com detalhes vermelhos na roupa, de Ipanema, de metrô, até o Largo do Machado e, em seguida, a pé até a Praça São Salvador. Aqui muitos vieram compor conosco: amigos, primos, Alex Hamburger, Raphael Couto, Suely Farhi, crianças e mendigos. O Corps estava representado apenas por 4 pessoas. Não havia música e quando houve (roda de Samba da Praça) nos mantivemos parados, estátuas no meio do povo dançando. A ação durou cerca de 2 horas.

Desfi(L)amos, sem som, com muitos, no ICC da Universidade de Brasília, por quase duas horas, com algum toque de vermelho nas roupas e muitos participantes espontâneos. Desfi(L)amos sem som, com cachos de pedaços de casca de mogno vestidos parcialmente de vermelho em São Paulo durante o evento Perfor 6 (Associação Brasil Performance). Desfi(L)amos com Luisa Gunther e Ary Coelho durante o evento Performance Corpo Política⁹ organizado pelo Corps Informáticos na rodoviária de Brasília, sem som, com cachos de mogno, e durante o evento Dança XYZ, sem som vestidos parcialmente de amarelo e preto.¹⁰

Apesar de aqui utilizarmos este livro, vale ressaltar que absolutamente não o recomendamos. As piadas de Slavoj Žižek são machistas, racistas, xenófobas, enfim, absolutamente irritantes.

8 Disponível em: <<https://vimeo.com/159271747>>. Acesso em: 5 out. 2017.

9 Disponível em: <performancecorpopolitica.net>. Acesso em: 5 out. 2017.

10 Disponível em: <<https://www.facebook.com/mostradedancaxyx/>>. Acesso em: 5 out. 2017.

proposition de Schütze consistait à demander aux personnes présentes si elles voulaient bien danser pour eux. En acceptant, il se mettait à danser pour une durée indéterminée, pour cette personne. Ainsi, l'avant-dernier jour de sa vie, il a dansé pendant près de 3 heures. Corps Informatiques a défi(L)é pendant tout ce temps, dansant avec des parapluies et partiellement vêtus de bleu, la couleur préférée de Schütze pour ses performances.

Dans ce cadre, nous avons utilisé des parapluies, en référence au texte de Jacques Derrida que nous avons récemment lu: « On ne pourra jamais écarteler l'hypothèse [...] que la totalité des textes de Nietzsche est peut-être, énormément, du type « j'ai oublié mon parapluie ». »¹³ « Et je le répète: « la totalité des textes de Nietzsche » « de type « j'ai oublié mon parapluie » » est une formidable audace (une incongruité?) de Derrida, que nous aimons beaucoup. Et il ne s'arrête pas là: « comme si l'être [...] était le parapluie que la distraction d'un professeur avait fait abandonner quelque part. »¹⁴ Et je le répète, « comme si l'être [...]

était le parapluie ». Le parapluie qui nous intéresse est incongru en étant complètement nécessaire. D'ailleurs, la référence la plus ancienne à un parapluie est chinoise, et elle date du premier siècle. L'empereur Wang Mang, fondateur de la dynastie Xin, l'aurait conçu comme un parapluie/parasol, avec des articulations pour être fixé sur une charrette. Une rapide recherche semble indiquer que les premiers parapluies étaient considérés comme des symboles de noblesse et souvent utilisés lors de cérémonies religieuses.¹⁵

Difficulté 2: «parole»

Difficile pour nous, constitués de corps et de Corps Informatiques, de prendre position sur la « parole ». Michel Serres distingue le doux du dur. Le doux serait le numérique, la philosophie, le langage, les signes, l'information. Le dur serait le corps, le manuel, l'énergie. Et dans le passage du volatile au gazeux, se trouverait une douceur. Ne nous pouvons pas danser le mot, le langage ni l'information, et nous affirmons même que l'incongruité (sic), tel que nous entendons

13 DERRIDA, Jacques. *Esporas. Os estilos de Nietzsche*. Rio de Janeiro: NAU, 2013. p. 102.

14 Ibid., p. 110.

15 Disponible sur: <<http://wol.jw.org/fr/wol/d/r5/lp-t/102003526>>. (consulté le 5/10/2017).

Desfi(L)amos em Goiânia no evento Roçadeira, 2015, com ca-deiras brancas e vestidos parcialmente de preto.¹¹ E desfi(L)amos no Congresso Nacional.¹² Aqui agendamos uma visita e, sem guia, desafiamos a ordem na dita Casa do Povo até sermos expulsos. Talvez não fôssemos povo, mas apenas guarda-chuvas não desmemoriados da história recente e a vir do Brasil 2015.

Em 27 de fevereiro de 2016, Desfi(L)amos com Jorge Schütze (13/12/1963 — 29/02/2016), também, no evento Dança XYZ. Aqui, a proposta de Schütze era perguntar às pessoas se elas queriam que ele dançasse para elas. Ao aceitarem, se punha a dançar por tempo indeterminado, para aquela pessoa. Neste, seu penúltimo dia de vida, dançou por cerca de 3 horas. Corpos Informáticos desfi(L)ou ao longe, dançando, com guarda-chuvas e parcialmente vestidos de azul, cor preferida de Schütze para performances.

Aqui, usamos guarda-chuvas pois em texto de Jacques Derrida, recentemente, lemos: “Nunca se poderá dispensar a hipótese [...] de que a totalidade do texto de Nietzsche seja, talvez, enormemente do tipo ‘eu esqueci meu guarda-chuva’.”¹³ E repito: “A totalidade do texto de Nietzsche” “do tipo ‘eu esqueci meu guarda-chuva’” é uma tremenda ousadia (fuleragem?) de Derrida, da qual gostamos muito. E ele não para aí: “como se o ser [...] fosse o guarda-chuva que a distração de um professor tivesse abandonado em alguma parte.”¹⁴ E repito: “como se o ser [...] fosse o guarda-chuva.” O guarda-chuva nos interessa, ele é fuleiro em sendo completamente necessário. Inclusive, a mais antiga referência a um guarda-chuva é chinesa e data do século I. O imperador Wang Mang, fundador da dinastia Xin, o teria concebido como guarda-chuva/guarda-sol, já com articulações e a ser fixado em charrete. Uma pesquisa rápida parece indicar que os primeiros guarda-chuvas eram símbolos de nobreza e muitas vezes utilizados em cerimônias religiosas.¹⁵

11 Disponível em: <http://corpos.blogspot.com.br/2015_12_01_archive.html>. Acesso em: 5 out. 2017.

12 Disponível em: <<https://www.facebook.com/CorposInformaticos>>. Postagens dos dias 13 a 17 de abril de 2016.

13 DERRIDA, Jacques. *Esporas. Os estilos de Nietzsche*. Rio de Janeiro: NAU, 2013. p. 102.

14 Ibid., p. 110.

15 Disponível em: <<http://wol.jw.org/fr/wol/d/r5/lp-t/102003526>>. Acesso em: 5 out. 2017.

notre performance, n'est pas un langage. Le questionnement, par la parole, par l'Art, par le cri de l'être, est un hurlement volatile, multiple et toujours particulier.



Desfí(L)ando, no ICC da Universidade de Brasília. Brasília, 2015. Foto: Mateus de Carvalho Costa / Défi(L)ant, à l'ICC de l'Université de Brasília. Brasília, 2015. Photo: Mateus de Carvalho Costa

Tel l'être incompréhensible, l'Art demeure insaisissable par un mot renforcé ou, s'il était compris, il perdrait toute expression pour en devenir le code.

— *Embrassez-nous, avant que le substrat de nos actions ne devienne une figure de rhétorique!*, ai-je écrit en 1989 dans les pages de mon doctorat.

« Ce qui est “réel”, de façon bien plus originale encore que le *logos* [...] est le *esthesis* »¹⁶. Par *logos*, Heidegger entend: le discours (*apofansis*), la raison, le jugement, le concept, la définition, le fondement, ce qui se révèle, laisse et se laisse voir, en étant la parole, articulation de mots, dans laquelle quelque chose est toujours visualisé. Et il affirme, de nouveau, que le *logos* peut être réel ou faux.

Serait-il possible que le *logos* signifie l'« abîme infranchissable »?¹⁷ Serait-il possible d'utiliser le *logos*, le doux, qui n'est pas d'origine, ce qui n'appartient à aucun « lieu » de la vérité (de la cohérence) pour parler à l'*esthesis*, le dur? Serait-il possible d'utiliser le *logos*, le doux, de dire ce qui touche à notre perception, à savoir, à ce qui a trait à ce qui est toujours réel?

L'Art révèle un autre monde réel, crée un monde qui lui est propre, est une ouverture vers la fusion avec le *socius*, sa confusion qui mène et rejoint le mouvement du sensible: les 11 sens et le sens, pourtant « sans concepts ».¹⁸ L'Art est la pensée, mais la pensée comme corps entier, découverte à



Corpos Informáticos com guarda-chuvas. Evento Dança XYZ. Brasília. Foto: Luisa Gunther. / Corps Informatiques avec des parapluies. Événement Danse XYZ. Brasília. Photo: Luisa Gunther.

Dificuldade 2: “fala”

Difícil, para nós, que somos corpos e Corpos Informáticos, nos posicionarmos sobre a “fala”. Michel Serres distingue o doce do duro. O doce seria o digital, a filosofia, a linguagem, os signos, a informação. O duro seria o corpo, o manual, a energia. E nesta passagem do sumido ao gasoso dar-se-ia um adoçar. Não dançamos a palavra, a linguagem nem a informação, inclusive afirmamos que a fuleragem (*sic*), assim como entendemos nossa performance, não é linguagem. O questionar, pela palavra, a arte, grito do ser, é urro volátil, múltiplo e sempre particular. Como o ser que é inapreensível, assim também a arte

permanecerá inapreensível pela palavra enrijecida ou, se apreendida, deixará de ser capaz de expressão para se tornar código.

Beijem-nos, antes que o substrato de nossas ações se tornem figura de retórica! Escrevi em 1989 nas páginas do meu Doutorado.

“O que é ‘verdadeiro’, de modo ainda mais originário do que o *logos* [...] é a *aisthesis*”¹⁶. Por *logos*, Heidegger entende: discurso (*apofansis*), razão, juízo, conceito, definição, fundamento, aquilo que revela, deixa e faz ver sendo fala, articulação em palavras, na qual sempre algo já é visualizado. E afirma, ainda, o *logos* pode ser verdadeiro ou falso.

Seria possível o *logos* dizer o “abismo intransponível”?¹⁷ Seria possível utilizar o *logos*, o doce, o que não é originário, o que não é o “lugar” da verdade (da coerência) para falar a *aisthesis*, o duro? Seria possível utilizar o *logos*, o doce, para dizer aquilo que toca a percepção, isto é, aquilo que diz respeito ao que é sempre verdadeiro?

A arte revela um outro do mundo real, cria um mundo que lhe é próprio, é abertura para a fusão com o *socius*, sua confusão que leva e encontra o movimento do sensível: dos 11 sentidos e do sentido, porém “sem conceitos”¹⁸. A arte é pensamento, mas pensamento-comocorpointeiro, descoberta a cada lance e a cada outro urro para

16 HEIDEGGER, Martin. Ser e tempo. Petrópolis: Vozes, 2004. p. 64.

17 HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. Lisboa: Edições 70, 2000. p. 67.

18 Ibid.; SAFATLE, Vladimir. Killing jokes. In: ŽIŽEK, Slavoj. As piadas de Žižek: já ouviu aquela de Hegel e a negação? São Paulo: Três Estrelas, 2015.

16 HEIDEGGER, Martin. Ser e tempo. Petrópolis: Vozes, 2004. p. 64.

17 HEIDEGGER, Martin. A origem da obra de arte. Lisboa: Edições 70, 2000. p. 67.

18 Ibid.; SAFATLE, Vladimir. Killing jokes. In: ŽIŽEK, Slavoj. As piadas de Žižek: já ouviu aquela de Hegel e a negação? São Paulo: Três Estrelas, 2015.

chaque étape et à chaque nouveau hurlement pour re-sentir la création. Pour toutes ces raisons, il est difficile, pour nous pour nous, constitués de corps et de Corps Informatiques, de prendre position sur la « parole ». Le mot n'est pas capable de décrire l'esthesis.

Difficulté 3: «de»

Pour finir, nous avons rencontré une ultime difficulté: la préposition «de». On pourrait le conjuguer au féminin, au pluriel, au digit@l, mais, de fait, cela ne présente aucun intérêt. Cette préposition implique la possession, quelque chose qui m'appartient, qui appartient au groupe, quelque chose que quelqu'un a, possède. Nous ne souhaitons pas posséder, il n'est pas question de posséder.

Conclusion

Puisque nous, horde, affirmons la dérision, la moquerie et l'incongruité, juste par esprit de contrariété, nous analysons les termes (« parole de l'artiste ») à l'envers : « artiste », « parole », « de », et nous jouons à la marelle sous les

hurlements, écrivant des textes « sérieux », commençant souvent à partir de philosophes. Notre dernier livre (2011) se termine ainsi :

L'incongruité n'est pas l'oeuvre d'art, ni même l'événement, c'est l'occasion, le hasard et l'imprévu. Elle est insignifiante et non-éphémère, elle renonce à l'oeuvre, à l'espace in situ et à l'esprit. Elle écrit des livres, organise des événements, expose dans des galeries et gagne même des concours. L'incongruité survient en parasitant le paysage physique ou virtuel, avec la participation itérative du spectateur qui danse, chante, saute à la corde ou s'excite en face de la cireuse rouge. Il critique l'écrit, le langage et l'esprit, en t'invitant à la lecture de ce livre.

Le texte présent s'appelle «La horde hurlante» et rencontre, comme nous l'avons dit, trois principales difficultés pour traiter du thème de la «Parole de l'artiste», à savoir : «artiste», «parole» et «de».

re-sentir a criação. Por todas estas razões é difícil, para nós, que somos corpos e Corpos Informáticos, nos posicionarmos sobre a “fala”. A palavra não é capaz de dizer a *aisthesis*.

Dificuldade 3: “do”

E, por fim, encontramos outra dificuldade: a preposição “do”. Poderia ser “da”, poderia ser “dos”, poderia ser d@s, mas, de fato, não interessa. Esta preposição implica possessão, ter, algo que me pertence, algo que é do grupo, algo que alguém tem, possui. Não queremos ter, não se trata de ter.

Conclusão

Como nós, cambada, afirmamos a zombaria, a chacota e a fuleragem, só para contrariar, analisamos termos (“fala do artista”) ao revés: “artista”, “fala”, “do” e jogamos amarelinha aos urros, escrevemos textos “sérios”, muitas vezes partindo de filósofos. Nosso último livro¹⁹ assim termina:

A fuleragem não é obra de arte nem acontecimento, é ocasião (oca grande), acaso e improviso. Ela é mixuruca e não efêmera, renuncia à obra, ao espaço in situ e mente. Escreve livros, organiza eventos, expõe em galerias e até ganha editais. A fuleragem se dá por parasitagem na paisagem física ou virtual, com participação iterativa do espectador que dança, canta, pula corda ou se excita na frente da enceradeira vermelha. Ela critica a escrita, a linguagem e mente te convidando à leitura deste livro.

O presente texto se denomina “A cambada urra” e encontra, como dissemos, três grandes dificuldades para tratar do tema “Fala do artista”, a saber “artista”, “fala” e “do”.

19 AQUINO, Fernando; MEDEIROS, Maria Beatriz. Corpos informáticos. Performance, corpo, política. Brasília: Programa de Pós-graduação em Arte - UnB, 2011.

Petit Bestiaire d'Allégories Imaginées: annotations sur les écrits d'une artiste

CECILIA MORI

Note préliminaire d'un bestiaire comme écrit d'artiste

Si l'art conceptuel nous oblige à réfléchir davantage encore sur la relation entre la forme et le contenu, indépendamment du support, pourquoi ne pas élargir cette discussion aux écrits d'artistes ?

Je ne me réfère pas uniquement à l'espace de parole de l'artiste, qui s'est développée particulièrement à partir des années 1960. Je me réfère à l'écriture poétique, qui doit être intimement liée aux préoccupations plastiques et méthodologiques de l'artiste. Si l'Art invente des tactiques d'illusion, pourquoi ces tactiques n'habitent-elles pas aussi leurs écrits ? Le fantastique monde de l'Art, qui nous permet (et nous y incite) de créer des personnages, des paysages et des contextes, valorise l'illusion en rendant réel l'illusoire, et en rendant ainsi possible la construction d'utopies. De cette façon, pourquoi ne pas utiliser avec nos claviers les mêmes méthodes que celles que nous utilisons en atelier ?

Car, en rapprochant les pratiques en atelier avec les pratiques de l'écriture d'artiste, nous réaffirmons l'autonomie de l'art sans laisser de côté les objectifs centraux des écrits académiques comme la transmission de contenus, les révisions méthodologiques (et même épistémologiques) et les articulations interdisciplinaires, pour n'en citer que quelques-unes. Pour ce faire, les êtres ici décrits (l'Étranger, l'Illusionniste, l'Idiot et l'Escroc) ont chacun leurs spécificités méthodologiques, mais ensemble ils constituent le Fou du Roi, qui tant que créature créant sa propre création, est le moyen en même temps que la fin.

Si, en atelier, nous créons quotidiennement des bêtes qui incorporent les paradoxes, qui expérimentent l'(im-)possible simultanité

Pequeno Bestiário de Alegorias Imaginadas: anotações sobre escritos de uma artista

CECILIA MORI

Nota preliminar de um bestiário como escrito de artista

Se a arte conceitual nos obriga a pensar ainda mais na relação entre forma e conteúdo independentemente do suporte, por que não estender essa discussão para os escritos de artistas?

Não me refiro apenas ao espaço de fala do artista, que se dá especialmente a partir dos anos 1960. Me refiro à escrita poética, que deve estar intimamente ligada às preocupações plásticas e metodológicas do artista. Se a arte inventa táticas de ilusão por que essas táticas não habitam também seus escritos? O fantástico mundo da arte, que nos permite (e incentiva) criar personagens, paisagens e contextos, valoriza a ilusão tornando o ilusório real e possibilitando, assim, construir utopias. Dessa forma, por que não usar nos teclados os métodos que usamos no ateliê?

Pois, ao aproximarmos as práticas do ateliê com as práticas da escrita de artista reafirmamos a autonomia da arte sem deixarmos de lado objetivos centrais dos escritos acadêmicos como a transmissão de conteúdos, as revisões metodológicas (e até epistemológicas) e articulações interdisciplinares, pra dizer apenas algumas. Para tanto, os seres aqui descritos (Forasteiro, Ilusionista, Pateta e Vigarista) têm suas especificidades metodológicas mas juntos formam o Bobo da Corte, que enquanto criatura cria a própria criação, é o meio enquanto é o fim.

Se no ateliê estamos diariamente criando bestas que incorporam paradoxos, que vivenciam a simultaneidade (im)possível da história, que se tornam alegorias do imaginário por que não defender o espaço da escrita de artista como também o espaço da mentira como verdade poética?

de l'histoire, que deviennent des allégories de l'imaginaire, pour-quoi ne pas défendre l'espace de l'écriture d'artiste comme étant aussi l'espace du mensonge, comme vérité poétique ?

Note de l'Étranger Excentrique
L'Étranger Excentrique est spacieux et son admiration pour le marginal est telle qu'elle en devient son tourment. Le distant, l'Autre, l'attirent tellement que lorsque l'Étranger (Excentrique) s'en rend compte, il n'est déjà plus distant mais en-dedans, voire en son centre. Mais, même en son centre, son essence excentrique le pousse en dehors.

Il ne se sent pas bien dès qu'il est fixé dans quelque espace que ce soit. Dès qu'il arrive, l'Étranger se dirige vers la porte de sortie. Le trafic est son espace. La marche est son point final. C'est un clochard, comme Richard Long en plein Sahara, bien que sa marche le situe à l'intérieur de son travail, bien qu'étant en déplacement de l'un vers autre, bien qu'étant dans un paysage excentrique.

Il est enchanté par les lignes, car elles lui servent de repère. Une limite est une limite à être franchie. Comme il est enchanté par les lignes, il ne les défait pas complètement pour ne pas perdre sa référence, il la floute, la perfore, la défait, ou fait une

tâche picturale en rejoignant plusieurs. Peut-être aimerait-il incarner les lignes de la *Montagne Sainte-Victoire*, de Paul Cézanne.

Comme une (Balastreira?) Bouffonnerie (ou Bêtise), il est le point de contact entre les deux côtés de la barrière qui permettaient le percement du regard et des paysages (urbain et rustique) dans les espaces opposés (interne et externe). Il est une fenêtre pour le regard et pour l'appui belliqueux (des bêtes). En tant qu'image, elle est protectrice et menaçante. Les Bêtises sont des connexions entre la réalité et le fantasme.

Avec ses nombreuses jambes et ses nombreux pieds, l'Étranger Excentrique se déplace de l'Art vers la vie sans sortir de l'Art ou de la vie. Il chemine en tout temps de la pratique à l'écriture et de l'écriture à la pratique. La répétition est ce qui détermine son originalité. Car marcher tout le temps, d'un côté et de l'autre des lignes, le fait être, tout le temps, entre l'un et l'autre. Il est dans un entre-deux, en tout temps. Entre l'Art et tous les Autres, sans perdre totalement les limites de l'Art pour pouvoir marcher sur la ligne et à côté d'elle. Marcher tout le temps, d'un côté à l'autre des lignes fait que ses nombreux pieds finissent par tracer son propre sillon. Ainsi, son

Nota do Forasteiro Excêntrico

O Forasteiro Excêntrico é espaçoso e sua admiração pelo marginal é tamanha que vira seu tormento. O distante, o Outro, lhe atraem tanto que quando o Forasteiro (Excêntrico) se dá conta, ele já não está mais distante mas dentro ou até no próprio centro. Mas mesmo quando no centro, sua essência, por ser excêntrica, o impulsiona para fora.

Não se sente muito à vontade fixado em um espaço qualquer. Assim que chega, o Forasteiro se direciona para a porta de saída. O trânsito é o seu lugar. O caminhar é o seu ponto final. É um andarilho como Richard Long no Sahara que ora sua andada o situa dentro de seu trabalho, ora em deslocamento de uma para outra, ora fora em uma paisagem excêntrica.

É encantado pelas linhas pois elas lhe servem de marco. Um limite e um limite a ser rompido. Como é encantado pelas linhas, não as desfaz completamente para não perder sua referência, apenas a embaça, a picota, a desfia, ou faz de várias delas juntas uma mancha pictórica. Talvez gostaria de encarnar as linhas da *Montanha Santa Vitória*, de Paul Cézanne.

Como uma Balastreira (ou Besteira), é ponto de contato entre os dois lados da barreira, que permitiam o atravessamento do olhar e das paisagens (urbana e campestre) nos espaços opostos (interno e externo). É janelas para o olhar e para o apoio bélico (das bestas). Enquanto imagem, é protetora e ameaçadora. As Besteiras são conexões entre realidade e fantasia.

Com suas muitas pernas e muitos pés, o Forasteiro Excêntrico se desloca da arte para a vida sem sair da arte ou da vida. Caminha da prática para a escrita e da escrita para a prática o tempo todo. A repetição é o que proporciona sua originalidade. Pois estar caminhando, o tempo todo, de um lado para o outro das linhas o faz estar, o tempo todo, entre um e outro. Num entre, a todo tempo. Entre a Arte e todos os Outros sem perder totalmente os limites da Arte para poder andar na linha e ao lado dela. Estar caminhando, o tempo todo, de um lado para o outro das linhas faz com que seus muitos pés acabem por esfumazar seu próprio rastro. Assim, seu interminável ir e vir faz de todo percurso único.

O Forasteiro é inquieto. Inquieto (e espaçoso). Não apenas com relação ao espaço mas também com o tempo, já que seu incansável ir e vir é o que lança o devir. Seu infundável ir e vir aproxima (e às vezes mistura) o futuro e o passado com o presente fazendo de todos

interminable va-et-vient rend chaque parcours unique.

L'Étranger est inquiet. Inquiet (et spacieux). Pas seulement par rapport à l'espace mais aussi par rapport au temps, puisque son infatigable va-et-vient est ce qui lance le devenir. Son interminable va-et-vient rapproche (et quelquefois mélange) le futur et le passé avec le présent, et fait de tout un présent, tout le temps. Sa façon d'agir (inquiète!) finit par transformer le monde et, comme nous le rappelle Vaneigem¹, par revendiquer la vie, comme dans les mouvements insurrectionnels.

Note sur l'Idiot Stellaire

L'Idiot Stellaire utilise l'humour, l'idiotie, la métaphore et d'autres figures de langage parce qu'il croit qu'une bonne dose d'énigme permet des expériences plus ouvertes sur l'Art et les distancie de la publicité (ou d'autres instruments régulateurs du temps de la perception des phénomènes quotidiens). Pourtant, il possède de nombreux yeux. Comme tout bon critique, il est très observateur.

Si l'idiotie (pour Jean-Yves Jouannais²) est ce qui fait entrer

l'Art dans sa période moderne, du fait de l'idiotie (maintenant pour Clément Rosset³) du particulier, du simple et de l'unique, l'idiotie, comme la Modernité, vise à l'originalité.

Si l'idiotie est ce qui est dépourvu de raison, la démence, la folie, la déraison, l'imaturité, la bêtise. Ainsi, en étant idiot, l'artiste aborde les thèmes surveillés par les gardiens de la morale. En étant idiot, l'artiste combine des images et/ou des concepts conflictuels. En étant idiot, l'artiste, quand il écrit, peut agir comme le Fou du Roi: il est paradoxal, sot et nécessaire.

Son humour pataphysique est une forme de connaissance de l'Art, de la politique, de la vie. Car l'humour, le rire, est une conscience aiguë de l'indéniable et absurde dualité du monde, c'est l'expression humaine de l'identité des opposés. Ainsi, si l'humour, pour la Pataphysique, est destructeur et créateur, l'humour est la transformation, c'est la puissance, c'est l'absurde.

Note de l'Ilusionniste Utopique

1 VANEIGEM, Raoul. *A arte de viver para as novas gerações*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

2 JOUANNAIS, Jean-Yves. *L'Idiotie: art, vie, politique – méthode*. Paris: Beuax Arts Maganize/Livres, 2003.

3 ROSSET, Clément. *Le Réel: traité de l'idiotie*. Paris: Éditions de Minuit, 2011.

o presente, o tempo todo. Seu modo de agir (inquieta!) acaba por transformar o mundo e, como nos lembra Vaneigem¹, reivindicar a vida, como nos movimentos insurrecionais.

Nota sobre o Pateta Estrelar

O Pateta Estrelar usa humor, idiotice, metáfora e outras figuras de linguagem porque acredita que uma boa dose de enigma permite experiências mais abertas da arte e as distancia da publicidade (ou de outros instrumentos reguladores do tempo da percepção dos fenômenos cotidianos). Portanto, tem muitos olhos. Como todo bom crítico é muito observador.

Se a idiotice (para Jean-Yves Jouannais²) é o que faz a arte entrar no seu período moderno, por ser a idiotice (agora para Clément Rosset³) o particular, o simples e o único, a idiotice, assim como a Modernidade, objetiva a originalidade.

Se a idiotice é o desprovido de razão, é a demência, a loucura, a insensatez, a imaturidade, o tolo. Sendo idiota, então, o artista aborda temas vigiados pelos guardiões da moral. Sendo idiota, o artista combina imagens e/ou conceitos conflitantes. Sendo idiota, o artista, quando escreve, pode atuar como Bobo da Corte: é paradoxal, tolo e necessário.

Seu humor patafísico é uma forma de conhecimento da arte, da política, da vida. Pois, o humor, a risada, é consciência aguda da inegável e absurda dualidade do mundo, ela é a expressão humana da identidade dos opostos. Assim, se o humor, para a Patafísica, é destruidor e criador, o humor é transformação, é potência, é absurdo.

Nota do Ilusionista Utópico

O Ilusionista Utópico é sedutor e sonolento. Os mais gentis o chamam de avoador ou anuviado. Sua cabeça? Essa se perde de vista. Daí seu pescoço prolongado como a Coluna de Brancusi. Com ele, sua cabeça fica tão distante das mãos que o Ilusionista perde a visão do real e se alimenta de nuvens e estrelas. Ele vive sempre no mundo da lua...

1 VANEIGEM, Raoul. *A arte de viver para as novas gerações*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.

2 JOUANNAIS, Jean-Yves. *L'Idiotie: art, vie, politique – méthode*. Paris: Beuax Arts Maganize/Livres, 2003.

3 ROSSET, Clément. *Le Réel: traité de l'idiotie*. Paris: Éditions de Minuit, 2011.

L'Ilusionniste Utopique est séducteur et somnolent. Les plus gentils l'appellent le cinglé ou l'affligé. Sa tête ? On la perd rapidement de vue. Puis son cou prolongé, comme la Colonne de Brancusi. Grâce à lui, sa tête se trouve si éloignée de ses mains que l'Ilusionniste perd la vision du réel et se nourrit de nuages et d'étoiles. Il vit toujours dans le monde de la lune...

Mais avant tout c'est un séducteur. Si séducteur qu'il prévient qu'il va vous tromper avant le faire, et même ainsi il obtient du succès. Peut-être sa forte tendance mensongère est-elle due à la distance entre sa tête et ses mains, qui deviennent le point d'attention de celui qui le regarde. C'est son tact (sa tare). Comme l'énoncé d'un écrit d'artiste. D'ailleurs, un artiste qui écrit ne peut que mentir, non ?

Comme tout illusionniste, il est utopique mais constructif. Utopique comme la foi de Francis Alÿs, capable de déplacer à des montagnes seulement avec un énoncé d'Art. Ainsi, ses sottises sont des tactiques poétiques pour/dans l'écriture.

Il possède des mains allongées et expressivement burlesques. Il est extrêmement flexible au point

de d'habiter différents espaces simultanément. Comme les parenthèses d'Allais, qui permettent le déroulement de deux récits simultanés, l'Ilusionniste Utopique concilie l'illusion et la réalité, l'oeuvre d'art et l'écriture d'artiste, le mensonge et la vérité (poétique).

À la façon typique des utopiques, il collectionne les rêves. Et, en construisant des utopies, il collectionne des musées imaginaires (de Malraux⁴). Musées qui se perdent dans le temps et l'espace. Collections qui se perdent entre le fantasme et la réalité. Dans le temps du fantasme et dans le temps où le fantasme frappe la réalité. Dans le temps de la vérité poétique, celle qui permet de collectionner les utopies.

Comme récréation, l'Ilusionniste Utopique est respiration et inspiration. Il promeut le repos de l'esprit au rythme qui le séduit et le fait penser. Comme un jeu, il se propose au divertissement pour exposer de ceux qui l'entourent.

Finalement, si pour Edson de Sousa, « nous avons besoin d'une culture qui nous arrache de l'endormissement du sens commun et qui puisse dessiner un horizon de rêves qui réveille en nous le désir de construire de nouvelles formes pour la pensée et pour la

Mas é antes de tudo sedutor. Tão sedutor que avisa que vai enganar antes de fazê-lo e mesmo assim tem sucesso. Talvez seu alto teor enganador seja feito da distância de sua cabeça de suas mãos tornando-as o ponto de atenção de quem o olha. Esse é seu tat(r)o. Como o enunciado de um escrito de artista. Oras, um artista escrevendo só pode ter mentiras, não?

Como todo ilusionista é utópico mas construtivo. Utópico como a fé de Francis Alÿs, que é capaz de mover a montanha apenas com o enunciado da arte. Assim, suas bobeadas são táticas poéticas para/na escrita.

Possui mãos alongadas e expressivamente burlescas. É extremamente flexível ao ponto de habitar diferentes espaços simultaneamente. Como os parênteses de Allais, que permitem o desenrolar de duas narrativas ao mesmo tempo, o Ilusionista Utópico concilia ilusão à realidade, a obra de arte à escrita de artista, a mentira à verdade (poética).

Como típico dos utópicos, coleciona sonhos. E, ao construir utopias, coleciona museus imaginários (de Malraux⁴). Museus que se perdem no tempo e espaço. Coleções que se perdem no entre a fantasia e a realidade. No tempo da fantasia e no tempo que a fantasia faz chocar com a realidade. No tempo da verdade poética, a que permite colecionar utopias.

Como recreio, o Ilusionista Utópico é respiro e suspiro. Promove o descanso da mente ao passo que o seduz e o põe para pensar. Como um jogo, se propõe ao divertimento para expor a vulnerabilidade de quem está ao redor.

Por fim se, para Edson de Sousa, “precisamos de uma cultura que nos arranque do sono do senso comum e que possa desenhar um horizonte de sonhos que desperte em nós o desejo de construir novas formas para o pensamento e para a vida”⁵, a ficção e a realidade não podem ser categorias tão rígidas como costumamos pensar pois um simples gesto ou movimento do desejo poderia deslocá-los de lugar. Mas as fazemos rígidas para nos protegermos do futuro, do incerto e da possível frustração. Assim, para os utopistas a possível

4 MALRAUX, André. *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1965.

4 MALRAUX, André. *Le Musée Imaginaire*. Paris: Gallimard, 1965.

5 SOUSA, Edson Luiz André de. *Por uma cultura da utopia*. *E-topia: Revista eletrônica de estudos sobre a utopia*, n. 12, 2012. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=ido5id164&sum=sim>>. Acesso em: 11 out. 2014. p. 1.

vie », ⁵ a fiction et la réalité ne peuvent être catégorisées aussi rigidement que nous en avons l'habitude, car un simple geste ou un mouvement de désir pourrait les déplacer. Mais nous faisons des catégories rigides pour nous protéger du futur, de l'incertain et de la possible frustration. Soit, pour les utopistes la possible frustration, et pour les illusionnistes la réalité factice. Car la poésie, selon l'Idiot shakespearien Toque, est plus artifice que réalité.

Note de l'Escroc Normatif

L'Escroc Normatif est le créateur de pièges. Comme dans *Inserções em circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles, il utilise le moyen contre le moyen.

Entre une écriture rationnelle et spontanée, l'Escroc est incapable de décider. Car avec la seule teneur rigide de l'académie, nous éloignons tous les non-académiques, tandis qu'avec seulement une écriture spontanée et peut-être automatique, l'écrit serait si ample qu'il pourrait bien être absolument individuel. L'Escroc considère les erreurs, les contrecoups, les raccourcis et les répétitions du spontané, sans renoncer à la compréhension.

Avec sa rapidité futuriste pour vite sortir de scène après une phrase à effet, l'Escroc Normatif vit le dilemme entre la vérité et le mensonge, entre l'Art et la science, et assimile ces opposés comme leur propre paradoxe, et expose l'impossibilité de tout discours véritable, puisqu'il défend l'expérience esthétique phénoménologique (unique). La rapidité futuriste est ici perçue comme une tactique glissante pour éviter le temps nécessaire à la consolidation de concepts, puisque l'Escroc construit des pièges fluides.

De la même façon que la Patafísica, tel un combat face à la Vérité dans les discours sur l'Art quand nous parlons de création (de mensonges), est un abordage possible, l'Escroc normatise sur le mensonge, sur l'Art. Car l'exception, l'originalité et l'absurde sont ce qui plus se rapproche le plus de l'expérimentation artistique.

Note absolutamente non-conclusive sur (cet) écrit d'artistes

Une chimère, contrairement à un assemblage donné, qui offre une juxtaposition aléatoire, est une somme de signes et de significations. Le texte de l'artiste, en tant que chimère, joue un rôle qui

⁵ SOUSA, Edson Luiz André de. Por uma cultura da utopia. *E-topia: Revista eletrônica de estudos sobre a utopia*, n. 12, 2012. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id05id164&sum=sim>>. Acesso em: 11 out. 2014. p. 1

frustração e para os ilusionistas, a fictícia realidade. Pois a poesia, segundo o Bobo shakespeariano Toque, é mais artificio que realidade.

Nota do Vigarista Normativo

O Vigarista Normativo é o criador de armadilhas (trapas). Como nas *Inserções em circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles, usa o meio contra o meio.

Entre uma escrita racional e uma espontânea, o Vigarista é incapaz de decidir. Pois só com o teor rígido da academia, afastamos todos os não acadêmicos enquanto que apenas com uma escrita espontânea e talvez automática, o escrito seria tão amplo que poderia bem ser absolutamente individual. O Vigarista considera os erros, percalços, atalhos e repetições do espontâneo sem abrir mão da compreensão.

Com sua velocidade futurista em sair rapidamente de cena após um frase de efeito, o Vigarista Normativo vive o dilema entre a verdade e a mentira, entre a arte e a ciência e assimila esses opostos como o próprio paradoxo e expõe a impossibilidade de qualquer discurso verdadeiro, pois defende a experiência estética fenomenológica (única). A velocidade futurista é vista aqui como tática escorregadia para evitar o tempo necessário para a consolidação de conceitos já que o Vigarista constrói armadilhas fluidas.

Da mesma forma que a Patafísica, como combate à Verdade nos discursos sobre a arte quando estamos falando de criação (de mentiras), é a abordagem possível, o Vigarista normatiza sobre a mentira, sobre a arte. Pois a excessão, a originalidade e o absurdo são o que mais se aproximam da experimentação artística.

Nota nada-conclusiva sobre (este) escrito de artistas

Uma quimera, diferentemente de uma assemblage dada, que se propõe uma justaposição aleatória, é uma soma de signos e significados. O texto de artista, enquanto quimera, desempenha um papel que é a soma de suas partes. E estas, antes quando não faziam parte de um novo ser, eram contraditórias e apresentavam o Bobo da Corte. Como imagem que permite o método errante, o humor, a interdisciplinaridade e a utopia na/para a arte, este bestiário propõe a correspondência do método de ateliê para a escrita de artista, mesmo na sua efemeridade. Evocar, assim, o Bobo da Corte (seja ele Vigarista, Pateta, Forasteiro ou Ilusionista) é pensar no como da escrita e do ateliê.

est la somme de ses parties. Et celles-ci, avant qu'elle ne fassent partie d'un nouvel être, étaient contradictoires et présentaient le Fou du Roi. En tant qu'image permettant la méthode vagabonde, l'humour, l'interdisciplinarité et l'utopie dans/par l'Art, ce bestiaire propose une correspondance de la méthode d'atelier dans l'écriture d'artiste, même dans son éphémérité. Évoquer, ainsi, le Fou du Roi (qu'il soit Escroc, Idiot, Étranger ou Illusionniste), c'est penser au *comment* de l'écriture et de l'atelier.

Avec des méthodes vagabondes, le Fou parcourt des réalités et des artificialités, des vérités et des mensonges, des profanations sacrées. Et même sans lignes de définition, il existe un lien entre ces sphères séparées du matériel profane et l'espace sacré de l'Art. Ce lien paradoxal (fondamental pour l'environnement créatif de l'atelier ou du texte de l'artiste) s'instaure avec le personnage du Fou du Roi qui, quand il est présent, inaugure la Cabine du Mensonge, qui est autant un lieu qu'une façon d'agir ou un énoncé.

Dans sa topographie, c'est le chapeau du magicien au moment où le lapin en est retiré ; c'est le territoire déterritorialisé ; c'est le nuage de fumée, la nébuleuse et

le *sfumato* ; c'est la faille dans la frontière ; c'est le contour brisé de Cézanne ; c'est le sac de Félix-le-Chat ; c'est le piège du *trickster* ; c'est le laboratoire de Dexter ; c'est la bibliothèque empathique de Warburg ; c'est le labyrinthe du Musée de Francfort, le musée de l'imaginaire, un cabinet de curiosités ; c'est la lettre qu'il nous reste de Pessoa ; c'est une *maison très amusante...*

Dans sa typographie, c'est l'anachronisme dans l'Histoire de l'Art, les répétitions, les simultanés et les récits cycliques ; c'est l'encyclopédie et les façons ridicules d'organiser ce qui ne l'est pas ; c'est le *trompe-l'oeil* ; c'est l'échec et l'erreur dans le processus de construction de l'Art ; c'est la poésie de l'Oulipo ; c'est l'absurde pataphysique et son humour pris au sérieux ; c'est Félix-le-Chat ; c'est le *shalakazam!* ; c'est la dérive Situationniste ; c'est former sans donner forme et déformer l'informe ; c'est l'ambivalence et la contradiction ; c'est concevoir ou visiter le Musée Imaginaire ; c'est le mensonge poétique ; c'est la vie de Pérec ; c'est le fantasme, le rêve et la bêtise ; c'est l'insistance de/dans l'Art et la résistance de l'artiste ; c'est l'utopie dans le désespoir.

Com méthodes errantes, o Bobo percorre realidades e artificialidades, verdades e mentiras, sagradas profanações. E mesmo sem linhas definidoras, há uma ligação entre essas esferas apartadas do material profano com o espaço sagrado da arte. Essa ligação paradoxal (fundamental para o ambiente criativo do ateliê ou do texto de artista) se inaugura com a figura do Bobo da Corte que, quando se faz presente, inaugura a Cabine da Mentira, que é tanto um local como uma forma de agir ou enunciado.

Na sua topografia, ela é a cartola do mágico no momento em que o coelho de lá é retirado; é o território desterritorializado; é a cortina de fumaça, a nebulosa e o *sfumato*; é a brecha na fronteira; é o contorno rompido de Cézanne; é a bolsa do gato Félix; é a armadilha do *trickster*; é o laboratório de Dexter; é a biblioteca empática de Warburg; é o labirinto do Museu de Frankfurt, o museu *do* imaginário, um gabinete de curiosidades; é a carta que sobra de Pessoa; é *uma casa muito engraçada...*

Na sua tipografia, é a anacronia na História da Arte, as repetições, simultaneidades e narrativas cíclicas; é a enciclopédia e formas ridículas de organizar o que não é organizado; é o *trompe l'oeil*; é o fracasso e o erro no processo de construção da arte; é a poesia do Oulipo; é o absurdo patafísico e seu humor levado a sério; é o gato Félix; é o *shalakazam!*; é a deriva Situationnista; é formar sem dar forma e deformar o informe; é a ambivalência e a contradição; é conceber ou experimentar o Museu Imaginário; é a mentira poética; é a vida de Pérec; é a fantasia, o sonho e a besteira; é a insistência da/na arte e a resistência do artista; é a utopia no desespearar-se.

En cheminant entre écrits et dits: Giacometti et Iberê Camargo

PEDRO DE ANDRADE ALVIM

Introduction: entre le discours de l'artiste, du critique et de l'historien

L'intention originale de ce texte est d'enquêter sur la possibilité de questions déterminées de traverser les frontières d'univers artistiques individuels. Le point de départ a été un rapprochement entre des déclarations de Alberto Giacometti et de Iberê Camargo, en cherchant, à partir de là, à développer certains thèmes par le biais d'un dialogue pluriel avec des idées d'autres artistes, critiques et historiens.

Les sources consultées ont donné préférence aux formes

du témoignage et de l'interview (où le premier se trouve soumis au second). L'interview, avec son principe dialogique, permet à l'artiste de replacer son point de vue de façon à le rendre compatible avec celui de son intervieweur, ou qu'il reformule la question selon ses propres termes.

Dans deux interviews réalisées à la fin de la vie des deux artistes _ Giacometti en 1962, à l'âge de 61 ans, et Iberê en 1992, à l'âge de 78 ans_, nous constatons une proximité dans la manière de prendre position face à des questions déterminées¹. Ceci apparaît déjà dans la description du

¹ Les deux interviews ont été publiées dans le même numéro de la revue *Novos Estudos*. (PARINAUD, Albert. Por que sou escultor? Interview de Giacometti à Albert Parinaud. Traduction et présentation de Célia Euvaldo. *Revista Novos Estudos, São Paulo, Cebrap*, n. 34, p. 71—79, nov. 1992; COTRIM MARTINS, Cecília. A paixão na pintura - depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim Martins. *Revista Novos Estudos, São Paulo, Cebrap*, n. 34, p. 107—123, nov. 1992; SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003: réunit des approches multiples et pénétrantes sur l'oeuvre et la trajectoire du peintre; *6 perguntas sobre Volpi*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009: apporte un débat entre artistes, critiques, historiens

Caminhando entre escritos e ditos: Giacometti e Iberê Camargo

PEDRO DE ANDRADE ALVIM

Introdução: entre a fala do artista, do crítico e do historiador

A intenção original deste texto foi inquirir sobre a possibilidade de determinadas questões atravessarem as fronteiras de universos artísticos individuais. Tomou-se como ponto de partida uma aproximação entre declarações de Alberto Giacometti e Iberê Camargo, buscando-se a partir daí desenvolver certos temas através de um diálogo plural com ideias de outros artistas, críticos e historiadores.

As fontes consultadas deram preferência à forma do depoimento e da entrevista (onde o primeiro se encontra subsumido na segunda). A entrevista, com seu princípio dialógico, permite que o artista reposicione seu ponto de vista para torna-lo compatível com o do entrevistador, ou que reformule a pergunta segundo seus próprios termos.

Em duas entrevistas realizadas no fim da vida de ambos os artistas _ Giacometti em 1962, aos 61 anos de idade e Iberê em 1992, aos 78 anos_, constata-se uma proximidade na maneira de posicionar-se diante de determinadas questões¹. Isso já se mostra na descrição do

¹ As duas entrevistas foram publicadas no mesmo número da revista *Novos Estudos*. (PARINAUD, Albert. Por que sou escultor? Entrevista de Giacometti a Albert Parinaud. Tradução e apresentação de Célia Euvaldo. *Revista Novos Estudos, São Paulo, Cebrap*, n. 34, p. 71—79, nov. 1992; COTRIM MARTINS, Cecília. A paixão na pintura - depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim Martins. *Revista Novos Estudos, São Paulo, Cebrap*, n. 34, p. 107—123, nov. 1992; SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003: reúne abordagens múltiplas e penetrantes sobre a obra e a trajetória do pintor; *6 perguntas sobre Volpi*, São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009: traz um debate entre artistas, críticos, teóricos e historiadores da arte, cujas diferentes abordagens retomam, sob diferentes ângulos, os "ditos" do próprio artista e de seus contemporâneos, avaliações feitas sobre a arte de sua época e do passado, etc. Para um exemplo próximo do que é aqui buscado, ver CALZAVARA, Ana. Três pintores contemporâneos:

processus artistique et continue avec la façon par laquelle ils interrogent le sens de leur travail, en passant également, à la forme par laquelle ils se reportent aux références du passé, en ayant à l'esprit l'intervention sur le présent de l'art. Nous constatons également, une certaine ressemblance dans la façon par laquelle le point de vue des artistes et l'évaluation actuelle de son oeuvre peuvent être conflictuels, sur certains aspects, tout en considérant la multiplicité des lectures contemporaines et les implications spécifiques de deux univers distincts.

Dans son étroite limitation, ce texte propose de se reporter à un espace qui pourrait exister *entre* la vision que l'artiste élabore sur son processus de travail et les perspectives qui se créent petit à petit autour de lui. La plupart des fois, les discours construisent leur sens en prenant pour base plusieurs points de départ différents... Le registre verbal peut être un moyen pour l'artiste de faire le traitement de sa propre existence. Il peut

également chercher à s'appuyer sur une proposition théorique qui va au-delà du domaine de l'oeuvre. Il peut aussi être considéré comme partie d'un enchevêtrement de différents discours, produits en un moment historique donné. Il ne s'agit pas de rechercher une continuité entre des points de vue qui correspondent à des intérêts différenciés, formés dans des contextes distincts, mais peut-être d'identifier certains axes de convergence et de divergence dans les relations que les discours établissent entre eux.

L'émergence du motif central

Dans les discours de Giacometti et de Iberê Camargo, on affirme la persistance d'un « motif », une « raison », qui est aussi extérieure qu'intérieure. Les deux interviews mentionnés commencent de façon semblable, en traitant de la manière par laquelle une question fondamentale continue à stimuler l'oeuvre pendant des décennies.

L'interview de Giacometti donnée à Albert Parinaud

de l'art, dont les différentes approches reprennent, sous différents angles, les "dits" de l'artiste lui-même et de ses contemporains, des évaluations faites sur l'art de son époque et du passé, etc. Pour un exemple proche de ce qui est recherché ici, CALZAVARA, Ana. Très peintores contemporâneos: Paulo Pasta/ Sean Scully/ Luc Tuymans. ARS, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 47—67, dez. 2008, où l'auteure publie les interviews de trois peintres, en essayant de définir leurs points de vue sur des questions particulièrement importantes.

processo artístico e continua no modo como interrogam o sentido de seu trabalho, passando, também, para a forma como se reportam a referências do passado, tendo em vista a intervenção sobre o presente da arte. Constata-se, ainda, certa semelhança no modo como o ponto de vista dos artistas e a avaliação atual de sua obra podem conflitar, em certos aspectos, mesmo considerando a multiplicidade de leituras contemporâneas e as implicações específicas de dois universos distintos.

Dentro de seus limites estreitos, o presente texto propõe reportar-se a um espaço que existiria *entre* a visão que o artista elabora sobre seu processo de trabalho e as perspectivas que se criam aos poucos à sua volta. No mais das vezes, os discursos constroem seu sentido baseando-se em pontos de partida diversos... O registro verbal pode ser um recurso do artista para o processamento de sua própria experiência. Também pode buscar apoio em uma proposição teórica que extrapola o campo da obra. Pode, ainda, ser considerado como parte de um entrelaçamento de diferentes discursos, que se produz em um determinado momento histórico. Não se trata de buscar uma continuidade entre pontos de vista que correspondem a interesses diferenciados, formados em contextos distintos, mas, talvez, de identificar determinados eixos de convergência e de divergência nas relações que os discursos estabelecem entre si.

O surgimento do motivo central

Nas falas de Giacometti e Iberê Camargo se afirma a persistência de um "motivo" que é tanto exterior quanto interior. As duas entrevistas mencionadas começam de forma parecida, tratando da maneira como uma questão fundamental permanece impulsionando a obra durante décadas.

A entrevista de Giacometti a Albert Parinaud se inicia com uma pergunta sobre como ele chegou à escultura. "Eu tinha treze anos", diz ele,

fiz o primeiro busto de observação. Era meu irmão que posava. Eu tinha visto a reprodução de pequenos bustos sobre uma base e imediatamente

Paulo Pasta/ Sean Scully/ Luc Tuymans. ARS, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 47—67, dez. 2008: a autora edita entrevistas de três pintores, tentando definir seus pontos de vista sobre questões de especial relevância.

début avec une question sur son parcours jusqu'à la sculpture. « J'avais treize ans », nous dit-il,

*J'ai fait le premier buste d'observation. C'était mon frère qui posait. J'avais vu la reproduction de petits bustes sur une base et immédiatement j'ai eu envie de faire pareil. Adès le début, j'ai senti un plaisir extrême et j'ai eu l'impression que la chose viendrait assez facilement, que j'arriverais à faire plus ou moins ce que je voyais.*²

La sensation initiale de facilité l'abandonnera rapidement. De 1935 jusqu'à sa mort, Giacometti reprendra quotidiennement le rituel du dessin et de la sculpture face à son modèle vivant, en comptant toujours sur son frère Diego. Il fera des essais plus ou moins incomplets, sans cesse renouvelés, dans ses dessins, ses sculptures et ses peintures. En 1962, il continue de dire :

*Cinquante ans après, je n'ai toujours pas réussi!... Alors qu'en 1914 j'avais l'impression de faire ce que je voulais, maintenant je n'y arrive plus.*³

De 1925 à 35, il se consacre à la recherche formelle et structurale sur des sculptures à tendance cubiste et surréaliste. Par la suite, il a ressenti le besoin de se démarquer du versant « formaliste/abstrait » de la sculpture moderne, qui était pratiquement orienté vers la fabrication industrielle d'objets. Mais sa tentative de reconstituer la forme humaine semble, d'une certaine façon, aller à la rencontre d'une nouvelle définition d'objet _dépourvu de fonction utilitaire_ à laquelle fait référence, peut-être, le titre de sa célèbre sculpture de 1935:

*L'objet invisible a tout changé une fois de plus dans ma vie. J'étais satisfait avec les mains et la tête de cette sculpture, car elles correspondaient exactement avec l'idée que j'en faisais. Mais je n'étais vraiment pas satisfait des jambes, du torse et des seins. Ils me semblaient beaucoup trop académiques, conventionnels, et m'incitaient à les reprendre à partir du naturel.*⁴

Giacometti se met à établir une confrontation interminable avec la donnée extérieure, détachée

*tive vontade de fazer igual. De início, senti um prazer extremo e tive a impressão de que a coisa viria bem facilmente, de que eu conseguiria fazer mais ou menos o que via.*²

A sensação inicial de facilidade irá logo depois abandoná-lo. De 1935 até sua morte, Giacometti irá retomar cotidianamente o ritual do desenho e escultura diante do modelo vivo, contando sempre com o irmão Diego. Serão tentativas mais ou menos incompletas, incessantemente renovadas nos desenhos, esculturas e pinturas. Em 1962, continua dizendo:

*Cinquenta anos depois, não consegui!... Enquanto em 1914 eu tinha a impressão de fazer o que queria, agora não consigo mais.*³

De 1925 a 35 ele se dedica à pesquisa formal e estrutural em esculturas de tendência cubista e surrealista. Em seguida, sente necessidade de se demarcar do viés “formalista/abstrato” da escultura moderna, que via como direcionado para a fabricação industrial de objetos. Mas sua tentativa de reconstituir a forma humana parece, de certa forma, ir ao encontro de uma nova definição de objeto _desprovido da função utilitária_ a que alude, talvez, o título de sua famosa escultura de 1935:

*O objeto invisível mudou tudo de novo na minha vida. Estava satisfeito com as mãos e a cabeça dessa escultura, porque correspondiam exatamente a minha ideia. Mas não estava em absoluto contente das pernas, do torso e dos seios. Me pareciam demasiado acadêmicos, convencionais, e me davam gana de trabalhar de novo a partir do natural.*⁴

Giacometti passa a estabelecer uma confrontação interminável com o dado exterior, desvinculada de uma visão de mundo prestabelecida, com seus correspondentes critérios de verossimilhança. A questão fundamental se reduz, seja no desenho, pintura ou escultura,

2 PARINAUD, Albert. Por que sou escultor? Interview de Giacometti à Albert Parinaud. Traduction et présentation de Célia Euvaldo. Revista Novos Estudos, São Paulo, Cebrap, n. 34, p. 71—79, nov. 1992. p. 72.

3 Ibid., p. 72.

4 Giacometti. Barcelona: Fundación Caixa Catalunya, 2000. p. 94.

2 PARINAUD, Albert. Por que sou escultor? Entrevista de Giacometti a Albert Parinaud. Tradução e apresentação de Célia Euvaldo. Revista Novos Estudos, São Paulo, Cebrap, n. 34, p. 71—79, nov. 1992. p. 72.

3 Ibid., p. 72.

4 Giacometti. Barcelona: Fundación Caixa Catalunya, 2000. p. 94.

d'une vision de monde préétablie, avec ses critères correspondants de similitude. La question fondamentale est réduite, que ce soit en dessin, en peinture ou en sculpture, à rencontrer internement le sens de la forme humaine. Sa détermination de parvenir à une intégrité dans la représentation du modèle, recherchée au sein même du processus d'exécution, le mène au palimpseste de lignes de ses dessins et peintures, à la progressive finesse des figures sculptées, et à un moment donné, à la tendance d'une échelle minuscule... Les termes de son discours renvoient parfois à la manière par laquelle Cézanne se rapportait, dans son travail, aux dimensions complémentaires du regarder et du faire⁵, et à la conséquent reformulation de la manière par laquelle se définit le « motif », en peinture:

(...) On ne copie jamais le verre sur la table, on copie le résidu d'une vision. (...) il ne m'arrive au regard qu'une petite chose très difficile à déterminer, qui peut se traduire par un trait minuscule, une petite tâche (...) Toute la procédure des artistes

modernes se trouve dans cette volonté d'appréhender, de posséder quelque chose qui nous échappe constamment. Ils veulent posséder la sensation qu'ils ont de la réalité, plus que la réalité elle-même.

*(...) mais j'ai l'impression, ou l'illusion, de faire des progrès tous les jours.*⁶

A partir du milieu du siècle, avec le renforcement de la prémissa anti-naturaliste dans l'art, cette soumission au modèle extérieur sonne de plus en plus faux. Bien qu'elle se distingue de la simple recherche de réalisme pictural ou photographique, elle semble encourir au risque d'un idéalisme équivoque ou même donner de la marge à une suspicion de mystification :

Ma position même est pleine de malentendus. On dit que je suis un artiste moderne, beaucoup de mes collègues sont [des artistes] abstraits, et quand je leur dit que je fais la copie d'une tête, ils ne me croient pas. C'est un véritable dialogue de sourds. Mon interlocuteur sait déjà ce qu'est la réalité, il pense qu'elle

5 Par exemple, dans la lettre à Émile Bernard du 21 septembre 1906, ou dans les « dits » du peintre rapportés dans BERNARD, E. Paul Cézanne, *L'Occident*, n. 32, Paris, jul. 1904.

6 PARINAUD, Albert. Por que sou escultor? Interview de Giacometti à Albert Parinaud. Traduction et présentation de Célia Euvaldo. Revista Novos Estudos, São Paulo, Cebrap, n. 34, p. 71—79, nov. 1992. p. 75 e 76.

a reencontrar internamente o sentido da forma humana. O empenho por uma integridade na representação do modelo, buscada a partir de dentro do processo de execução, o leva ao palimpsesto de linhas de seus desenhos e pinturas, à progressiva finura das figuras esculpidas, e, em determinado momento, à tendência a uma escala minúscula... Os termos de seu discurso às vezes remetem ao modo como Cézanne se reportava, em seu trabalho, às dimensões complementares do olhar e do fazer⁵, e à conséquent reformulação da maneira como se define o “motivo”, na pintura:

(...) Você não copia nunca o copo sobre a mesa, você copia o resíduo de uma visão. (...) só me chega a cada olhada uma coisa pequenina muito difícil de determinar, que pode se traduzir por um traço minúsculo, uma pequena mancha (...) Todo o procedimento dos artistas modernos está nessa vontade de apreender, de possuir algo que foge constantemente. Eles querem possuir a sensação que têm da realidade, mais que a própria realidade. (...) Mas tenho a impressão, ou a ilusão, de que faço progressos todos os dias.⁶

A partir de meados do século, com o fortalecimento da premissa antinaturalista na arte, essa sujeição ao modelo exterior se torna cada vez mais destoante. Embora se distinga da simples busca de realismo pictórico ou fotográfico, parece incorrer em um idealismo equívoco ou mesmo dar margem a uma suspeita de mistificação:

*Minha própria posição é cheia de mal entendidos. Dizem que sou um artista moderno, muitos de meus conhecidos são [artistas] abstratos, e quando lhes digo que copio uma cabeça não me crêem. É um verdadeiro diálogo de surdos. Meu interlocutor já sabe o que é a realidade, pensa que é opaca, banal, e eu aprecio que ele pense que eu não sou [que meu trabalho não é] banal; para mim, por outro lado, minha pintura e minha escultura estão abaixo da realidade. Para eles, a realidade é mísera, para mim é mísera minha pintura.*⁷

5 Por exemplo, na carta a Émile Bernard de 21 setembro de 1906, ou nos “ditos” do pintor reportados em BERNARD, E. Paul Cézanne, *L'Occident*, n. 32, Paris, jul. 1904.

6 PARINAUD, Albert. Por que sou escultor? Entrevista de Giacometti a Albert Parinaud. Tradução e apresentação de Célia Euvaldo. Revista Novos Estudos, São Paulo, Cebrap, n. 34, p. 71—79, nov. 1992. p. 75 e 76.

7 DEL GUERCIO, Antonio. L'arte nella società d'oggi. Interview con Alberto Giacometti.

*est opaque, banale, et j'apprécie le fait qu'il pense que je ne suis pas [que mon travail n'est pas] banal; pour moi, d'autre part, ma peinture et ma sculpture se trouvent au-delà de la réalité. Pour eux, la réalité est misérable, pour moi c'est ma peinture qui est misérable.*⁷

Dans les débats autour de l'art contemporain, l'opposition entre abstraction et figurativisme qui sert de toile de fond aux déclarations de Giacometti n'apparaît plus aussi souvent. Beaucoup d'artistes explorent des possibilités dans les intervalles entre des opérations figuratives et abstraites, en mettant davantage en exergue la fluctuabilité de ces frontières.

Dans l'oeuvre de Iberê Camargo, la place du motif central est occupé par des les « bobines », qui finissent par devenir une espèce de centre gravitationnel, formel et symbolique. Un thème formel, dont le dédoublement permet d'avoir accès à l'exploration de la matière picturale, signifient

également, selon les mots de l'artiste, « la rencontre avec un passé mien », « mes jouets »⁸: une double plongée dans l'ici/maintenant de la sensation et dans un univers de représentations imaginaires.

*(...) vient alors ce monde subjectif et occupe le présent, se M~ele à lui maintenant (...) c'est le modèle, c'est la vie, c'est la lumière, c'est tout ce qui change, c'est moi également qui change.*⁹

Dans la constitution « transcendante » du motif pictural, la recherche d'harmonie avec le présent s'allie à la mémoire transfiguratrice. Le terrain d'exploration vers lequel se dirige Camargo n'a pas tant été celui qui a été ouvert par l'oeuvre de Cézanne, ou celui inauguré par Van Gogh. Comme il arrivait à Giacometti, Iberê ne parvient pas non plus à un point de satisfaction dans son travail, qu'il défait et recommence constamment. Le prix à payer pour l'inépuisabilité de la motivation à produire l'oeuvre,

7 DEL GUERCIO, Antonio. L'arte nella società d'oggi. Intervista con Alberto Giacometti. Traduction de l'auteur à partir de la version espagnole. Roma: *Rinascita*, 23 jun. 1962. p. 32.

8 COTRIM MARTINS, Cecília. A paixão na pintura - depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim Martins. Revista *Novos Estudos*, São Paulo, Cebrap, n. 34, p. 107—123, nov. 1992, p. 122. Iberê raconte que dans des jeux réalisés dans la cour à proximité de sa maison, les bobines représentaient les combats des soldats « *pica-paus* et *maragatos* » (CAMARGO, Iberê. Os carretéis. *A gaveta dos guardados*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 99).

9 Ibid., p. 109.

Nos debates em torno da arte contemporânea, a oposição entre abstração e figurativismo que serve de fundo às declarações de Giacometti não aparece mais com tanta frequência. Muitos artistas exploraram possibilidades os intervalos entre operações figurativas e abstratas, dando maior evidência à flutuabilidade dessas fronteiras.

Na obra de Iberê Camargo, o lugar do motivo central é ocupado pelos “carretéis”, que acaba se tornando uma espécie de centro gravitacional, formal e simbólico. Tema formal, cujo “desdobramento” dá acesso à exploração da matéria pictórica, significam também, nas palavras do artista, “o reencontro com um passado meu”, “meus brinquedos”⁸: um duplo mergulho no aqui/agora da sensação e num universo de representações imaginárias.

*(...) vem aquele mundo subjetivo e toma conta daquele presente, se mistura com ele agora (...) é o modelo, é a vida, é a luz, é tudo que muda, sou eu também que estou mudando.*⁹

Na constituição “transcendental” do motivo pictórico, a busca de sintonia com o presente se alia à memória tranfiguradora. O campo de exploração para o qual se dirige Camargo não seria tanto aquele que foi aberto pela obra de Cézanne, quanto o que foi inaugurado por Van Gogh. Como ocorria com Giacometti, Iberê também não alcança quase nunca um ponto de satisfação em seu trabalho, que incessantemente desfaz e recomeça. O preço a ser pago pela inesgotabilidade do estímulo para a produção da obra é a impossibilidade de atingir seu fim último. O motivo exterior, os “motivos” internos da memória e o encadeamento sensorial do processo de execução são processados numa mistura que tende a não alcançar estabilidade. O que resulta disso são formas espectrais, sempre à beira de se desfazerem. No momento em que desenvolve sua última série de “ciclistas”, ele comenta:

Tradução do autor a partir da versão espanhola. Roma: *Rinascita*, 23 jun. 1962. p. 32.

8 COTRIM MARTINS, Cecília. A paixão na pintura - depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim Martins. Revista *Novos Estudos*, São Paulo, Cebrap, n. 34, p. 107—123, nov. 1992, p. 122. Iberê conta que em brincadeiras realizadas no pátio próximo à sua casa, os carretéis representavam os combates dos soldados “*pica-paus* e *maragatos*”. (CAMARGO, Iberê. Os carretéis. *A gaveta dos guardados*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 99).

9 Ibid., p. 109.

est l'impossibilité d'atteindre son objectif ultime. Le motif extérieur, les « motifs » internes de la mémoire et l'enchaînement sensoriel des processus d'exécution sont traités dans un mélange qui tend à ne pas atteindre de stabilité. Ce qui en résulte, ce sont des formes spectrales, toujours au point de se défaire. À l'époque où il développe sa dernière série de « cyclistes », il commente:

(...) Car, en vérité, nous perdons toujours, le passé reste en arrière, c'est de la ferraille, c'est de la chose modifiée, détruite, pourrie (...) et devant, il y a toujours une lumière, nous sommes toujours en train d'avancer. Mais si le peintre pouvait unir cette chose, ce passé, (...) comme lorsque je faisais ces noyaux (...) mes bobines (...) les ramener au présent, ce serait intéressant (...). Maintenant, je ne sais pas, cette chose commence à apparaître sur mes tableaux... ces fantômes, mon passé (...). Il n'y a plus de passé, de présent et d'avenir. Seul le temps, unique. C'est vraiment étrange.¹⁰

La peinture de Iberê exprime la nécessité d'absorber le passé,

de le capturer dans l'épaisseur matérielle de la peinture. L'artiste reprend, de façon significative, le terme « totem », autrefois employé par Mário Pedrosa, pour se référer aux bobines. Le désir qui l'anime est de les « sauvegarder, de les ramener au présent ». Pour autant, il est nécessaire de « mettre les mains à la terre où ils sont ensevelis »¹¹. Les épaisses couches de peinture qui s'accumulent sur la toile correspondent à la « terre » qu'il porte en lui.

L'épaisseur et le plat

Iberê considérait indispensable de se mettre en phase avec l'état actuel de l'art, ce qui, à la fin des années 1940, signifiait la réduction de la peinture à sa dimension plane, et de se soumettre encore au « service militaire du cubisme »¹². Pendant l'année passée à Paris,

(...) il étudiait le matin avec [André] Lothe, et l'après-midi, il allait au Louvre copier les vieux maîtres du passé: Vermeer, Ticiano, Rubens (...). Avec Lothe, il apprenait la grammaire et la syntaxe de la peinture (...).¹³

¹⁰ Ibid., p. 122—123.

¹¹ Ibid., p. 123.

¹² “Continuo a achar, como disse há anos, que o cubismo é o serviço militar do artista” (AMARAL, Tarsila do. Ismos. *Correio da Manhã*, 12 maio 1936; AMARAL, Aracy. *Tarsila cronista*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 71).

¹³ FERREIRA GULLAR cité par SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Diálogos com Iberê*

(...) Porque, na verdade, nós sempre perdemos, o passado fica para trás, é sucata, é coisa modificada, destruída, apodrecida (...) e na frente há sempre uma luz, nós sempre estamos caminhando. Agora, se pudesse o pintor unir essa coisa, esse passado, (...) como quando eu fazia aqueles “núcleos” (...) os meus carretéis (...) trazê-los para o agora, seria interessante (...). Agora, eu não sei, começa a aparecer nos meus quadros essa coisa... esses fantasmas, o meu passado (...). Não há mais passado, presente e futuro. Só o tempo, único. É muito estranho.¹⁰

A pintura de Iberê manifesta a necessidade de absorver o passado, de capturá-lo na espessura material da pintura. O artista retoma, de forma significativa, o termo “tótem”, outrora empregado por Mário Pedrosa, para se referir aos carretéis. O desejo que o move é de “resgatá-los, trazê-los para o agora”. Para tanto, é preciso “mergulhar as mãos na terra onde estão sepultados”¹¹. À “terra” que traz dentro de si correspondem as espessas camadas de tinta que vão se acumulando sobre a tela.

A espessura e o plano

Iberê considerava imprescindível por-se em sintonia com o estado atual da arte, o que, no fim da década de 1940, significava a redução da pintura à dimensão planar, e submeter-se, ainda, ao “serviço militar do cubismo”¹². Durante o ano que passou em Paris,

(...) estudava pela manhã com [André] Lothe, e de tarde ia para o Louvre copiar os velhos mestres do passado: Vermeer, Ticiano, Rubens (...). Com Lothe aprendia a gramática e a sintaxe da pintura(...).¹³

O depoimento do fotógrafo e pintor Mário Carneiro (1930—2008), seu amigo e aluno, sobre Iberê, mostra como determinadas proposições da arte moderna geravam tensões em sua pintura. Carneiro – que convivía de forma menos conflituosa com os “saltos” entre

¹⁰ Ibid., p. 122—123.

¹¹ Ibid., p. 123.

¹² “Continuo a achar, como disse há anos, que o cubismo é o serviço militar do artista”. (AMARAL, Tarsila do. Ismos. *Correio da Manhã*, 12 maio 1936; AMARAL, Aracy. *Tarsila cronista*. São Paulo: Edusp, 2001. p. 71).

¹³ FERREIRA GULLAR apud SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 12.

Le témoignage du photographe et peintre Mário Carneiro (1930—2008), sur Iberê, son ami et élève, montre comment différentes propositions de l'art moderne généraient des tensions dans sa peinture. Carneiro _ qui vivait de façon moins conflictuelle avec les « sauts » entre tradition et art moderne _ transitait entre la recherche plastique et photographique (il deviendrait par la suite un représentant remarquable du *Cinema Novo*). Certains épisodes remémorés révèlent une résistance de la part de Camargo par rapport à certaines questions ponctuelles, comme l'utilisation graphique du noir dans la peinture, associée à la planéité du support et à la redéfinition de la finalité « décorative » dans l'art du XX^e siècle¹⁴. Un sujet qui avait interféré de façon significative, comme il le sera développé par la suite, dans le parcours de Giacometti.

Après avoir complété ses études avec Lothe, Iberê se révolte contre l'impératif de *ne pas modeler*¹⁵, en revendiquant la possibilité de « sculpter » la matière

impregnée avec le pinceau et la spatule. Le « modelage », pour Iberê Camargo, n'était pas uniquement lié à une exacerbation de l'aspect corporel et organique de la peinture, mais également à sa dimension optique, cézanienne, de *modulation* de la couleur et de la lumière à la surface¹⁶. *Modulation dissonante*, cherchant des tons sourds et des contrastes exacerbés, dans la lignée expressionniste.

L'instabilité de la représentation et de la formalisation répondait aux propriétés automotrices du mur de peinture de Iberê qui, malgré le fait d'être scellé par des couches successives, était habité par la peinture de Rubens, de Velásquez, de Ticiano et de Vermeer, représentants majeurs de la tradition qui conférait une signification particulière à la densité du *medium*. Mário Carneiro raconte que Iberê

voulait comprendre comment Rubens (...) solutionnait un visage par de la couleur, ce peintre qui est de la pure couleur (...). Ses peintures [réalisées juste après son retour

Camargo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 12.

14 SALZSTEIN, Sônia (Org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 29 e 37.

15 COTRIM MARTINS, Cecília. A paixão na pintura - depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim Martins. Revista Novos Estudos, São Paulo, Cebrap, n. 34, p. 107—123, nov. 1992. p. 121.

16 “Modular, em vez de modelar”, célèbre “dit” de Cézanne (transcrit dans BERNARD, E. Paul Cézanne. L'Occident, Paris, n. 32, jul. 1904).

tradição e arte moderna – transitava entre a pesquisa plástica e fotográfica (ele viria a tornar-se um destacado expoente do Cinema Novo). Alguns episódios lembrados mostram uma resistência de Camargo com relação a determinadas questões pontuais, como o uso gráfico do preto na pintura, associado à planaridade do suporte e à redefinição da finalidade “decorativa” na arte do século XX¹⁴. Um tópico que, como será comentado mais à frente, havia interferido de forma significativa no percurso de Giacometti.

Depois de completar seus estudos com Lothe, Iberê revolta-se contra o imperativo de *ne pas modeler*¹⁵, reivindicando a possibilidade de “esculpir” a matéria empastada com o pincel e a espátula. A “modelagem”, para Iberê Camargo, não se ligava apenas a uma exacerbção do aspecto corpóreo e orgânico da pintura, mas também à dimensão ótica, cezaniense, de *modulação* da cor e da luz sobre a superfície¹⁶. *Modulação dissonante*, buscando tons surdos e contrastes exacerbados, na linhagem expressionista.

A instabilidade de representação e formalização respondia às propriedades semoventes do muro de tinta de Iberê, que, embora lacrado por sucessivas camadas, era habitado pela pintura de Rubens, Velásquez, Ticiano e Vermeer, representantes maiores da tradição que conferira à densidade do *medium* um sentido diferenciado. Mário Carneiro conta que Iberê

*queria entender como Rubens (...) resolvia um rosto pela cor, esse pintor que é pura cor (...). Suas pinturas [realizadas logo depois do retorno da Europa em 1950] tinham como origem as esboços de Rubens: transparência e rapidez de execução*¹⁷.

No período em que frequentou o atelier de Giorgio De Chirico em Roma, que antecedeu sua ida a Paris, havia-se confirmado para

14 SALZSTEIN, Sônia (Org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 29 e 37.

15 COTRIM MARTINS, Cecília. A paixão na pintura - depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim Martins. Revista Novos Estudos, São Paulo, Cebrap, n. 34, p. 107—123, nov. 1992. p. 121.

16 “Modular, em vez de modelar”, famoso “dito” de Cézanne (transcrito em BERNARD, E. Paul Cézanne. L'Occident, Paris, n. 32, jul. 1904).

17 CARNEIRO apud SALZSTEIN, Sônia (Org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 30.

d'Europe en 1950] avaient comme origine les esquisses de Rubens: transparence et rapidité d'exécution¹⁷.

Pendant la période à laquelle il a fréquenté l'atelier de Giorgio de Chirico à Rome, qui a précédé son séjour à Paris, Iberê avait eu la confirmation de la révélation de la « belle matière ». En faisant référence au peintre italien, il rapporte que

Pour lui, « *la pittura é come una bella stoffa* » [a pintura é como um belo tecido], (...) *il était très soucieux vis-à-vis de la matière, il était séduit par cela...*¹⁸

Au retour de son voyage d'études en Europe, d'après Mário Carneiro,

*C'était impressionnant comment l'artiste était parvenu à conjuguer Aandré Lothe e De Chirico...*¹⁹

Le tir vers le passé

La nécessité de s'ajuster au paradigme de la planéité et

les conflits qui en résultent, semblent correspondre, dans l'évolution de Camargo, au changement d'orientation que Giacometti adopte en 1935, en ce qui concerne sa production antérieure de sculptures et objets, consacrés à un secteur « d'avant-garde » du marché de la décoration. Il affirme, à partir d'alors, avoir pris conscience que le type d'oeuvre qu'il prétendait réaliser se démarquait des courants d'intégration entre l'art et l'architecture qui développaient les propositions cubistes et néoplasticistes:

Parinaud: Qu'est-ce que l'abstraction a apporté de nouveau à votre expérience ?

*Giacometti: C'était le dernier pas avant de parvenir à l'impasse! La fabrication de volumes qui ne passaient d'objets (...) Or, d'après mes intentions, la sculpture était une chose différente de l'objet. C'était donc un échec. J'étais passé au large du mystère, mon travail n'était pas une création.*²⁰

17 CARNEIRO cité par SALZSTEIN, Sônia (Org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 30.

18 COTRIM MARTINS, Cecília. A paixão na pintura - depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim Martins. Revista Novos Estudos, São Paulo, Cebrap, n. 34, p. 107—123, nov. 1992. p. 121.

19 CARNEIRO cité par SALZSTEIN, Sônia (Org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 30.

20 PARINAUD, Albert. Por que sou escultor? Interview de Giacometti à Albert

Iberê a revelação da “bela matéria”. Referindo-se ao pintor italiano, reporta que

*Para ele, “la pittura é come una bella stoffa” [a pintura é como um belo tecido], (...) era muito preocupado com a matéria, seduzido por isso...*¹⁸

Na volta de sua viagem de estudos à Europa, segundo Mário Carneiro,

*Era impressionante como o artista havia encontrado uma maneira de conjugar André Lothe e De Chirico...*¹⁹

O tiro para o passado

A necessidade de se ajustar ao paradigma da planaridade e os conflitos que daí resultam parecem corresponder, dentro da evolução de Camargo, à mudança de orientação que Giacometti adota em 1935, com relação à sua anterior produção de esculturas/objetos, voltada para um setor “de vanguarda” do mercado de decoração. Ele afirma ter a partir de então tomado consciência de que o tipo de obra que pretendia realizar se demarcava das correntes de integração entre arte e arquitetura que desenvolviam as proposições cubistas e neoplasticistas:

Parinaud: _ O que a abstração trouxe de novo para sua experiência?

*Giacometti: Foi o último passo antes de atingir o impasse! A fabricação de volumes que não passavam de objetos (...) Ora, em minhas intenções, a escultura era uma coisa diferente do objeto. Isso era portanto um fracasso. Eu tinha passado ao largo do mistério, meu trabalho não era uma criação.*²⁰

18 COTRIM MARTINS, Cecília. A paixão na pintura - depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim Martins. Revista Novos Estudos, São Paulo, Cebrap, n. 34, p. 107—123, nov. 1992. p. 121.

19 CARNEIRO apud SALZSTEIN, Sônia (Org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 30.

20 PARINAUD, Albert. Por que sou escultor? Entrevista de Giacometti a Albert Parinaud. Tradução e apresentação de Célia Euvaldo. Revista Novos Estudos, São Paulo, Cebrap, n. 34, p. 71—79, nov. 1992. p. 74.

Sous l'influence de Bataille, pour qui l'art trouve son origine dans la possibilité de représentation libre et ludique, déconnecté des nécessités quotidiennes²¹, Giacometti affirme que le design d'objets fonctionnels et le développement des arts décoratifs obéissent à une rationalité technique orientée à des fins autres que celles vers lesquelles la production artistique est vouée. L'inépuisabilité du principe mimétique se trouve un appui sur l'idée que l'impulsion qui mène à la représentation émerge, dans l'art, dissocié de la fabrication d'objets avec des fins utilitaires et décoratifs (ce qui dépendrait de la création d'outils et de techniques pour des usages spécifiques)²². Giacometti semble, dans sa trajectoire, aller à la rencontre d'un passé de l'art toujours plus distant, jusqu'au point où une telle source de stimulus est transférée, subitement, vers la réalité présente.

*En 1920 — 21, j'ai vécu en Italie. Premièrement à Venise, où j'ai passé les journées à regarder les Tintoretto, sans vouloir laisser qu'un seul n'y échappe. Tintoretto a peu à peu perdu sa place, à ma grande peine, le jour même où j'ai quitté Venise et les ai échangé pour les Giotto de Padoue, et ceux-là, à leur tour, quelques mois plus tard, pour les Cimabue à Assis.*²³

*Les seuls yeux qui ne m'ont jamais impressionné [dans l'art] sont ceux de toutes les sculptures de ce qu'on a appelé de « haut style » [égyptien] et aussi les [icônes] byzantins.*²⁴

*Autrefois, j'allais au Louvre et les tableaux ou les sculptures provoquaient en moi une impression sublime... Je les aimais dans la mesure même qu'ils me donnaient plus de ce que je voyais de la réalité. Aujourd'hui, si je vais au Louvre, je ne peux pas m'empêcher de regarder les personnes qui observent les oeuvres d'art (...).*²⁵

Parinaud. Traduction et présentation de Célia Euvaldo. Revista Novos Estudos, São Paulo, Cebrap, n. 34, p. 71—79, nov. 1992. p. 74.

21 BATAILLE, Georges. *Lascaux ou la naissance de l'art*. Genebra: Skira, 1955.

22 GIACOMETTI, Alberto; TAILLANDIER, Yvon (Ed.). *Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant*. Paris: L'Échoppe, 1993. (Collection Envois).

23 Lettre à Pierre Matisse, 1947. Giacometti. Barcelona: Fundación Caixa Catalunya, 2000. p. 55.

24 GIACOMETTI. My life is reduced to nothing. Interview à David Sylvester. Disponible sur: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/jun/21/art.artsfeatures1>>. (consulté le 5/10/2017).

25 PARINAUD, Albert. Por que sou escultor? Interview de Giacometti à Albert

Sob a influência de Bataille, para quem a arte encontra sua origem na possibilidade de representação livre e lúdica, desvinculada das necessidades cotidianas²¹, Giacometti afirma que o *design* de objetos funcionais e o desenvolvimento das artes decorativas obedeceria a uma racionalidade técnica orientada para fins diferentes daqueles para os quais a criação artística se dirige. A inesgotabilidade do princípio mimético encontra para ele apoio na ideia de que o impulso para a representação, na arte, surge dissociado da fabricação de objetos com fins utilitários e decorativos (que dependeria da criação de ferramentas e técnicas para usos específicos)²². Giacometti parece, em sua trajetória, ir ao encontro de um passado da arte cada vez mais distante, até o ponto em que tal fonte de estímulo se transfere, subitamente, para a realidade presente.

*Em 1920 — 21, vivi na Italia. Primeiro em Veneza, onde passei os dias a olhar sobretudo os Tintoretto, sem querer deixar que um só escapasse. Tintoretto foi um pouco destronado, para meu grande pesar, no dia mesmo em que deixei Veneza pelos Giotto de Pádua, e este, por sua vez, alguns meses depois por Cimabue em Assis.*²³

*Os únicos olhos que jamais me impressionaram [na arte] são todos das esculturas do chamado “alto estilo” [egípcio] e também os [ícones] bizantinos.*²⁴

*Antigamente, eu ia ao Louvre e os quadros ou as esculturas me davam uma impressão sublime... Eu gostava deles na medida mesma em que eles me davam mais do que o que eu via da realidade. Achava-os belos e muito mais belos que a própria realidade. Hoje, se vou ao Louvre, não posso resistir a olhar as pessoas que olham as obras de arte. O sublime hoje para mim está nos rostos mais do que nas obras (...).*²⁵

21 BATAILLE, Georges. *Lascaux ou la naissance de l'art*. Genebra: Skira, 1955.

22 GIACOMETTI, Alberto; TAILLANDIER, Yvon (Ed.). *Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant*. Paris: L'Échoppe, 1993. (Coleção Envois).

23 Carta a Pierre Matisse, 1947. Giacometti. Barcelona: Fundación Caixa Catalunya, 2000. p. 55.

24 GIACOMETTI. My life is reduced to nothing. Entrevista concedida a David Sylvester. 21 June 2003. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2003/jun/21/art.artsfeatures1>>. Acesso em: 6 out. 2017.

25 PARINAUD, Albert. Por que sou escultor? Entrevista de Giacometti a Albert Parinaud.

Il est notable de voir comment le motif du regard va occuper une position centrale dans l'oeuvre de Giacometti, en le transportant intégralement dans le présent. Ce rapport au passé, qui s'établit et se défait, dans l'oeuvre du suisse-italien, sans effort particulier et pratiquement sans laisser de marques, est traité de façon bien différente par Camargo. Dans sa peinture, au fur et à mesure que les couches vont en se superposant, indépendantes les unes des autres, la mémoire individuelle de chaque oeuvre finit par réunir des traits de la mémoire historique du médium.

Selon le peintre Paulo Pasta,

(...) [Il] avait avec le passé un rapport productif (...). Pour agir dans le présent, il semble que Iberê aie toujours eu à le mettre en équation avec la mémoire (...). La forme pour lui ne parvenait à être expressive que lorsque celle-ci décantait et était filtrée par « ces multiples eaux » (...) Le neuf surgirait alors toujours du passé ou serait un passé revécu.²⁶

(...) Déjà proche de la fin de sa vie, il disait que son prochain projet était de retourner dans les marécages et étangs qu'il avait dépeint dans sa jeunesse.²⁷

En commentant l'oeuvre de Camargo, aussi bien Pasta que Sônia Salzstein soulignent la nécessité de la considérer à partir de la reconnaissance de l'histoire et de la situation culturelle brésilienne. Pour Salzstein, il importe de « faire de l'oeuvre un outil vivant de compréhension du présent »²⁸. Pasta continue dans ce même cheminement de réflexion sur la relation entre la peinture et l'histoire:

Notre histoire n'est pas grandiose. Ceci est réservé à la gloire toujours présente de la nature. Peindre ici, c'est un peu ressentir le mal-être de cela. Aucun sens intense est venu nous révéler, à l'exemple de du mouvement italien [de la peinture métaphysique]²⁹

L'engagement prospectif de la peinture dépend de cette relation

Parinaud. Traduction et présentation de Célia Euvaldo. Revista Novos Estudos, São Paulo, Cebrap, n. 34, p. 71—79, nov. 1992. p. 76.

26 SALZSTEIN, Sônia (Org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 114—115.

27 Ibid., p. 118.

28 SALZSTEIN cité par SALZSTEIN, Sônia (Org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 62.

29 Ibid., p. 120.

É notável como o motivo do olhar vai ocupando uma posição central na obra de Giacometti, transportando-a inteiramente para o presente. Essa relação com o passado, que na obra do suíço-italiano se estabelece e se desfaz sem maior esforço e quase sem deixar marcas, é operada de forma bem diferente por Camargo. Na pintura deste, à medida medida em que as camadas vão se superpondo, independentes umas das outras, a memória individual de cada obra passa a agregar traços da memória histórica do médium.

Segundo o pintor Paulo Pasta,

(...) [Ele] tinha com o passado uma relação produtiva (...). Para agir no presente, parece que Iberê tinha sempre que equacioná-lo com a memória (...). A forma para ele só conseguia de fato ser expressiva quando decantada e filtrada “nestas muitas águas” (...) O novo, então, sempre surgiria do passado ou seria um passado redivivo.²⁶

(...) Já próximo do final da vida, dizia que seu próximo projeto seria voltar aos pântanos e charcos que retratara na juventude.²⁷

Ao comentar a obra de Camargo, tanto Pasta quanto Sônia Salzstein apontam a necessidade de considerá-la a partir do reconhecimento da história e situação cultural brasileiras. Para Salzstein, interessa “fazer da obra uma ferramenta viva de compreensão do presente”²⁸. Pasta prossegue nesse mesmo sentido de reflexão sobre a relação entre pintura e história:

Nossa história não é grandiosa. Isso fica para a glória sempre presente da natureza. Pintar aqui é um pouco sentir o mal estar disso. Nenhum sentido forte veio nos revelar a exemplo do movimento italiano [da pintura metafísica].²⁹

Tradução e apresentação de Célia Euvaldo. Revista Novos Estudos, São Paulo, Cebrap, n. 34, p. 71—79, nov. 1992. p. 76.

26 SALZSTEIN, Sônia (Org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 114—115.

27 Ibid., p. 118.

28 SALZSTEIN apud SALZSTEIN, Sônia (Org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 62.

29 SALZSTEIN, Sônia (Org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 120.

qui s'établit entre la conscience de la situation présente de l'art et de son passé. Paulo Pasta rencontre une certaine affinité avec Camargo dans l'idée que sa peinture, comme la sienne, serait également motivée par le passé _ et même, d'une certaine façon, tourné vers lui. A cela s'oppose une perception extérieure du travail, orientée par la nouveauté qui se présente en lui.

Paulo Pasta: (...) ceci est un problème auquel je suis constamment confronté: est-ce que ce que je fais intéresse quelqu'un, est-ce que cela a de l'importance. Je me pose des questions sur le potentiel de mon travail. Je n'ai pas l'impression de tirer en avant, mais plutôt que je tire en arrière, mais il me semble que tirer en arrière soit également très important.

(...)

Nuno Ramos: (...) Je pense que votre travail apporte avec lui les difficultés actuelles posées pour la peinture, mais ceci n'a pas signifié l'incarnation d'un temps nostalgique (...).

Rodrigo Naves: Je pense, Paulo, qu'il y a dans votre oeuvre un présent simultanément intense et

douteux. Et il est douteux car il possède de l'épaisseur. Et pour moi, cette apparence de vos tableaux est en rapport avec la tentative de purger le passé, c'est-à-dire, la conversion de ce qui est une espèce de rumeur qui vous assombrit en forme. Ce serait la possibilité de se libérer du passé et donc de devenir plus libre au présent. Bon, mais en fait vous ne vous en libérez pas(...) je suis d'accord avec Nuno lorsqu'il s'irrite un peu avec cette emphase mise sur le « tir en arrière »³⁰

Romantisme et réalisme

Avec la façon par laquelle Giacometti poursuit son idée des formes des choses, en interrogeant le processus mimétique dans l'art, survient alors l'attente de l'exposition d'un sens plus intense qui se forme sur l'apparence extérieure même de la réalité:

C'est cela qui me fait agir, comme si l'on parvenait vraiment à comprendre l'essence de la vie. Et l'on continue, tout en sachant que plus on s'approche de la « chose », plus elle s'éloigne (...).

L'art et la science consistent à essayer de comprendre. L'échec et la réussite sont totalement secondaires. Cette aventure est récente, elle a commencé au XVIII^e siècle avec

³⁰ PASTA, Paulo. *Paulo Pasta*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 180—182.

O engajamento prospectivo da pintura depende dessa relação que se estabelece entre a consciência da situação presente da arte e de seu passado. Paulo Pasta encontra certa afinidade com Camargo na ideia de que sua pintura, como a dele, seria também movida pelo passado _ e até mesmo, em certo sentido, voltada para ele. A isso se contrapõe uma percepção exterior do trabalho, orientada para a novidade que nele se apresenta.

Paulo Pasta: (...) esse é um problema com o qual eu me deparo sempre: será que o que faço interessa, tem importância. Eu me pergunto pela potência no meu trabalho. Parece que não dou um tiro para frente, que dou um tiro para trás, mas parece que um tiro para trás também é muito importante.

(...)

Nuno Ramos: (...) Penso que seu trabalho certamente traz com ele as dificuldades atuais colocadas para a pintura, mas isso não significa uma encarnação de um tempo saudosista (...)

Rodrigo Naves: Eu penso, Paulo, que há na sua obra um presente ao mesmo tempo intenso e dúbio. E é dúbio porque ele tem espessura. E para mim essa aparência dos seus quadros tem a ver com a tentativa de purgar o passado, ou seja, a conversão daquilo que é uma espécie de rumor que te assombra em forma. Seria a possibilidade de você se livrar do passado e portanto se tornar mais livre no presente. Bom, só que você não se livra. (...) eu concordo com o Nuno quando ele se irrita um pouco com essa ênfase no “tiro para trás”.³⁰

Romantismo e realismo

No modo como Giacometti persegue sua ideia da forma das coisas, interrogando o processo mimético na arte, sobrevém a expectativa de exposição de um sentido maior que se forma na própria aparência exterior da realidade:

É isso que me faz agir, como se a gente realmente chegasse a compreender o cerne da vida. E a gente continua, sabendo que quanto mais se aproxima da “coisa”, tanto mais ela se afasta (...).

³⁰ PASTA, Paulo. *Paulo Pasta*. São Paulo: Edusp, 1998. p. 180—182.

*Chardin, quand on a davantage traité de la vision des artistes que du service des églises ou du plaisir des rois. L'homme enfin remis à lui-même!*³¹

De façon similaire, Camargo semble considérer l'art comme un moyen de parvenir à une intégrité dans la relation avec le monde. Son discours emporté rapproche le processus de la peinture d'une dimension religieuse:

*(...) je cherche l'essence des choses, dans mon être, dans ma foi, dans mon travail. Je fais de la peinture ma chair, mon sang, tout est consubstantiation, comme dans le mystère de l'eucharistie des religieux.*³²

Mário Carneiro fazia referência ao tournant recorrente no processo de trabalho de Iberê:

*En raison de cette implication absolue avec le tableau, il parvenait à un point où il raclait tout ce qu'il avait fait.*³³

Le point concernant l'effacement de la figure ou sa disparition sous un « mur de peinture » prend partie parmi les pièces de l'échiquier posé par Balzac dans sa célèbre nouvelle *Le chef d'oeuvre inconnu*. Le peintre Frenhofer, personnage de l'oeuvre, est pris de délire de compétence face à sa toile, en passant, juste après, à un état d'impuissance absolue face à l'oeuvre interrompue. Beaucoup des questions mentionnées dans les témoignages de Iberê et de Giacometti pourraient renvoyer aux soucis de la peinture d'après Balzac: la toile comme grossesse inépuisable ou un renvoi permanent à la *table rase*; la conscience scindée de l'artiste, guidé par l'idée et par la sensation physique; le transfert de l'impulsion vitale vers l'art; les sens contradictoires pointés par les « phares du passé »...

Dans une interview du sculpteur José Resende à Sônia Salzstein sur la signification actuelle de la peinture de Camargo, la conversation évolue curieusement vers un débat autour du

31 PARINAUD, Albert. Por que sou escultor? Interview de Giacometti à Albert Parinaud. Traduction et présentation de Célia Euvaldo. Revista Novos Estudos, São Paulo, Cebrap, n. 34, p. 71—79, nov. 1992. 76 e 79.

32 COTRIM MARTINS, Cecília. A paixão na pintura - depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim Martins. Revista Novos Estudos, São Paulo, Cebrap, n. 34, p. 107—123, nov. 1992. p. 117.

33 SALZSTEIN, Sônia (Org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 38.

*A arte e a ciência consistem em tentar compreender. O fracasso e o êxito são totalmente secundários. Essa aventura é recente, começou no século XVIII, com Chardin, quando se tratou mais da visão dos artistas que do serviço das igrejas ou do prazer dos reis. O homem enfim entregue a si mesmo!*³¹

De forma parecida, Camargo parece tomar a arte como meio para se chegar a uma integridade na relação com o mundo. Seu discurso arrebatoado aproxima o processo da pintura de uma dimensão religiosa:

*(...) eu busco o cerne das coisas, no meu ser, na minha fé, nesse meu trabalho. Eu faço da pintura a minha carne, o meu sangue, é tudo uma consubstanciação, como no mistério da eucaristia dos religiosos.*³²

Mário Carneiro se referia ao ponto de virada recorrente no processo trabalho de Iberê:

*Em razão daquele envolvimento absoluto com o quadro, chegava a um certo ponto em que começava a raspar tudo o que tinha feito.*³³

O tópico do apagamento da figura ou seu desaparecimento sob um “muro de tinta” toma parte entre as peças do tabuleiro armado por Balzac em sua conhecida novela *A obra-prima desconhecida (Le Chef-d'oeuvre inconnu)*. O pintor Frenhofer, personagem da obra, é tomado por um delírio de proficiência diante da tela, passando, logo depois, a um estado de absoluto desamparo diante da obra interrompida. Muitas das questões mencionadas nos depoimentos de Iberê e Giacometti poderiam remeter aos dilemas da pintura segundo Balzac: a tela como pregnância inesgotável ou permanente reenvio à *tábula rasa*; a consciência cindida do artista, guiado pela ideia e pela sensação física; a transferência de impulso vital para a arte; os sentidos contraditórios apontados pelos “faróis do passado”...

31 PARINAUD, Albert. Por que sou escultor? Entrevista de Giacometti a Albert Parinaud. Tradução e apresentação de Célia Euvaldo. Revista Novos Estudos, São Paulo, Cebrap, n. 34, p. 71—79, nov. 1992. 76 e 79.

32 COTRIM MARTINS, Cecília. A paixão na pintura - depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim Martins. Revista Novos Estudos, São Paulo, Cebrap, n. 34, p. 107—123, nov. 1992. p. 117.

33 SALZSTEIN, Sônia (Org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 38.

« romantisme » ou du « réalisme » du peintre. Resende insiste sur la « prémisses d'une profonde disposition existentielle » et considère la nécessité de la composante romantique comme « sustentation de la permanence de ces travaux » dans un contexte d'incompréhension et d'indifférence³⁴. Pour Salzstein, Iberê serait un réaliste, par la « confrontation sans rédemption face à la violence de la matière », sans se rendre à l'« excès » et au « culte des marques personnelles du geste » caractérisant les limites et la fragilité du romantisme.

Une dimension du romantisme se trouve certainement présente aussi bien dans l'œuvre de Iberê que dans celle de Giacometti, associée à l'horizon existentiel de la période à laquelle ils ont vécu, qui, dans une large mesure, peut être étendue à de nos jours. Il continue d'être pertinent d'évaluer le statut héroïque de l'artiste, dans le contre-courant de la colonisation du monde par la raison technique. Ou bien,

dans une version existentialiste anti-héroïque, poursuivant sa route tel un cowboy errant à travers le chemin de la déconstruction de l'ordre patriarcal.

Digression: à propos de deux registres audiovisuels (De Chirico et Iberê in process)

Le registre audiovisuel du travail, avec un apport réflexif du documentaire, rajoute une dimension inédite au témoignage/interview. Dans un enregistrement de Giorgio de Chirico fait en 1973 pour la télévision italienne, le peintre octogénaire est interviewé en même temps qu'il réalise une peinture³⁵. L'émission résulte en une sorte de portrait de l'artiste, indifférent aux jugements portés autour de lui concernat sa posture de « réactionnarisme olympique »³⁶. Le plan de la peinture est réalisé face à la caméra de façon implacable, de l'image tracée au charbon avec le recouvrement de la toile avec ses couleurs à huile³⁷. Le tableau montre une lune et un

34 RESENDE cité par SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 168—170.

35 COME nasce un'opera d'arte - "Il Sole sul Cavaletto". Franco Simongini. Disponible sur: <<https://www.youtube.com/watch?v=eoVdP1lhKrc>>. (consulté le 6/10/2017). (43min 13s).

36 MAMMÌ cité par SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 157.

37 Il y eût, en vérité, plus d'une scéance d'enregistrement. Pendant un intervalle entre elles, durant une nuit d'insomnie, il aurait avancé un peu dans son travail, d'après sa

Numa entrevista do escultor José Resende a Sônia Salzstein sobre o significado atual da pintura de Camargo, a conversa evolui curiosamente para um debate em torno do “romantismo” ou do “realismo” do pintor. Resende insiste na “premissa de uma profunda disposição existencial” e considera a necessidade do componente romântico como “sustentação da permanência desses trabalhos” num contexto de incompreensão e indiferença³⁴. Para Salzstein, Iberê seria um realista, pelo “confronto sem redenção com a violência da matéria”, sem entregar-se ao “excesso” e ao “culto das marcas pessoais do gesto” que caracterizam os limites e a fragilidade do romantismo.

Uma dimensão de romantismo certamente se encontra presente tanto na obra de Iberê quanto na de Giacometti, ligada ao horizonte existencial do período em que viveram, em boa medida extensiva aos dias de hoje. Continua sendo pertinente aferir o estatuto heróico do artista, na contracorrente da colonização do mundo pela razão técnica. Ou, numa versão existencialista antiheróica, seguindo como um caubói errante pelo caminho da desconstrução da ordem patriarcal.

Digressão: a propósito de dois registros audiovisuais (De Chirico e Iberê in process)

O registro audiovisual do trabalho, com o aporte reflexivo do documentário, acrescenta uma dimensão inédita ao depoimento/interview. Numa gravação de Giorgio de Chirico feita em 1973 para a televisão italiana, o pintor octogénaire é entrevistado enquanto realiza uma pintura³⁵. O programa resulta numa espécie de retrato do artista, indiferente aos juízos à sua volta em sua postura de “reacionarismo olímpico”³⁶. O plano da pintura é executado diante da câmera de modo implacável, da imagem traçada a carvão ao recobrimento da tela com cores a óleo³⁷. O quadro mostra uma lua e um sol negros, do lado de fora de uma janela, ligados por um fio a

34 RESENDE apud SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 168—170.

35 COME nasce un'opera d'arte - "Il Sole sul Cavaletto". Programa gravado por Franco Simongini. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=eoVdP1lhKrc>>. Acesso em: 6 out. 2017. (43min 13s).

36 MAMMÌ apud SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 157.

37 Houve, na verdade, mais de uma sessão de gravação. Num intervalo entre elas, durante uma noite de insônia, ele teria avançado um pouco no trabalho, segundo declarou.

soleil noirs, à l'extérieur d'une fenêtre, reliés par un fil à une autre lune et un autre soleil, aux couleurs claires, à l'intérieur de la *bottega*. L'oeuvre intègre une série allégorique qui montre le chevalet comme le centre d'un circuit entre un pôle lumineux et un pôle ténébreux.

Un autre film présente Iberê Camargo peignant le portrait de Hileana Carneiro en 1988. Dans ce registre, comme dans d'autres registres de Iberê, survient l'exposition partielle d'un processus d'allers et de retours entre le faire et le défaire de l'image. La forme finale de la peinture apparaît plutôt comme simple terme d'un processus, que d'un résultat vers lequel est orienté le travail. Le sens paraît s'héberger dans le « moyen » plutôt que dans la « fin » de la peinture, dans le parcours d'inombrables possibilités, dans la mesure où le tableau est effacé et refait maintes fois. Le registre de paroles du peintre a été superposé à des images qui montrent le portrait en cours d'exécution:

... Je cherche toujours, lorsque je peins, je grave ou je dessine (...) exprimer de la meilleure manière ce que je ressens, avec toute la force,

*avec toute la véhémence dont je suis capable... Et voilà d'où vient cette insatisfaction de reprendre, répéter, racler (...) me lancer dans des chemins pour ensuite les abandonner, revenir vers d'autres chemins (...) pour retrouver l'objectif que je ne connais pas, mais j'ai l'intuition qu'il y a un point auquel parvenir (...)*³⁸

Conclusion: le milieu comme condition

La compréhension que l'on a aujourd'hui, aussi bien de l'oeuvre de Giacometti que de celle de Iberê, tend à souligner le geste de Sisyphe, la condamnation à un éternel retour à la case de départ et la difficulté de formalisation. Et, à partir de là, l'aspect vain de la résistance de tous deux à l'abandon de la représentation et des supports traditionnels de l'oeuvre d'art _ que ce soit par le biais de l'accumulation ou du retrait de matière. Pour l'un comme pour l'autre artiste, la signification de l'oeuvre d'art serait cependant indissociable de l'implication autour de questions internes de la peinture et de la sculpture.

D'après Carlos Zílio,

déclaration.

³⁸ Disponible sur: <<https://www.youtube.com/watch?v=sYVDk-L3bBQ>>. (consulté le 6/10/2017).

outra lua e outro sol, de cores claras, no interior da *bottega*. A obra integra uma série alegórica que mostra o cavalete como centro de um circuito entre um pólo luminoso e um pólo tenebroso.

Um outro filme mostra Iberê Camargo pintando o retrato de Hileana Carneiro em 1988. Neste como em outros registros de Iberê dá-se a exposição parcial de um processo de idas e vindas entre o fazer e o desfazer da imagem. A forma final da pintura aparece mais como simples termo do processo do que como resultado para o qual se dirige o trabalho. O sentido parece alojar-se no "meio" mais do que no "fim" da pintura, no percorrer de incontáveis possibilidades à medida em que o quadro é apagado e refeito repetidas vezes. A gravação de uma fala do pintor foi sobreposta sobre imagens que mostram o retrato sendo pintado:

*... Sempre procuro, quando pinto, gravo ou desenho (...) expressar da melhor maneira o que estou sentindo, com toda a força, com toda a veemência de que sou capaz... E daí esta minha insatisfação de voltar, repetir, raspar (...) enveredar por caminhos e depois abandoná-los, retornar a outros caminhos (...) para encontrar a meta que eu não sei qual é, mas tenho a intuição de que há um ponto a chegar (...)*³⁸

Conclusão: o meio como condição

A compreensão que se tem hoje tanto da obra de Giacometti quanto da de Camargo tende a destacar o gesto de Sísifo, a condenação a um eterno retorno à estaca zero e a dificuldade de formalização. E, a partir daí, o aspecto vão da resistência de ambos ao abandono da representação e dos suportes tradicionais da obra de arte _ seja por via do acúmulo ou da retirada de matéria. Para um como para outro artista, o sentido da obra seria, no entanto, indissociável do envolvimento com questões internas da pintura e da escultura.

Segundo Carlos Zílio,

(...) a atualidade de Iberê não estaria na proposição do alargamento dos meios expressivos (...). Não há em seu trabalho qualquer proposta, por exemplo, de relação entre arte e vida. Sua força e atualidade residem no aprofundamento de um antigo saber: a pintura. O poder de sua obra

³⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=sYVDk-L3bBQ>>. Acesso em: 6 out. 2017.

(...) l'actualité de Iberê ne serait pas dans la proposition de l'élargissement des moyens expressifs (...). Il n'y a, dans son travail, aucune proposition, par exemple, de relation entre l'art et la vie. Sa force et son actualité résident dans l'approfondissement d'un ancien savoir: la peinture. Le pouvoir de son oeuvre est concentré dans la capacité de contenir en soi l'accumulation de la culture et la conscience de la rupture.³⁹

Dans le type d'interprétation historique auquel nous nous référerions antérieurement, on serait en train de délaïsser l'interrogation sur le sens donné au fait de *continuer à peindre et à sculpter*, sans pouvoir savoir où ceci nous mènera, en trouvant son point de départ dans un *motif* qui ne perd jamais de sa force d'impulsion. L'interview de Giacometti souligne déjà dans son propre titre (« Por que sou escultor ? – Pourquoi suis-je sculpteur ? ») l'importance qu'il attribuait, prise par la signification de la sculpture en tant que moyen de recherche et d'expression. Pour sa part,

Camargo a même protesté contre des « appropriations » de son oeuvre par des commissaires, qui passerait au large de la dépendance des questions qu'il soulève par rapport au support matériel de la peinture⁴⁰.

Le maintien d'un lien avec la tradition en tant que principe d'identité de l'art devient cependant un aspect anodin si l'on ne confère pas de poids équivalent au potentiel de transformation historique que le milieu m~eme comporte. Pendant les deux derniers siècles, cet effet transformateur a été associé à un déplacement vers l'extériorité de l'oeuvre, qui se définit à partir du plan. D'ou l'importance, pour Iberê Camargo, de sa période d'apprentissage avec André Lothe, lorsqu'il commence à utiliser la surface comme base d'appui pour reconquérir une densité pour la peinture.

D'après le sculpteur José Resende,

Dans la peinture de Iberê (...), c'est l'épaisseur et la densité de la masse picturale qui mettent en évidence la volonté de l'enlever du plan idéal

39 ZÍLIO cité par SALZSTEIN, Sônia (Org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 173.

40 Cf. REIS, Paulo. Entrevista com Iberê Camargo. *Ars*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 122, dez. 2003; COTRIM MARTINS, Cecília. A paixão na pintura - depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim Martins. *Revista Novos Estudos*, São Paulo, Cebrap, n. 34, p. 107—123, nov. 1992. p. 116.

*está concentrado na capacidade de conter em si o acúmulo da cultura e a consciência da ruptura.*³⁹

No tipo de interpretação histórica a que nos referimos mais acima, se estaria deixando de lado a interrogação sobre o sentido de se *continuar pintando e esculpindo*, sem poder saber onde isso irá levar, encontrando seu ponto de partida em um *motivo* que nunca perde sua força impulsionadora. A entrevista de Giacometti aponta já em seu próprio título (“Por que sou escultor?”) para a importância de que para ele se revestia o significado da escultura enquanto meio de pesquisa e expressão. Por seu lado, Camargo chegou a protestar contra “apropriações” curatoriais de sua obra que passariam ao largo da dependência das questões que ela levanta em relação ao suporte material da pintura⁴⁰.

A sustentação de um vínculo com a tradição enquanto princípio de identidade da arte se torna, porém, um aspecto anódino se não se conferir peso equivalente ao potencial de transformação histórica que o próprio meio comporta. Nos últimos dois séculos, tal efeito transformador esteve ligado a um deslocamento para a exterioridade da obra, que se define a partir do plano. Daí a importância, para Iberê Camargo, de seu período de aprendizado com André Lothe, quando começa a usar a superfície como base de apoio para reconquistar uma densidade para a pintura.

Segundo o escultor José Resende,

Na pintura de Iberê(...) é a espessura e a densidade da massa pictórica que evidenciam a vontade de retirá-la do plano ideal da tela para torná-la uma ação concreta no mundo (...). A tela acabada é a afirmação da singularidade de um momento de excelência, eleito na sequência de frustradas situações anteriores, de uma somatória de apagamentos sucessivos que não se esvaem, mas que, ao contrário, conformam a espessura dessa massa pictórica(...) A imagem final não resulta, assim, apenas da afirmação de si mesma, mas também do risco de uma escolha, de uma

39 ZÍLIO apud SALZSTEIN, Sônia (Org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 173.

40 Cf. REIS, Paulo. Entrevista com Iberê Camargo. *Ars*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 122, dez. 2003; COTRIM MARTINS, Cecília. A paixão na pintura - depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim Martins. *Revista Novos Estudos*, São Paulo, Cebrap, n. 34, p. 107—123, nov. 1992. p. 116.

de la toile pour la faire devenir une action concrète dans le monde (...). la toile achevée est l'affirmation de la singularité d'un moment d'excellence, élu dans la séquence de situations antérieures frustrées, de la somme d'effacements successifs qui ne s'épuisent pas, mais qui, au contraire, conforment l'épaisseur de cette masse picturale (...) Ainsi, l'image finale ne résulte pas uniquement de l'affirmation de soi-même, mais aussi du risque d'un choix, d'une décision arbitraire qui l'a fixée au détriment des moments antérieurs, moments qui cependant vivent avec l'image et la constituent.

(...) le travail d'Iberê présente cette disposition si marquée (...) de penser la peinture comme un geste qui se veut une présence dans le monde (...).⁴¹

Ceci n'implique pas nécessairement dans la perte d'importance du support matériel, au nom de la valorisation abstraite du geste de l'artiste, mais plutôt que le sens de la peinture est indissociable de sa matérialité.

Subsiste le doute, si le « plan idéal », dans lequel la fonction de représentation est mobilisée, ne continue également pas à faire partie de la peinture, même quand celle-ci s'affirme comme une « action dans le monde ».

Il conviendrait, en guise de conclusion, de reprendre le thème du rapport au passé et de sa participation dans le présent. La bobine fonctionne également ici comme métaphore large d'un esprit de cohérence qui continue présente dans l'oeuvre, au-delà de la structure qui s'émiette ou du « fil d'Ariane » qui se mêle dans un palimpseste de lignes superposées. Les discours de Giacometti et de Iberê suggèrent la récupération d'une « annonce », survenue dans un intérieur domestique de Stampa ou dans une cour de Resting seca _ signe d'accès à une forme particulière de transcendance, qui devra être remise à jour dans la production de l'oeuvre. Celle-ci devient un outil d'ouverture vers un présent fécond, laissant derrière soi un temps et un espace homogène.

41 SALZSTEIN, Sônia (Org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 164.

decisão arbitrária que a fixou em detrimento dos momentos anteriores, momentos que não obstante com ela convivem e também a constituem.

(...) o trabalho de Iberê apresenta essa disposição tão marcante (...) de pensar a pintura como gesto que se quer presença no mundo (...).⁴¹

Isso não implica necessariamente na perda de importância do suporte material, em nome da valorização abstrata do gesto do artista, mas sim que o sentido da pintura é indissociável de sua materialidade. Resta a dúvida se o “plano ideal”, em que se opera com a função de representação, também não continua a fazer parte da pintura, mesmo quando ela se afirma como “ação no mundo”.

Caberia, para concluir, retomar o tema da relação com o passado e de sua participação no presente. O carretel funciona também aqui como metáfora abrangente de um espírito de coerência que continua pairando sobre a obra, para além da estrutura que se destoa ou do “fio de Ariadne” que se emaranha num palimpsesto de linhas superpostas. As falas de Giacometti e Iberê sugerem o resgate de uma “anúnciação”, ocorrida num interior doméstico de Stampa ou num pátio de Resting Seca _ sinal de acesso a uma forma particular de transcendência, que deverá ser reatualizado na produção da obra. Esta se torna uma ferramenta de abertura para um presente fecundo, deixando para trás um tempo e um espaço homogêneo.

41 SALZSTEIN, Sônia (Org.). Diálogos com Iberê Camargo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 164.

POÉTICAS DA PAISAGEM

Smithson : une pratique spéculative de l'art

GILLES TIBERGHEN

L'artiste américain, Robert Smithson est mort en 1973 à l'âge de 35 ans en s'écrasant en avion sur le site de sa dernière œuvre qui sera finalement réalisée par sa femme Nancy Holt aidée de Richard Serra et de Tony Shafrazzi à Amarillo, dans le Texas. Six ans après sa disparition on publia un recueil de ses écrits, *The Writings of Smithson*, édité par Nancy Holt et mis en page par Sol Lewitt. Au moment de sa parution, en 1979 donc, le critique Américain Peter Schjeldahl le considérait comme « le livre le plus significatif d'écrits sur l'art contemporain américain depuis vingt ans.¹ »

Cet hommage d'un grand critique américain à un artiste comme critique vaut d'être noté. Beaucoup d'artistes de cette

époque ont écrit, Robert Morris, Dan Graham, Peter Hutchinson, Donald Judd, Richard Serra, Mel Bochner etc., mais aucun n'a, à mon sens, égalé la puissance suggestive de Smithson qui s'est servi des textes théoriques comme d'outils de fabrication et de compréhension de ses propres projets et non comme de simples appareils de justifications à posteriori ou comme le développement de réflexions parallèles à ses pratiques.

L'art est un mode de pensée, à côté d'autres, comme la science ou la philosophie. De ce point de vue, le rapport complexe que les œuvres entretiennent avec la théorie est encore plus frappant chez des artistes extrêmement spéculatifs comme Smithson. Pour lui, comme pour d'autres

1 SCHJELDAHL, Peter. Robert Smithson Writings. In: WILSON, Malin (Ed.). *The Hydrogen Jukebox. Selected Writings of Peter Schjeldahl*. 1978—1990. Introdução de Robert Storr. Berkeley: University of California Press, 1991. p. 135—140.

Smithson: uma prática especulativa da arte

GILLES TIBERGHEN

O artista americano Robert Smithson morreu em 1973, aos 35 anos, em uma queda de avião no local de sua última obra, que será finalmente realizada por sua esposa Nancy Holt com a ajuda de Richard Serra e Tony Shafrazzi, em Amarillo no Texas. Seis anos depois de sua morte, foi publicada uma coleção de seus escritos, *Os Escritos de Smithson*, editado por Nancy Holt e formatado por Sol Lewitt. Após o seu lançamento em 1979, portanto, o crítico americano Peter Schjeldahl considerou-o “o livro mais importante de escritos sobre arte contemporânea americana dos últimos vinte anos.”¹

Esta homenagem de um grande crítico americano a um artista como crítico é digno de ser notado. Muitos artistas desta época escreveram, Robert Morris, Dan Graham, Peter Hutchinson, Donald Judd, Richard Serra, Mel Bochner etc., mas nenhum, na minha opinião, igualou o poder sugestivo de Smithson, que se serviu de textos teóricos como ferramentas de produção e compreensão de seus próprios projetos e não como meros dispositivos de justificativas a posteriori ou como um desenvolvimento de reflexões paralelas às suas práticas.

A arte é uma forma de pensar, ao lado de outras, como a ciência ou a filosofia. Deste ponto de vista, a relação complexa que as obras têm com a teoria é ainda mais impressionante em artistas altamente especulativos como Smithson. Para ele, como para os outros que eu citei, o texto não é um simples comentário ou suplemento informativo; ele

1 SCHJELDAHL, Peter. Robert Smithson Writings. In: WILSON, Malin (Ed.). *The Hydrogen Jukebox. Selected Writings of Peter Schjeldahl*. 1978—1990. Introdução de Robert Storr. Berkeley: University of California Press, 1991. p. 135—140.

que j'ai cité, le texte n'est pas un simple commentaire ou un supplément informatif; il est constitutif de l'œuvre. La théorie des artistes est comme la théorie scientifique: hypothético déductive. Elle s'enracine donc dans un processus d'élaboration imaginaire, à certains égards comparable. Mais cette théorie ne vérifie rien; elle *produit* tout au plus des effets de réels qui en transformant le monde ont aussi pour fonction, dans une certaine mesure, de nous le faire connaître. Que ce n'en soit pas le but premier, peu importe; la connaissance est partie prenante du plaisir que nous procurent les œuvres — et même si c'est plus sensible dans l'art contemporain, c'est vrai de l'art en général. Ces théories sont, de par leur nature particulière, des *fictions*. Quand un corpus scientifique leur donne naissance, comme c'est le cas, par exemple, pour les spéculations de Smithson sur l'entropie, elles deviennent de la « fiction – science » qui peut, le cas

échéant, échanger ses propriétés avec la science fiction. Celle-ci, genre artistique réputé mineur, jouera un grand rôle dans l'art des années soixante aux Etats-Unis². A propos de la fiction, Smithson dans *A Museum of Language in the vicinity of art* (1968), écrivait pour le déplorer: « Quand on utilise le mot “fiction”, la plupart d'entre nous pensons à la littérature, mais pratiquement jamais à des fictions au sens général. [...] Le statut de la fiction a laissé place au mythe du fait. Il est admis que les faits ont plus de réalité que la fiction, que la “science fiction” devient, à travers le mythe du progrès, une “science de faits.”³ »

On sait que le mot *Earth Works*, sera le titre de l'exposition de 1968 qui se tiendra en octobre à la Dwan Gallery et qui donnera le coup d'envoi à ce que l'on appellera plus tard *Earth art* ou *Land art*. Ce mot appartenait à l'origine au génie civil⁴, mais il est aussi tiré d'un roman du même nom de Brian Aldiss que Smithson avait emporté, lors

2 Je reprends ce paragraphe à l'introduction de mon livre *Land art*. Nlle édition augmentée. Paris: Carré, 2012. p. 36.

3 SMITHSON, Robert. *The collected writings*. Editado por Jack Flam. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press, 1996. (Désormais cité sous l'abréviation, W.S. suivi de la pagination, ici p. 83).

4 On peut le traduire en français par *Terrassement*, comme on l'a fait du livre de Brian Aldiss, Paris, *Le Masque Science – Fiction*, trad. franç, Françoise Maillet. Ecrit en deux mots dans le titre de l'exposition il est utilisé en un seul par Smithson pour désigner les œuvres elles-mêmes

é constitutivo da obra. A teoria dos artistas é como a teoria científica: hipotético dedutiva. Ela, portanto, está enraizada em um processo de desenvolvimento imaginário, de certa forma, comparável. Mas esta teoria não verifica nada; ela *produz* no máximo efeitos reais que ao transformarem o mundo também têm a função de, até certo ponto, nos fazer conhecer. Que não seja o primeiro objetivo, não importa; o conhecimento é parte integrante do prazer que nos fornecem as obras - e mesmo que seja mais sensível na arte contemporânea, isso é uma verdade da arte em geral. Essas teorias são, por sua natureza especial, *ficções*. Quando um corpus científico lhes dá nascimento, como é o caso, por exemplo, para as especulações de Smithson sobre a entropia, elas se tornam “ficção - ciência” que pode, se necessário, trocar propriedades com a ficção científica. Este gênero artístico considerado menor, irá desempenhar um grande papel na arte dos anos sessenta nos Estados Unidos². Sobre ficção, Smithson em *Um Museu da Linguagem na vizinhança da Arte* (1968), escreveu para se lamentar: “Quando usamos a palavra “ficção”, a maioria de nós acredita na literatura, mas quase nunca em ficções no sentido geral. [...] O status de ficção deu lugar ao mito do fato. Aceita-se que os fatos têm mais realidade do que a ficção, como “ficção científica” se torna, através do mito do progresso, uma “ciência dos fatos”³.”

Sabemos que a palavra *Earth Works*, foi o título da exposição de 1968, realizada em outubro na Galeria Dwan, que deu início, ao que mais tarde foi chamado de *Earth art* ou *Land art*. Esta palavra pertenceu ao gênio civil⁴, mas também é baseada em um romance de mesmo nome, de Brian Aldiss, que Smithson havia levado, durante a sua caminhada em Passaic, em 1967. A história se passa em um mundo devastado por um desastre ecológico característico do universo Smithson, grande leitor de romances de James Graham Ballard, onde encontrou um eco literário para suas especulações sobre o tempo e

2 Retomo este parágrafo na introdução de meu livro *Land art*. Nlle edição expandida. Paris: Carré, 2012. p. 36.

3 SMITHSON, Robert. *The collected writings*. Editado por Jack Flam. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press, 1996. (Citado sob a abreviação W.S. seguida da paginação, aqui p. 83).

4 Podemos traduzi-lo em português por *Terraplanagem*, como tem sido o livro de Brian Aldiss, Paris, a máscara ficção-científica (tradução de Françoise Mallet). Escrito em duas palavras no título da exposição, ele é usado em uma só por Smithson para designar as obras em si.

de sa promenade à Passaic, en 1967. L'intrigue se déroule dans un monde dévasté par une catastrophe écologique caractéristique de l'univers de Smithson grand lecteur des romans de James Graham Ballard, dans lesquels il trouvait un écho littéraire à ses spéculations sur le temps et les phénomènes de cristallisation auxquels la sculpture *Girostasis* (1966) renvoie directement : son titre, en effet, renvoie à une branche de la cristallographie qui étudie la croissance de certains cristaux.

« *A tour of the monument of Passaic, New Jersey* » est un grand texte critique, écrit dans une langue extrêmement inventive qui en fait en même temps une œuvre à part entière obéissant au vœu de Schlegel selon lequel tout jugement sur une œuvre d'art doit être lui-même une œuvre d'art⁵. Smithson déclarait dans un entretien : « D'une certaine manière, l'article que j'ai écrit sur Passaic pourrait être considéré

comme une sorte d'appendice à *Paterson*, le poème de William Carlos Williams. Cela renvoie à cette ambiance du New Jersey où tout est déglingué. Le New Jersey comme une sorte de Californie détruite, une Californie laissée à l'abandon⁶. » On peut dire en effet que la lecture de *Paterson*, sa structure, ses procédés de composition, jouèrent probablement un très grand rôle dans la façon d'écrire de Smithson.

« *A tour of the monument of Passaic, New Jersey* »⁷ se présente comme une parodie des promenades pittoresques devenues une sorte de genre au 19^e siècle, en particulier sous l'impulsion de Gilpin⁸ et de Uvedale Price (1794). Ces promenades vont dans le sens du mouvement, de la mobilité caractéristique du pittoresque. La référence est d'ailleurs à recroiser avec les virées de la *Beat génération* dont le roman de Jack Kerouak, *On the road*, (1957) est l'expression littéraire

5 « Un jugement sur l'art qui n'est pas lui-même une œuvre d'art [...] n'a pas droit de cité au royaume de l'art. » (SCHLEGEL, Frédéric. (1797). *Fragments critiques*. Tradução de Fr. Jean Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe. Paris: Seuil; L'absolu littéraire, 1978. p. 95, §117).

6 PETTENA, Gianni. *Conversation in Salt Lake City*. Interview par Gianni Pettena, 25 janvier 1972. *The Writings of Smithson*. New York: New York University Press, 1979. In: CRIQUI, Jean Pierre. *Ruines à l'envers*. Introduction à la visite des monuments de Passaic. p. 187. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 43, note 2, p. 12—13, Printemps 1993.

7 W.S. *A tour of the monument of Passaic, New Jersey*. 1967. p. 68 *et seq.*

8 GILPIN, William. *Three essays: on picturesque beauty, on picturesque travel, and on sketching landscape*. London, 1794.

os fenômenos de cristalização aos quais a escultura *Girostasis* (1966) refere-se diretamente: seu título, na verdade, refere-se a um ramo da cristalografia que estuda o crescimento de alguns cristais.

“*A tour of the monument of Passaic, New Jersey*” é um grande texto crítico, escrito em uma linguagem extremamente inventiva que faz uma obra a parte inteira, obedecendo aos desejos de Schlegel, segundo o qual qualquer julgamento sobre uma obra de arte em si deve ser ele mesmo uma obra de arte⁵. Smithson disse em uma entrevista: “De certa forma, o artigo que escrevi sobre Passaic poderia ser considerado uma espécie de apêndice a *Paterson*, o poema de William Carlos Williams. Isto refere-se à atmosfera de New Jersey, onde tudo está desmoronando. O New Jersey como uma espécie de Califórnia destruída, uma Califórnia abandonada⁶. “Podemos dizer de fato que a leitura de *Paterson*, sua estrutura, procedimentos de composição, provavelmente desempenharam um grande papel na forma de escrever de Smithson.

“*A tour of the monument of Passaic, New Jersey*”⁷ aparece como uma paródia dos passeios pitorescos que se tornaram uma espécie de gênero no século 19, particularmente sob a liderança de Gilpin⁸ e Uvedale Price (1794). Estes passeios vão na direção de movimento, da mobilidade característica do pitoresco. A referência é também para cruzar de novo com as viradas da Geração *Beat*, cujo romance de Jack Kerouak, *On the Road* (1957) é a expressão literária icônico, um romance onde a paisagem desfila vida do carro em um frenesi de movimentos que é um pouco o equivalente visual de uma melodia jazz em busca do *Hit*, algo que teria a ver com a busca da baleia branca por Achab em *Moby Dick*.

Isso mostra como uma geografia imaginária contamina a geografia real. Isso reforça a concepção da paisagem que faz Smithson

5 “Un jugement sur l'art qui n'est pas lui-même une œuvre d'art [...] n'a pas droit de cité au royaume de l'art.” (SCHLEGEL, Frédéric. (1797). *Fragments critiques*. Tradução de Fr. Jean Luc Nancy e Philippe Lacoue-Labarthe. Paris: Seuil; L'absolu littéraire, 1978. p. 95, §117).

6 PETTENA, Gianni. *Conversação em Salt Lake City*. Entrevista realizada em 25 de janeiro de 1972. Os escritos de Smithson. New York: New York University Press, 1979. In: CRIQUI, Jean Pierre. *Ruínas em sentido inverso*. Introdução à visita dos monumentos de Passaic. p. 187. *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n. 43, nota 2, p. 12—13, primavera de 1993.

7 W.S. *A tour of the monument of Passaic, New Jersey*. 1967. p. 68 *et seq.*

8 GILPIN, William. *Three essays: on picturesque beauty, on picturesque travel, and on sketching landscape*. London, 1794.

emblématique, un roman où le paysage défile vu d'auto dans une frénésie de déplacements qui est un peu l'équivalent visuel d'une mélodie de Jazz à la recherche du *Hit*, quelque chose qui aurait à voir avec la poursuite de la baleine blanche par Achab dans *Moby Dick*.

On voit ainsi comment une géographie imaginaire contamine la géographie réelle. Ce qui renforce la conception du paysage que se fait Smithson comme texte, ou comme récit, à la manière du roman qui, selon la célèbre image de Stendhal, fonctionnerait à la façon d'un miroir que l'on promène le long d'une route. On le comprend bien dans l'analyse que Smithson fait du passage célèbre d'un entretien avec Sam Wagstaff, publié dans *Artforum*, en décembre 1966, où le sculpteur Tony Smith racontait la promenade en voiture qu'il fit dans les années cinquante sur une autoroute du New Jersey. Je cite un extrait de ce texte désormais célèbre:

«La nuit était sombre; il n'y avait pas d'éclairage ou de signalisation sur le bas côté, ni de lignes de dépassement, ni de parapets. Rien que la chaussée noire défilant à travers un

paysage de plaines, cerné au loin par des collines et ponctué de cheminées d'usines, de tours, de fumées et de lumières multicolores. Ce trajet en voiture fut pour moi une révélation. La route et une grande partie du paysage étaient artificielles; on ne pouvait cependant les qualifier d'œuvres d'art. D'autre part, ce parcours fit pour moi ce que l'art n'avait jamais fait. Ce que je ne pus tout d'abord nommer eut ensuite pour effet de me libérer de nombre d'opinions que j'avais sur l'art. Il semble qu'il y ait eu là une réalité que l'art n'avait jamais exprimée. L'expérience que j'avais vécue sur la route, pour précise qu'elle fut n'était pas reconnue socialement. Je pensais en moi-même: «il est clair que c'est la fin de l'art».»⁹ Smithson alors comparait, dans son texte «A Sedimentation of the Mind Earth projects», la route sur laquelle Smith avait roulé cette nuit là à la structure d'une phrase:

«Tony Smith parle d'une "chaussée sombre" qui est "ponctué par des cheminées d'usine, des pylônes, des fumées et des lumières colorées". Le mot clef est "ponctué". En un sens on peut considérer la "chaussée sombre" comme une "longue phrase" et

9 WAGSTAFF JR., Samuel. Talking with Tony Smith. In: BATTCKOCK, Gregory (Ed.). *Minimal art: a critical anthology*. op. cit. p. 381—386.

como texto ou como uma narrativa, como o romance que, de acordo com a famosa imagem de Stendhal, funcionaria como um espelho que passeamos ao longo de uma estrada. Podemos compreendê-lo bem na análise que Smithson fez de uma fala da famosa entrevista com Sam Wagstaff, publicada no *Artforum*, em dezembro de 1966, onde o escultor Tony Smith contava o passeio de carro que ele fez nos anos cinquenta em uma auto-estrada de New Jersey. Cito uma passagem deste famoso texto:

“A noite estava escura; não havia iluminação nem sinalização do lado de baixo ou linhas de ultrapassagem ou parapeitos. Apenas a estrada preta desfilando através de uma paisagem de planícies, cercada ao longe por colinas e pontilhada por chaminés de fábricas, torres, fumaça e luzes coloridas. Este trajeto de carro foi uma revelação para mim. A estrada e grande parte da paisagem eram artificiais; não podíamos, no entanto, chamá-las de obras de arte. De outro lado, este percurso fez por mim o que a arte nunca fez. O que eu não pude inicialmente nomear teve em seguida o efeito de me libertar de muitas opiniões que eu tinha sobre a arte. Parece que havia ali uma realidade que a arte nunca havia expressado. A experiência que eu tinha vivido na estrada por mais precisa que tenha sido não era reconhecida socialmente. Eu pensei comigo mesmo: “É claro que este é o fim da arte”⁹. “Smithson comparou então, em seu texto “A sedimentação dos projetos da Mente da Terra”, a estrada em que Smith havia dirigido naquela noite à estrutura de uma frase: “Tony Smith fala de uma “estrada escura” que é “pontuada por chaminés de fábricas, torres, fumaça e luzes coloridas”. A palavra chave é “pontuada”. Neste sentido, podemos considerar a “estrada escura” como uma “frase longa” e as coisas que são percebidas ao percorrê-la como “sinais de pontuação”; “As torres” = pontos de exclamação (!), “chaminés = traços (-)”, A fumaça ... “ = marca = pontos de interrogação (?), “ Luzes coloridas ... “ = dois pontos”¹⁰.

A paisagem torna-se a pontuação do lugar no fundo do qual ela se desenrola e não é nada sem a história que a conta. Ela é a própria história que apenas o lugar a torna nítida, como na página em branco de um livro as frases que se revezam. Estamos também perto

9 WAGSTAFF JR., Samuel. Talking with Tony Smith. In: BATTCKOCK, Gregory (Ed.). *Minimal art: a critical anthology*. op. cit. p. 381—386.

10 W.S., p. 100.

les choses que l'on y perçoit en la parcourant des "signes de ponctuation"; "les pylônes" = les points d'exclamation(!), « les cheminées = des tirets (—), "les fumées..." = des points d'interrogation (?), " les lumières colorées..." = les deux points¹⁰. »

Le paysage devient la ponctuation du lieu sur le fond duquel il se déroule et n'est rien sans l'histoire qui le raconte. Il est ce récit lui-même que le lieu seul rend lisible, comme sur la page blanche du livre les phrases qui s'y succèdent. On est tout proche aussi de la façon dont Carl André percevait la sculpture lorsqu'il déclarait : « Pour moi une sculpture est semblable à une route ; elle n'est pas faite pour être vue d'un endroit particulier[...]. La plupart de mes œuvres, et certainement celles qui ont eu du succès, ont été d'une certaine façon des autoroutes » en fait, la sculpture idéale pour moi est une route.¹¹ »

Ici, c'est le langage qui articule le paysage en quelque sorte de même que les éléments naturels ont la capacité de disloquer la syntaxe et d'éroder la pensée. Ainsi, plus qu'une comparaison c'est une similitude que l'on retrouve clairement montrée

dans « A sédimentation of the mind : *Earth Projects* » où Smithsonian parle de « rivières mentales [qui] emportent des berges abstraites », de « falaises de pensée » et d'un vaste mouvement qui « ensevelit le paysage de la logique sous des rêveries glaciaires »¹².

Ce même rapport du paysage au langage est très évident quand on lit le texte auquel j'ai fait allusion plus haut, *A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey* (1967) que Smithsonian publia dans le journal *Artforum* et qui est le récit d'une promenade faite trois mois auparavant dans la banlieue de Passaic et durant laquelle il recense un certain nombre de monuments dont il publiera les images. Ce texte est également important du point de vue de la réflexion sur le site, la sculpture monumentale et la photographie. Mais sa fonction n'est pas seulement théorique : il constitue une sorte de protocole de réflexion pour produire ce que Smithsonian est en train d'élaborer et qui débouchera sur ses *Earthworks*.

Cette banlieue industrielle abandonnée, qui est celle de son enfance, lui apparaît comme un

da maneira como Carl André percebia a escultura quando ele dizia: "Para mim uma escultura é como uma estrada; ela não é feita para ser vista a partir de um lugar particular [...]. A maioria das minhas obras, e certamente aquelas que tiveram sucesso, foram de alguma forma "rodovias" na verdade, a escultura perfeita para mim é uma estrada"¹¹.

Aqui é a linguagem que articula a paisagem de uma forma que os elementos naturais têm a capacidade de perturbar a sintaxe e minar o pensamento. Assim, mais do que uma comparação é uma semelhança que encontramos claramente indicada em "A sedimentação da Mente: Projetos da Terra", onde Smithsonian fala de "rios mentais [que] removem margens abstratas," de "falésias de pensamento" e de um vasto movimento que "enterra a paisagem da lógica sob devaneios glaciais"¹².

Este mesmo relato da paisagem na linguagem é muito evidente quando lemos o texto ao qual me referi acima, *A Tour of The Monuments of Passaic, New Jersey* (1967) que Smithsonian publicou na revista *Artforum* e que é a história de uma caminhada feita três meses antes nos subúrbios de Passaic, um certo número de monumentos que ele publicará as imagens. Este texto também é importante do ponto de vista de refletir sobre o lugar, a escultura monumental e a fotografia. Mas sua função não é apenas teórica: é uma espécie de protocolo de reflexão para produzir o que Smithsonian está elaborando e que desembocará em seu *Earthworks*. Este subúrbio industrial abandonado, que é a de sua infância, lhe apareceu como um tecido falho "Passaic aparece cheia de "buracos"; neste sentido, todos estes furos são lacunas monumentais que evocam involuntariamente vestígios de um conjunto de futuros em abandono. São estes futuros que encontramos em filmes de utopia da série B, e que são em seguida imitados pelos suburbanos¹³. Durante este passeio, Smithsonian observa um número de restos de instalações industriais que ele elege à altura da dignidade dos monumentos: o Monumento-ponte, o Monumento-pontão, o Monumento-grandes canalizações, o Monumento-fonte e o Monumento-caixa de areia.

Mas estes monumentos, não abrem o local, eles o negam ao

10 W.S., *op. cit.*, p. 100.

11 TUCHMAN, Phylis. Interview with Carl Andre. *Artforum*, June 1970.

12 W.S., *op. cit.*, p. 100.

11 TUCHMAN, Phylis. Interview with Carl Andre. *Artforum*, June 1970.

12 W.S., *op. cit.*, p. 100.

13 W.S., *op. cit.*, p. 72.

tissu lacunaire : « Passaic paraît plein de “trous” ; en un sens, ces trous sont les lacunes monumentales qui évoquent sans le vouloir les traces d’un ensemble de futurs à l’abandon. Ce sont de ces futurs que l’on trouve dans les films d’utopie de série B, et qui sont ensuite imités par le banlieusard¹³. » Durant cette promenade, Smithson repère un certain nombre de reliquats d’installations industrielles qu’il élève à la dignité de monuments : le Monument-pont, le Monument à pontons, le Monument-grandes canalisations, le Monument-fontaine et le Monument-bac à sable.

Or ces monuments, n’ouvrent pas le site, ils le nient au contraire en le minant de l’intérieur. Le site devient lui-même un anti-site, un lieu où, loin d’être recueilli dans un objet de commémoration, le temps s’engouffre et disparaît irrémédiablement. Privé de temporalité, l’espace perd en même temps toute orientation car les monuments n’en constituent plus aucun repère. Ainsi, à propos du pont tournant qui pivote au passage d’une péniche, Smithson écrit qu’on pourrait l’appeler : « le monument des directions disloquées ». Cette

désorganisation générale, c’est ce qu’il nomme l’*entropie*, qui a ici pour effet principal de “décentrer” le site dans son rapport au monument; « quant au centre de Passaic, constate Smithson, ce n’était pas un centre, c’était plutôt un gouffre typique ou un vide ordinaire¹⁴. »

Dans son texte sur Frederick Law Olmsted qu’il publia l’année de sa mort en 1973 il cite un passage où Uvedale Price, l’un des grands théoriciens du pittoresque, compare les ravages causés par des inondations sur une colline à des blessures sur le corps d’un animal vivant. Les effets du temps, comme un processus de cicatrisation, en atténuent la violence et « la difformité, par suite, de ce processus normal, se convertit en pittoresque; il en est ainsi des carrières, des gravières etc. ¹⁵» En fait, Smithson opte pour une vision matérialiste et dialectique du pittoresque qui n’est pas seulement un visé ni même une simple disposition mentale :

« Le pittoresque, écrit-il, loin d’être un mouvement de l’esprit est fondé sur la réalité de la terre; il précède l’esprit en ce qu’il existe matériellement à l’extérieur. On

13 W.S., *op. cit.*, p. 72.

14 W.S., *op. cit.*, p. 72.

15 PRICE, 1810 cité par W.S., *op. cit.*, p. 159.

contrário, minando-o por dentro. O local em si torna-se ele mesmo um anti-local, um lugar onde, longe de ser recolhido em um objeto de comemoração, o tempo se mete e irremediavelmente desaparece. Privado de temporalidade, o espaço perde ao mesmo tempo qualquer orientação pois os monumentos não constituem mais nenhum ponto de referência. Então, sobre a ponte giratória que gira na passagem de uma Peniche, Smithson escreve que poderíamos chama-la de “o monumento das direções deslocadas.” Esta desorganização geral, é o que ele chamou de entropia, que tem aqui o efeito principal de descentralizar o local na sua relação com o monumento; “Quanto ao centro de Passaic, constata Smithson, não era um centro, era sim um abismo típico ou um vazio ordinário” ¹⁴.

Em seu texto sobre Frederick Law Olmsted que ele publicou o ano de sua morte, em 1973, ele cita um trecho onde Uvedale Price, um dos grandes teóricos do pitoresco, compara a devastação causada pelas inundações em uma colina à lesões sobre o corpo de um animal vivo. Os efeitos do tempo, como um processo de cura, diminuindo a violência e “a deformidade, por conseguinte, deste processo normal, torna-se pitoresca; tal acontece com as pedreiras, os cascalhos, etc.¹⁵ “Na verdade, Smithson opta por uma concepção materialista e dialética do pitoresco que não é apenas um objetivo ou mesmo uma simples disposição mental:

“O pitoresco, escreve ele, longe de ser um movimento da mente é baseado na realidade da terra; precede o espírito na medida em que ele existe fisicamente no exterior. Não podemos ter uma visão unilateral da paisagem de acordo com essa dialética. Um parque não pode ser visto como uma “coisa-em-si”, mas deve ser visto como um processo de inter-relações contínuas à obra em uma região física - o parque torna-se uma ‘coisa’ para nós “ ¹⁶. Mas esta categoria material, resulta no espírito de Smithson de uma dinâmica que coloca em jogo o acaso e a necessidade, as transformações desejadas pelo homem e as que resultam da natureza. “Minha experiência pessoal, acrescenta, é que os melhores locais para a “Earth-Art” são aqueles que foram perturbados pela indústria, uma urbanização descontrolada ou as destruições da própria natureza. Por exemplo, *Spiral Jetty* foi

14 W.S., *op. cit.*, p. 72.

15 PRICE, 1810 apud W.S., *op. cit.*, p. 159.

16 W.S., *op. cit.*, p. 160

ne peut avoir une vue unilatérale sur le paysage selon cette dialectique. Un parc ne peut plus être vu comme une “ chose-en-soi “ mais doit plutôt être considéré comme un processus d’interrelations incessantes à l’œuvre dans une région physique - le parc devient une « chose pour nous »¹⁶. Mais cette catégorie matérielle, résulte dans l’esprit de Smithson d’une dynamique qui met en jeu le hasard et la nécessité, les transformations voulues par l’homme et celles qui résultent de la nature. « Mon expérience personnelle, ajoutait-il, c’est que les meilleurs sites pour l’« Earth-Art » sont ceux qui ont été bouleversés par l’industrie, une urbanisation incontrôlée ou les destructions de la nature elle-même. Par exemple *Spiral Jetty* est construit sur une mer morte et *The Broken Circle* ainsi que *Spiral Hill* dans une carrière de sable¹⁷.»

Pour comprendre en quoi ces réalisations ont rapport au pittoresque il faut dire un mot de la notion d’entropie qui, dans l’esprit de Smithson, est une variante

moderne du pittoresque dont, par une sorte de greffe théorique, il produit l’extension. L’analogie, l’association et la bouture conceptuelle sont des modes de pensée typiques de Smithson dont le regard « hybride » décloisonne les catégories intellectuelles et casse les genres faisant songer, deux siècles plus tard, à cette volonté du mélange chère aux romantiques de l’*Athenäum*. L’entropie, c’est à dire l’idée selon laquelle le désordre va croissant dans l’univers et dont la formulation scientifique appartient au second principe de la thermodynamique, est devenu un paramètre central de la réflexion de Smithson sur l’art, la culture et l’époque où il vivait. La lecture qu’en fait Lévi-Strauss, à la fin de *Tristes Tropiques* aura aussi une grande importance sur la façon dont il s’emparera de cette notion¹⁸.

Résultats d’une dégradation liée à une exploitation incontrôlée et sauvage, les sites « postindustriels » sont pour lui entropiques de même que les paysages de carrières et de mines à ciel ouvert. Ils sont laissés à

16 W.S., *op. cit.*, p. 160.

17 W.S., *op. cit.*, p. 165.

18 Smithson, connaissait bien ce texte mais aussi *La pensée sauvage* (Paris: Plon, 1962). Il y fait référence à plusieurs reprises. Pour le passage où chez Lévi - Strauss envisage la possibilité de créer une discipline qui prendrait le nom d’*entropologie* pour étudier la disparition progressive des cultures on se reportera aux toutes dernières pages de *Tristes tropiques* (Paris: Plon, 1955).

construído em um mar morto e *The Broken Circle* e *Spiral Hill* em uma pedreira de areia”¹⁷.

Para entender como essas realizações se relacionam com o pitoresco, deve-se dizer uma palavra do conceito de entropia que, no espírito de Smithson, é uma variante moderna do pitoresco cujo, por um espécie de transplante teórico, ele produz a extensão. A analogia, a associação e a estaca conceitual são padrões de pensamento típicos de Smithson cujo olhar “híbrido” descompartmenta categorias intelectuais e quebra os gêneros fazendo pensar, dois séculos depois, nesta vontade de mistura cara aos românticos do *Athenäum*. A entropia, ou seja, a idéia de que a desordem está aumentando no universo e cuja formulação científica pertence à segunda lei da termodinâmica, tornou-se um parâmetro central da reflexão de Smithson sobre a arte, a cultura e o tempo em que ele vivia. A leitura que faz Lévi-Strauss, no final de *Tristes Trópicos* também será muito importante sobre o modo como ele irá apoderar-se desta noção¹⁸.

Resultados da degradação ligada a uma exploração descontrolada e selvagem, os locais “pós-industriais” são para ele entrópicos como as paisagens de pedreiras e das minas a céu aberto. Eles são abandonados, desorganizados. Estes lugares também estimularam a imaginação e a prática do artista que produziu uma série de desenhos e fotomontagens sobre o tema. A ficção científica – no cinema, com filmes como *The day the earth stood stil* (O Dia em que a Terra Parou) Robert Wise, *The Thing (from another world)* de Christian Nyby e Howard Hawks, ou *I was a teenage Werewolf*, para citar apenas alguns, mas também na literatura com os romances de Brian Aldiss, John Taine, JG Ballard, em particular, alimentaram seus pensamentos e enriqueceu o seu gosto por estas imagens de fim do mundo.

Contudo o movimento é um outro aspecto do pitoresco e podemos até mesmo dizer, Wölfflin para não nomeá-lo, que “o pitoresco é baseado na impressão de movimento.” Essa impressão pode ser dada de várias maneiras, como vemos com o exemplo da escultura e da arquitetura barroca. Os Reflexos e suas variações também são

17 W.S., *op. cit.*, p. 165.

18 Smithson, conhecia este texto mas também *La pensée sauvage* (Paris: Plon, 1962), ao qual se refere várias vezes. No trecho em que Lévi-Strauss imagina a possibilidade de criar uma disciplina que se chamaria de *entropologia* para estudar o sumiço progressivo das culturas, referimos às últimas páginas de *Tristes tropiques* (Paris: Plon, 1955).

l'abandon, désorganisés. Ces sites d'ailleurs stimulaient l'imagination et la pratique de l'artiste qui a réalisé une série de dessins et de photomontages sur ce thème. La science fiction - au cinéma, avec des films comme *The day the earth stood stil* (Le jour où la terre s'arrêta) Robert Wise, *The Thing (from another world)* de Christian Nyby et Howard Hawks, ou *I was a teenage Werewolf*, pour ne citer que ceux-là, mais aussi en littérature, avec les romans de Brian Aldiss, John Taine, J. G. Ballard, en particulier, a nourri ses réflexions et enrichi son goût pour ces images de fin du monde.

Or le mouvement est un autre aspect du pittoresque et on a même pu dire, Wölfflin pour ne pas le nommer, que « le pittoresque se fonde sur l'impression de mouvement ». Cette impression peut-être donnée de différentes manières comme on le voit avec l'exemple de la sculpture et de l'architecture baroque. Les reflets et leurs variations sont aussi un mode du pittoresque. Or on connaît l'importance des miroirs pour Smithson, ceux formés par l'eau dans le cas de *Brocken Circle et Spiral Hill*, ou de *Spiral Jetty*, ceux qu'il a installés dans ses premières pièces

de style minimalistes, ceux dont il s'est servi dans ses non-sites, ceux enfin qu'il a fait « déplacer » lors d'un séjour au Mexique¹⁹. Le miroir, très présent dans les installations des années 67—68, est emblématique de la dialectique du site et du non site, l'un se renvoyant à l'autre sans qu'il soit possible de déterminer quel est le reflet et quel est l'objet reflété à la manière de ce parking dont Smithson disait dans son texte sur Passaic qu'il « divisait la ville en deux, comme un miroir et son reflet, le miroir ne cessant d'échanger sa place avec son reflet²⁰. » Ce que perçoit Smithson c'est en même temps ce qu'il fait ou va faire. Traverser la ville et écrire sur elle de cette façon, c'est forger les outils conceptuels dont il va ensuite se servir dans sa pratique.

Ici, l'art de Smithson est en plein pittoresque par une inversion dont il a le secret. La notion et son origine picturale, « ce qui est digne d'être peint », l'appréciation subjective qu'elle suppose pour décider de ce qui mérite ou non d'être dépeint ou représenté dans ce que nous voyons de la nature, devient elle-même comme le miroir mobile du monde dont le caractère pittoresque se mesure

19 Toward the Development of an Air Terminal Site. 1967. W.S., p. 59.

20 W.S., *op. cit.*, p. 73.

uma forma pitoresca. Agora sabemos a importância de espelhos para Smithson, estes formados pela água no caso de *Brocken Circle* e *Spiral Hill*, ou de *Spiral Jetty*, aqueles que ele instalou em suas primeiras peças de estilo minimalista, aqueles que ele utilizou em seus não-locais, aqueles que ele finalmente fez “mover” durante uma estadia no México¹⁹. O espelho, muito presente nas instalações dos anos 67—68, é emblemático da dialética do local e não local, um está se referindo a outro sem que seja possível determinar qual é o reflexo e qual é o objeto refletido na forma deste estacionamento, que Smithson falava em seu texto sobre Passaic que “dividia a cidade em duas, como um espelho e seu reflexo, o espelho não parava de trocar de lugar com seu reflexo²⁰.” O que percebe Smithson é também o que ele faz ou vai fazer. Atravessar a cidade e escrever sobre isso dessa forma, é forjar ferramentas conceituais, das quais ele fará uso em sua prática.

Aqui, a arte de Smithson está em pleno pitoresco por uma inversão que ele tem o segredo. O conceito e sua origem pictórica, “o que é digno de ser pintado”, a avaliação subjetiva que ele supõe para decidir o que merece ou não ser retratado ou representado no que vemos na natureza, torna-se -se ele mesmo como um espelho móvel do mundo, cujo caráter pitoresco é medido precisamente em sua capacidade em capturar os reflexos em mudança. Podemos nos perguntar quem é capaz de desenhar uma fronteira nítida entre o que vemos e o que nos lembramos para permitir de se desenvolver um discurso crítico, de qualquer natureza²¹.

A memória funciona por estratificações e, como a paisagem, manifesta e esconde ambos os movimentos geológicos que contribuíram para a sua formação. Também a língua é uma paisagem de palavras cujo rente superfície com as regras sintáticas que governam as frases que podemos entender. *A heap of language*, “Um monte de palavras” é o título que dá Smithson a um texto organizado em pirâmide que forma um conjunto significativo e visual. É um poema disposto em 21 linhas e constituído de 152 palavras cuja primeira é linguagem.

19 Toward the Development of an Air Terminal Site. 1967. W.S., p. 59.

20 W.S., *op. cit.*, p. 73.

21 Tenho dedicado a esta questão um texto que constitui o capítulo 3 do meu livro *Natureza, arte, paisagem*, onde eu desenvolvo com proveito - o que eu acabo de exibir aqui (Robert Smithson: uma visão pitoresca do pitoresco. In: *Natureza, arte, paisagem*. Arles: Actes Sud; Ensp, 2001).

précisément à sa capacité à en capturer les reflets changeants. On peut se demander qui est bien capable de tracer une frontière nette entre ce que nous voyons et ce dont nous nous souvenons pour permettre de s'élaborer un discours critique, de quelque nature que ce soit²¹.

La mémoire fonctionne par stratifications et, comme le paysage, manifeste et dissimule à la fois les mouvements géologiques qui ont contribué à sa formation. De même le langage est un paysage de mots à la surface duquel affleurent les règles syntaxiques qui président aux phrases que nous pouvons comprendre. *A heap of language*, « Un tas de mots », tel est le titre que donne Smithson à un texte disposé en pyramide et qui forme un ensemble signifiant et visuel. C'est un poème disposé sur 21 lignes et constitué de 152 mots dont le premier est *language*. Cet amoncellement de mots comme *phraseology*, *speech*, *tongue*, *lingo*, etc., vient littéralement étouffer le sens de l'ensemble. De même dans *Strata, fiction géophotographic* les textes

et les couches minérales stratifiées échangent leurs propriétés ; le géologique devient textuel et le texte sédimentaire. D'où ces *Earthwords* dont parle Smithson, devenus le titre d'un article de Craig Owens qui, réinterprétant *Origine du drame baroque allemand* de Walter Benjamin, analyse ces procédés d'échange constant entre le visuel et le verbal comme des composantes de ce qu'il appelle « l'impulsion allégorique » donnée à l'art par Smithson²².

L'un des sens de l'allégorie que repère Owens c'est que le texte et l'œuvre échangent mutuellement leurs propriétés et se réfléchissent comme des miroirs ; l'un ne vient pas suppléer à l'autre ou le commenter simplement. Le texte est partie constituante de l'œuvre et joue par rapport à elle le même rôle que le non-site vis à vis du site. Dans *Quasi Infinities and the Waning of Space*, publié en novembre 1966, Smithson, sur quatre pages, compose un texte à l'intérieur d'un cartouche central autour duquel gravitent des références visuelle et

21 J'ai consacré à cette question un texte qui constitue le chapitre 3 de mon livre *Nature, Art, Paysage* où je développe d'avantage – ce que je viens ici d'exposer (Robert Smithson: une vision pittoresque du pittoresque. In: *Nature, Art, Paysage*. Arles: Actes Sud; Ensp, 2001).

22 OWENS, Craig. *Earthwords*, v. 10, p. 120–130, Oct. (Automne) 1979; *The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism*, part 1, v. 12, p. 67–86, Oct. (Spring) 1980; part 2, v. 13, p. 58–80, Oct. (Summer) 1980.

Esta pilha de palavras como *phraseology*, *speech*, *tongue*, *lingo*, etc., vem literalmente sufocar o sentido do todo. Da mesma forma em *Strata, fiction géophotographic* os textos e as camadas minerais estratificadas trocam suas propriedades; o geológico se torna textual e texto sedimentar. Daí estes *Earthwords* mencionados por Smithson, que se tornaram o título de um artigo de Craig Owens que, re interpretou *Origem do drama barroco alemão* de Walter Benjamin analisa esses processos de troca constante entre o visual e o verbal como componentes do que ele chama de “impulso alegórico” dado à arte por Smithson²².

Um dos significados da alegoria que detecta Owens é que o texto e a obra trocam mutuamente suas propriedades e se refletem como espelhos; um não vem suplicar ao outro ou simplesmente comentar. O texto é uma parte constitutiva da obra e joga em relação a ela o mesmo papel que o não-lugar em relação ao lugar. Em *Quasi Infinities and the Waning of Space*, publicado em novembro de 1966, Smithson, em quatro páginas, compõe um texto dentro de um cartucho central em torno do qual gravitam as referências visuais e textuais. Conforme as páginas, há mais ou menos imagens. Desde o início, ele escreve: “Em volta de quatro blocos de texto emoldurados vou postular quatro margens ultramundanas que conterão informações indeterminadas assim como reproduções. “ Começamos com um labirinto qualificado de “primeira barreira através do qual o espírito passará em um instante, eliminando assim o problema espacial”²³. Em seguida, três outros edifícios nos introduzem para dentro do dispositivo, um anfiteatro de anatomia, uma pirâmide e uma torre de Babel.

Na verdade, todo o texto gira em torno do tempo, com base no antropólogo George Kubler, autor do livro, *The Shape of Time*, que tornou-se famoso entre os artistas contemporâneos americanos no início dos anos 60 graças à Ad Reinhardt, que foi seu influente promotor. O livro oferece uma visão da história da arte anti organicista. Pois, para Smithson, o tempo é uma questão central na arte, mesmo se ela é de diversos focos, e devemos enfrentá-la se desquadrando

22 OWENS, Craig. *Earthwords*, v. 10, p. 120–130, Oct. (Automne) 1979; *The allegorical impulse: toward a theory of postmodernism*, part 1, v. 12, p. 67–86, Oct. (Spring) 1980; part 2, v. 13, p. 58–80, Oct. (Summer) 1980.

23 W.S., *op. cit.*, p. 34.

textuelles. Selon les pages, il y a plus ou moins d'images. D'entrée de jeu, il écrit : « Autour de quatre blocs de textes en encadrés je postulerai quatre marges ultramondaines qui contiendront des informations indéterminées ainsi que des reproductions. » On commence avec un labyrinthe qualifié de « premier obstacle au travers duquel l'esprit passera en un instant, éliminant ainsi le problème spatial²³ ». Puis trois autres bâtiments nous introduisent dans le dispositif, un amphithéâtre d'anatomie, une pyramide et une tour de Babel.

En fait tout le texte tourne autour du temps s'appuyant sur l'anthropologue George Kubler auteur d'un livre, *The Shape of time*, devenu célèbre chez les artistes contemporains américain au début des années 60 grâce à Ad Reinhardt qui en fut le promoteur influent. L'ouvrage propose une vision de l'histoire de l'art anti organiciste. Or, pour Smithson, le temps est une question centrale dans l'art, même si elle est à foyers multiples, et il faut l'affronter en se décadrant à travers des textes qui rompent avec la linéarité traditionnelle de la critique. D'ailleurs « Pendant trop longtemps, écrit-il,

dans « A Sedimentation of the Mind Earth projects », l'artiste a été séparé de son propre "temps" En ne s'intéressant qu'à l'objet d'art, les critiques privent l'artiste de toute existence, à la fois dans le monde de l'esprit et dans celui de la matière. Le processus mental de l'artiste qui prend place dans le temps est négligé, tandis qu'un système qui lui est étranger veille au maintien de la valeur marchande²⁴. »

Le texte et ses *parerga*, ses entours, sont comme pris dans un rapport dialectique entre site et non site, jouant comme on sait sur l'homophonie entre *sight* (vision) et *non sight* (non-vision), l'un fonctionnant par rapport à l'autre comme un échangeur ou un transformateur de vision. Or, ici, Smithson évoque la façon dont Kubler, pense que les métaphores tirées des sciences physiques conviendraient mieux que la biologie pour décrire le statut de l'art ; **certaines artistes ayant** rompu avec cette croyance plus ou moins consciente en l'évolution créatrice ne s'inscrivent plus dans une vision linéaire du temps. Il cite ainsi, pelle mêle, Giacometti, Ruth Vollmer, Eva Hesse et Lucas Samaras au milieu d'une constellations de textes

23 W.S., *op. cit.*, p. 34.

24 W.S., *op. cit.*, p. 11.

grâces a textos que rompem com a linearidade tradicional da crítica. Aliás, "Durante muito tempo, escreve, em "A Sedimentação dos Projetos da Mente da Terra", o artista foi separado de seu próprio "tempo". Interessando-se apenas no objeto de arte, os críticos privam o artista de toda a existência, tanto no mundo da mente quanto da matéria. O processo mental do artista que toma lugar no tempo é negligenciado, enquanto um sistema que lhe é estranho assegura a manutenção do valor de mercado" ²⁴.

O texto e suas *parerga*, seus entornos, são como que tomados em uma relação dialética entre o lugar e o não lugar, jogando, como sabemos, com a homofonia entre *sight* (visão) e *non sight* (não-visão), funcionando um em relação ao outro como um permutador ou transformador de visão. Smithson evoca o modo como Kubler pensa que as metáforas extraídas das ciências físicas seriam mais convenientes do que a biologia para descrever o estatuto da arte; alguns artistas que romperam com esta crença mais ou menos consciente na evolução criadora não se inscrevem mais em uma visão linear do tempo. Ele cita, assim, tudo misturado, Giacometti, Ruth Vollmer, Eva Hesse e Lucas Samaras no meio de uma constelação de textos de Samuel Beckett, Wilhelm Worringer, William Burroughs, Donald Judd, Martin Heidegger que recruzam referências ao tempo, ao nada e à entropia.

Em biologia, não nos damos conta dos intervalos que separam eventos; o que importa é a duração das sequências que chamamos de vida: a de um indivíduo ou grupo. Ao contrário, o que interessa o tempo histórico, aquele classicamente representado pela História da Arte, é a trama dos eventos que se tece *ao longo dos intervalos* separando os eventos. Os intervalos é o que chamamos de atualidade. Kubler o define como "o instante entre o tique-taque de um relógio, é um intervalo vago deslizando indefinidamente ao longo do tempo, a ruptura entre o passado e o futuro" ²⁵. É o momento aristotélico, em suma, cujo tempo é composto como limites, mas não como partes, porque estas são sempre divisíveis em potência.

24 W.S., *op. cit.*, p. 11.

25 KUBLER, G. *The shape of time. Remarks on the history of things*. New Haven; London: Yale University Press, 1962. p. 17. Permito-me fazer referência ao meu texto "George Kubler: uma visão descontinuista da história da arte" (A arte contemporânea e o tempo. Visões da história e formas de experiência. Direção de Christopher Viart. Presses Universitaires de Rennes, 2016).

de Samuel Beckett, Wilhelm Worringer, William Burroughs, Donald Judd, Martin Heidegger qui croisent les références au temps, au néant et à l'entropie.

En biologie, on ne tient pas compte des intervalles qui séparent les événements; ce qui compte c'est la durée des séquences que l'on appelle vies : celle d'un individu ou d'un groupe. Au contraire ce qui intéresse le temps historique, celui classiquement représenté par l'Histoire de l'Art, c'est la trame des événements qui se tisse *le long des intervalles* séparant les événements. Les intervalles c'est ce qu'on appelle l'actualité. Kubler le définit comme « l'instant entre le tic tac d'une montre, c'est un intervalle vacant glissant indéfiniment à travers le temps, la rupture entre passé et futur²⁵ ». C'est l'instant aristotélicien, en somme, dont le temps est composé comme autant de limites mais non pas comme de parties car celles-ci sont toujours divisibles en puissance. L'actualité pour Kubler c'est au fond la puissance par opposition à l'acte : « On peut évaluer

le vide de l'actualité aux possibilités qui n'arrivent jamais à leur réalisation²⁶ ».

Smithson s'en souviendra lorsqu'il concevra *Eliminator*. On voit ici que cette spéculation sur la nature de l'instant débouche concrètement sur une œuvre qui sans l'illustrer s'en fait l'écho visuel avec une grande force plastique qui tient sans doute beaucoup à sa simplicité. Le refus de l'instantanéité (l'idée que l'œuvre se donne à nous en un seul instant) de la réception esthétique moderniste allait de pair avec une fascination certaine pour son caractère extrême et insaisissable. Dès 1964, Smithson commente ainsi son œuvre, *Eliminator*, composée de deux miroirs d'environ 50 cm de haut et qui se font face comme les deux côtés internes d'un triangle entre lesquels un néon rouge clignote à intervalles réguliers : « *The Eliminator* est une horloge qui ne donne pas l'heure mais la perd. Les intervalles entre les flashes de néon sont des "intervalles vides" ou bien encore ce que Georges Kubler appelle "la rupture entre le passé et le futur". De même

25 KUBLER, G. *The shape of time. Remarks on the history of things*. New Haven; London: Yale University Press, 1962. p. 17. Je me permets de renvoyer à mon texte « George Kubler : une vision discontinuiste de l'histoire de l'art » (*L'art contemporain et le temps. Visions de l'histoire et formes de l'expérience*. Sous la direction de Christopher Viart. Presses Universitaires de Rennes, 2016).

26 Ibid. p. 18—19.

A atualidade para Kubler é no fundo a potência em oposição ao ato: "Podemos medir o vazio da atualidade às possibilidades que jamais atingem a sua realização"²⁶.

Smithson se lembrará disso quando concebeu *Eliminator*. Vemos aqui que esta especulação sobre a natureza do momento conflui concretamente em uma obra que, sem a retratar se faz o eco visual, com grande força plástica graças provavelmente à sua simplicidade. A recusa do instantâneo (a ideia de que a obra se dá a nos em apenas um momento) da recepção estética modernista andava junto com um fascínio certo por seu caráter extremo e evasivo. Desde 1964, Smithson comenta assim a sua obra, *Eliminator*, composta de dois espelhos de cerca de 50 cm de altura, um de frente para o outro, como dois lados internos de um triângulo, entre os quais um neon vermelho pisca em intervalos regulares: "*The Eliminator* é um relógio que não dá a hora, mas que a perde. Os intervalos entre os flashes de neon são "intervalos vazios" ou até mesmo o que George Kubler chama de "a ruptura entre o passado e o futuro." Assim como *The Eliminator* ordena um tempo negativo, ele remove o espaço histórico"²⁷.

Na verdade, vemos que a alegoria e o pitoresco se reencontram num subconjunto comum onde a ruína e o fragmento são os elementos que mais se destacam. Além disso, deixando os Deuses falar na sua pessoa, em *Incident of Mirror-Travel in Yucatán* (1969)- Tezcatlipoca, por exemplo, que aparece no espelho do retrovisor para declarar que todas as guias são inúteis e que para se fazer arte é preciso se aventurar.- Smithson concorda com a ideia de um pitoresco alegórico tal como evoca Gilpin²⁸. No entanto, ele não recupera exatamente as noções que herdou e seu interesse pelo pitoresco é, como já disse, pitoresco no sentido onde essa categoria se apresenta para ele como a situação na qual seu pensamento se propaga sem limites.

As especulações de Robert Morris, de Nancy Holt ou de Charles Ross, por exemplo, podem às vezes, nos parecer ingênuos e suas conclusões totalmente incongruentes e contrárias a toda verdade. Mas pensar dessa maneira voltaria a considerar os textos desses artistas como autônomos e independentes das obras nas quais eles

26 KUBLER, G. *The shape of time. Remarks on the history of things*. New Haven; London: Yale University Press. p. 18—19.

27 *The Eliminator*. 1964. *W.S.*, p. 327.

28 *W.S.*, *op. cit.*, p. 119 *et seq.*

que *The Eliminator* ordonne un temps négatif, il supprime l'espace historique²⁷. »

En fait, on le voit, l'allégorie et le pittoresque se recroisent en un sous ensemble commun dont la ruine et le fragment sont les éléments les plus saillants. D'ailleurs, en laissant parler les Dieux en personne, dans *Incident of Mirror-Travel in Yucatán* (1969) —Tezcatlipoca, par exemple, qui apparaît dans le rétroviseur pour déclarer que tous les guides sont inutiles et qu'il faut aller à l'aventure pour faire de l'art — Smithsonian se conforme à l'idée d'un pittoresque allégorique telle que l'évoque Gilpin²⁸. Néanmoins il ne récupère jamais telles quelles les notions dont il hérite et son intérêt pour le pittoresque est, comme je l'ai déjà dit, lui-même pittoresque au sens où cette catégorie se présente pour lui comme le cadre dans lequel sa pensée se réfléchit sans limites.

Les spéculations de Robert Morris, de Nancy Holt ou de Charles Ross, par exemple, peuvent parfois nous sembler

naïves et leurs conclusions, tout à fait incongrues et contraires à toute vérité. Mais penser de cette façon reviendrait à considérer les textes de ces artistes comme autonomes et indépendants des œuvres dont ils se présentent comme le contrepoint. On a pu parler à leur sujet de « récits autorisés », de textes performatifs ou à fonctionnement allégorique²⁹. Au-delà de la question de leurs dénominations — et celles-ci ne sont nullement indifférentes sur le plan théorique — tous ces textes ont ceci en commun, quels que soient les genres ou les modèles auxquels ils empruntent, d'avoir avant tout pour ces artistes une valeur opératoire. Et c'est essentiellement à ce titre qu'il faut les considérer — même si, par ailleurs, ils peuvent présenter un intérêt intrinsèque. La critique dispose ainsi d'une matière textuelle dont elle s'enrichit à des degrés divers, choisissant ses niveaux d'interprétation ou reprenant à son compte, tels quels, certains des propos revendiqués par les intéressés.

27 *The Eliminator*. 1964. *W.S.*, p. 327.

28 *W.S.*, *op. cit.*, p. 119 *et seq.*

29 Le choix de ces termes n'est pas indifférent. Sur « récits autorisés », voir POINSOT, Jean-Marc. Quand l'œuvre a lieu. *Parachute*, n. 46, mars-mai 1987. [Repris in: POINSOT, Jean-Marc. *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*. Nouvelle éd. revue et augmentée. Genève: Les Presses du réel, 2008. (Collection Mamco).]. Sur les textes d'artistes à fonctionnement allégorique, voir, par exemple: OWENS, Craig. *Eathwords*, v. 10, p. 43—57, Oct. (Automne) 1979.

apresentam como o contraponto. Pôde-se falar sobre eles de “histórias autorizadas”, de textos performáticos ou de funcionamento alegórico²⁹. Além da questão de suas denominações- e estas não são de forma alguma indiferentes no plano teórico - todos esses textos têm em comum, quer sejam os gêneros ou os modelos aos quais eles se apropriam, de ter antes de mais nada para esses artistas, um valor operacional. E é essencialmente por esta razão que devemos considerá-los, mesmo se além disso, eles podem apresentar um interesse intrínseco. A crítica dispõe assim de uma matéria textual onde ela se enriquece em diferentes graus, escolhendo seus níveis de interpretação ou tomando para si, tais quais, certos propósitos reivindicados pelos interessados.

Inversamente para os teóricos ou filósofos, os escritos dos artistas, como os de Smithsonian em particular, são de uma fonte inesgotável de sugestões, uma maneira de desconstruir as estruturas fossilizadas do discurso, essa retórica universitária pesada que impede muitas vezes de pensar que o contrário. É esta liberdade crítica, esta inventividade permanente, essa maneira de visualizar as ideias, dando-lhes uma plasticidade sugestiva que permite imaginar, ver e pensar novos objetos. Isso nos faz lembrar que existe uma proximidade muito mais que imaginamos entre Arte e pensamento. Devemos considerar, como disse John Dewey, que os cientistas ou os filósofos progridem muitas vezes tateando e não seguindo o iluminado caminho racional do método discursivo dos quais às vezes eles se vangloriam. “Só a psicologia que separou as coisas que na realidade são semelhantes, afirma que os cientistas e filósofos pensam enquanto que os poetas e os pintores se abandonam aos seus sentimentos. Para essas duas categorias, e da mesma forma, uma vez que são da mesma ordem, existe um pensamento impregnado de emoção e de sentimentos cuja substância é feita de significações ou de ideias que são apreciadas”³⁰.

29 A escolha dessas palavras não é indiferente. Sobre “histórias autorizadas”, ver: POINSOT, Jean-Marc. Quando a obra acontece. *Parachute*, n. 46, mar.-maio 1987. [Reproduzido em: POINSOT, Jean-Marc. Quando a obra acontece. A apresentação da Arte e suas histórias autorizadas. Nouvelle éd. revue et augmentée. Genève: Les Presses du réel, 2008. (Collection Mamco).]. Sobre os textos de artistas com ação alegórica, ver, por exemplo: OWENS, Craig. *Eathwords*, v. 10, p. 43—57, Oct. (Automne) 1979.

30 DEWEY, John. *Arte como experiência*. Berkeley: Perigee Book, 2005. p. 76. [DEWEY, John. *Arte como experiência*. Tradução editada por J. P. Cometti. Farrago; Universidade de Pau, 2005. p. 101—102].

Inversement pour les théoriciens ou les philosophes les écrits d'artistes, ceux de Smithson en particulier, sont une ressource inépuisable de suggestions, une façon de déconstruire les cadres fossilisés du discours, cette rhétorique universitaire pesante qui empêche plus souvent de penser que le contraire. C'est cette liberté critique, cette inventivité permanente, cette façon de visualiser les idées en leurs donnant une plasticité suggestive qui permet d'imaginer, de voir et de penser de nouveaux objets.

Ceci nous rappelle qu'il y a une beaucoup plus grande proximité que l'on ne croit entre Art et pensée. Il faut bien considérer, comme le dit John Dewey, que les scientifiques ou les philosophes progressent souvent à tâtons et non pas suivant le lumineux chemin rationnel de la méthode discursive dont ils se vantent parfois. « Seule la psychologie qui a séparé les choses qui sont en réalité de même nature, affirme que les scientifiques et les philosophes pensent tandis que les

poètes et les peintres s'abandonnent à leurs sentiments. Pour ces deux catégories, et de la même façon, dans la mesure où elles sont d'un ordre comparable, il y a pensée empreinte d'émotion et des sentiments dont la substance est faite de significations ou d'idées qui sont appréciées³⁰. » Mais une expérience quelle qu'elle soit a toujours une valeur esthétique. Or la pensée est une expérience et aucun penseur ne peut se consacrer à la réflexion s'il n'est attiré et gratifié par des expériences complètes et totales c'est à dire des expériences proprement esthétiques. De même et à l'inverse la touche des couleurs, l'agencement des matériaux, le travail du ciseau sur le bois ou la pierre, sont des modalités de la pensée en art. Une expérience dans le domaine de la pensée est aussi une expérience artistique et vice et versa. Un artiste spéculatif comme Smithson qui ne cessait de travailler dans l'entrelacs du discours et des matériaux le savait mieux que personne.

30 DEWEY, John. *Arte como experiência*. Berkeley: Perigee Book, 2005. p. 76. [DEWEY, John. *L'art comme expérience*. Traduction sous la direction de J. P. Cometti. Farrago; Publications de l'université de Pau, 2005. p. 101—102].

Mais une expérience, qu'elle soit, aura toujours une valeur esthétique. Car le fait de penser est une expérience et aucun penseur ne peut se consacrer à la réflexion s'il n'est attiré et gratifié par des expériences complètes et totales qu'on peut dire, expériences proprement esthétiques. De la même façon et, inversement, le toucher des couleurs, le travail des matériaux, le travail de la scie sur le bois ou la pierre, sont des modalités de la pensée en art. Une expérience dans le domaine de la pensée est aussi une expérience artistique et vice-versa. Un artiste spéculatif comme Smithson, qui ne parvint pas à travailler dans l'entrelacs du discours et des matériaux ne le savait pas mieux que personne.

Notes sur la montagne

KARINA DIAS

1. Regarder la montagne, une expérience du paysage

Regarder une montagne, c'est accepter le principe de ne pas tout voir. Entre des échelles démesurées et le désir de voir qui nous maintient (im)mobiles face à elle, nos yeux tracent un contour qui résiste, car il persiste à nous montrer que nous sommes un point qui voit¹. Face à ce volume ombragé et son relief, nous fixons les plissements les uns après les autres pour trouver la distance qui nous fera voir.

Entre les modulations indispensables du regard, un paysage en altitude se constitue dans le temps de notre observation, au fur et à mesure où nous posons le regard sur les distantes cimes qui composent son relief. Face aux montagnes, nous nous trouvons

toujours à la lisière entre voir et ne pas voir. De ce (non) lieu, nous voyons pourquoi nous ne voyons pas, nous constatons que le visible est toujours (in)visible.

Comment élire alors une cime parmi tant de cimes? De par sa forme, sa capacité d'attirer sur soi les brumes, sa relation de voisinage... combien il y a-t-il de hauteurs de l'œil? Face aux montagnes, nous sommes, dans un même temps, astronomes et géographes. De sa base, nous élevons notre regard vers la cime avec la même attention d'un astronome qui trouve sa place parmi les étoiles; de la cime, nous dirigeons nos yeux vers le bas comme un géographe qui trace les limites de la terre.

Vivre et voir [Ndt: (Vi)ver, dans le texte original en portugais] la montagne, c'est penser à

1 En référence à Michel de Certeau qui écrit: « être juste ce point qui voit, voilà la fiction du savoir» (CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. v. 1. Petrópolis: Vozes, 1994).

Notas sobre a montanha

KARINA DIAS

1. Olhar a montanha, uma experiência da paisagem

Olhar uma montanha é aceitar o princípio de não ver tudo. Entre escalas desmesuradas e o desejo de ver que nos mantém (i)móveis diante dela, nossos olhos tracejam um contorno que resiste, porque insiste em nos mostrar que somos um ponto que vê¹. Diante desse sombreado volume e de seu relevo, fitamos dobra após dobra para encontrar a distância que nos fará ver.

Entre modulações imprescindíveis do olhar, uma paisagem em altitude se constitui no tempo de nossa observação, na medida em que pousamos os olhos sobre os distintos cumes que compõem o seu relevo. Nas montanhas estamos sempre no limiar de ver e não ver. Desse (não)lugar vemos porque não vemos, constatamos que o visível é sempre (in)visível.

Como então eleger um cume entre tantos cumes? Pela sua forma, pela sua capacidade de atrair para si as brumas, pela sua relação de vizinhança... quantas são as alturas do olho? Face às montanhas somos, a um só tempo, astrônomos e geógrafos. De sua base olhamos para o cume com a mesma atenção de um astrônomo que encontra seu lugar entre as estrelas, do cume dirigimos nossos olhos para baixo como um geógrafo que vai traçando os limites da terra.

(Vi)ver a montanha é pensar em Petrarca², o poeta alpinista do

1 Em referência a Michel de Certeau, que escreve: "ser apenas este ponto que vê, eis a ficção do saber". (CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. v. 1. Petrópolis: Vozes, 1994).

2 Nascido em Arezzo, na Itália, Francesco Petrarca (1304—1374) foi um erudito, poeta e humanista. Entre suas obras mais conhecidas está *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)* de 1374.

Pétrarque², le poète-alpiniste du 14^e siècle qui voulait parvenir sur la crête du Mont Ventoso, d'avoir une contemplation directe, dans le/du monde, voir par soi-même la nature, la contempler, la parcourir, l'explorer. Cette sécularisation de la curiosité³, le rapprocherait des géographes de son époque qui témoignaient, au cours de leurs voyages et observations, d'une vérité géographique. Ainsi, sur la cime et enivré par la vision des montagnes, il écrit dans sa lettre datée de 1336 le passage qui suit:

« [...] Au début, surpris par cet air étrangement léger et par ce spectacle grandiose, j'ai été pris de stupeur. Je regarde autour de moi: les nuages sont à mes pieds...⁴ ».

Probablement, l'ascension du Mont Veloso réalisée par Pétrarque, en 1335, et sa lettre⁵ adressée à Dionigi da Borgo San Sepolcro, en 1336, constituent l'un des événements les plus marquants de l'histoire du paysage occidental⁶. Avec cet exploit⁷ et le récit qui suivit son ascension, le poète-humaniste nous invite à une réflexion sur l'expérience du paysage. Ce que Pétrarque découvre, pour son désespoir, en parvenant sur la crête, c'est l'espace cru, la distance infranchissable qui nous sépare de ce que nous voyons. C'est peut-être là que réside la complexité du paysage: le lieu où nous nous trouvons ne sera jamais celui que nous regardons. Le paysage nous donne le mal de

2 Né à Arezzo en Italie, Francesco Petrarca (1304—1374) fût un érudit, poète et humaniste. Parmi ses oeuvres les plus connues, l'on trouve *Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta)* de 1374.

3 Idée développée Jean-Marc Besse dans son livre *Voir la terre - six essais sur le paysage et la géographie*. Arles: Actes Sud; ENSP; Centre Du Paysage, 2000. p. 14.

4 PETRARCA, Francesco. *Familiarum Rerum Libri I a VIII* in (RITTER, Joachim). *L'ascension du mont Ventoux in Paysage: fonction esthétique dans la société moderne*. Besançon: Éditions de L'Imprimeur, 1997. p. 52. Traduction libre de l'auteure.

5 J'invite le lecteur à (re)lire la lettre rédigée par le poète in *Familiarum Rerum Libri I a VIII*. J'ai utilisé la traduction du latin vers le français de Dennis Montobello in RITTER, Joachim, 1997, *ibid*.

6 Jacob Burckhardt (1818—1897), historien de l'art, fût le premier à désigner la lettre de Pétrarque comme l'origine de l'intérêt moderne pour la nature en tant que paysage.

7 Il est su que Pétrarque a été influencé par les montages mythiques de la Grèce, et qu'en réalité, il tente là de raviver la mémoire de l'antiquité. Dans sa lettre, il nous indique qu'il avait lu, la veille de son ascension, un passage de Tito-Livie, historien de la Rome Antique, sur Philippe V de Macédoine qui aurait, selon son récit, escaladé, dans le nord de la Grèce, le Mont Hémos, d'où il aurait vu la Mer Adriatique et le Pont Euxin (Mer Noire). Ce passage a été déterminant pour que Pétrarque décide de mettre en pratique son projet.

século XIV que desejava chegar ao cume do Monte Ventoso, ter uma contemplação direta, no/ do mundo, olhar por si mesmo a natureza, contemplá-la, percorrê-la, explorá-la. Essa secularização da curiosidade³, o aproximaria dos geógrafos de sua época que, com suas viagens e observações, testemunhavam uma verdade geográfica. Assim, no cume e embriagado pela visão das montanhas ele escreve em sua carta datada de 1336 a seguinte passagem:

“[...] No início, surpreso por esse ar estranhamente leve e por esse espetáculo grandioso, fui tomado de estupor. Olho a minha volta: as nuvens estão aos meus pés...”⁴

Provavelmente, a ascensão do Monte Ventoso realizada por Petrarca, em 1335, e a sua carta⁵ endereçada a Dionigi da Borgo San Sepolcro, em 1336, constituam um dos eventos mais marcantes da história da paisagem ocidental⁶. Com essa empreitada⁷, e com o relato que se seguiu a ela, o poeta-humanista nos convida a uma reflexão sobre a experiência da paisagem. O que Petrarca descobre, para seu desespero, ao chegar ao cume é o espaço cru, a distância intransponível que nos separa daquilo que vemos. Talvez esteja aí a complexidade da paisagem: onde estamos nunca será o que olhamos. A paisagem nos coloca então mareados em terra firme, como escreve Maldonato a respeito do estrangeiro⁸. Mareados porque estamos sempre aqui e ali, entre o céu e a terra, ocupando um espaço vacante que nos mostra um horizonte sempre em constituição. Criamos

3 Ideia desenvolvida por Jean-Marc Besse em seu livro *Voir la terre - six essais sur le paysage et la géographie*. Arles: Actes Sud; ENSP; Centre Du Paysage, 2000. p. 14.

4 PETRARCA, Francesco. *Familiarum Rerum Libri I a VIII* in (RITTER, Joachim). *L'ascension du mont Ventoux in Paysage: fonction esthétique dans la société moderne*. Besançon: Éditions de L'Imprimeur, 1997. p. 52. Tradução livre da autora

5 Convido o leitor a (re)ler a carta redigida pelo poeta in *Familiarum Rerum Libri I a VIII*. Aqui utilizei a tradução do latim para o francês de Dennis Montobello in RITTER, Joachim, 1997, *ibid*.

6 Foi o historiador da arte Jacob Burckhardt (1818—1897) o primeiro a apontar a carta de Petrarca como a origem do interesse moderno pela natureza como paisagem.

7 É sabido que Petrarca foi influenciado pelas montanhas míticas da Grécia e que na realidade vemos que aqui ele tenta reavivar a memória da antiguidade. Em sua carta ele nos indica que ele havia lido, na véspera de sua ascensão, uma passagem de Tito-Lívio, historiador da Roma antiga, sobre Felipe V da Macedônia que, segundo seu relato, teria escalado, no norte da Grécia, o Monte Hemo, de onde ele teria visto o mar Adriático e o Ponto Euxino (Mar Negro). Essa passagem foi determinante para que Petrarca decidisse colocar em prática seu projeto.

8 MALDONATO, Mauro. *Raízes errantes*. São Paulo: Sesc; Editora 34, 2004.

mer, même en nous trouvant sur la terre ferme, comme l'écrit Maldonado⁸ en traitant de l'étranger. Le mal de mer, car nous nous trouvons toujours ici et là, entre le ciel et la terre, en occupant un espace vide qui nous montre un horizon toujours en constitution. Nous créons un lieu à cette distance, une demeure de l'intime qui confirme que nous nous trouvons bel et bien où nous sommes. Depuis ce lieu, nous construisons une situation en paysage disposé à (re)dessiner les espaces, à tracer les contours du monde, de notre monde.

Au sein de cette géopoétique surviennent des phénoménologies et le regard souhaite se maintenir auprès des choses. La montagne impose son temps.

2. De l'(in)visibilité de la montagne

Le paysage est plus qu'un simple point de vue optique. Il est point de vue et point de contact, car il nous rapproche nettement de l'espace, car il crée un lien singulier, en nous attachant aux lieux qui nous interpellent. Certainement, le paysage provient d'un cadre délimité par le regard, en alliant le côté objectif et

concret du monde et la subjectivité de l'observateur qui la contemple.

De par l'impuissance de tout voir, d'être omni voyant, nous encadrons, nous découpons, nous conquérons le visible, nous créons une multiplicité de points de vue. Wajcman⁹ suggère que le paysage est l'œil qui avance, c'est le tracé de l'œil dans l'épaisseur du monde.

Nous pouvons suggérer qu'il existe, dans tout ce que nous voyons, un *invu*¹⁰, un *non-vu* (Ndt: « *n[ã]o-visto* » dans le texte original en portugais, avec une double construction impossible à transposer en un seul vocable en français : « *não-visto* » et « *no visto* ». La première étant traduite, la seconde ferait référence à ce qui se trouve « dans » ce qui est vu.) qui se trouve latent dans l'attente d'être rencontré par notre regard. En fonction du point de vue, tout le visible camoufle un *invu* de par sa présence, un certain '*n[ã]o-visto*', et que tout le visible est ainsi constitué parce qu'il a été vu, parce qu'il a été discerné. Une zone ombragée et indéfinie qui habite l'espace entre chaque portion de chose vue, entre chaque cadre défini par notre regard.

Bien que l'*invu*, le '*n[ã]o-visto*',

8 MALDONATO, Mauro. Raízes errantes. São Paulo: Sesc; Editora 34, 2004.

9 WAJCMAN, Gérard. Fenêtre chronique du regard et de l'intime. Lagrasse: Éditions Verdier, 2004.

10 Sur la notion de *invu*, voir mon livre (DIAS, Karina. Entre visão e invisão: paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano]. 1. ed. Brasília: Programa de pós-graduação em artes/VIS Universidade de Brasília, 2010).

um lugar nessa distância, uma morada do íntimo que confirma que estamos onde não estamos. Desse lugar construímos uma situação-em-paisagem, tributária de um olhar-em-paisagem disposto a (re)desenhar os espaços, dar contorno ao mundo, ao nosso mundo.

Nessa geopoética, há fenomenologias e o olhar deseja manter-se junto às coisas. A montanha impõe o seu tempo.

2. Da (in)visibilidade da montanha

A paisagem é mais do que um simples ponto de vista óptico. Ela é ponto de vista e ponto de contato, pois, nos aproxima distintamente do espaço, porque cria um elo singular, nos entrelaçando aos lugares que nos interpelam. Certamente, a paisagem deriva de um enquadramento do olhar, alia o lado objetivo e concreto do mundo e a subjetividade do observador que a contempla.

Pela impotência de tudo ver, de ser onividente, nós enquadrámos, recortámos, conquistámos o visível, criámos uma multiplicidade de pontos de vista. Wajcman sugere: a paisagem é o olho que avança, é o traçado do olho na espessura do mundo.⁹

Podemos sugerir que, em tudo que vemos, há sempre um *invu*¹⁰, um *n[ã]o-visto*, que pulsa à espera de ser encontrado pelo nosso olhar. Em função do ponto de vista, todo visível camufla pela sua presença algum *invu*, algum *n[ã]o-visto*, e que todo visível assim o é porque foi visto, porque foi discernido. Zona sombreada e indefinida que habita o espaço entre cada porção de coisa vista, entre cada enquadramento feito pelo nosso olhar.

Mesmo que o *invu*, o *n[ã]o-visto*, não seja a sombra do visível, ele *está* na sombra e é o nosso olhar que deve chegar até lá para alcançá-lo, perdendo-se para, novamente, se (re)orientar. O *invu*, o *n[ã]o-visto*, instiga nosso olhar a ir fisgá-lo, a tentar ver sempre um pouco mais que ontem, a encontrar novas coordenadas, a desenvolver "um olho noturnamente diurno"¹¹. Possuir o olho noturnamente diurno é possuir um olho que cogita e não se contenta com a evidência, lançando-se para além da superfície, para sair de um estado cego excessivamente luminoso e,

9 WAJCMAN, Gérard. Fenêtre chronique du regard et de l'intime. Lagrasse: Éditions Verdier, 2004.

10 Sobre a noção de *invu* ver o meu livro (DIAS, Karina. Entre visão e invisão: paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano]. 1. ed. Brasília: Programa de pós-graduação em artes/VIS Universidade de Brasília, 2010).

11 MARION, Jean-Luc. La croisée du visible. Paris: PUF, 1996. p. 53.

ne soit pas l'ombre du visible, il se trouve dans l'ombre et c'est à notre regard d'y parvenir pour l'atteindre, en s'égarant pour, à nouveau, se (ré) orienter. L'invu, le 'n[ã]o-visto', incite notre regard à aller l'attraper, à tenter de voir toujours un peu plus qu'hier, à trouver de nouvelles coordonnées, à développer « un regard nocturnement diurne ¹¹ ». Posséder l'œil nocturnement diurne, c'est posséder un œil qui cogite et qui ne se contente pas de l'évidence, en se lançant au-delà de la surface, pour sortir d'un état excessivement lumineux et ainsi, « de l'autre marge, explorer la face claire de la nuit ¹² ».

Dans son (in)visibilité, la montagne nous confirme son sfumato... nous voyons parce que nous ne voyons pas. Dans cette vision ombragée, dans cet invu qui insiste à nous montrer que nous ne verrons pas tout, la pierre impose son temps, sollicite un autre temps et le paysage possède la durée d'un point de vue. Dans ce mouvement, celui qui voit ne se précipite pas, n'abandonne pas sa géographie, et souhaite conserver dans son regard une cordillère ombragée.

Nous pouvons penser à l'interrogation que Merleau-Ponty fait à Cézanne au sujet de la montagne Sainte Victoire. Il se demande ce que veut réellement le peintre de la montagne, ce qu'il demande à la montagne. Il lui demande de « dévoiler les moyens, rien que visibles, par lesquels elle se fait montagne sous nos yeux¹³ ».

3. L'air de montagne

La projection vidéo *L'air de montagne* de 2016 présente, dans une seule prise silencieuse, une personne (l'auteure) vue de dos regardant vers les montagnes. Pendant 6 minutes nous observons lentement le léger mouvement de ma tête qui suggère, d'un côté à l'autre, que je suis en train de regarder la cordillère qui se trouve devant moi. Dans ce paysage sublime, le vent mouvemente la scène, lorsqu'il balaie mes cheveux, la lumière change en fonction du soleil qui apparaît et qui disparaît. Le mouvement est lent et le silence vigoureux.

Filmer les montagnes, c'est se rapprocher de plusieurs artistes qui ont, au long de l'histoire, élu les cimes comme motif poétique. Parmi tous ceux-là se trouve le peintre

11 MARION, Jean-Luc. *La croisée du visible*. Paris: PUF, 1996. p. 53.

12 GASPARD, Lorand. *Le quatrième état de La matière – connaissance de la lumière in Sol Absolu et autres textes*. Paris: Poésie Gallimard, 1982. p. 35.

13 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Os pensadores. São Paulo: Abril, 1980. p. 281

assim, “pela outra margem, explorar a face clara da noite”. ¹²

Em sua (in)visibilidade, a montanha nos confirma o seu sfumato... vemos porque não vemos. Nessa sombreada visão, nesse invu que insiste em nos mostrar que não veremos tudo, a pedra impõe o seu tempo, solicita outro tempo e a paisagem tem a duração de um ponto de vista. Nesse movimento, aquele que olha não se precipita, não abandona a sua geografia, deseja manter em seu olhar uma sombreada cordilheira.

Podemos pensar na interrogação que Merleau-Ponty faz à Cézanne acerca da montanha Sainte-Victoire. Ele se pergunta o que exatamente quer o pintor da montanha, o que ele pede à montanha? “Pede-lhe desvelar os meios, apenas visíveis, pelos quais ela se faz montanha aos nossos olhos.” ¹³

3. L'air de montagne

A vídeo-projeção *L'air de montagne* de 2016 apresenta, em uma única tomada silenciosa, uma pessoa (a autora) de costas olhando para as montanhas. Durante 6 minutos observamos lentamente o leve movimento de minha cabeça que, de um lado para outro, sugere que eu esteja olhando a cordilheira diante de mim. Nessa sublime paisagem, o vento movimentava a cena, quando faz voar o meu cabelo, a luz se altera em função do sol que aparece e desaparece. O movimento é lento e o silêncio vigoroso.

Filmar as montanhas é se aproximar de vários artistas que, ao longo da história da arte, elegeram os cumes como motivo poético. Entre tantos está o pintor romântico¹⁴ Caspar David Friedrich e suas montanhas brumosas, enevoadas ou crepusculares. Em duas pinturas respectivamente, *Mulher ao sol da manhã* de 1810 e *Caminhante sobre o mar de névoa* de 1818, vemos solitários personagens contemplando as montanhas.

Personagens solitários diante de uma sublime paisagem.

12 GASPARD, Lorand. *Le quatrième état de La matière – connaissance de la lumière in Sol Absolu et autres textes*. Paris: Poésie Gallimard, 1982. p. 35.

13 MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Os pensadores. São Paulo: Abril, 1980. p. 281.

14 O Romantismo foi um movimento artístico ocorrido na Europa no final do século XVIII e início do século XIX. Caracteriza-se, entre tantos outros aspectos, por uma vontade de explorar as possibilidades da arte com a finalidade de exprimir os êxtases e os tormentos do coração e da alma. Para uma análise que privilegia a relação entre ciência e arte, a questão do símbolo e do papel preponderante da pintura de paisagem no Romantismo, ver a obra de Pierre Wat: *Naissance de l'art romantique – peinture et théorie de l'imitation*. Paris: Flammarion, 1998.

romantique¹⁴ Caspar David Friedrich et ses montagnes brumeuses, enneigées ou crépusculaires. Dans deux de ses peintures respectivement, *Femme au soleil du matin* de 1810 et *Le voyageur contemplant une mer de nuages* de 1818, nous voyons de solitaires personnages qui contempnent les montagnes.

Des personnages solitaires devant un paysage sublime. Quant à nous, spectateurs, nous voyons au travers d'eux, nous voyons avec eux, nous voyons ce qu'ils voient.

Des observateurs solitaires qui nous confirment que nous sommes, face au paysage, comme nous l'avons déjà dit, un point qui voit. Solitairement, nous contemplons le paysage, solitairement nous regardons le monde. Ceci ne permet pas, pour autant, d'affirmer que nous nous sentons seuls dans le paysage.

« Qui pourrait se sentir seul quand il possède le monde? Voir [...], regarder, c'est posséder, [...] tout cela que je vois, qui s'étend sous le regard, est à moi. Aussi loin que je vois, aussi loin je le

possède. Pas seul: le monde est à moi, pour moi, avec moi ¹⁵ ».

Si le paysage nous impose un temps, celui qui contemple le fait avec une mesure qui lui est propre. Regarder demande du temps, et suggère des intensités temporelles distinctes: comment être pressé face à une brume, face à une chaîne de montagnes qui nous confirme qu'il n'est pas possible de rendre compte de tout son dessin? Se trouver *in situ*, c'est-à-dire dans ce lieu, c'est également se trouver *in visu*, en voyant, attentifs à l'étendue qui nous entoure et à ce qui excède notre vision. « J'y suis, je suis à cet endroit, à cette intersection géographique, j'y suis, j'y pense »¹⁶.

L'air de montagne surgit donc à partir d'une intense expérimentation dans le paysage du lieu filmé, et il est le fruit, parmi d'autres travaux réalisés pendant la même période, d'un temps vécu dans les montagnes de l'extrême sud du continent américain, ce qui inclut d'y marcher, d'observer et de filmer. Dans ce lieu, la montagne

14 Le Romantisme est un mouvement artistique survenu en Europe à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, caractérisé, parmi tant d'autres aspects, par une volonté d'explorer les possibilités de l'art ayant la finalité d'exprimer les extases et les tourmentes du cœur et de l'esprit. Pour une analyse privilégiant la relation entre les sciences et les arts, la question du symbole et du rôle prépondérant de la peinture de paysage pendant le Romantisme, voir l'œuvre de Pierre Wat intitulée *Naissance de l'art romantique – peinture et théorie de l'imitation*. Paris: Flammarion, 1998.

15 GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É Realizações, 2010. p. 61.

16 A partir de notes personnelles prises pendant la conférence de Jean-Luc Nancy réalisée dans le cadre du Séminaire Interfaces – arts plastiques et esthétique, organisé par Marc Jimenez et Richard Comte, à l'Université Paris I Panthéon-Sorbonne le 06 avril 2005.

Quanto a nós, espectadores, vemos através deles, vemos com eles, olhamos o que olham.

Observadores solitários que nos confirmam que ante a paisagem somos, como já dito um ponto que vê. Solitariamente contemplamos a paisagem, solitariamente olhamos o mundo. Isso não significa afirmar que nos sentimos sós na paisagem.

“Quem poderia sentir-se só quando tomou posse do mundo ? Ver [...], olhar é possuir.[...] tudo isso que vejo, que se estende sob meu olhar, me pertence. Tão longe quanto me é possível enxergar é o quão longe vai o que possuo. Não eu sozinho: o mundo pertence a mim, existe para mim, está comigo”¹⁵

Se a paisagem impõe um tempo, aquele que contempla o faz num compasso que lhe é próprio. Olhar solicita tempo, sugere intensidades temporais distintas: como ser apressado face a bruma, face a uma cadeia montanhosa que nos confirma que não é possível dar conta de todo seu desenho? Estar *in situ*, isto é neste lugar é também estar *in visu*, olhando, atentos à extensão que nos circunda e àquilo que excede à nossa visão. “*Aqui estou, estou aqui neste lugar, nesta intersecção geográfica, aqui estou, eu penso sobre o estar aqui*”¹⁶.

L'air de montagne surge então de uma intensa experimentação na paisagem do local filmado, é fruto, entre outros trabalhos realizados no mesmo período, de um tempo vivido nas montanhas do extremo sul do continente americano, o que incluiu caminhar, observar e filmar. Nesse lugar, a montanha dita o seu tempo: o de sua aparição e desaparecimento em função das brumas que encobrem e desvelam, impondo, assim, a lentidão necessária para que a observação estire o tempo e aprofunde a nossa relação com o espaço que nos envolve. Diante das montanhas devemos ser vagarosos... vagamos sem precipitação nos familiarizando com uma paisagem que não abandona os nossos olhos, “uma presença (que) se instala lentamente no corpo”¹⁷

Compreender que essa lentidão trazida pela experiência na

15 GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É Realizações, 2010. p. 61.

16 A partir de notas pessoais tomadas na conferência de Jean-Luc Nancy realizada no âmbito do Seminário Interfaces – artes plásticas e estética, organizado por Marc Jimenez e Richard Comte e realizado na Panthéon-Sorbonne em 6 de abril de 2005.

17 GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É Realizações, 2010.



Karina Dias, *L'air de montagne*, vídeo-projeção, 6', 2016, detalhe.
Karina Dias, *L'air de montagne*, projection-vidéo, 6', 2016, détail.

dicte son temps: celui de son apparition et disparition en fonction des brumes qui recouvrent et dévoilent, en imposant ainsi la lenteur nécessaire pour que l'observation, comme l'écrit Gros à propos de la marche, étire le temps et approfondisse notre rapport à l'espace qui nous entoure. Face aux montagnes, nous devons être flâneur... nous flânons sans précipitation en nous familiarisant avec un paysage qui n'abandonne pas nos yeux, « une présence (qui) s'installe lentement dans le corps ¹⁷ ».

Comprendre que cette lenteur apportée par l'expérience en montagne ne signifie pas une

incapacité d'assumer des pas plus rapides ou une cadence plus accélérée du regard, c'est percevoir le temps lui-même, un temps qui ne se laisse pas domestiquer par les habitudes de la routine: il la rompt. Dans les montagnes, nous faisons usage de la lenteur du fait du désir de ne pas se laisser perturber par un temps qui ne nous appartient pas. Peut-être parce que le fait d'être lent en montagne signifie, comme nous le rappelle Pierre Sansot, augmenter notre capacité d'accueillir le monde et de ne pas nous oublier en chemin¹⁸.

Comment ne pas trahir alors l'expérience vécue, « comment ne

17 GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É Realizações, 2010. p.43.

18 SANSOT, Pierre. *Du bon usage de la lenteur*. Paris: Ed.Payot & Rivages, 1998. p. 12.



Karina Dias, *L'air de montagne*, vídeo-projeção, 6', 2016, detalhe.
Karina Dias, *L'air de montagne*, projection-vidéo, 6', 2016, détail.

montanha não significa uma incapacidade de assumir passos mais rápidos ou uma cadência mais veloz no olhar, é perceber o próprio tempo, um tempo que não se deixa domesticar pelos hábitos da rotina: rompe-o. Nas montanhas fazemos uso da lentidão porque há o desejo de não se deixar perturbar por um tempo que não nos pertence. Talvez porque ser lento nas montanhas signifique, como nos lembra Pierre Sansot, aumentar a nossa capacidade de acolher o mundo e de não esquecer de nós mesmos no caminho.¹⁸

Como então não trair a experiência vivida, “como não trair o que se viu” ¹⁹ como apreender a paisagem e exteriorizá-la de maneira poética? Se o vídeo converte a medida de um olhar em uma imensidão, face às montanhas compreendemos que a (in)visão²⁰ se dá no tempo e que o silêncio impõe a escuta.

4. Silenciosas montanhas, (in)audíveis paisagens

L'air de montagne (2016) é um vídeo silencioso. O silêncio é uma

18 SANSOT, Pierre. *Du bon usage de la lenteur*. Paris: Ed.Payot & Rivages, 1998. p. 12.

19 JACCOTTET, Philippe. *Paysages avec figures absentes*. Paris: Gallimard, 1976. p. 18.

20 Sobre a noção de *invisão*, ver o meu livro (DIAS, Karina). *Entre visão e invisão: paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano]*. 1. ed. Brasília: Programa de pós-graduação em artes/VIS Universidade de Brasília, 2010).

pas trahir ce qu'on a vu ¹⁹ » comment apprendre le paysage et l'extérioriser de façon poétique? Si la vidéo convertit la mesure d'un regard en une immensité, face aux montagnes, nous comprenons que l'(in)vision²⁰ survient dans le temps et que le silence impose l'écoute.

4. Silencieuses montagnes, (in)audibles paysages

L'air de montagne (2016) est une vidéo silencieuse. Le silence est une constante dans mes travaux. L' (in)audible, dans mes recherches plastiques, n'est pas compris comme quelque chose d'extraordinaire et impossible d'écouter, mais comme ce que nous n'entendons pas, ou dont nous connaissons l'existence, même sans écouter, ou encore, que nous écoutons sans apercevoir ou tout simplement que nous ne voulons pas entendre. L' (in) audible dans ma pratique artistique occuperait la même place par rapport au sens de l'audition, que le *n[ã]o-visto* vis-à-vis du sens de la vision²¹.

Travailler avec le silence, c'est donc s'ouvrira l'inaudible,

c'est se rendre compte que nous écoutons sans cesse. Écouter le silence, c'est pratiquer un certain type d'écoute, une certaine façon de diriger nos sens vers ce qui nous interpelle, comme pour l'acte de regarder.

Dans mes travaux, le silence partage avec les espaces en blanc de la page, la dimension de ce qui n'est pas dit, de ce qui n'est pas vu, de ce qui n'est pas entendu, pour créer à partir des images montrées et de nos souvenirs et impressions, les liens qui enrichissent notre perception du paysage. Ce qui nous confirme que le paysage est toujours un point de vue personnel, mais également un échange de points de vue et est constitué par cet échange partagé.

Ainsi, percevoir le paysage, c'est percevoir ses faces cachées, en conjugant, de manière permanente, ce que nous voyons et ce que nous ne voyons pas, l'audible et l' (in) audible, en donnant alors du sens à ce que nous voyons. Dans cette articulation précise entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'intime et ce qui lui est excentrique, dans une espèce de commun accord entre les

19 JACCOTTET, Philippe. *Paysages avec figures absentes*. Paris: Gallimard, 1976. p. 18.

20 Sur la notion d'*invision*, voir mon livre (DIAS, Karina. *Entre visão e invisão: paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano]*. 1. ed. Brasília: Programa de pós-graduação em artes/VIS Universidade de Brasília, 2010).

21 Le *n[ã]o-visto* (*dans le vu et le non-vu*) est une notion développée dans mon livre *Entre Visão e Invisão: Paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano]*. (1. ed. Brasília: Programa de pós-graduação em artes/VIS Universidade de Brasília, 2010).

constante em meus trabalhos. O (in)audível, em minha pesquisa plástica, não é compreendido como algo extraordinário e impossível de se escutar, mas como o que não escutamos, ou de cuja existência sabemos, mesmo sem escutar, ou ainda, que escutamos sem perceber ou simplesmente não queremos ouvir. O (in)audível em minha prática artística estaria para o sentido da audição como o *n[ã]o-visto*²¹ está para a visão.

Trabalhar com o silêncio é se abrir então ao (in)audível, é se dar conta de que ouvimos sem cessar, da mesma forma em que vemos sem cessar. Escutar o silêncio é praticar certo modo de escuta, certa forma de dirigir nossos sentidos para aquilo que nos interpela, como para o ato de olhar.

Em meus trabalhos, o silêncio compartilha com os espaços em branco da página, a dimensão do que não é dito, do que não é visto, do que não é ouvido, para criar a partir das imagens mostradas e de nossas lembranças e impressões, os elos, os laços, que enriquecem a nossa percepção da paisagem. O que nos confirma que a paisagem é sempre um ponto de vista pessoal, mas é também a troca de pontos de vista e se constitui desse compartilhamento.

Assim, perceber a paisagem é perceber as suas faces escondidas, conjugando, permanentemente, o que vemos e o que não vemos, o audível e o (in)audível, dando então, sentido àquilo que olhamos. Nessa precisa articulação entre o interior e o exterior, entre o íntimo e o que lhe é ex-cêntrico, numa espécie de acorde-acordo entre impressões e um lugar, emerge uma paisagem poeticamente vivida.

Essa paisagem poeticamente vivida revela uma experiência singular do tempo: do tempo vivido por mim nas montanhas, da duração escolhida para a vídeo-projeção e finalmente do tempo que levará cada espectador para contemplar aquilo que eu (vi)vi. Entre modulações do olhar, de silêncio e de escuta, surge uma sombreada e lenta geografia... a montanha enfim se faz presença.

lá, vi montanhas.

21 O *n[ã]o-visto* é uma noção desenvolvida em meu livro *Entre Visão e Invisão: Paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano]*. (1. ed. Brasília: Programa de pós-graduação em artes/VIS Universidade de Brasília, 2010).

impressions et un lieu, émerge un paysage vécu poétiquement.

Ce paysage vécu poétiquement révèle une expérience singulière du temps: du temps vécu avec les montagnes, de la durée choisie pour la projection vidéo et, pour finir, du temps que chaque

spectateur mettra pour contempler ce que j'ai v(éc)u. Entre des modulations du regard, de silence et d'écoute, émerge une géographie ombragée et lente... la montagne se fait enfin présence.

Là-bas, j'ai vu des montagnes.

Devant les yeux

REGINA DE PAULA

Les idées incarnent, chutent, alors je dis que l'art n'est pas la recherche, malgré le fait d'impliquer certainement la recherche. Ma production récente est issue d'actions conçues comme des images-gestes : déchirer, laver, écraser, lancer ... Je pense les gestes comme étant un langage primordial, lié à certains contextes.

Auparavant, le lien avec les lieux qui servaient comme zones de circulation était presque exclusif, dont l'objectif était d'agir sur l'individu et ainsi, faire ressortir la subjectivité. En introduisant l'action, le travail est devenu plus narratif ; néanmoins, les lieux sont importants, puis qu'ils agissent. L'historienne de l'architecture Annabel Jane Wharton comprend les bâtiments architecturaux comme étant des corps, des agents capables de modifier le comportement de ses usagers. Ainsi, Wharton confère de la responsabilité aux bâtiments pour leurs actions.

Cette responsabilité se contextualise une fois que, dans l'attribution de caractéristiques humaines aux bâtiments, l'auteur met l'accent sur le fait que les bâtiments sont le résultat du lieu et de l'histoire.

Or, le philosophe et psychanalyste Félix Guattari soulève un autre aspect qui complète la relation entre le sujet et l'objet établie ci-dessus, puisqu'il part d'une prémisses de non autonomie des espaces bâtis, et, en traitant la question d'espace et corps, prend en compte le caractère indissociable de ces éléments dans la construction d'une « discoursivité spatiale ».

Après un voyage à Jérusalem en 2013, l'interpénétration des espaces et des temporalités dans ma production est devenue plus évidente. Le contact avec ce paysage millénaire a ouvert un nouveau champ de recherche poétique. Le sable, la plage, le paysage sableux, récurrents dans mes travaux, ont gagné une

Diante dos olhos

REGINA DE PAULA

As ideias encarnam, despencam, por isso digo que arte não é pesquisa, embora, certamente, envolva pesquisa. Minha produção recente teve como origem ações concebidas como imagens-gestos: rasgar, lavar, amassar, arremessar... Penso os gestos como uma linguagem primordial, relacionados a determinados contextos.

Anteriormente, era praticamente exclusivo o vínculo com os lugares, que operavam como zonas de passagem, com o intuito de agir sobre o sujeito e, por esse meio, trazer à tona a subjetividade. Ao introduzir a ação, o trabalho tornou-se mais narrativo; contudo, ainda, os lugares têm importância, agem. A historiadora da arquitetura Annabel Jane Wharton entende as construções arquitetônicas como corpos, agentes capazes de modificar o comportamento de seus usuários. Desse modo, Wharton confere às edificações responsabilidade por seus atos.

Essa responsabilidade é contextualizada uma vez que, na atribuição de características humanas aos edifícios, a autora enfatiza o fato de as construções serem fruto do lugar e da história.

Já o filósofo e psicanalista Félix Guattari levanta outro aspecto que complementa a relação acima estabelecida entre sujeito e objeto, pois parte da premissa da não autonomia dos espaços construídos, e, ao tratar da questão espaço e corpo, leva em consideração a inseparabilidade desses elementos na construção de uma "discursividade espacial".

Após uma viagem a Jerusalém, em 2013, a interpenetração de espaços e temporalidades em minha produção tornou-se mais evidente. O contato com essa paisagem milenar abriu um novo campo de investigação poética. A areia, a praia, a paisagem arenosa, recorrentes em meus trabalhos, ganharam outra dimensão, histórica. Desde então tenho utilizado a *Bíblia* como objeto, em relação tanto

autre dimension, plutôt historique. Dès lors, j'utilise la *Bible* comme objet, par rapport à sa matérialité et à sa signification symbolique immanente qui ajoute plusieurs valeurs. Dans quelques exemplaires, j'ai fait des incisions, déchirures, « excavations » remplissant avec du sable l'espace résultant de ces actions à plusieurs reprises. Il y a ici une opération de révélation spatiale presque archéologique, de creuser et révéler.

En 2014, je concevais *Sur le sable*, la première d'une série d'actions réalisées et enregistrées photographiquement. Dans la plage do Arpoador, une jeune artiste, Anais-Karenin, alors étudiante à l'Institut des Arts, manipule une Bible contenant du sable à l'intérieur. Le sable a été versé, et la Bible baignée dans la mer, « purifiée », « renouvelée » ou « dévorée » par les eaux. Le choix du lieu a été fait tant par l'idée de transporter le scénario biblique à la ville de Rio de Janeiro comme par le désir de proposer des nouvelles lectures, de façon à faire contraster le caractère millénaire de la Ville Sainte avec le « Nouveau » monde. Selon le critique et historien d'art Craig Owens, l'allégoriste est celui qui saisit, qui transforme ce qu'il a appriovoisé dans quelque chose d'autre, ayant l'allégorie « comme une sorte de fente entre présent et passé. » Je fais aussi appel au philosophe Giorgio Agamben, pour qui « le

passage du sacré au profane peut également se produire grâce à une utilisation (ou plutôt, une réutilisation) incongrue du sacré. » Dans *Sur le sable* une autre histoire a été créée : avant le désert et la foi, maintenant la plage et la transformation.



Sobre a areia, 2013. Impressão fine art e bíblia. 45 x 65cm (cada foto). Performer: Anais-karenin. Foto Wilton Montenegro. / *Sur le sable*, 2013. Impression fine art et bible. 45 x 65cm (chaque photo). Performer: Anais-karenin. Photo Wilton Montenegro

La question de l'action réalisée par la caméra est devenue centrale dans mon travail avec les œuvres présentées dans l'exposition *Devant les yeux*, les gestes, qui a occupée quatre salles du Paço Imperial. Dans la première, j'ai exposé la série *Sur le sable*, conjointement à une construction faite avec des cubes de sable et une performance, qui a eu lieu à l'ouverture. Conçue par Anais-Karenin à partir de mon travail, elle constituait, de façon générale, en une manipulation des cubes par la performer, une modification la

a sua materialidade quanto a seu sentido simbólico imanente que agrega diversos valores. Em alguns exemplares, realizei incisões, rasgos, “escavações”, muitas vezes preenchendo com areia o espaço decorrente dessas ações. Há aqui uma operação de revelação espacial praticamente arqueológica, de escavar e revelar.

Em 2014, concebi *Sobre a areia*, a primeira de uma série de ações realizadas registradas fotograficamente. Na praia do Arpoador, uma jovem artista, Anais-karenin, então aluna do Instituto de Artes, manipula uma bíblia contendo areia em seu interior. A areia foi vertida, e a bíblia banhada no mar: “purificada”, “renovada” ou “devorada” pelas águas. A escolha do lugar foi motivada tanto pela ideia de transportar o cenário bíblico para a cidade do Rio de Janeiro quanto pelo desejo de propor novas leituras, contrastando o caráter milenar da Cidade Santa com o “Novo” Mundo. De acordo com o crítico e historiador da arte Craig Owens, o alegorista é um confiscador, que transforma aquilo que foi apropriado em outra coisa, tendo a alegoria “funcionando na fenda entre um presente um passado”.



Sem título II (Avdat), 2016. Técnica mista com areia. Dimensões variáveis. *Sedimentos são pele*, 2016. Performance de Anais-karenin a partir de trabalho de Regina de Paula. Foto Wilton Montenegro. / *Sans titre II (Avdat)*, 2016. Technique mixte avec du sable. Dimensions variables. *Sédiments sont peau*, 2016. Performance: Anais-karenin à partir du travail de Regina de Paula. Photo Wilton Montenegro.

Recorro ainda ao filósofo Giorgio Agamben, para quem “a passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado”. Em *Sobre a areia* outra história foi criada: antes deserto e fé, agora praia e transformação.

A questão da ação realizada para a câmera tornou-se central em meu trabalho com as obras apresentadas na exposição *Diante dos olhos*, os gestos, que ocupou quatro salas do Paço Imperial. Na primeira, exibí a série *Sobre a areia*, juntamente com uma construção feita com cubos

de areia e uma performance, ocorrida na inauguração, concebida por Anais-karenin, a partir de meu trabalho, que consistiu, de modo geral, em uma manipulação dos cubos pela performer, modificando a construção original, além de alguns elementos trazidos por ela



Sem título (Avdat), 2013. Impressão fine art. 108 × 145 cm.
Sans titre (Avdat), 2013. Impression fine art. 108 × 145 cm.

construction originale, en plus de quelques éléments par elle apportés (pierres, vêtements, etc.) et aussi, une photo des ruines archéologiques d'Avdat en Israël, à l'origine des œuvres exposées. Dans d'autres emplacements, j'ai présenté une série de vidéos.

Dans la deuxième salle, j'ai montré *Temps pour déchirer*, une installation vidéo composée de trois projections conjointes, tenues à Praia Vermelha, Urca, près du lieu où Estácio de Sá fonda la ville de Rio de Janeiro en 1565, avec le soutien des Jésuites. Les Jésuites étaient responsables de l'éducation coloniale, dont le but était la conversion des Indigènes à la foi catholique et l'éducation des colons. L'intention de la

puissance royale et de l'Eglise était l'unification de la foi et de la conscience, comme une garantie de l'unité politique. Dans ces circonstances, l'éducation assume le rôle d'agent colonisateur. Dans la vidéo centrale, un jeune artiste Ismael Davi, déchire une bible à moitié dans un geste qui se répète : les deux parties du livre brisé sont à nouveau rassemblés et déchirés et ainsi de suite. Dans la projection à gauche, le jeune lave la bible ; et à la droite, ses parties déchirées et détachées se déplacent dans la mer. La salle est assortie d'une bible déchirée au milieu contre un support fixé au mur, ayant ces deux parties encore attachés par un petit fragment de colonne et encore *Devant les*

(pedras, roupas etc.) e, ainda, uma fotografia das ruínas arqueológicas de Avdat, em Israel, pontuando a origem das obras em exposição. Nos outros espaços, apresentei uma série de vídeos.

Na segunda sala, mostrei *Tempo para rasgar*, uma videoinstalação composta de três projeções conjuntas, realizada na Praia Vermelha, Urca, nas proximidades do local onde Estácio de Sá fundou a cidade do Rio de Janeiro, em 1565, com o apoio dos jesuítas. Foram os jesuítas os responsáveis pela educação colonial, cuja finalidade era a conversão dos indígenas à fé católica e a instrução dos colonos. A intenção do poder real e da Igreja era a unificação da fé e da consciência, como garantia da unidade política. Nessas circunstâncias, a

educação assume o papel de agente colonizador. No vídeo central, um jovem, o artista Ismael Davi, rasga uma bíblia ao meio num gesto que se repete: as duas partes do livro partido são novamente reunidas e rasgadas e assim sucessivamente. Na projeção da esquerda, o jovem lava a bíblia; e na da direita, suas partes rasgadas e soltas movimentam-se no mar. Complementa essa sala uma bíblia rasgada ao meio apoiada num suporte preso à parede, mas com suas partes ainda unidas por um pequeno fragmento da lombada e, ainda, *Diante dos olhos*, foto de Ismael Davi de perfil, sobre uma pedra, tendo a paisagem diante de si.

Na galeria seguinte, no vídeo *Para o levante*, outro jovem, o bailarino Eder Martins de Souza, lança uma bíblia ao mar. Lavá-la e arremessá-la é transformá-la, colocá-la em movimento. "Levante" geograficamente é uma área do Oriente Médio. Outra de suas acepções é erguer-se. É preciso então ir adiante, rebelar-se, e a arte se movimenta, levanta. Em outra parede, em diálogo com *Para o levante*, coloquei duas fotos: o torso de Eder segurando uma bíblia molhada e sua mão mostrando uma página solta da bíblia molhada e destruída. Se pensarmos que um



Tempo para rasgar, 2014—2016. Vídeo, stop motion. Instalação com três projeções 30", 55" e 1'14". Performer: Ismael David. Praia Vermelha, Rio de Janeiro. Foto Wilton Montenegro. / *Temps pour déchirer*, 2014—2016. Vidéo, stop motion. Installation avec trois projections. 30", 55" e 1'14". Performer: Ismael David. Praia Vermelha, Rio de Janeiro. Photo Wilton Montenegro.



Dividido, 2014. Bíblia sobre suporte de acrílico. 28 × 43cm. Foto Wilton Montenegro. / *Divisé*, 2014. Bible sur support em acrylique. 28 × 43 cm. Photo Wilton Montenegro.

yeux, photo de profil d'Ismael David sur une pierre, ayant le paysage devant lui.

Dans la galerie suivante, sur la vidéo *Pour le levant*, un autre jeune homme, le danseur Eder Martins de Souza, lance une Bible à la mer. Ensuite il lave et la jette, dans un mouvement de transformation. Le « Levant » est géographiquement une zone du Moyen-Orient. L'une de ses acceptions est se lever. Il faut donc aller de l'avant, se rebeller, et l'art se déplace, soulève. Sur un autre mur, pour dialoguer avec *Pour le levant*, j'ai mis deux photos : le torse d'Eder tenant une bible mouillée et sa main montrant une page détachée de la bible mouillée et détruite. Si nous pensons que l'un des gestes largement représentés dans l'art est celui des mains en position de prière, la main d'Eder montre un geste cinglant, marqué par le gel de l'action que la photographie permet. Le titre de cette photo, *Pourquoi fut-ce geste*, ainsi que celui des autres travaux, ont été une appropriation du texte biblique. Encore dans le même espace, dans le mur qui sépare la dernière salle, sur la vidéo *Comme la poussière que le vent mène*, nous voyons une bible posée sur la balustrade de l'une des ouvertures du Fort São João, également en Urca, avec ses pages en



Para o levante, 2015—2016. Vidéo, stop motion. 21". Performer: Eder Martins de Souza. Praia de São Conrado, Rio de Janeiro. Foto Wilton Montenegro
Pour le levant, 2015—2016. Vidéo, stop motion. 21". Performer: Eder Martins de Souza. Plage de São Conrado, Rio de Janeiro. Photo Wilton Montenegro

mouvement par l'action du vent et au fond, la mer. Ce site, qui est encore la scène de l'installation vidéo de la dernière salle, est également lié à la formation de Rio de Janeiro, car entre les collines Cão et Pão de Açúcar, pour fonder la ville Estácio de Sá a érigé un fort qui devint plus tard la forteresse actuelle. Cette ouverture est orientée vers la porte d'entrée de nos colonisateurs.

Dans la dernière salle, j'ai présenté *Pourquoi les pierres des murailles clament*, installation vidéo, avec deux projections frontales, mettant en évidence



Diante dos olhos, 2014—2016. Impression fine art. 90 × 135cm. Foto Wilton Montenegro.
Devant les yeux, 2014—2016. Impression fine art. 90 × 135cm. Photo Wilton Montenegro

dos gestes amplamente representados na arte é o das mãos em posição de oração, temos na mão de Eder um gesto contundente, enfatizado pelo congelamento da ação que a fotografia possibilita. O título dessa foto, *Porque foi esse o gesto*, assim como o dos demais trabalhos, foi apropriado do texto bíblico. Ainda no mesmo espaço, na parede que o separa da última sala, no vídeo

Como o pó que o vento leva, vê-se uma bíblia pousada no parapeito de uma das aberturas da Fortaleza São João, também na Urca, com suas páginas movendo-se pela ação do vento e, ao fundo, o mar. Esse local, que é ainda o cenário da videoinstalação da última sala, também está ligado à formação do Rio de Janeiro, pois ali, entre os morros Cara de Cão e Pão de Açúcar, Estácio de Sá ao fundar a cidade, ergueu um fortim que mais tarde se transformaria na atual fortaleza. Essa abertura direciona-se, portanto, para a porta de entrada dos nossos colonizadores.



Como o pó que o vento leva, 2015—2016. Video, stop motion. 3"10". Fortaleza de São João, Urca, Rio de Janeiro. Foto Wilton Montenegro. / *Comme la poussière que le vent mène*, 2015—2016. Vidéo, stop motion. 3"10". Forteresse São João, Urca, Rio de Janeiro. Photo Wilton Montenegro.



Porque as pedras das muralhas clamam, 2015—2016. Videoinstalação, stop motion com som. 5'16" e 3'10". Performer: Fernanda Canuta Ribeiro. Fortaleza de São João, Urca, Rio de Janeiro. Foto Wilton Montenegro.

Porquoi les pierres des murailles clament, 2015—2016. Installation vidéo, stop motion avec son. 5'16" e 3'10". Performer: Fernanda Canuta Ribeiro. Forteresse de São João, Urca, Rio de Janeiro. Photo Wilton Montenegro.



Sem título, da série *Não-habitável (SSCC)*, 2005. Fotografia. 105 × 157 cm.

Sans titre, de la série *Non-habitable (SSCC)*, 2005. Photographie. 105 × 157 cm.

le mouvement de la *performer* Fernanda Ribeiro, à l'intérieur de la Forteresse São João, en train de « réagir » à l'espace, à la clameur de ses murs en pierre. Voici la seule vidéo de l'exposition où nous ne voyons pas la mer et qui a le son de la mer frappant la pierre. Tout en prenant du

recul au sujet des thèmes religieux et d'un récit plus explicite, je mets l'accent sur le rapport corps/espace et l'expérience de la subjectivation, comme l'a souligné Guattari, en affirmant qu'un paysage peut « en même temps acquérir une cohérence structurale de caractère et m'interroger,



E nada resta, 2015—2016. Impression fine art.

70 × 104 cm. Foto Wilton Montenegro / *Il ne reste rien*, 2015—2016. Impression fine art. 70 × 104 cm. Photo Wilton Montenegro.

Porque foi esse o gesto, 2015—2016. Impression fine art. 40 × 40cm. Foto Wilton Montenegro / *Porquoi fut-ce geste*, 2015—2016. Impression fine art. 40 × 40 cm. Photo Wilton Montenegro.



Na última sala, apresentei *Porque as pedras das muralhas clamam*, videoinstalação, com duas projeções frontais, mostrando o movimento da *performer* Fernanda Ribeiro, no interior da Fortaleza São João, “reagindo” ao espaço, ao clamor de suas paredes de pedra. Esse é o único vídeo da exposição em que não vemos o mar e que possui som, do mar batendo na pedra. Ao distanciar-me aqui da temática religiosa, e também de uma narrativa mais explícita, enfatizo a relação corpo/espaço e a experiência da subjetivação, como apontada por Guattari, ao afirmar que uma paisagem pode “ao mesmo tempo adquirir uma consistência estrutural de caráter e me interrogar, me

d'un regard fixe et d'un point de vue éthique et affectif qui submerge toute la densité spatiale.»¹

La Forteresse a une profondeur perspectiviste qui l'approche des couloirs photographiés pour la série Non Habitable - ensemble d'œuvres développées pendant environ une décennie ayant des fondamentalement des photographies prises en endroits déterminés, généralement de circulation. Dans les deux cas, la « densité spatiale » a été déterminante pour le choix des lieux. D'autre part, dans mon travail, l'histoire du lieu et de ses implications ne sont jamais portés à la manière directe, mais sont présentes en tant qu'une couche latente. Ainsi que les gestes résistent une interprétation concluante, dans tous les cas, je cherche à préserver l'énigme.

Il est important de mentionner que toutes les vidéos ont été réalisées en *stop motion*, une technique qui utilise une séquence d'images d'un sujet pour produire un mouvement. Du fait d'être une coupe, la photographie comme l'a souligné Philippe Dubois, suppose un «hors du champ, ou

espace 'off'»² mais, lorsqu'elle est utilisée de manière séquentielle en *stop motion*, cela permet également d'autres hors du champ, car il y existe un petit espace, une fente spatiotemporelle, où quelque chose se passe. *Pourquoi que les pierres des murailles claquent* a cette caractéristique dans son installation, car les vidéos sont disposées frontalement ; ainsi, un espace s'ouvre entre les projections, et le spectateur peut littéralement y entrer.

En plus des *performers* cités, la collaboration de Wilton Montenegro a été essentielle et irremplaçable dans la réalisation de photographies, ainsi que le dialogue avec le commissaire de l'exposition, Ivair Reinaldim. Aussi, grâce à ces échanges les travaux ont incarné. L'exposition *Devant les yeux*, les gestes faisaient aussi partie de cet espace « off ».

Finalement, je dois ajouter que les travaux réalisés pour l'exposition au Paço Imperial (Palais Impérial) comptent sur le support du Programme de Soutien pour la Production et la Diffusion des Arts dans l'État de Rio de Janeiro / FAPERJ.

1 GUATTARI, op. cit., p. 154.

2 DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1990. p. 179.

encarar fixamente de um ponto de vista ético e afetivo que submerge toda densidade espacial».¹

O Forte possui profundidade perspéctica que o aproxima dos corredores fotografados para a série Não-habitável – conjunto de obras que desenvolvi durante cerca de uma década tendo como cerne fotografias de determinados lugares, em geral de passagem. Em ambos os casos, a “densidade espacial” foi decisiva para a escolha dos lugares. Por outro lado, em meu trabalho, a história do lugar e suas implicações nunca são trazidas à tona de modo direto, mas estão presentes como uma camada latente. Assim como os gestos resistem a uma interpretação conclusiva, em todos os casos, procuro preservar o enigma.

É importante mencionar que todos os vídeos foram realizados em *stop motion*, técnica que utiliza uma sequência de fotografias de um tema para produzir movimento. A fotografia por ser um recorte, como aponta Philippe Dubois, pressupõe, um “fora de campo, ou espaço 'off'”,² mas, quando usada sequencialmente, em *stop motion*, possibilita ainda outro fora de campo, pois existe um pequeno intervalo, uma fenda espaçotemporal, em que algo acontece. *Porque as pedras das muralhas clamam* tem essa marca em sua instalação, pois os vídeos estão dispostos frontalmente; assim, um espaço se abre entre as projeções, e o espectador pode literalmente adentrá-lo.

Além dos *performers* citados, essencial e insubstituível foi a colaboração de Wilton Montenegro na realização das fotografias, bem como o diálogo com o curador da exposição, Ivair Reinaldim. Também por meio dessas trocas os trabalhos encarnaram. A exposição *Diante dos olhos*, os gestos se constituiu, portanto, também desse espaço “off”.

Finalmente, devo acrescentar que os trabalhos realizados para a exposição no Paço Imperial contaram com o auxílio do Programa de Apoio à Produção e Divulgação das Artes no Estado do Rio de Janeiro/FAPERJ.

1 GUATTARI, op. cit., p. 154.

2 DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1990. p. 179.

Expédition Automne: la chasse aux plantes géantes d'Amazonie

CHRISTUS MENEZES DA NÓBREGA

J'ai appris à chasser des plantes avec une femme. J'ai étudié les techniques politiques pour l'extractivisme végétal, ce qui inclut des notions de base d'esthétique, d'impérialisme et de négociation avec la reine égyptienne Hatshepsut; la première¹ femme pharaon de l'histoire. Une femme qui utilisait une fausse barbe et qui préférait

très souvent les tenues masculines, en faisant déjà depuis des millénaires les frontières de l'identité de genre. C'est la première à avoir osé s'intéresser à la végétation de ses voisins, en créant la première expédition pour le transport de plantes du monde, encore au XVI^e siècle a.C.². Son expédition avait pour objectif principal de ramener

1 En politique, les femmes ont été, et le sont encore, historiquement sous-représentées. Au Brésil, la première présidente a été Dilma Rousseff, élue en 2010. Pendant le début de son second mandat, en 2016, elle a été déçue par un coup d'état parlementaire et, à sa place, assumé le vice-président Michel Temer, lequel ne nomma que des hommes pour assumer des postes au sein des Ministères. De façon opposée, Dilma Rousseff avait nommé le plus grand nombre de ministres femmes dans l'histoire du pays – dix-huit, au long de ses cinq ans et demi de gouvernement. Lors de son discours de départ, prononcé le 1^{er} Septembre 2016, Dilma Rousseff a dit: « Aux femmes brésiliennes, qui m'ont couverte de fleurs et d'affection, je vous demande de croire en vous, que vous pouvez. Les futures générations de brésiliennes sauront que, la première fois qu'une femme a assumé la Présidence du Brésil, le machisme et la misogynie ont révélé leurs faces laides. Nous avons ouvert une voie à sens unique en direction à l'égalité de genre. Rien ne nous fera reculer ». Son programme politique pour l'autonomisation des femmes est visible, surtout, par (1) l'augmentation du nombre de femmes en politique; (2) le renforcement de l'équité sur le marché du travail; (3) le combat contre la violence et contre le féminicide; (4) la discussion des questions de genre et de diversité sexuelle dans les écoles.

2 La même habitude d'échanger/voler/prendre des plantes des terrains envahis a été vérifiée lors des conquêtes romaines et musulmanes. Les noyers et les figuiers, par

Expedição Outono: caçada as plantas gigantes da Amazônia

CHRISTUS MENEZES DA NÓBREGA

Eu aprendi a caçar plantas com uma mulher. Estudei as técnicas políticas para o extrativismo vegetal, que incluem noções básicas de estética, imperialismo e negociação com a rainha egípcia Hatshepsut; a primeira¹ mulher faraó da história. Mulher que usava barba falsa e optava inúmeras vezes por trajes masculinos, deturpando já há milênios as fronteiras de identidade de gênero. Foi ela quem primeiro ousou ter interesse pela vegetação de seus vizinhos, criando a primeira expedição para transporte de plantas do mundo ainda no século XV a.C.² Sua expedição tinha como principal objetivo

1 Mulheres na política têm sido historicamente sub-representadas. No Brasil, a primeira presidenta foi Dilma Rousseff, eleita nas eleições de 2010. Durante o início de seu segundo mandato, em 2016, sofreu um Golpe Branco e em seu lugar assumiu o vice, Michel Temer, o qual nomeou apenas homens para cargos nos Ministérios. De forma oposta, Dilma Rousseff havia nomeado o maior número de ministras mulheres na história do país - dezoito ao longo de seus cinco anos e meio de governo. Em seu discurso de saída, em 01/09/2016, Dilma Rousseff disse: "Às mulheres brasileiras, que me cobriram de flores e de carinho, peço que acreditem que vocês podem. As futuras gerações de brasileiras saberão que, na primeira vez que uma mulher assumiu a Presidência do Brasil, o machismo e a misoginia mostraram suas feias faces. Abrimos um caminho de mão única em direção à igualdade de gênero. Nada nos fará recuar". Seu programa político para o empoderamento feminino é visível, principalmente, pelo (1) aumento do número de mulheres na política; (2) fortalecimento da igualdade no mercado de trabalho; (3) combate à violência e ao feminicídio; (4) Discussão das questões de gênero e diversidade sexual nas escolas.

2 O mesmo hábito de trocar/furtar/pegar plantas dos terrenos invadidos foi verificado nas conquistas dos romanos e muçulmanos. As nogueiras e as figueiras, por exemplo, chegaram ao Reino Unido com os invasores romanos. No século XV as grandes expedições marítimas foram fomentadas pelo desejo de obter especiarias. A travessia do Atlântico por Cristóvão Colombo, a jornada à Índia de Vasco da Gama e a primeira circum-navegação da Terra por Magalhães foram proporcionadas pelo desejo do Ocidente por noz-moscada, cravo e macis, entre outras.

en Égypte des arbres aromatiques³ et autres espèces végétales du Royaume de Punt. Punt était le nom donné par les égyptiens à la région d'Afrique Orientale. Bien que des doutes subsistent encore par rapport à sa localisation réelle, on estime qu'elle puisse correspondre à ce qu'est actuellement une partie du territoire de la Somalie et de l'Éthiopie.

Nommé par la reine Hatshepsut, Nehesi a été désigné à la tête de l'expédition et chargé de gouverner les cinq grands navires qui descendirent vers le Sud de la Mer Rouge lors du voyage commercial et extractiviste. L'expédition fût reçue par le prince de Punt, Parehu, et Eti, son épouse. Suite à des négociations pacifiques, les bateaux quittèrent Punt chargés de 31 arbres aromatiques vivants et autres biens de la contrée⁴. De retour en Égypte, ils furent reçus par la reine à Thèbes qui fit planter les arbres devant son temple

mortuaire, Deir el-Bahari. Une partie de cette histoire peut être racontée grâce aux innombrables dessins en bas-relief faits sur les parois du temple à Deir el-Bahari, où y sont représentées des images allant des premiers groupements des embarcations sur la côte de la Mer Rouge jusqu'aux représentations de son glorieux retour. Les dessins illustrant l'expédition sont si détaillés et tellement nombreux qu'il est difficile de trouver d'autres événements de l'histoire antique ayant été si bien représentés que le voyage de Hatshepsut.

Hatshepsut voulait ce qu'elle n'avait pas. Elle voulût un jardin d'arbres parfumés. Elle voulût l'aventure d'aller au delà de son horizon. Elle voulût plus que le seul souvenir d'un voyage de tourisme vulgaire. Elle voulût relier l'ici et l'au-delà. Elle voulût mélanger les territoires et insérer l'étranger au sein

exemple, sont arrivés au Royaume Uni avec les invasions romaines. Au XVe siècle, les grandes expéditions maritimes ont été incitées par le désir d'obtenir des épices. La traversée de l'Atlantique par Christophe Colomb, le voyage de Vasco da Gama en Inde et la première circum-navigation de la terre par Magalhães ont été occasionnées par le désir de l'Occident pour la noix-de-muscade, le clou-de-girofle, le macis, parmi d'autres.

3 On appelle d'arbre aromatique les arbres dont il est possible d'extraire, que ce soit à partir de leurs résines, de leurs écorces et de leurs fruits, des huiles essentielles utilisés dans la production de parfums et d'encens, à l'exemple de la myrrhe – idéale pour calmer et apporter de bonnes pensées, en créant un léger sentiment de dévotion.

4 En plus des arbres et des plantes, les égyptiens ont emporté de l'or, de l'argent, des cosmétiques, de la résine pour encens, de l'ébène, de la canèle, de l'ivoire, des singes, des chiens, des peaux de léopard et des esclaves.



Pedagogia do Extrativismo Vegetal (2014) 70 x 50 cm, políptico.

trazer árvores aromáticas³ e outras espécies vegetais do Reino de Punt para o Egito. Punt era como os egípcios chamavam a região da África Oriental. Apesar de hoje não se ter certeza sobre sua real localização, estima-se que pode corresponder ao que é atualmente a parte do território da Somália e da Etiópia.

Nomeado pela rainha Hatshepsut, Nehesi foi escolhido para liderar a expedição e governar os cinco grandes barcos que desceram o Mar Vermelho na viagem comercial e extractivista. A expedição foi recebida pelo príncipe de Punt, Parehu, e Eti sua esposa. Após pacíficas negociações os barcos saíram de Punt carregados com 31 árvores aromáticas vivas e outros bens da terra⁴. Ao retornarem ao Egito foram recebidos pela rainha em Tebas, que mandou plantar as árvores em frente de seu templo mortuário, Deir el-Bahari. Parte dessa história pode ser recontada devido aos inúmeros desenhos em

3 Árvores aromáticas são aquelas que é possível extrair, seja de suas resinas, cascas e frutos essências para produção de perfumes e incensos, a exemplo da mirra - ideal para tranquilizar e trazer bons pensamentos, criando o leve sentimento de devoção.

4 Além de árvores e plantas os egípcios trouxeram ouro, prata, cosméticos, resina para incenso, ébano, canela, marfim, macacos, cães, peles de leopardo e escravos.

de sa géographie. Elle voulait construire des paysages métissés. Hatshepsut savait qu'en ramenant une espèce étrangère dans son territoire, elle courrait de grands risques, car c'est justement dans le but de nous perdre que nous devenons hybrides. Ceci, je l'ai appris avec elle.

Ainsi, comme l'étranger, l'errant et le vagabond qui peuvent facilement perturber l'ordre d'un écosystème avec leur seule présence exogène, une espèce végétale exotique ou bien, comme les appellent les biologistes, une *espèce introduite*, peut nuire également à un territoire donné. Comme l'errant, une espèce introduite est un organisme qui vit en dehors de son domaine originel et qui a été accidentellement ou intentionnellement insérée dans un nouveau milieu. Quand ces plantes provoquent des dommages dans leur nouveau territoire, elles sont appelées par les botanistes d'*espèces envahissantes*.

Les espèces envahissantes sont, d'après la Convention Internationale sur la Diversité Biologique, de potentiels perturbateurs de l'ordre naturel, social et de la santé des êtres humains, des autres animaux et autres plantes, en mettant en péril la diversité biologique d'un lieu donné.

Ce n'est pas par hasard qu'il existe aujourd'hui autant de contrôle aux frontières du monde. On contrôle avec vigueur le va-et-vient des étrangers. J'appelle d'étrangers tous les corps⁵, qu'ils proviennent du règne animal ou végétal, exogènes par rapport à un environnement donné. Au Brésil, par exemple, le Ministère de l'Agriculture, par le biais du Service de Surveillance Sanitaire Agricole Internationale – Vigagro, est responsable de l'inspection des bagages des passagers qui entrent dans le pays⁶ en cherchant à tracer l'origine et arrêter des corps exogènes dangereux, comme des plantes, par exemple.

5 En connaissant la difficulté à faire traverser des corps au-delà des frontières, les pays impérialistes ont inventé d'autres moyens pour croiser les territoires étrangers. Cette stratégie d'invasion prit le nom d'Industrie Culturelle. Plusieurs nations furent conquises grâce aux images télématiques, en remplaçant le désir qui découle du processus de subjectivation, de la pulsion, par l'expérience superficielle du « désir » de consommation, comme le dirait Suely Rolnik (2011).

6 Le Manuel des Procédures Opérationnelles de la Surveillance Sanitaire Agricole Internationale est l'instrument utilisé par les services de surveillance dans l'inspection et le contrôle du transit international de végétaux. L'importation de plantes, de parties de plantes et leurs produits dérivés est soumise à l'attestation de critères ayant pour base leur catégorie de risque des pré-requis phyto-sanitaires établis variant de risque 1 à 5.

baixo relevo feitos nas paredes do templo em Deir el-Bahari. Há desde imagens dos primeiros agrupamentos das embarcações na costa do Mar Vermelho até representações de seu retorno glorioso. São tão detalhados e numerosos os desenhos que retratam a expedição que torna-se difícil encontrar outros eventos na história antiga que tenham sido tão bem representado como a viagem de Hatshepsut.

Hatshepsut quis o que não tinha. Quis um jardim de árvores de cheiro. Quis a aventura de ir além do seu horizonte. Quis mais do que um souvenir de uma viagem de turismo vulgar. Quis conectar o aqui e o acolá. Quis misturar os territórios e trazer o estrangeiro pra dentro de sua geografia. Queria construir paisagens miscigenadas. Hatshepsut sabia que ao trazer uma espécie estranha para o seu território corria grande risco, pois é exatamente para se perder que procuramos hibridizar. Isso eu aprendi com ela.

Assim como o forasteiro, o andarilho e o vagabundo que podem facilmente perturbar a ordem de um ecossistema com sua simples presença exógena, uma espécie vegetal exótica, ou como chamam os biólogos, uma *espécie introduzida*, pode ser também muito prejudicial para um dado território. Como o errante, uma espécie introduzida é um organismo que vive fora da sua área nativa e que foi acidental ou intencionalmente inserido em um novo meio. Quando causam danos ao novo território essas plantas são chamadas pelos botânicos de *espécies invasoras*. Plantas invasoras são segundo a Convenção Internacional sobre Diversidade Biológica potenciais perturbadoras da ordem natural, social e da saúde dos humanos, de outros animais e de outras plantas, pondo em risco a diversidade biológica de um dado local.

Não é por acaso que hoje haja tanto controle nas fronteiras do mundo. Controla-se com vigor o vai e vem dos forasteiros. Chamo de forasteiros todos os corpos⁵, sejam eles do reino animal ou vegetal, exógenos a um dado ecossistema. No Brasil, por exemplo, o Ministério da Agricultura, por meio do Serviço de Vigilância Agropecuária Internacional - Vigagro, é responsável pela inspeção das bagagens

5 Sabendo da dificuldade de atravessar corpos pelas fronteiras os países imperialistas inventaram outras formas de cruzar os territórios alheios. A essa estratégia de invasão deu-se o nome de Indústria Cultural. Pela imagem telemática conquistaram várias nações, substituindo o desejo que nasce dos processo de subjectivação, da pulsão, pela experiência rasteira de "desejo" de consumo como diria Suely Rolnik (2011).

Des produits d'origine végétale ne peuvent être ramenés, ni même emportés, dans d'autres pays sans l'autorisation préalable et la certification phytozoosanitaire des organismes responsables des pays de destination.

Il est nécessaire de surveiller et de contrôler les frontières car, dans une société sédentaire, le corps étranger représente un grand risque, étant donné qu'il est toujours porteur de nouveautés et de mystères. Repousser l'étranger est indispensable, puisque l'étranger vient perturber le calme régnant avec ses nouveautés. Nous vivons dans un monde de la « familiarité », nous rappelle Michel Maffesoli⁷ et une grande partie des rites sociaux, qu'ils soient profanes ou religieux, ne sont rien de plus que l'effort continu mobilisé afin d'atténuer l'affrontement avec l'exogène. C'est pourquoi, comme les plantes de la catégorie des espèces envahissantes, les errants, les clochards, les vagabonds, les artistes de cirque, les tziganes, les *eshus* et les *bombogiras*, ainsi que toutes les espèces de bohémiens transhumants et passants provoquent une agitation des structures sociales, car elles transgressent les identités

et apportent la confusion aux principaux codes structurants du sédentarisme et de l'harmonie environnementale.

La reine Hatshepsut savait que, dans l'errance, un grand flux d'échanges s'établit. Elle savait cela lorsqu'elle partit avec cinq navires chargés de cadeaux à échanger avec le prince Parehu de Punt. Hatshepsut était consciente du fait que les échanges de biens suscitent des échanges d'affection, puisque l'échange de biens entraîne l'échange de symboles. En échangeant des objets, on échange également des mots, des gestes, des idées, la culture. L'échange favorise l'établissement de liens plus étroits entre les civilisations. Les us et coutumes, les modes de vie, les façons de penser, l'éducation, le travail, la consommation, la sexualité, tout se modifie au contact du corps étranger. Le sexe se reconfigure également. Il n'est plus uniquement lié et attaché à l'idée d'économie d'un noyau familial et redevient errant.

Ce n'est pas par hasard, comme l'affirment certains historiens, que Punt exerçait une énorme influence sur la culture égyptienne, dans le domaine artistique, littéraire et

7 MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. São Paulo: Record, 2001.

dos passageiros que entram no país⁶ com o intuito de rastrear e prender corpos exógenos perigosos, como plantas por exemplo. Itens de origem vegetal não podem ser trazidos e nem levados a outros países sem autorização prévia e certificação fitozoossanitária dos órgãos responsáveis dos países de destino.

É preciso vigiar e controlar as fronteiras, pois em uma sociedade sedentária o corpo forasteiro representa um grande risco, já que é sempre portador de novidades e mistérios. Repelir o estranho é imprescindível, pois o estrangeiro vem perturbar a quietude com suas novidades. Vivemos em um mundo da 'familiaridade', nos lembra Michel Maffesoli⁷ e grande parte dos rituais sociais, sejam profanos ou religiosos, não são mais do que uma força contínua para atenuar o embate com o exógeno. Por isso, assim como as plantas da categoria de espécies invasoras, os errantes, os mendigos, os vagabundos, os circenses, os ciganos, os exus, as pombas giras e todas as espécies de boêmios transeuntes provocam uma agitação nas estruturas sociais, pois transgridem as identidades e fazem confusão nos principais códigos estruturantes do sedentarismo e harmonia ambiental.

A rainha Hatshepsut sabia que há na errância um grande fluxo de trocas. Sabia disso quando saiu com cinco navios repletos de presentes para trocar com o príncipe Parehu de Punt. Hatshepsut entendia que as trocas de bens suscitam em trocas de sentimentos, pois a troca de pertences acarreta na troca de símbolos. Ao trocar um objeto, troca-se também palavras, gestos, ideias, cultura. O intercâmbio favorece uma ligação mais estreita entre as civilizações. Os costumes, os modos de viver, as formas de pensar, a educação, o trabalho, o consumo, a sexualidade, tudo se modifica com o contato com o corpo estrangeiro. O sexo, também se reconfigura. Deixa de se vincular unicamente com a ideia de economia de um núcleo familiar e volta-se a ser errante.

Não é por acaso, como afirmam alguns historiadores, que Punt tinha uma enorme influência sobre a cultura egípcia, no campo

6 O Manual de Procedimentos Operacionais da Vigilância Agropecuária Internacional é o instrumento utilizado pelos fiscais federais agropecuários na inspeção e fiscalização do trânsito internacional de vegetais. A importação de plantas, partes de plantas e seus produtos derivados é condicionada ao atendimento de critérios tendo como base sua categoria de risco dos requisitos fitossanitários estabelecidos que variam do risco zero até cinco.

7 MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. São Paulo: Record, 2001.

même religieux. En offrant ces plantes à la reine Hatshepsut, le prince Parehu offrait également du pollen. Le pollen, du grec *pales* signifiant *farine* ou *poudre*, comme il est su, est l'ensemble des minuscules grains produits par les fleurs des plantes en fleurs, ou reproducteurs masculins, qui vont féconder les ovules qui deviendront postérieurement des graines. De ce fait, en offrant le pollen, Parehu était en train d'offrir à Hatshepsut la virtualité de sa culture. Le prince devenait ainsi complice de la guêpe qui, avec le vagabondage propre et inné à cet insecte, serait désormais responsable de la fécondation de Put en Égypte. Il était temps de métissage.

Cependant, ceux qui croient qu'il n'existe, dans l'actualité, uniquement le contrôle du pouvoir de métissage du pollen aux limites d'une nation, se trompent. Internement, chaque pays établit également ses règles intérieures

de transit entre les biomes. Au Brésil, par exemple, il existe une réglementation rigoureuse concernant le déplacement de corps végétaux entre les États. Rappelez-vous lorsque je vous ai dit que j'ai appris avec la reine Hatshepsut des techniques politiques pour l'extractivisme végétal, qui incluent des notions de base d'esthétique, d'impérialisme et de négociation. Voilà donc, je les ai toutes employées lorsque j'ai décidé de partir de Brasília le 07 Novembre 2014, en expédition⁸ vers la forêt amazonienne pour chercher et cueillir des feuilles géantes d'arbres centenaires⁹. J'ai dû présenter au Gouvernement mes intentions et solliciter à l'Institut Chico Mendes de Conservation de la Biodiversité – ICMBio¹⁰, une autorisation pour pouvoir cueillir et circuler avec des corps végétaux à travers les municipalités et les états.

Comme artiste, et exogène au domaine de la biologie, le

8 L'expédition a duré du 07 au 14 Novembre 2014.

9 Les feuilles géantes peuvent avoir jusqu'à 2,5 m de longueur comme celles qui ont été identifiées par le spécialiste en floristique et phytosociologie Dr. Carlos Alberto Cid Ferreira, chercheur de l'Institut National de Recherches d'Amazonie – INPA.

10 Le ICMBio, créé en 2007 par le décret de Loi 11.516, est une autorité fédérale sous régime spécial en lien avec le Ministère de l'Environnement et qui intègre le Système National de l'Environnement – Sisnama. Le ICMBio est chargé d'exécuter les actions du Système National des Unités de Conservation, pouvant proposer, mettre en place, gérer, protéger, contrôler et surveiller les unités de conservation mises en place par l'Union. En plus de soutenir et d'exécuter des programmes de recherche, de protection, de préservation et de conservation de la biodiversité et exercer le pouvoir de la police environnementale en vue de la protection des Unités de Conservation fédérales.

artistico, literário e até religioso. Ao dar suas plantas à rainha Hatshepsut, o príncipe Parehu estava dando também pólen. O pólen, do grego *pales* que significa *farinha* ou *pó*, como é sabido, é o conjunto dos minúsculos grãos produzidos pelas flores das angiospermas, ou reprodutores masculinos, que vão fecundar os óvulos e posteriormente irão transformar-se em sementes. Assim, ao dar o pólen, Parehu estava dando a Hatshepsut a virtualidade de sua cultura. Ficava o príncipe então cúmplice da vespa, que com a vagabundagem que é inata a este inseto, seria agora responsável pela fecundação de Put no Egito. Era tempo de miscigenação.

Porém, enganam-se aqueles que acreditam que na atualidade há só controle do poder de miscigenação do pólen nos limites de uma nação. Internamente cada país constrói também suas regras de trânsito entre os biomas. No Brasil, por exemplo, há rigorosa regulamentação para o deslocamento de corpos vegetais entre os Estados. Lembram quando disse que aprendi com a rainha Hatshepsut técnicas políticas para o extrativismo vegetal, que incluem noções básicas de estética, imperialismo e negociação. Pois bem, usei-as todas quando decidi sair dia 07 de novembro de 2014, de Brasília, em expedição⁸ à floresta Amazônica para procurar e colher folhas gigantes de árvores centenárias⁹. Precisei contar ao Governo sobre minhas intenções solicitando autorização para colher e transitar com os corpos vegetais pelos municípios e estados ao Instituto Chico Mendes de Conservação da Biodiversidade – ICMBio¹⁰.

Como artista, exógeno a área da biologia, foi penoso o caminho até descobrir que deveria submeter a proposta de minha expedição ao Sistema de Autorização e Informação em Biodiversidade – SISBIO. O SISBIO é um sistema *online* que permite que pesquisadores solicitem autorizações para coleta de material biológico em unidades de

8 A expedição durou de 07 a 17 de novembro de 2014.

9 As folhas gigantes podem chegar até 2,5 metros de comprimento como as já identificadas pelo especialista em florística e fitossociologia Dr. Carlos Alberto Cid Ferreira, pesquisador do Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia – IMPA.

10 O ICMBio, criado em 2007 pelo decreto de Lei 11.516, é uma autarquia em regime especial vinculada ao Ministério do Meio Ambiente e integra o Sistema Nacional do Meio Ambiente – Sisnama. Compete ao ICMBio executar as ações do Sistema Nacional de Unidades de Conservação, podendo propor, implantar, gerir, proteger, fiscalizar e monitorar as unidades de conservação instituídas pela União. Além de fomentar e executar programas de pesquisa, proteção, preservação e conservação da biodiversidade e exercer o poder de polícia ambiental para a proteção das Unidades de Conservação federais.

parcours fût pénible jusqu'à ce que je découvre que je devais soumettre la proposition de mon expédition au Système d'Authorisation et d'Information en Biodiversité – SISBIO. Le SISBIO est un système en ligne permettant aux chercheurs de solliciter pour la collecte de matériel biologique dans des unités de conservation fédérales et les cavernes. Pour rentrer dans le système SISBIO, et remplir les formulaires qui te font devenir un chasseur de plantes, il est nécessaire de connaître les lignées des espèces, som phylum. Le terme grec *phylum* est un taxon utilisé dans la classification scientifique des êtres vivants, En ce qui concerne la végétation, le phylum obéit au *International Code of Botanical Nomenclature* - ICBN. Cette codification est un ensemble de normes et de recommandations qui gouvernent l'attribution formelle de la nomenclature binominale attribuée aux espèces dans le domaine de la botanique.

Le code a pour objectif d'assurer que chaque groupe d'espèces ait un seul et unique nom reconnu et accepté dans le monde

entier. En possession de l'ICBN et avec l'aide d'une douzaine de livres et de manuels de *systématique végétale*, j'ai rempli tous les formulaires en devant préciser les espèces qui m'intéressaient. La systématique est la science dont l'objectif est de faire l'inventaire et de décrire la biodiversité et de comprendre les relations phylogénétiques entre les organismes. Il existe un souci croissant de faire en sorte que chaque espèce n'occupe qu'une seule place dans ces catégories.

Pendant que je remplissais les formulaires me sollicitant d'indiquer avec précision la famille, l'ordre, la classe et le phylum de chaque espèce¹¹ que je parlais chasser, je me souvenais de la complexe catégorisation des animaux rencontrée par Jorge Luis Borges dans une ancienne et mystérieuse encyclopédie chinoise *Compagnie Célestial des Connaissances Bénévoles*. Dans laquelle on lit que « comme il est su de tous, il n'existe point de classification de l'univers qui ne soit arbitraire et conjonctuelle ». Sur ses pages, il est écrit que les animaux se divisent

11 D'après la classification des espèces en vigueur, les êtres vivants sont regroupés en genres. Les genres sont réunis, lorsqu'ils possèdent en commun quelques caractéristiques communes, en formant une famille. Les familles, à leur tour, sont regroupées en un ordre. Les ordres sont regroupés en classe. Les classes d'êtres vivants sont réunies en phylum. Et les phylum, pour finir, composent les cinq grands royaumes: monera, protiste, fungi, plantae e animalia.

conservação federais e cavernas. Para adentrar no sistema SISBIO, e preencher os formulários que te torna um caçador de plantas, é preciso conhecer as linhagens das espécies, seu filo. O filo, do grego *phylum*, é um taxon usado na classificação científica dos seres vivos. No caso da vegetação o filo obedece ao *International Code of Botanical Nomenclature* – ICBN. Essa codificação é um conjunto de normas e recomendações que governam a atribuição formal da nomenclatura binominal às espécies no âmbito da botânica.

O código tem como objetivo assegurar que cada grupo de espécies tenha um único nome reconhecível e aceite em todo o mundo. De posse do ICBN e com a ajuda de uma dúzia de livros e manuais de *sistemática vegetal* preenchi todos os formulário tentando especificar as espécies que me interessavam. A sistemática é a ciência dedicada a inventariar e descrever a biodiversidade e compreender as relações filogenéticas entre os organismos. Há uma preocupação para que cada espécie ocupe um único lugar nas categorias.

Enquanto preenchia os formulários que me solicitavam que eu indicasse com precisão a família, a ordem, a classe e o filum de cada espécie¹¹ que fosse caçar, eu me recordava da complexa categorização dos animais encontrada por Jorge Luis Borges em uma antiga e misteriosa enciclopédia chinesa intitulada de *Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos*. Nela lê-se que “sabidamente não há classificação do universo que não seja arbitrária e conjectural”. Em suas páginas está escrito que os animais se dividem em 14 categorias, a saber: (a) pertencentes ao Imperador; (b) embalsamados; (c) amestrados; (d) leitões; (e) sereias; (f) fabulosos; (g) cães vira-latas; (h) os que estão incluídos nesta classificação; (i) os que se agitam feito loucos; (j) inumeráveis; (k) desenhados com um pincel finíssimo de pelo de camelo; (l) et cetera; (m) os que acabaram de quebrar o vaso; (n) os que de longe parecem moscas.

Ao me deparar com complexa categorização da teoria dos conjuntos pergunto-me se haveria também outra forma de agrupamento das plantas¹² além da proposta pelo ICBN. Era isso que esperava

11 De acordo com a classificação das espécies vigente, os seres vivos são agrupadas em gêneros. Os gêneros são reunidos, se tiverem algumas características em comum, formando uma família. Famílias, por sua vez, são agrupadas em uma ordem. Ordens são reunidas em uma classe. Classes de seres vivos são reunidas em filum. E os filum são, finalmente, componentes de alguns dos cinco reinos: *monera*, *protista*, *fungi*, *plantae* e *animalia*.

12 Tecnicamente, o nome de cada espécie de planta compreende duas palavras em latim.

en 14 catégories, à savoir : (a) ceux appartenant à l'Empereur; (b) les animaux embaumés; (c) ceux étant domestiqués; (d) les cochons; (e) les syrènes; (f) les animaux fabuleux; (g) les chiens-errants; (h) ceux qui sont inclus dans cette classification ; (i) ceux qui s'agitent comme des fous; (j) les inombrables; (k) ceux ayant été dessinés au pinceau très fin fait de poils de chameau; (l) et cetera; (m) ceux qui viennent de casser un vase; (n) ceux ressemblant à des mouches quand ils se trouvent à distance.

Confrontée à cette complexe catégorisation de la théorie des ensembles, je me demandais s'il n'existait pas également une autre façon de regrouper les plantes¹²

autre que celle proposée par l'ICBN. C'était ce que je voulais découvrir au cours de l'expédition. Affronter d'autres domaines. Redécouvrir la place du pittoresque en apprenant des techniques de greffe végétale.

L'Expédition Automne

Après une longue période de planification et la sollicitation des autorisations auprès des organismes nationaux régulateurs du transit des corps, végétaux et humains, l'Expédition Automne¹³ a quitté Brasília, en route vers la forêt Amazonienne¹⁴. Située dans la région nord d'Amérique du Sud, l'Amazonie, qui est considérée la plus importante des forêts tropicales du monde, possède au

12 Techniquement, le nom de chaque espèce de plante comprend deux mots en latin. Le premier mot dénote le genre auquel elle appartient, et le second, l'espèce. Le genre et l'espèce sont suivis du nom du(es) chercheur(s) ayant découvert la plante. Le botaniste suédois Charles Linné, raccourci en L., a été l'inventeur de cette classification, employée jusqu'à nos jours. Son système de classification a été publié en 1753, dans son livre *Species Plantarum*, considéré la base du système de classification contemporain.

13 Ont pris part au projet Expédition Automne Eudaldo Silva Lima Sobrinho (Étudiant en Master du Programme de 2nd Cycle en Arts Visuels PPG-Artes /UnB) avec la fonction de designer et de documentaliste photographique, Renato Perotto Machado (Diplômé en Arts Plastiques - UnB/IdA/VIS), dans la fonction de videomaker et Marx Lamare Félix (Professeur de la Fondation GDF et diplômé en Arts Plastiques - UFPB), chargé de la production exécutive. En outre, une vingtaine d'élèves du cours d'Enseignement des Arts Visuels dans la modalité à distance ont également participé au projet.

14 Le nom Amazonie surgit en 1542, quand l'un des premiers explorateurs européens au Brésil, l'espagnol Francisco de Orellana, a rapporté une attaque à son expédition par des femmes nues utilisant des arcs et des flèches. Orellana a commencé à les appeler d'amazones, qui, dans la mythologie grecque, étaient des femmes guerrières qui avaient l'habitude de couper les seins de façon à mieux manier leurs armes. En grec, amazonie signifie sans sein.

descouvrir na expedição. Confrontar outros domínios. Redescobrir o lugar do pitoresco aprendendo técnicas de enxerto.

Expedição Outono

Após o longo período de planejamento e solicitação de autorizações junto aos órgãos nacionais reguladores do trânsito dos corpos, vegetais e humanos, a Expedição Outono¹³ saiu de Brasília, rumo à floresta Amazônica¹⁴. Situada na região norte da América do Sul, a Amazônia, que é considerada a mais importantes florestas tropicais do mundo, possui no Brasil uma extensão de aproximadamente 5 mil quilômetros quadrados, espalhados pelos estados do Acre, Amapá, Amazonas, Pará, Rondônia e Roraima.

Escolhemos como rota da expedição percorrer a parte da floresta que corta o estado do Acre, prevendo a passagem por três cidades: Cruzeiro do Sul, Rio Branco e Sena Madureira. Além de possuírem significativo bioma da floresta Amazônica, a escolha pelo Estado e os respectivos municípios justifica-se também pelo seu potencial artístico-pedagógico. A Universidade de Brasília – UnB, na qual também atuo como professor e coordenador pedagógico e de extensão do curso de Licenciatura em Artes Visuais a distância¹⁵, possui polos e alunos nessas cidades¹⁶. Assim, ao incorporar os estudantes

A primeira palavra denota o gênero ao qual pertence, a segundo a espécie. O gênero e a espécie são seguidos pelo nome do(s) pesquisador(es) que descobriram o vegetal. O botânico sueco Carlos Lineu, abreviado como L. Lineu foi o inventor dessa classificação, até hoje utilizada. Publicado em 1753 no seu livro *Species Plantarum* é tido como o ponto de partida para a categorização contemporânea.

13 Participaram do projeto Expedição Outono Eudaldo Silva Lima Sobrinho (Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes PPG-Artes / UnB) na função de designer e *documentação fotográfica*, Renato Perotto Machado (Bacharel em Artes Plásticas - UnB/IdA/VIS), na função de *videomaker* e Marx Lamare Félix (Professor da Fundação GDF e Bacharel em Artes Plásticas - UFPB), na função de produtor executivo. Além deles cerca de vinte outros alunos do curso de Licenciatura em Artes Visuais na modalidade a Distância da UnB que residiam nos referidos municípios do Acre também acompanharam a expedição.

14 O nome Amazônia surge em 1542, quando um dos primeiros exploradores europeus no Brasil, o espanhol Francisco de Orellana, relatou um ataque a sua expedição por mulheres nuas que usavam arco e flecha. Orellana passou a chamá-las de amazonas, que na mitologia grega eram as mulheres guerreiras que tinham o hábito de cortar os seios para melhor manejo de suas armas. Em grego, amazona significa sem seio.

15 O curso é semi-presencial, sendo organizado basicamente com aulas e atividades pela internet (sistema Moodle) e encontros presenciais nos polos para aulas práticas e discussões.

16 Além das três cidades supracitadas, Cruzeiro do Sul, Rio Branco e Sena Madureira, ofertamos curso para outras cidades do Acre: Acrelândia, Brasiléia, Feijó, Tarauacá e

Brésil une étendue d'environ 3,5 millions de km², répartis entre les États du Acre, de l'Amapá, de l'Amazonas, du Pará, de Rondônia et de Roraima.

Nous avons choisi comme route pour l'expédition de parcourir la partie de la forêt qui coupe l'État du Acre, en planifiant de passer par trois villes : Cruzeiro do Sul, Rio Branco et Sena Madureira. En plus de posséder un significatif biome de la forêt amazonienne, le choix de passer dans cet État et les municipalités respectives est justifié également par son potentiel artistique et pédagogique. L'Université de Brasília – UnB, dans laquelle j'exerce également la fonction de professeur, de coordinateur pédagogique et coordinateur du programme ouvert du cours d'Enseignement des Arts Visuels à distance¹⁵, possède des pôles et des élèves dans ces villes¹⁶. Ainsi, en associant les étudiants de cette région au projet Expédition Automne, nous avons contribué au développement artistique des enseignants

en incitant des expériences et des réflexions analytiques dans l'univers esthétique et symbolique de l'écosystème dans lequel ils sont insérés. La collecte et l'herborisation de matériel botanique comme pratique complémentaire à l'éducation peut se révéler être une puissante méthode d'enseignement-apprentissage. Mais en plus de sensibiliser à une conscience environnementale et à la valorisation de la biodiversité d'une région donnée, étant donné que les étudiants ont un contact direct avec la végétation locale et peuvent l'identifier, la cataloguer et étudier ses usages potentiels, sa conservation et sa multiplication, l'étude des biomes au travers de l'art doit impliquer surtout des réflexions au sujet des aspects esthétiques, symboliques, historiographiques et anthropologiques de la flore pour une population donnée.

En termes méthodologiques, dans chacune des trois villes où l'expédition est passée, on a commencé par une réunion avec les élèves de la municipalité.

15 La formation est semi-présentielle, étant organisée principalement sur la base de cours et d'activités sur Internet (système Moodle) et des rencontres présentielles dans les pôles pour les cours pratiques et les discussions.

16 Outre les trois villes supracitées Cruzeiro do Sul, Rio Branco et Sena Madureira, nous avons proposé la formation dans d'autres villes de l'État du Acre: Acrelândia, Brasiléia, Feijó, Tarauacá et Xapuri. Nous avons également des pôles dans l'État de São Paulo, dans les villes d'Itapetininga et Barretos, dans l'État de Minas Gerais, dans les villes de Buritis et Ipatinga et dans l'État de Goiás, dans la ville de Posse.



Eu Não Te Conteí Tudo que Sabia (2014) 130 × 90 cm.



Ilha do Imperador (2014) 130 × 90 cm.

dessa região ao projeto Expedição Outono contribuímos com o desenvolvimento artístico dos docentes fomentando vivências e reflexões analíticas no universo estético e simbólico do ecossistema no qual estão inseridos. A coleta e herborização de material botânico como prática complementar na educação mostra-se como potente método de ensino-aprendizagem. Mas, para além do sensibilizar para a consciência ambiental e valorização da biodiversidade de uma dada região, uma vez que os estudantes tem contato direto com a vegetação local podendo identificá-la, catalogá-la e estudar suas potencialidades de uso, conservação e multiplicação, o estudo dos biomas pela arte deve envolver principalmente reflexões a cerca dos aspectos estéticos, simbólicos, historiográficos e antropológicos da flora para um dado povo.

Em termos metodológicos, em cada uma das três cidades que a expedição passou começou-se com uma reunião com os alunos do município. O objetivo do encontro era (1) estudar os aspectos teóricos e históricos da arte e suas relações com a viagem e o ato

Xapuri. Também temos polos no estado de São Paulo, nas cidades de Itapetininga e Barretos, em Minas Gerais, nas cidades de Buritis e Ipatinga e em Goiás na cidade de Posse.

L'objectif de la rencontre était de (1) étudier les aspects théoriques et historiques de l'art et de ses rapports au voyage et à l'acte photographique contemporain et de (2) repérer les fleuves et les forêts locales afin de décider des sentiers et des meilleures stratégies pour notre parcours expéditionnaire. Nous avons obtenu auprès de la Marine les cartes nautiques précises. Avec les guides de la région, appelés « *mateiros* », les phénoménologiques cartes d'orientation sensible. Les *mateiros* sont des hommes et des femmes qui passent une bonne partie de leur existence en forêt, possèdent une grande agilité pour s'orienter dans les chemins labyrinthiques de la végétation sauvage et possèdent de grandes habiletés dans les fonctions particulières à ce milieu, en sachant nommer, classer et, par conséquent, reconnaître les fonctions chimiques, médicinales et spirituelles des plantes. Orientés par le *mateiro*, nous avons pénétré la forêt avec un groupe d'environ douze personnes à la recherche des feuilles géantes. Une partie du chemin fût en bateau, l'autre à pied.

Marcher à pied était important pour confronter l'échelle du corps à l'échelle de la jungle. Étant donné la taille des arbres, la collecte des espèces arborescentes se révélait très souvent impossible,

vu que leurs branches n'était pas accessibles à nos mains, ce qui rendait même difficile de les avoir à la portée de nos désirs. Face à notre première cime de 30 mètres de haut, nous avons expérimenté notre premier faillite de l'expédition – le premier échec de l'autisme qui existait en nous. Mais n'est-ce exactement cela que la rencontre avec le sublime ? Se sentir petit face à l'immanent. Se sentir opprimé par la rencontre avec l'impondérable qui transcende les paradigmes humains. Si, en latin, *sublimis* signifie ce qui s'élève ou qui se tient en l'air, nous l'expérimentions justement.

Nous étions sensibles aux aspects extraordinaires et grandioses de la nature. Même avec la sécurité du *mateiro* et les cartes de navigation de la Marine, nous étions immergés dans un environnement hostile et mystérieux qui parvenait à projeter une atmosphère conflictuelle d'isolement même en étant en groupe. La densité des feuillages et la hauteur des cimes nous montrait l'inaccessibilité face à l'incommensurable, en provoquant un effroi inspiré par la peur et le respect de l'immanent. Nous avions cependant le mérite de transcender la normalité. Ainsi, même avec le respect face au magnifique, nous avons cueilli les feuilles géantes que nous voulions.

fotográfico contemporâneo e (2) mapear os rios e as matas locais a fim de decidir as trilhas e os melhores estratégias de nosso percurso expedicionário. Junto com a Marinha conseguimos as precisas cartas náuticas. Junto com os *mateiros* da região as fenomenológicas cartas de orientação sensível. Os *mateiros* são homens e mulheres que passam grande parte de sua existência no mato, possuem grande agilidade em orientar-se pelos caminhos labiríntico da vegetação selvagem e têm altas habilidades nas funções peculiares a esse meio, sabendo nomear, categorizar e conseqüentemente reconhecer as funções químicas, medicinais e espirituais das plantas. Orientados pelo *mateiro* saímos em um grupo de aproximadamente doze pessoas para adentrar a floresta em busca das folhas gigantes. Parte do percurso fizemos de barco, outro tanto a pé.

Andar a pé era importante para confrontar a escala do corpo com a escala da selva. Pela magnitude das árvores, a coleta de espécies arbóreas muitas vezes se tornava impossível, já que seus galhos não estão ao alcance das nossas mãos, o que as vezes inviabiliza até de estarem ao alcance de nossos desejos. Diante da primeira copa de 30 metros experienciamos a primeira falência da expedição - o primeiro fracasso do outono que havia em nós. Mas não é exatamente isso o encontro com o sublime? Sentir-se pequeno frente ao eminente. Sentir-se oprimido diante do encontro com o imponderável que transcende os paradigmas humanos. Se, do latim, *sublimis* é aquilo que se eleva ou que se sustenta no ar estávamos justamente a experienciá-lo.

Estávamos sensíveis aos aspectos extraordinários e grandiosos da natureza. Mesmo com a segurança do *mateiro* e das cartas de navegação da Marinha estávamos imersos em um ambiente hostile e misterioso que conseguia projetar uma atmosfera conflituosa de solidão mesmo estando nós em grupo. A densidade e altura das copas nos mostrava a inacessibilidade diante do incomensurável, provocando espanto inspirado pelo medo e respeito ao iminente. Mas, nosso mérito era o de transcender o normal. Então, mesmo com o respeito frente ao magnífico, colhemos as folhas gigantes que queríamos.

Arquivamos todos os exemplares vegetais colhidos em exsicata de mais de dois metros. Foram um total de cinquenta e três. Porém, apesar de todos os cuidados técnicos que tivemos, orientados pelos consultores biólogos e engenheiros florestais, significativa parte

Nous avons classé et archivé tous les exemplaires végétaux cueillis dans une *exsiccatae* de plus de deux mètres de long. Au total 53 exemplaires ont été recueillis. Pourtant, malgré tous les soins techniques entrepris, sous l'orientation de nos consultants biologistes et ingénieurs des forêts, une bonne partie des feuilles géantes ont pourri pendant leur voyage de retour à Brasília. Au contraire de Hatshepsut, mon jardin n'était pas au complet. L'impondérable s'est révélé. Le contrôle n'est pas absolu.

L'Expédition Automne a eu lieu pendant le mois de novembre, en plein printemps dans l'hémisphère sud, mais elle a pourtant reçu le nom de la saison opposée : l'automne. Si c'est au printemps que les choses deviennent fécondes et prêtes à la copulation et le métissage, c'est en automne que la faillite, la faiblesse et la chute surviennent. En automne, tout hiberne – c'est le temps de Morphée; tout tombe à terre: c'est le temps de Icare. L'extractivisme est de par sa nature et sa genèse un acte automnal. En précédant l'agriculture, l'élevage et l'industrialisation, l'extractivisme est la plus

ancienne activité humaine, née justement quand nous décidions d'imiter l'automne, en accélérant de par notre désir le fait de posséder quelque chose qui n'était pas encore tombée à terre naturellement. La reine Hatshepsut pensait comme l'automne. Le prince Parehu agissait comme le printemps.

De par son caractère extractiviste, l'Expédition Automne peut être reliée à tant d'autres déjà réalisées au Brésil par des artistes voyageurs, dont la production se trouve directement en relation avec l'acte de pérégriner. Depuis l'arrivée des premiers exportateurs au XVI^e siècle, des artistes voyageurs ont été recrutés par les gouvernements locaux afin qu'ils parcourent le territoire national avec pour objectif d'établir le registre, par le biais de peintures et de dessins, de la faune, de la flore, et des coutumes des peuples vivant ici. Parmi les nombreux artistes voyageurs passés dans le pays, il convient de citer Albert Eckhout (1610—1666), Frans Post (1612 — 1680) et Jean-Baptiste Debret (1768—1848) qui, ensemble, ont produit l'une des plus expressives collections iconographiques *pittoresques*¹⁷ du Brésil colonial.

17 Le terme pittoresque a été construit à la fin du XVIII^e siècle et popularisé grâce à l'oeuvre de William Gilpin. Dans son *Three Essays* (1794), mais surtout dans son *On Picturesque Travel* Gilpin, l'auteur affirme que la « principale source d'occupation du voyageur pittoresque est la poursuite de son objectif – l'attente de nouvelles scènes

das folhas gigantes apodreceram no caminho de volta até Brasília. Diferentemente de Hatshepsut meu jardim não ficou completo. O imponderável mostrou-se. O controle não é absoluto.

A Expedição Outono ocorreu em novembro, em plena primavera no hemisfério sul, porém foi-lhe dada o nome de sua estação oposta; o outono. Se é no primaveril onde as coisas se tornam fecundas e prontas para a cópula e miscigenação é no outonal que a falência, a fraqueza e a queda acontecem. No outono tudo hiberna - é tempo de Morfeu; tudo despenca - é tempo de Ícaro. O extrativismo é por gênese um ato outonal. Antecedendo a agricultura, a pecuária e a industrialização o extrativismo é a mais antiga atividade humana e nasceu justamente quando decidimos imitar o outono, acelerando por nosso desejo de ter algo que ainda não havia despencado naturalmente. A rainha Hatshepsut pensava como o outono. O príncipe de Parehu agia como a primavera.

Pelo seu caráter extrativista, a Expedição Outono conecta-se a tantas outras já realizadas no Brasil por artistas viajantes, cuja produção encontra-se diretamente relacionada ao ato de peregrinar. Desde a chegada dos primeiros exploradores no século XVI, artistas viajantes foram contratados pelos governos locais para percorrer o território nacional com o objetivo de registrar por meio de pinturas e desenhos a fauna, flora e os costumes dos povos que aqui viviam. Dentre os muitos artistas viajantes que passaram pelo país, cabe destacar Albert Eckhout (1610 — 1666), Frans Post (1612 — 1680) e Jean-Baptiste Debret (1768 — 1848) que juntos produziram um dos mais expressivos acervo iconográfico *pitoresco*¹⁷ do Brasil colônia.

17 O termo pitoresco foi construído no final do século XVIII e popularizado através da obra de William Gilpin. Em seu *Three Essays* (1794), mais especialmente, em seu *On Picturesque Travel* Gilpin o autor afirma que “a principal fonte de entretenimento do viajante pitoresco é a perseguição de seu objetivo – a expectativa de novas cenas se abrindo e revelando-se à sua visão. Pressupomos que a região seja inexplorada. Sob tais circunstâncias, a mente é mantida num estado constante de agradável suspense. O amor pela novidade é o fundamento desse prazer”. Se o pitoresco, do italiano *pittresco*, é aquilo que é semelhante ou feito como uma pintura, sendo uma experiência estética perambulante entre o belo e o sublime. No entendimento europeu, o pitoresco era a forma preguiçosa de sintetizar e reduzir toda experiência de visualidade não europeia em um único lugar. O pitoresco era uma forma selvagem de acomodar todo os mistérios do outro. Uma paisagem tida como pitoresca era aquela que seu observador era incapaz de vê-la em profundidade. Se tivessem estudados os manuais de *sistemática vegetal e International Code of Botanical Nomenclature* - ICBN saberiam diferenciar alhos e bugalhos.

Quelques siècles plus tard, déjà dans l'actualité, l'art continue de s'intéresser au voyage comme méthode de recherche. S'aventurer dans des territoires inconnus, resignifier son propre espace pratiqué quotidiennement et s'exposer à l'autre sont des préoccupations récurrentes dans la pensée de beaucoup d'artistes contemporains qui goûtent à la dérive comme forme de pratique poétique. Des pratiques propres à l'acte du voyage expéditionnaire comme la possibilité de la dérive, du détour, de la rencontre avec le pittoresque, de la confrontation à l'autre avec ses mystères insondés, d'être étranger et de perturber l'ordre local, stimulent

la poétique de l'artiste voyageur dans la mesure où cela l'incite à réinterpréter son propre espace quotidien à partir de l'expérience vécue. Ainsi, en errant sans direction au cours d'un voyage exploratoire, l'on suscite de nouvelles rencontres, de nouvelles approches. Se perdre. Se retrouver. Voir. Être vu. S'étonner. Étonner. Le devenir du mouvement peut être l'oeuvre d'art elle-même. S'ouvrir au mouvement, c'est transformer le quotidien limité en quotidien ouvert aux dimensions du monde. Sortir de chez soi devient donc la recherche d'intersections utopiques avec l'inconnu. Pour cela, il est nécessaire d'être errant ou être disposé à l'héberger chez soi.

s'ouvrant et se révélant à sa vision. Supposons que la région soit inexplorée. Dans de telles circonstances, l'esprit est maintenu dans un état constant d'un agréable suspense. L'amour pour la nouveauté est le fondement de ce plaisir ». Si le pittoresque, de l'italien *pittoresco*, est ce qui est semblable ou qui est fait comme une peinture ou un tableau, du fait d'être une expérience esthétique déambulant entre le beau et le sublime. Dans la compréhension européenne, le pittoresque était la forme paresseuse de faire la synthèse et de réduire toute l'expérience visuelle non européenne en un seul lieu. Le pittoresque était une forme sauvage d'accommoder tous les mystères de l'autre. Un paysage considéré comme pittoresque était celui que son observateur était incapable d'observer en profondeur. S'ils avaient étudié les manuels de *systématique végétale* et l'*International Code of Botanical Nomenclature* – ICBN, ils sauraient distinguer les torchons des serviettes (NdT : « alhos dos bugalhos » en portugais, deux végétaux).



Vitória (2014) 50 × 70 cm políptico A.



Proa (2014) 130 × 90 cm.

Passados alguns séculos, já na atualidade, a arte continua mantendo interesse pela viagem como método de pesquisa. Aventurar-se pelo território desconhecido, resignificar o próprio espaço praticado cotidianamente e colocar-se em confronto com o outro são preocupações recorrentes no pensamento de muitos artistas contemporâneos que experimenta a deriva como prática poética. Práticas próprias ao ato da viagem expedicionária como a possibilidade da deriva, do desvio, do encontro com o pitoresco, do confronto com o outro com seus incógnitos mistérios, de ser forasteiro e perturbar a ordem local estimulam a poética do artista viajante na medida em que o instiga a reinterpretar o seu próprio espaço cotidiano com base na experiência vivida. Assim, andando sem rumo em uma viagem exploratória suscita-se novos encontros, novas aproximações. Perder-se. Achar-se. Ver. Ser visto. Estranhar. Ser estranhado. O devir do movimento pode ser a própria obra de arte. Abrir-se ao movimento é transformar o cotidiano limitado em cotidiano aberto às dimensões do mundo. Sair de casa, então, transforma-se na procura por utópicas intersecções com o desconhecido. Para isso, é preciso ser errante ou estar disposto a hospedá-lo em sua casa.

'many-splendoured thing' // l'expérience Thompson

GÊ ORTHOF



]h[L'expérience Thompson est un mémorial poétique sur une intervention, réalisée sur l'invitation du commissaire Raphael Fonseca, intitulée: 'many-splendoured thing' à The Portico Library, à Manchester, au Royaume Uni, pendant le mois de juin 2016.

]e[D'après le commissaire:

« Cette exposition traite également de l'histoire de Thomspou Vitor, étudiant brésilien. Tout a commencé à partir de la rencontre entre Gê Orthof et la nouvelle portant sur un jeune né dans la ville de Natal, capitale de l'état du Rio Grande do Norte, qui avait été reçu en première place au concours très serré de l'Institut Fédéral d'Éducation. Ce qui attirait l'attention dans cette histoire est le fait que le jeune homme ait étudié à partir d'une série de livres que sa mère, ramasseuse d'ordures, a rencontré sur ses trajets dans la ville. L'intérêt pour la lecture transmis par sa mère, en plus de l'amour maternel et de la discipline de l'étudiant, ont rendu possible son approbation – voilà une version (la plus médiatisée) des récents faits de sa vie.

'many-splendoured thing' // a experiência Thompson

GÊ ORTHOF



]h[A experiência Thompson é um memorial poético sobre uma intervenção, a convite do curador Raphael Fonseca, intitulada: 'many-splendoured thing' na The Portico Library, Manchester, Reino Unido, durante o mês de junho de 2016.

]e[Segundo o curador:

“...Essa exposição é também sobre a história de Thomspou Vitor, estudante brasileiro. Tudo começou com o encontro entre Gê Orthof e a notícia sobre um jovem nascido em Natal, capital do estado do Rio Grande do Norte, que havia sido aprovado em primeiro lugar para o concorrido concurso do Instituto Federal de Educação. O que chamava a atenção na narrativa é que o rapaz estudou a partir de uma série de livros que sua mãe, catadora de lixo, encontrou em seus percursos pela cidade. O incentivo à leitura, somado ao amor materno e à disciplina do estudante, possibilitou sua aprovação – esta é uma versão (a mais midiática) dos recentes fatos de sua vida.



Lors de l'invitation qui nous a été faite, de dialoguer avec l'espace et l'Histoire de la Portico Library, à Manchester, un espace de lecture vieux de plus de deux-cents ans, ce Thompson est devenu emblématique. Comment créer des points de contact entre les publications qui ont été sauvegardées par les bibliothécaires de l'institution et les livres passibles d'être rencontrés à un coin de rue du monde? Qu'est-ce qui mène à l'acte de se défaire de quelque chose? Et de le sauvegarder? Le nom de notre point de départ est devenu une petite obsession – quelles autres personnes possédant le même nom que vous se trouveraient présents dans la collection de la Portico Library?...¹

]r[Mon paysage commence par la page imprimée du journal: un baiser intense d'une mère à son fils. J'ai regardé cette image comme lorsque j'ai vu Venise la première fois.

Quelles sont ces images qui nous percent à chaque clin d'oeil? Qui accélèrent furieusement en direction de la moelle épinière, comme un train britannique, *sharp as a tack!*?² Ce type d'image ne t'abandonne plus jamais, elle ne décolore pas, au contraire, elle prend de la poussière, colle, de l'intérieur, au delà de la rétine. C'est ainsi que cela s'est passé à Venise, et de même avec le jeune Thompson Vitor et sa mère Rosângela.

1 Disponible sur: <<http://gabinetedejeronimo.blogspot.com.br/2016/07/many-splendored-thing.html>>. (consulté le 31/07/2016).

2 Aiguisé comme une punaise comme une tachinha! (expression idiomática)



Ao sermos convidados para dialogar com o espaço e a História da Portico Library, em Manchester, um espaço de leitura com mais de duzentos anos, este Thompson se tornou emblemático. Como criar pontos de contato entre as publicações que foram resguardadas pelos bibliotecários da instituição e os livros passíveis de serem encontrados em uma esquina do mundo? O que leva aos atos do descarte e do resguardo? O nome de nosso ponto de partida se tornou uma pequena obsessão – quais outras pessoas que possuem o seu mesmo nome estariam presentes na coleção da Portico Library?...¹

]r[Minha paisagem começa pela página impressa do jornal: um beijo avassalador de uma mãe em seu filho. Olhei aquela imagem como olhei Veneza pela primeira vez. Que imagens são essas que perfuram a cada piscar? Que aceleram furiosamente em direção à medula, como um trem britânico, *sharp as a tack!*?² Esse tipo de imagem nunca mais te abandona, ela não desbota, ao contrário, cria poeira, gruda, para dentro, para além da retina. Assim foi Veneza, assim foi com o jovem Thompson Vitor e sua mãe Rosângela.

1 Disponível em: <<http://gabinetedejeronimo.blogspot.com.br/2016/07/many-splendored-thing.html>>. Acesso em: 31 jul. 2016.

2 Afiado como uma tachinha! (expressão idiomática)

]e[Ce paysage-récit traite d'une fable
et aussi d'un
complotage
du réel

]c[Thompson Vitor, à l'âge de 15 ans, embarque dans un train dans l'état du Rio Grande do Norte, il ne le sait pas, mais son débarquement n'aura lieu que 7285 km plus loin, à Manchester, au Royaume Uni. Le train passe en sifflant sur la plate-forme de la station. Arrêté sur les quais, mon oreille résonne avec le sifflement de 450 Hz. Je suis entraîné par l'effet *doppler*. Du pure vertige, je ne décodifie plus le paysage.

$$f' = f \left(\frac{V \pm V_o}{V \mp V_f} \right)$$

]o[Quand je retrouve mon précaire équilibre, d'immédiat, et par pure habitude, je note dans mon petit calepin (que j'oublie, par la suite, par distraction, sur le banc de la plate-forme):

temps du fils
la mère
une ramasseuse d'ordures
livres
larves
ordures
lavant/mènent/louent

thomp

son sommeil
son destin
son rêve
notre insomnie voyelles a__e__ai

ancestrales

la mère rê__ve
en secret
des thomp__son__ets
Byron, Keaton [parmi d'autres] il a lu

"the many-splendoured thing" écrit

]e[Essa paisagem-relato trata de um fabular
e também de um
confabular
do real

]c[Thompson Vitor, aos 15 anos, ingressa em um trem no Rio Grande do Norte, ele não sabe, mas seu desembarque somente acontecerá 7285 Km adiante, em Manchester, Reino Unido. O trem passa apitando pela plataforma da estação. Parado na plataforma, meu ouvido zumbe com a frequência do silvo de 450Hz. Sou arrebatado pelo efeito *doppler*. Pura vertigem, não decodifico mais a paisagem.

$$f' = f \left(\frac{V \pm V_o}{V \mp V_f} \right)$$

]o[Quando retorno ao precário equilíbrio, de imediato e por puro hábito, anoto em minha pequena caderneta (que, por distração, esqueço, em seguida, no banco da plataforma):

tempo do filho
a mãe
uma coletora
livros
larvas
lixo
lavam//levam//louvam

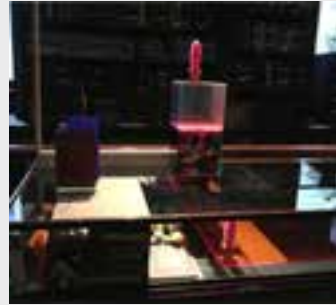
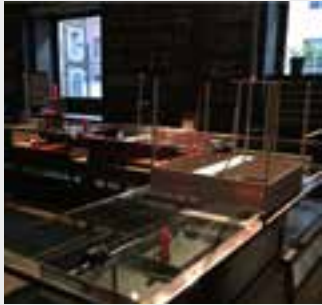
thomp

seu son o
sua sin a
seu sonh o
nossa in sonia vogais a__e__ai

ancestrais

a mãe son__ha
em segredo
thomp__son__etos
Byron, Keaton [entre outros] ele leu

"the many-splendoured thing" escreveu



]m[ainsi commence une intervention dans une bibliothèque de livres rares. Arrosée de thé, en un seul fil, sur un même rail, une possible connexion entre deux îles aussi distantes: la fine pluie de Manchester et l'impitoyable soleil noir de la région nord-est du Brésil; de livres destinés à la poubelle, ramassés par une mère, lus par son fils, recueillis par un reporter, lu par moi-même, saisi par un commissaire et lu James Moss, directeur de galerie. Un train furieux, un *Voyage*, entre mondes, entre livres précieux et banals. Par la plus absolue distraction, un fil se déroule en flash: je me rappelle de *Morte e vida Severina*, un autre livre Venise-soumergé, Titanic, train sous-marin. 20.000 lieues (que j'ai plastifié, dans une couture millimétrique, avec mon père, encore enfant, plus jeune que Thompson). Ces célèbres lieues du Capitaine Némó sont, en fait, des milles nautiques, qui totalisent la surface de la superficie de la Terre comme étant de 37,657,000 milles carrées ou 129,160,000 km². Jules Verne, João Cabral et Francis Thompson – le poète de Manchester:

*O world invisible, we view thee,
O world intangible, we touch thee,
O world unknowable, we know thee,
Inapprehensible, we clutch thee!
Does the fish soar to find the ocean,
The eagle plunge to find the air—
That we ask of the stars in motion
If they have rumor of thee there?
...
The angels keep their ancient places—
Turn but a stone and start a wing!
'Tis ye, 'tis your stranged faces,
That miss the many-splendored thing.³*

³ THOMPSON, Francis. The Kingdom of God. [1880?].



]m[assim começa uma intervenção em uma biblioteca de livros raros. Regada a chá, em um só fio, em um mesmo trilho, uma possível conexão entre duas ilhas tão distantes: A fina chuva de Manchester e o impiedoso sol nordestino; de livros destinados ao lixo, coletados por uma mãe, lidos por seu filho, coletados por um repórter, lido por mim, coletado por um curador e lido James Moss, diretor de galeria. Um trem furioso, uma *viagem*, entre mundos, entre livros preciosos e banais. Por mais pura distração, um fio se desenrola em flash: lembro de *Morte e vida Severina*, outro livro Veneza-submerso, Titanic, trem submarino. 20.000 léguas (que encadernei, em milimétrica costura, com meu pai, ainda menino, mais novo que Thompson). Essas famosas léguas do capitão Nemo são, de fato, milhas náuticas, que totalizam a área da superfície da Terra como sendo de 37,657,000 milhas quadradas ou 129,160,000 km². Julio Verne, João Cabral e Francis Thompson – o poeta de Manchester:

*O world invisible, we view thee,
O world intangible, we touch thee,
O world unknowable, we know thee,
Inapprehensible, we clutch thee!
Does the fish soar to find the ocean,
The eagle plunge to find the air—
That we ask of the stars in motion
If they have rumor of thee there?
...
The angels keep their ancient places—
Turn but a stone and start a wing!
'Tis ye, 'tis your stranged faces,
That miss the many-splendored thing.³*

³ THOMPSON, Francis. The Kingdom of God. [1880?].

]e[Autant de mer, peu d'air... poèmes de traversées, d'exil, tempêtes, se réveiller dans une autre langue, un autre paysage: les Himalayas. Je désaccélère, je descends à cette station, J'aspire: mirage ... paysage ... pays. Nous sommes combien de Thompson, combien d'enfants du temps sur cette plate-forme?

« ...De sa beauté
laissez-moi que je vous dise:
il est aussi beau qu'un oui
dans une salle négative.
Beau car il est une porte
s'ouvrant en davantage de sorties
beau comme l'objet nouveau
sur l'étagère jusqu'alors vide.

De sa beauté
laissez-moi que je vous dise:
Beau comme l'objet nouveau
sur l'étagère jusqu'alors vide.
Comme tout ce qui est nouveau
Inaugurant sa journée.
Ou comme le cahier nouveau
Lorsqu'on l'inaugure... »⁴

]s[Détour [1]: Il est important de noter que malgré le début imminent de l'été, il pleuvait et il faisait froid à Manchester. Les britanniques affirmaient: Dans un mois il fera beau et chaud. Cette information ne s'est pas confirmée. Du fait de cette simple raison (de l'erreur) j'ai installé une boîte à musique avec la mélodie de "Here comes the sun" sur les escaliers de la bibliothèque, dans la direction cardinale exacte de Liverpool (qui se trouve à 49 minutes de distance avec East Midlands Trains. Ce jour-là j'ai découvert que le prochain train partait à 17h52 et, naturellement, il était à l'heure). Oui, c'est vrai, l'Angleterre est un gros engrenage où les trains ne défont pas, mais le soleil, quant à lui, oui. C'est Thompson qui me l'a enseigné.

4 Trecho recordado de memória, do poema Morte e vida Severina, de João Cabral de Melo Neto.

]e[Tanto mar, pouco ar... poemas de travessias, de exílio, tempestades, acordar em outra língua, outra paisagem: Himalaias. Desacelero, desço nessa estação. Aspiro: miragem ... paisagem ... país. Somos quantos Thompson, quantos filhos do tempo nessa plataforma?

“...De sua formosura
deixai-me que diga:
é tão belo como um sim
numa sala negativa.
Belo porque é uma porta
abrindo-se em mais saídas.
Belo como a coisa nova
na prateleira até então vazia.

De sua formosura
deixai-me que diga:
Belo como a coisa nova
na prateleira até então vazia.
Como qualquer coisa nova
inaugurando o seu dia.
Ou como o caderno novo
quando a gente o principia...”⁴

]s[Desvio [1]: Importante notar que apesar do iminente início do verão, chovia e fazia frio em Manchester. Os britânicos afirmavam: Em um mês fará sol e calor. Essa informação não se confirmou. Por essa singela razão (do erro) instalei uma caixinha de música com a melodia "Here comes the sun" na escada da biblioteca, na exata direção cardeal de Liverpool (que fica à 49 minutos de distância pela East Midlands Trains. Nesse dia descobri que o próximo trem partia às 17h52 e, naturalmente, estava no horário). Sim a Inglaterra é uma grande engrenagem onde os trens não falham, mas o sol sim. Foi Thompson que me ensinou.

4 Trecho recordado de memória, do poema Morte e vida Severina, de João Cabral de Melo Neto.

]t[Détour [2]: Une brève utopie de soleil, de Beatles, d'espoir, cette qualité qui oriente toute l'expérience Thompson - *Yeah Yeah Yeah*.

"...Here comes the sun

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

Little darling

[REDACTED]
[REDACTED]

It feels like years since it's been here

[REDACTED]
[REDACTED]

And I say

It's all right

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

It seems like years since it's been here

Here comes the sun

Here comes the sun

[REDACTED]
[REDACTED]

Sun, sun, sun, here it comes

Sun, sun, sun, here it comes

Sun, sun, sun, here it comes

Sun, sun, sun, here it comes

Sun, sun, sun, here it comes

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

]t[Desvio [2]: Uma breve utopia de sol, de Beatles, de esperança, essa qualidade que norteia toda a experiência Thompson - *Yeah Yeah Yeah*.

"...Here comes the sun

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

Little darling

[REDACTED]
[REDACTED]

It feels like years since it's been here

[REDACTED]
[REDACTED]

And I say

It's all right

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]

It seems like years since it's been here

Here comes the sun

Here comes the sun

[REDACTED]
[REDACTED]

Sun, sun, sun, here it comes

Sun, sun, sun, here it comes

Sun, sun, sun, here it comes

Sun, sun, sun, here it comes

Sun, sun, sun, here it comes

[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]
[REDACTED]



It's all right
*It's all right*⁵

]h[Détour [3]: la chose la plus splendide désire, avec ardeur:

le hasard +
 l'effroi +
 + la reencontre
 + le mystère.



]e[Em repenant: La bibliothèqu est une dame anglaise et vieille qui rêve (de paysages tropicaux et de journées ensoleillées, arrosés au rhum et au *ice tea*, um roman quelconque, peut-être un rêve érotique avec le type brun sauvage qui la visite discrètement et ponctuellement les mardis, quand les lieux sont plus déserts. Personne, autre que Thompson ne s'aperçoit que ses joues blanches chauffent de 5°C et que son teint clair rougit. Elle tente de le dissimuler en prenant une gorgée de plus de thé, respire profondément, regarde autour de soi et voit tous les auteurs Thompson indiqués

⁵ HARRISON, George. Here comes the sun. Intérprete: The Beatles. 1969.



It's all right
*It's all right*⁵

]h[Desvio [3]: a coisa mais esplendorosa deseja, ardorosamente:

o acaso +
 o espanto +
 + o encontro
 + o mistério.



]e[Retomando: A biblioteca é uma senhora inglesa e velha que sonha (com tropicais paisagens e dias ensolarados, regados à rum e *ice tea*, algum romance, talvez um sonho erótico com o moreno selvagem que a visita discreta e pontualmente às terças, quando a o local está mais vazio. Ninguém, senão Thompson, percebe, que suas alvas bochechas esquentam 5°C e sua pálida tez cora. Ela disfarça e sorve mais um gole de chá, respira fundo, olha ao redor e vê todos os autores Thompson sinalados por vibrantes placas de verde neon. Selva feita de muitos artifícios no coração da cidade operária e punk.

⁵ HARRISON, George. Here comes the sun. Intérprete: The Beatles. 1969.

par de vibrants panneaux vert fluo. Jungle faite de beaucoup d'artifices dans le coeur de la ville ouvrière et punk. Sur ces étagères, dans cette station, beaucoup de trains et de stations se connectent. Des abîmes géopolitiques et historiques se mêlent grâce au ramassage primordial de Rosângela. De la rue à la bouche, vers la maison pour les mots, pour le baiser. De là-bas vers la bibliothèque de livres rares. Suspension chez Thompson, tropical soleil de la liberté.

]s[Maintenant les livres ont repris leur place, l'été quitte la station. Les wagons emboîtés dans leur sections organisées.

]u[Chez Portico, il existe une section "*voyages and travels*", nous y avons découvert que, apparemment synonymes, les jumeaux s'éloignent par la durée de leur voyage : longue ou courte. Quand parvenons-nous à nous éloigner suffisamment pour laisser de comprendre l'essentiel? Comment l'évaluer? Une allée jusqu'au portail de la maison constitue-t-elle un voyage? Que mettre dans sa valise: Un accent, un hoquet?

Naquelas prateleiras, naquela estação, muitos trens e Thompson se conectam. Abismos geopolíticos e históricos se emaranham pela coleta primeira de Rosângela. Da rua para a boca, para casa pela palavra, pelo beijo. De lá para a biblioteca de livros raros. Suspensão em Thompson, tropical sol da liberdade.

]s[Agora os livros voltaram ao seus lugares, o verão vai deixando a estação. Os vagões encaixados em suas organizadas seções.

]u[Na Portico existe uma seção "*voyages and travels*", lá descobrimos que, aparentemente sinônimos, os gêmeos se distanciam pela duração da viagem: longa ou curta. Quando conseguimos nos distanciar o suficiente para desentender o essencial? Como aferir? Uma ida até o portão de casa se constitui em uma viagem? O que acomodar na valise: Um sotaque, um soluço?



]n[*voyages and travels*

nous croyons
qu'un livre est un objet-mutant-sous-tension-continue

[toujours en une suspension dans le vide]

le feuilleté de ses pages

[ainsi que des vagues]
fonction infinie de réécrire
[révéler et effacer]
toute certitude...

pour recevoir un nouveau jour
et, qui sait, le soleil.

]here comes the sun[

]n[*voyages and travels*

nós acreditamos
que um livro é um objeto-mutante-em-tensão-contínua

[sempre em uma suspensão no vazio]

o folhear de suas páginas

[assim como as ondas]
função infinita de reescrever
[revelar e apagar]
qualquer certeza...

para receber um novo dia
e, quem sabe, o sol.

]here comes the sun[



GRUPOS DE PESQUISA

Escritos & Ditos

PRÉSENTATION

C'est à l'écoute de la parole des artistes que travaille le groupe *Escritos e Ditos* (dits et écrits d'artiste) qui réfléchit sur la manière dont l'artiste développe sa pratique à l'atelier, sur les relations qu'il établit avec d'autres domaines de connaissance, les différentes articulations qu'il crée entre les anciens savoir-faire et les nouvelles technologies, de même que sur la façon dont il arrive à insérer son travail dans la société.

A l'occasion de la rencontre *Poétique I* le groupe de recherche avait tout juste un an d'existence, il comptait en son sein avec les trois premières étudiantes, ayant obtenu le diplôme de graduation, qui étaient associés au projet CNPq-PIBIC : Gisele Lima, Jaline Pereira et Sara Nascimento – venant toutes trois du nouveau Cours de Théorie Critique et Histoire de l'Art donné au Département des Arts Visuels de l'Université de Brasília.

Les actions du groupe *Escritos e Ditos* ont contribué à diversifier les activités des étudiants et, outre une pensée plus théorique au sujet de l'art qui s'exprime à l'occasion de la rencontre *Poétique I*, d'autres activités plus spécifiques relatives au milieu de l'art se sont développées, entre autres, l'organisation, la production, la recherche, l'enregistrement d'image, le traitement des images, l'enregistrement des vidéos, la communication. Ces actions renforcent l'importance du travail diversifié accompli dans le milieu des arts visuels – travail de l'artiste, du chercheur, du conservateur, du critique, du producteur, du commissaire d'exposition, du divulgateur, du photographe.

Depuis le début, en 2015, le groupe *Écrit et Dit* a formé 5 étudiants de PIBIC et accompli 10 entretiens enregistrés sur le support vidéo, disponibles sur le web-site.

FORMATION 2018

Conception et Coordination
Iracema Lecourt

Gestion de l'Information
Digitale
Christus Nobrega
(PPGArte-UnB)

Membres associés
Christophe Viart
(Paris 1: Sorbonne-Pantheon)
Karina Dias
Pedro Andrade Alvim
(PPGArte-UnB)
Marcos Aurélio Fernandes
(PPGFil-UnB)

Etudiants
Jaline Pereira
Gisele Lima Rocha
Sara Nascimento
(PIBIC-CNPq 2015-16)
Lucas Josijuan
Tiago Moreira
(PIBIC-CNPq 2016-17).
Giovanna C. Araújo Palatucci
Ana Cláudia L. da Cruz Nobre
Monike Cardoso de Souza
(PIBIC/ CNPq 2017-18)

www.escritoseditos.com

Escritos & Ditos

APRESENTAÇÃO

A partir das palavras dos artistas, o grupo *Escritos e Ditos* vem refletindo sobre a prática artística, ou seja, sobre o modo como os artistas trabalham em seus ateliês, as relações que estabelecem com outros domínios de conhecimento, as diversas articulações que fazem entre antigos *savoir-faire* e novas tecnologias, e sobre os modos de inserção de suas produções na sociedade.

Na ocasião do encontro *Poéticas I*, o grupo de pesquisa *Escritos e Ditos* havia sido criado há apenas um ano, e contou com o trabalho das três primeiras alunas de graduação de PIBIC – Gisele Lima, Jaline Pereira e Sara Nascimento – do novo Curso de Teoria Crítica e História da Arte, do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília.

As ações do grupo têm possibilitado aos estudantes realizar atividades diversificadas, relacionadas tanto ao pensamento mais teórico da arte, como aconteceu no encontro *Poéticas I*, quanto às atividades técnicas específicas do meio da arte – organização, produção, pesquisa, gravação, fotografia, tratamento de imagens, montagem de vídeos, divulgação, entre outras. Tais ações vêm reforçando para todos a importância do trabalho realizado em grupo no meio das artes visuais – artista, pesquisador, curador, crítico, produtor, montador de exposição, divulgador, fotógrafo.

De lá pra cá, o grupo *Escritos e Ditos* formou 5 alunos de PIBIC e realizou 10 entrevistas, gravadas em suporte vídeo, disponibilizadas em seu site-web.

FORMAÇÃO 2018

Concepção e Coordenação
Iracema Lecourt

Gestão de Informação Digital
Christus Nobrega
(PPGArte-UnB)

Pesquisadores associados
Christophe Viart
(Paris 1: Sorbonne-Pantheon)
Karina Dias
Pedro Andrade Alvim
(PPGArte-UnB)
Marcos Aurélio Fernandes
(PPGFil-UnB)

Estudantes
Jaline Pereira
Gisele Lima Rocha
Sara Nascimento
(PIBIC-CNPq 2015-16)
Lucas Josijuan
Tiago Moreira
(PIBIC-CNPq 2016-17).
Giovanna C. Araújo Palatucci
Ana Cláudia L. da Cruz Nobre
Monike Cardoso de Souza
(PIBIC/ CNPq 2017-18)

www.escritoseditos.com

La place de l'artiste professeur, Karina Dias

GISELE LIMA ROCHA

« Je propose de penser les espaces de la routine, que nous croyons connaître aussi bien, à partir d'un mouvement du regard qui se configure comme une traversée du monde, nous révélant de nouvelles perceptions spatiales. Lors de ces occasions, le paysage se retrouverait, à tout moment, à la limite de la vision, entre la possibilité d'être perçu ou de ne pas être perçu, de passer de l'état de non-vision vers l'état de vision. Il serait là, toujours dans l'imminence d'apparaître, dans l'attente que l'observateur dépasse les limites qui la camouflent. »¹

Se maintenir attentif au monde. Regarder avec fraîcheur le milieu dans lequel nous nous trouvons. Conserver le regard curieux du voyageur même si nous sommes inscrits dans le quotidien. Permettre que le commun se fasse

paysage. Ce sont des questions sur lesquelles l'artiste professeuse Karina Dias enquête poétiquement, en prenant le paysage comme temps et espace d'expérience et de réflexion. Sa production est donc reconstruction et réorganisation d'expériences/paysages.

Ses travaux, en tant que langage, traitent de l'intervention urbaine, de la photographie et la vidéo-art. Cependant, l'artiste dit aujourd'hui être distante de l'intervention urbaine, étant donné le fait d'avoir trouvé dans la vidéo et la photographie une forme d'extension du regard. Ces ressources techniques lui permettent d'explorer la mémoire visuelle, en créant des images comme des artifices pour remémorer ce qui lui a été précieux au regard.

1 DIAS, Karina. Entre visão e invisão: paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano]. 1. ed. Brasília: Programa de pós-graduação em artes/VIS Universidade de Brasília, 2010.

O lugar do trabalho da artista professora, Karina Dias

GISELE LIMA ROCHA

“Proponho pensar os espaços da rotina, que acreditamos conhecer tão bem, a partir de um movimento do olhar que se configura como um atravessamento do mundo, nos revelando novas percepções espaciais. Nessas ocasiões, a paisagem se encontraria, a todo momento, no limiar da visão, entre a possibilidade de ser ou não percebida, de passar do estado de não-visão para a visão. Ela estaria lá sempre na iminência de aparecer, à espera de que o observador ultrapasse os limites que a camuflam.”¹

Manter-se atento ao mundo. Olhar com frescor o meio em que nos encontramos. Conservar o olhar curioso do viajante ainda que estejamos postos no cotidiano. Permitir que o comum se faça paisagem. São questões que a artista professora Karina Dias investiga poeticamente, tomando a paisagem como tempo e espaço de experiência e reflexão. Sua produção é, portanto, reconstrução e reorganização de experiências/paisagens.

Enquanto linguagem os seus trabalhos abrangem a intervenção urbana, a fotografia e a vídeo-arte. Porém, a artista diz hoje estar distante da intervenção urbana. Pois encontrou no vídeo e na fotografia uma forma de extensão do olhar. Estes recursos técnicos a permitem explorar a memória visual, criando imagens como artificios para a rememoração daquilo que lhe foi precioso ao olhar.

A ideia do viajante está sempre presente na produção poética de Karina Dias. Seja enquanto método, pela viagem em si, isto é, pelo deslocamento espacial do artista pelo mundo. Ou em permitir

1 DIAS, Karina. Entre visão e invisão: paisagem [por uma experiência da paisagem no cotidiano]. 1. ed. Brasília: Programa de pós-graduação em artes/VIS Universidade de Brasília, 2010. p. 113.



Figura 1 Exposição Sobre Cumes - Karina Dias. Brasília, Galeria Alfinete, 2016. Fotografia Escritos&Ditos.

Figure 1 Exposição Sobre Cumes (Exposition sur des Cimes) - Karina Dias. Brasília, Galeria Alfinete. 2016. Photographie: Escritos&Ditos.

L'idée du voyageur est toujours présente dans la production poétique de Karina Dias. Que ce soit en tant que méthode, pour le voyage en lui-même, c'est-à-dire, pour le déplacement spatial de l'artiste dans le monde. Ou de se permettre d'être surpris avec le paysage ordinaire, quotidien, en maintenant le regard vigilant du voyageur, en rendant le vécu du paysage une expérience intime.

Compte tenu de ce qui précède, ses travaux possèdent deux moments de production. Le moment de l'espace extérieur et le moment du retour à l'espace interne, celui de l'atelier. Le premier moment, celui d'espace extérieur, serait le moment du

voyage; moment où a lieu l'observation de l'espace/paysage et de la capture des images. D'après la propre artiste, c'est à ce moment, dans l'espace extérieur, où le travail a lieu avec une plus grande intensité. C'est le lieu où survient la confrontation, de celui qui regarde et du lieu observé. Le second moment, celui du retour de l'espace extérieur, serait l'étape du travail en atelier. C'est le lieu où est réalisé le travail d'édition et de traitement des vidéos et des photos.

Ces deux moments exigent des temps différents. L'espace extérieur demande une plus longue durée, c'est le temps/espace de l'expérience. C'est pendant cette

se surpreender com a paisagem ordinária, cotidiana, mantendo olhar vigilante do viajante, tornando a vivência da paisagem uma experiência íntima.

À vista disso, seus trabalhos possuem dois momentos de feitura. O momento do espaço exterior e o momento do retorno ao espaço interno, do ateliê. O primeiro momento, o do espaço exterior, seria o momento do da viagem, quando acontece a observação do espaço/paisagem e da captura das imagens. Segundo a própria artista, é nesse momento, no espaço fora, aonde o trabalho acontece com maior potência. É aonde acontece o embate, de quem olha com o local a ser mirado. O segundo momento, o de retorno do espaço exterior, seria a etapa do trabalho em ateliê. Onde acontece a edição e o tratamento dos vídeos e fotos.

Esses dois momentos exigem tempos diferentes. O espaço exterior demanda uma duração maior, é o tempo/espaço da experiência. É nesse período quando acontecem a viagem e o enfrentamento direto da artista com o trabalho. Durante esse processo que Karina Dias enxerga o lugar, é no enxergar que o trabalho se faz. Seja ele a cidade, a montanha, o deserto ou o mar. A artista faz várias visitas aos seus locais de pesquisa, e realiza longas observações até de fato enxergar o lugar.

Nesse momento que acontece o contato com os transeuntes, com as intempéries climáticas, problemas técnicos, com o acaso e com o mundo. A viagem ao espaço exterior é o trabalho de campo.

A artista associa o processo de filmar e de fotografar com o arco e flecha. A ação de lançar um olhar preciso para um ponto do lugar paisagem, como uma flecha vai de encontro ao seu alvo. Também ressalta a diferença como esses processos se dão diferentemente na cidade e na natureza. Na cidade essa atitude cria uma noção de perímetro, um espaço que se constrói pela presença da câmera que de alguma maneira sinaliza um acontecimento. A movimentação dos equipamentos de fotografia e filmagem na cidade, geram então curiosidade, vigilância. Muitas vezes interferências e até o impedimento que o trabalho seja feito. "Uma câmera no meio da cidade é uma arma".²

Já em um ambiente de natureza o processo se dá de outra maneira. É preciso que a artista se adapte as condições do lugar,

² DIAS, K. Entrevista a Iracema Barbosa. Escritos&Ditos de artistas, Brasília, 2016.

période que s'effectue le voyage et l'affrontement direct de l'artiste avec son travail. Pendant ce processus où Karina observe le lieu, c'est dans ce regard porté que le travail s'effectue. Que ce soit la ville, la montagne, le désert ou la mer. L'artiste fait plusieurs visistes dans ses lieux de recherche, et réalise de longues observations jusqu'à ce qu'elle puisse, de fait, voir le lieu.

C'est en ce moment que survient le contact avec les passants, avec les intempéries climatiques, les problèmes techniques, avec le hasard et avec le monde. Le voyage dans l'espace extérieur constitue le travail de terrain.

L'artiste compare le processus de filmer et de photographier au tir à l'arc. L'action de lancer un regard précis vers un lpoint du lieu/paysage, comme une flèche qui va à l'encontre de sa cible. Elle souligne également la différence entre ces processus lorsqu'ils s'effectuent en ville ou dans la nature. En ville, cette attitude crée une notion de périmètre, un espace qui se construit par la présence de la caméra qui signale, quelque part, la présence d'un événement. Le déplacement des équipements de photographie et de tournage en ville provoquent

alors curiosité, vigilance. Très souvent, surviennent des interférences et même des empêchements pour la réalisation du travail. « Une caméra en plein milieu de la ville est une arme² ».

Alors que dans un environnement naturel, le processus s'effectue de façon différente. Il est nécessaire que l'artiste s'adapte aux conditions du lieu, en rendant possible la réalisation des images. Des questions comme l'éclairage naturel, les nuages, la pluie, les interférences climatiques en général, sont des facteurs compliquant le travail. Ainsi que les interférences humaines qui surviennent souvent dans ces environnements, provoquées par des passants désavisés. Car, différemment de la ville, dans la nature la présence de la caméra ne constitue pas un domaine délimité qui écarte, ou qui mette les personnes en état d'alerte.

« Dans un espace naturel, marcher pendant quatre heures pour arriver dans un lieu et filmer. Vous pouvez avoir quelqu'un qui marche avant vous ou après vous. Et soudain, elle croise votre chemin, à un moment où vous n'aviez pas besoin de cette personne³ ».

2 DIAS, K. Interview à Iracema Barbosa. Escritos&Ditos de artistas, Brasília, 2016.

3 Ibid.

possibilitando a realização das imagens. Questões como a luz solar, as nuvens, a chuva, as interferências climáticas em geral, são fatores complicadores do trabalho. Assim como as interferências humanas que nesses ambientes comumente se dão por passantes desavisados. Pois diferentemente da cidade, na natureza a presença da câmera não constitui uma área delimitada que repele, colocando as pessoas em alerta.



Figura 2 Making of. Entrevista Karina Dias. 2016. Fotografia Escritos&Ditos.
Figura 2 Making of de l'interview Karina Dias, 2016. Photographie: Escritos&Ditos

“Num espaço de natureza, caminhar quatro horas para chegar em um lugar e filmar. Você pode ter alguém que está caminhando antes de você ou depois de você. E de repente ela passa pelo seu caminho, em um momento que você não precisava daquela pessoa”.³

A volta do espaço externo para o espaço do ateliê implica também a volta para o cotidiano, para a rotina. Portanto, requer uma outra forma de se portar e de pensar o trabalho. Nessa situação existem tam-

bém as demandas da casa e do trabalho como professora, então a problemática passa a ser a busca pela “não perda do trabalho”. Ou seja, não deixar escapar o pensamento acerca da produção. Manter o pensamento poético mesmo com todos os outros fatores dispersantes que a rotina implica.

Karina entende então a sua atividade como professora de artes como agente facilitador do trabalho de ateliê. Pois, para ela, trata-se de uma questão de ponto de vista. Isto é, a artista e a professora compartilham da mesma visão. Assim o universo acadêmico ajuda a manter o pensamento acerca da sua produção artística. As aulas, os textos, as pesquisas, o trabalho que realiza na universidade em geral está sempre relacionado com o trabalho artístico. Os dois compõe um único corpo, um único pensamento. Consequentemente a reflexão em sala de aula e o pensar poético não se desvinculam. O que ela enxerga como artista é o que explora enquanto professora. As aulas e o ateliê funcionam com a mesma composição e construção e de repertório teórico e imagético.

3 DIAS, K. Entrevista a Iracema Barbosa. Escritos&Ditos de artistas, Brasília, 2016.

Le retour de l'espace externe vers l'espace de l'atelier implique également le retour au quotidien, le retour à la routine. Il requiert donc une autre façon de se porter et de penser le travail. Dans cette situation, il existe également les demandes domestiques et celles du travail de professeur, et la problématique devient donc la recherche de la « non perte de travail ». C'est-à-dire de ne pas laisser échapper la pensée concernant la production. Maintenir la pensée poétique même avec tous les autres facteurs dispersants que la routine implique.

Karina comprend alors son activité d'enseignante d'arts comme un agent facilitateur du travail d'atelier. Car, pour elle, il s'agit d'une question de point de vue. C'est-à-dire, que l'artiste et l'enseignante partagent la même vision. Ainsi, l'univers académique l'aide à maintenir la pensée autour de sa production artistique. Les cours, les textes, les recherches, le travail qu'elle réalise à l'université est généralement toujours en lien avec son travail artistique. Tous deux composent un corps unique, une

seule pensée. Par conséquent, la réflexion en salle de cours et la pensée poétique ne sont point séparées. Ce qu'elle voit comme artiste, c'est ce qu'elle explore en tant qu'enseignante. Les cours et l'atelier fonctionnent avec la même composition et sont construits avec le même répertoire théorique et d'images.

D'ailleurs, l'artiste affirme que cette expérience en salle de classe, cet échange de réflexions avec élèves et collègues, évite que le processus soit totalement individuel. Et l'empêche de s'emprisonner dans ses propres pensées et certitudes. Ce qui lui permet également de s'éloigner de la production, et cet éloignement permet que des nouveaux regards soient lancés sur son travail, en enrichissant la réflexion sur sa production. Le moment en salle de classe devient alors, comme l'artiste l'a appelé, un port. Le point à partir duquel vous partez, du travail, vers une navigation. En ayant comme partenaires de voyage des auteurs, des artistes, des élèves. Et en revenant au travail, avec la pensée enrichie par le voyage.

Inclusive, a artista afirma que essa experiência em sala de aula, essa troca de reflexões com os alunos e colegas, impede que o processo seja totalmente individual. Impedindo-a de prender-se em seus próprios pensamentos e certezas. Permite um afastamento com a produção, e esse possibilita que novos olhares sejam lançados sobre o trabalho, enriquecendo a reflexão sobre sua produção. O momento da aula então se torna, como a artista chamou, um porto. O ponto do qual você parte, do trabalho, para uma navegação. Tendo como parceiros de viagem autores, artistas, alunos. Retornando para o trabalho, com o pensamento enriquecido pela viagem.

Notions de travail pour Elder Rocha: expérience en série

JALINE PEREIRA DA SILVA

À partir d'une entrevue réalisée par le groupe de recherche Écrits et Dictons en novembre 2015, cet article soulève une réflexion sur la production en série et les processus répétitifs présents dans le travail de l'artiste Elder Rocha.¹

Dans la contemporanéité, la notion de travail est devenue une question assez répandue et trans-disciplinaire. Ainsi, la quête d'un regard plus critique sur ce que serait le travail pour l'artiste contemporain est devenue le thème central de la recherche. Soulevant ainsi des questions telles que: jusqu'à quel point le travail manuel (artisanat, etc) associé au travail de l'artiste et des Arts plastiques créent un savoir? Parmi les notions de travail répétitif et sériel, existe-t-il

une différence entre une série comme un processus et comme une oeuvre (dans l'expérience et dans la façon de travailler)?

Série comme concept, série comme travail

Le concept d'art sériel et l'attribution d'un tel nom pour une poétique a commencé à se développer au XX^{ème} siècle. Consolidée par l'artiste minimaliste Mel Bochner dans son texte intitulé *Art Sériel, systèmes, solipsisme*², l'art sériel est défini comme un processus rétrograde, avec une «forte artificialité».

Les minimalistes ont imposé des systèmes rigoureux pour la construction de leurs travaux, utilisant des objets commercialement disponibles comme des tuiles et des sacs de ciment.

1 Elder Rocha – Artiste Plastique, Maître en Art au Chelsea College of Art and Design. Est actuellement professeur de peinture à l'Université de Brasília.

2 BOCHNER, Mel. *Arte Serial, sistemas, solipsismo*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

Noções de trabalho para Elder Rocha: experiência em série

JALINE PEREIRA DA SILVA

A partir de uma entrevista realizada pelo grupo de pesquisa Escritos e Ditados em 2015, este artigo traz reflexões sobre o fazer em série e os processos repetitivos presentes no trabalho do artista Elder Rocha.¹

Na contemporaneidade a noção de trabalho tornou-se uma questão bastante abrangente e transdisciplinar. Assim, a procura de um olhar mais crítico sobre o que seria o trabalho para o artista contemporâneo se tornou o tema central para a pesquisa. Levantando questionamentos como: até que ponto o fazer manual (artesanato, etc) relacionado ao trabalho do artista e as artes plásticas geram conhecimento? Dentre as noções de trabalho repetitivo e serial, existe diferença entre série como processo e como obra (na experiência e na forma de trabalho)?

Série como conceito, série como trabalho

O conceito de arte serial e a atribuição de tal nome para uma poética começou a se desenvolver no século XX. Consolidada pelo artista minimalista Mel Bochner em seu texto intitulado *Arte Serial, sistemas, solipsismo*², a arte serial é definida como um processo regrado, com uma “elevada artificialidade”.

Os minimalistas impuseram sistemas rigorosos para a construção de seus trabalhos, usando objetos comercialmente disponíveis como

1 Elder Rocha – Artista Plástico, Mestre em Arte pela Chelsea College of Art and Design. Atualmente é professor de pintura na Universidade de Brasília.

2 BOCHNER, Mel. *Arte Serial, sistemas, solipsismo*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

Ils refusaient toute composition, un processus qui se rapproche de l'idée de reproduction industrielle:

*“Les systèmes sont caractérisés par la régularité, l'entièreté et la répétition dans leur exécution. Ils sont méthodiques. Par leur consistance et par la continuité d'application qui les caractérisent. Les parties individuelles d'un système ne sont pas importantes en elles-mêmes, mais elles n'ont de sens que par la façon dont ils sont utilisés selon une logique hermétique à tout.”*³

Par conséquent, la répétition et la notion de série dans l'Art minimaliste ne sont pas seulement liées au processus et à l'expérience. Ces procédures se présentent dans la forme finale de l'oeuvre.

Les minimalistes cherchent à diminuer au maximum le manuel, le contact né du processus entre le travail et l'artiste. Faute de manipulation, la non-organisation d'un espace donné (composition) et la proximité avec la production industrielle, la répétition et la série se situent beaucoup plus dans le domaine du concept inhérent aux oeuvres, que comme travail et expérience.

Il est important de souligner que les minimalistes travaillaient avec des objets tridimensionnels et pré-industrialisés. La série et la répétition, en plus du processus, sont le résultat, c'est-à-dire qu'ils sont aussi la forme du travail. Le débat oeuvre-artiste, la pratique artisanale est, tel que mentionné ci-dessus, totalement méprisée. Dans ce sens, Bochner note que la composition cède la place à l'arrangement:

*“Le terme «arrangement» est préférable au mot «composition». «Composition» signifie normalement l'ajustement entre les parties, c'est-à-dire de leur taille, de leur format, de leur couleur ou de leur emplacement, pour parvenir au travail final, dont la nature exacte n'est pas connue au préalable. L'«arrangement» implique la nature fixe des parties et une notion préconçue de tout.”*⁴

Ces réflexions démontrent une distanciation centrale entre la question du processus séquentiel pour les minimalistes et pour certains artistes contemporains, pour qui la série et la répétition constituent un processus, mais pas nécessairement la forme de l'oeuvre achevée. L'artiste n'est

³ BOCHNER, Mel. *op. cit.*, p. 172.

⁴ *Ibid.*, p. 171.

tijolos e blocos de cimento. Negavam a composição, um processo que se aproxima da ideia de reprodução industrial:

*“Os sistemas são caracterizados pela regularidade, inteireza e repetição na execução. Eles são metódicos. Em sua consistência e na continuidade de aplicação que os caracterizam. Partes individuais de um sistema não são importantes por si mesmas, mas são relevantes apenas no modo como são usadas segundo a lógica fechada do todo.”*³

Por conseguinte, a repetição e a noção de série na arte minimalista não estão ligadas apenas ao processo e à experiência. Tais procedimentos apresentam-se na forma final da obra.

Os minimalistas procuram diminuir ao máximo o fazer manual, o contato processual entre obra e artista. Pela ausência de manipulação, a não organização de um espaço dado (composição) e a proximidade com a produção industrial, a repetição e a série se encontram muito mais no âmbito do conceito inerente às obras do que enquanto trabalho e experiência.

É importante apontar que, os minimalistas estavam trabalhando com objetos tridimensionais e pré-industrializados. A série e a repetição além de processo são o resultado, ou seja, também são a forma do trabalho. O embate obra-artista, o fazer artesanal é, como citado acima totalmente desprezado. Nesse sentido, Bochner aponta que a composição sede lugar ao arranjo:

*“A palavra “arranjo” é preferível à palavra “composição”. “Composição” normalmente significa o ajuste das partes, i.e., de seu tamanho, formato, cor ou colocação, para chegar ao trabalho final, cuja natureza exata não é conhecida de antemão. O “arranjo” implica a natureza fixa das partes e uma noção preconcebida do todo.”*⁴

Tais reflexões demonstram então um distanciamento central entre a questão do processo sequencial para os minimalistas e para certos artistas contemporâneos, para estes a série e a repetição são processo, mas não necessariamente a forma da obra finalizada. O artista não é mais coibido de usar recursos composicionais no feitiço

³ BOCHNER, Mel. *op. cit.*, p. 172.

⁴ *Ibid.*, p. 171.

plus empêché d'utiliser les ressources de composition pour la réalisation de son travail, et conjointement d'utiliser des processus répétitifs, fournissant un rythme de pensée dans l'expérience.

De cette façon, la série est orientée vers la pratique. Et cette pratique est présente dans notre vie quotidienne, et c'est une étape importante - autant pour l'Art que pour d'autres domaines de savoir - dans le processus de fixation de l'apprentissage.

La répétition dans le contemporain

Au cours d'une entrevue, l'artiste Elder Rocha a commenté que les normes de fonctionnement et les protocoles sont établis lors de son travail en atelier.

Pour lui, la répétition est quelque chose de systématique et en rapport avec sa pratique quotidienne. Pour autant, il comprend que ce travail mécanique, systématique et répétitif - comme par exemple, faire le fond d'un écran ayant besoin de multiples couches - offre un lieu méditatif où l'idée se développe: « faire un

travail génère le travail » « faire, c'est chercher à savoir »⁵. Rapidement, ce moment de travail où la pratique manuelle, l'artisanat et la relation directe entre l'oeuvre et le peintre se dépassent, c'est l'instant où l'artiste voit clair sur le développement de sa réflexion au sujet du processus, et où des questions importantes à cet égard seront résolues.

Ainsi, l'artiste maintient, dans la production d'une série fermée, une séquence de gestes qui seront reproduits sur tous les cadres. Ces gestes dicteront la direction vers laquelle le travail sera orienté.

Dans sa série intitulée *A TV ligou só*⁶ (*La télé s'est allumée toute seule*) (fig.1 et 2) le peintre explique qu'il a d'abord déterminé que les cadres seraient verts et rouges. Et à partir de là, la réverbération de ces couleurs apparaît tout au long de la série, sous la forme de bandes et de grilles juxtaposées à des taches de couleur et à des images figuratives.

Selon Elder Rocha, une série fermée et complète est quelque chose qui possède une force beaucoup plus grande que de peindre des cadres avec des images

do trabalho e conjuntamente utilizar processos repetitivos proporcionando um ritmo de pensamento na experiência.

Sendo assim, a série está voltada para o fazer. E este fazer está presente diariamente em nosso cotidiano e é uma etapa importante - tanto na arte quanto em outras áreas de conhecimento - no processo de fixação da aprendizagem.

A repetição no contemporâneo

Em entrevista o artista Elder Rocha comenta que em seu trabalho no ateliê são estabelecidos padrões de funcionamentos e protocolos.

A repetição, para ele é algo sistemático e está vinculada na sua prática diária. Contudo ele entende que esse trabalho mecânico, sistemático e repetitivo - como por exemplo, fazer o fundo de uma tela que precisa de várias camadas - proporcionam um lugar meditativo onde a ideia se desenvolve: "estar fazendo o trabalho gera o trabalho" "fazer é buscar conhecer".⁵ Logo, esse momento de trabalho onde o fazer manual, a artesanania e a relação direta entre obra e pintor se sobressaem é o instante no qual o artista tem clareza sobre o desenvolvimento de seu pensamento a respeito do processo e onde serão resolvidas as questões importantes para tal.

Assim o artista mantém, na feitura de uma série fechada, uma sequência de gestos que serão reproduzidos em todos os quadros. Tais gestos ditarão o rumo que o trabalho será encaminhado.

Em sua série *A tv ligou só*⁶ (figs. 1 e 2) o pintor comenta que primeiramente determinou que os quadros seriam verdes e vermelhos. E a partir daí a reverberação dessas cores aparece em toda a série, em forma de faixas e grades justapostas às manchas de cor e imagens figurativas.

Segundo Elder Rocha uma série fechada e concluída é algo que possui uma força muito maior do que pintar quadros com imagens distintas. Os quadros em conjunto criam "ecos" que reverberam de uma forma bem mais complexa e intrigante do que imagens individuais. Ao trabalhar de uma maneira sequencial e repetindo

5 ROCHA, Helder. Entrevista realizada em novembro de 2015 para o grupo de pesquisa Escritos&Ditos, coordenado pela Prof. dr^a. Iracema Barbosa e inscrito no programa de pesquisa do CNPq/ProIC - UnB.

6 Exposition individuelle présentée à la Fondation Jaime Câmara dans la ville de Goiânia (Góias) en 2006.

5 Rocha, Helder. Entrevista realizada em novembro de 2015 para o grupo de pesquisa Escritos&Ditos, coordenado pela Prof. dr^a. Iracema Barbosa e inscrito no programa de pesquisa do CNPq/ProIC - UnB.

6 Exposição apresentada na Fundação Jaime Câmara na cidade de Goiânia - GO em 2006 (ROCHA, Elder; FREITAS, G. M. M. *A tv ligou só*. Goiânia, Goiás: Fundação Jaime Câmara, 2006. Catálogo de exposição).

distinctes. Les cadres réunis créent des « échos » qui se répercutent de façon beaucoup plus complexe et intrigante que des images individuelles. En travaillant de manière séquentielle et en répétant les éléments, il pense aussi à la réaction, à l'impact ressenti par le spectateur en voyant une pièce entière où n'est exposé qu'un seul travail, « la compréhension est plus complète. »⁷.

Les processus sériels créent une conversation entre l'oeuvre

et l'artiste. C'est une opportunité de modulation, et d'expérimentation d'idées et de formes. Les intervalles dans ce processus de pratique manuelle entraîne une meilleure compréhension et une ouverture aux différentes possibilités d'articulation des idées qui seront transférées dans le cadre. De cette façon, les processus en série dans l'art contemporain sont compris de manière plus subjective.

⁷ ROCHA, Helder. Entrevista realizada em novembro de 2015 para o grupo de pesquisa Escritos&Ditos, coordenado pela Prof. dr^a. Iracema Barbosa e inscrito no programa de pesquisa do CNPq/ProIC – UnB.

os elementos ele também pensa na reação, no impacto que aquilo vai gerar no expectador ao ver uma sala inteira em que está exposto apenas um trabalho, “a compreensão é mais completa”⁷.

Os processos seriais criam uma conversa entre obra e artista. É uma oportunidade de modulação, experimentação de ideias e formas. Os intervalos nesse processo do fazer manual geram um entendimento mais profundo e uma abertura para várias possibilidades de articulação das ideias que serão transferidas para o quadro. Assim sendo os processos em série na arte contemporânea são entendidos de uma forma mais subjetiva.



Elder Rocha, A tv ligou só, 2005. Guache e nanquim sobre papel. 50 x 65 cm.

Elder Rocha, La télé s'est allumée toute seule, 2005. Gouache et encre de Chine Nan-Kin sur papier. 50 x 65 cm.

⁷ ROCHA, Elder; FREITAS, G. M. M. A tv ligou só. Goiânia, Goiás: Fundação Jaime Câmara, 2006. Catálogo de exposição.

Notions de travail dans l'oeuvre de Pedro Alvim : sur le plaisir au travail

SARA CÂNDIDO NASCIMENTO DOS SANTOS

La recherche du substantif «goût» dans deux dictionnaires¹, nous accorde quelques entrées illustrées par (1) Sentiment de plaisir, satisfaction ; (2) opinion subjective ou appréciation critique sur quelque chose, critère, préférence ; (3) qualité esthétique indicative de telle appréciation ou jugement. Dans l'histoire de l'art, le plaisir en rapport avec le goût - sentiment, qualité, entendement- il s'agit d'une question qui circule sur le réseau artistique avant même l'existence du concept. C'est quelque chose qui, en tant qu'artiste et en tant qu'œuvre, participe non seulement de l'œuvre achevée, mais de tout le processus de production, y compris de la relation tissée entre œuvre et artiste.

Serait-il le plaisir ce que nous intrigue en tant qu'êtres créatifs à persister dans la recherche de la signification de l'art, ou est-ce, encore, la recherche du plaisir un segment naturel de l'art ? Le plaisir, serait-il directement lié aux questions humaines qui recherchent le sens de sa propre existence, à partir de l'idée que la pensée humaine et l'art suivent des segments parallèles ? Ou - même - la notion de plaisir serait-elle quelque chose qui nous renvoie à la relation entre l'art et vie, en tant que mémoire qui renoue avec quelque chose déjà vécue ?

Dans un entretien avec le peintre Pedro Alvim, dans le cadre du projet de recherche «Ecrits & Dits», interrogé sur la notion de plaisir tout en réalisant son

1 FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Nouveau Aurélio XXI: dictionnaire de la langue portugaise. 3e éd. complètement révisée et amplifiée. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999; HOUAISS, Dictionnaire de la Langue Portugaise. Rio de Janeiro: Institut Antonio Houaiss; Objetiva, 2001.

Noções de trabalho na obra de Pedro Alvim: sobre o prazer no trabalho

SARA CÂNDIDO NASCIMENTO DOS SANTOS

Ao pesquisarmos o substantivo “gosto” em dois dicionários¹, temos verbetes exemplificados por (1) Sensação de prazer, satisfação; (2) opinião subjetiva ou apreciação crítica sobre algo, critério, preferência; (3) qualidade estética indicativa de tal apreciação ou julgamento. Na história da arte, o prazer relacionado ao gosto - sentimento, qualidade, juízo - é uma questão que permeia o âmbito artístico antes mesmo da existência de seu conceito, e algo que, enquanto artista, e enquanto obra, participa não somente da obra pronta, mas sim de todo processo produtivo, inclusive da relação obra e artista.

Seria o prazer o que nos instiga enquanto seres criativos a persistir na busca pelo significado da arte, ou seria, ainda, um segmento natural da arte uma busca pelo prazer? Estaria o prazer diretamente relacionado aos questionamentos do homem que busca pelo significado de sua própria existência, partindo da ideia de que o pensamento humano e a arte caminham em segmentos paralelos? Ou - ainda - seria a noção de prazer algo no qual nos remetemos à relação arte e vida enquanto memória que resgata algo que já foi vivido?

Em entrevista realizada com o pintor Pedro Alvim, como parte do projeto de pesquisa “Ecrits & Dits”, quando questionado sobre a noção de prazer enquanto realiza seu trabalho, o artista diz: “*construir uma imagem é uma coisa que me dá prazer(...) Arte tem a ver com*

1 FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa. 3 ed. totalmente rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. HOUAISS, Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro Instituto Antônio Houaiss. Ed. Objetiva , 2001

travail, l'artiste dit : «construire une image est une chose qui me fait plaisir (...) L'art a à voir avec le goût, avec le plaisir, le fait d'être en quête d'un univers dans lequel on est guidé par le goût et le goût signifie l'expérience²».

Partant de cette prémisse nous revenons à l'une des questions mentionnées auparavant : serait-il, donc, ce qui nous intrigue, en tant qu'êtres pensants et par le sens de l'art, la recherche du plaisir durant la création ? Où existe-t-il une relation étroite entre parvenir en autre réalité, de façon à évoquer de nouvelles significations et possibilités visant un but, et la réalisation d'un travail achevé ?

La production artistique considérée comme un processus - travail - en quête d'un je ne sais quoi qui atteindra la réalisation - œuvre- qui se produit de différentes manières par différents artistes. Selon l'entretien, dans le cas de Pedro Alvim le processus est directement lié à l'existence d'un rythme, d'un exercice quotidien, qui demande continuité, de sorte que le sentiment d'avoir une œuvre achevée peut être ne soit pas à portée.

Nous pouvons affirmer, par

exemple, qu'il n'y a pas de formule préétablie pour une production. Ce processus dialogue encore avec l'existence d'un doute, où l'apparition de nouvelles possibilités évoque des processus répétitifs - tentatives entre l'inconnu - ou, même en suggérant la possibilité « d'erreur » comme partie du processus productif. Selon Pedro Alvim, « *La possibilité de faire faux donne aussi un certain plaisir* »³ et le mécontentement a aussi son ingénence «où « *ce n'est que poursuivre la satisfaction de faire quelque chose à laquelle on croit, il y a aussi le doute (qui peut prendre place), des choses qui interfèrent* » comme partie du processus.

Parmi les 'choses qui interfèrent' dans l'acte de peindre, à compter non juste sur des facteurs routiniers de l'atelier (local, sons, routine), nous devons considérer la quête du plaisir comme des facteurs inconscients - et peut-être conscients - de la mémoire, où l'on récupère/transfère quelque chose qui est déjà arrivé comme source d'inspiration, ou même la nécessité (inconsciente ?) de quelque chose qui nous cherchons à faire revivre.

«Une allusion se fait autour du

2 ALVIM, Pedro. Entretien avec le groupe de recherche inscrit au CNPq/ProIC - UnB, «Écrits & Dits», coordonné par la Pre. Dr. Iracema Barbosa.

3 Ibid.

gosto, tem a ver com prazer, buscar um universo em que você se orienta pelo gosto e gosto significa experiência.”²

Partindo dessa premissa voltamos a um dos questionamentos citados anteriormente: seria, portanto, o que nos instiga enquanto seres pensantes, pelo significado da arte, a busca pelo prazer enquanto se cria? Onde há uma relação estreita entre adentrar outra realidade, sugerindo novos significados e possibilidades destinados a um fim, à realização de um trabalho pronto?

A produção artística vista como um processo - trabalho -, em busca de algo que chegará a sua realização - obra - acontece de formas diferentes para diferentes artistas. No caso de Pedro Alvim, segundo entrevista, o processo está diretamente ligado à existência de um ritmo, por um processo diário, algo que possui continuidade, de forma que a sensação de um trabalho realizado talvez não aconteça.

Podemos afirmar, por exemplo, que não existe uma fórmula pré-estabelecida para o que se produz. O processo de produção também dialoga com a existência da dúvida, onde o surgimento de novas possibilidades sugere processos repetitivos - tentativas entre o desconhecido - ou, até mesmo, sugerindo a possibilidade de 'erro' como parte do processo produtivo. Para Pedro Alvim, “*a possibilidade de dar errado também dá um certo prazer*”³, e o desprazer também tem sua interferência” onde, “*não é só a busca da satisfação de estar fazendo uma coisa que se acredita, também tem a dúvida (que pode crescer), as coisas que interferem*” como parte do processo.

Entre as 'coisas que interferem' ao pintar, contando não somente com os fatores da rotina do ateliê (local, sons, rotina), devemos considerar a busca pelo prazer entre fatores inconscientes - e talvez conscientes - da memória, onde se retoma/transfere algo que já aconteceu como inspiração, ou até mesmo com a necessidade (inconsciente?) de algo que se procura reviver.

“*Já se aludiu ao fato de que a memória talvez seja o componente mais específico e importante para a constituição do gosto e, as imagens que nos impressionam são remanescentes de uma espécie de triagem afetiva que não ocorre inteiramente de forma consciente.*”⁴

2 ALVIM, Pedro. Entrevista realizada com o grupo de pesquisa inscrito no CNPq/ProIC - UnB, “Escritos & Ditos”, coordenado pela Prof. dr^a. Iracema Barbosa.

3 Ibid.

4 ALVIM, Pedro de Andrade; A busca pelo gosto (e o gosto pela busca). Artigo publicado

fait que la mémoire est peut-être la composante la plus spécifique et importante à la formation du goût, et les images qui nous impressionnent rappellent une sorte de filtrage affectif qui n'est pas tout à fait conscient. »⁴

À cet égard, l'orientation par le plaisir ou par cette poursuite suggère une raison interne, personnelle, et par conséquent incertaine. Serait donc, encore, la notion de plaisir quelque chose à laquelle nous nous référons afin d'établir la relation entre l'art et la vie, en tant que mémoire cherchant à renouer avec quelque chose déjà vécu ?

« Je pense que les moments où je n'ai rien dans la vie, sauf la peinture, ne sont pas souvent aussi bénéfiques que les moments où j'ai d'autres obligations (...) Ce qui me amène d'avantage vers l'art et la peinture, est l'envie de retrouver quelque

chose et je ne sais pas exactement de quoi il s'agit. »⁵

Ainsi, le fait de suggérer que le plaisir fait partie de tout le processus de production, même si ce processus n'est pas encore en route ou à se produire n'est pas absurde, car la recherche du plaisir ne devient pas statique, ainsi que la production. Si nous poursuivons cette ligne de pensée, nous pourrions suggérer encore que la recherche du plaisir fait partie de la vie, ainsi que l'art, pas nécessairement dans cet ordre.

L'atelier de Pedro Alvim se trouve dans l'un des bâtiments du Secteur Commercial, au centre-ville de Brasília. L'emplacement est directement lié à son œuvre : l'artiste peint des paysages. Depuis la fenêtre de son atelier nous arrivons à voir une partie de l'avenue du Congrès National, visibilité qui est source d'inspiration pour son travail.

4 ALVIM, Pedro. *À la recherche du goût (et le goût par la recherche)* Publié sur la page de l'UFG: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/pedroAlvim.pdf>; non daté.)

5 Entretien avec l'artiste Pedro Alvim, « Écrits & Dits : La notion de Travail en Poétiques Artistiques Distinctes ».

Nesse aspecto, a orientação pelo prazer ou pela busca do mesmo sugere uma razão interna, pessoal, e consequentemente, incerta. Seria, então, novamente, a noção de prazer algo no qual nos remetemos ao estabelecermos a relação arte e vida, enquanto memória que resgata algo que já foi vivido?

*“Eu acho que os momentos em que eu não tenho nada na vida a não ser pintar, muitas vezes, não são tão benéficos quanto os momentos em que eu tenho outras obrigações(...) O que me leva mais à arte, à pintura, é a busca de reencontrar alguma coisa, que eu não sei exatamente o que é.”*⁵

Portanto, não seria absurdo sugerir que o prazer faz parte de todo o processo produtivo mesmo quando este processo ainda não está em percurso ou vias de acontecer, pois a busca pelo prazer não se torna estática, assim como a produção. Se continuarmos nessa linha de pensamento, poderíamos sugerir ainda, a busca pelo prazer como parte da vida, assim como a arte, e não necessariamente nessa ordem.

O ateliê de Pedro Alvim se encontra em um dos prédios do Setor Comercial, centro de Brasília. A localização tem relação direta com sua obra: o artista pinta paisagens. Da janela de seu ateliê conseguimos ver parte da avenida do Congresso Nacional, visibilidade que é inspiração para seu trabalho.

na página da UFG: <https://art.medialab.ufg.br/up/779/o/pedroAlvim.pdf>; não datado.

5 Entrevista com o artista Pedro Alvim, “Escritos e Ditos: A Noção de Trabalho em Poéticas Artísticas Distintas”.

Vaga-mundo : poéticas nômades

PRÉSENTATION

Le groupe de recherches Vaga-mundo : poéticas nômades (vague-monde : poétiques nômades) est liée à l'Université de Brasília et au CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – “National Counsel of Technological and Scientific Development”.

Il rassemble des artistes-chercheurs, doctorants du Département d'arts visuels de l'Institut des Arts de l'Université de Brasília. Ce qui réunit le groupe, c'est le désir de travailler les différents rapports entre l'humain et le paysage où l'expérience du voyage est le cœur de notre recherche. Les terrains de cette recherche plastique sont l'expérimentation des distances, tant lointaines que celles de l'extrême proximité, tout comme les parcours extra-vagants et ordinaires. De ces mouvements émergent nos coordonnées « vague-monde »: expéditions, expositions et écriture.

L'expédition “l'île du Retiro”

Tout commença à partir d'un “navfrage”...

En 2015, pendant 30 jours, nous¹ avons le projet de naviguer sur un voilier vers l'Antarctique pour y réaliser une expédition artistique en parcourant le Détroit de Gerlache. L'instabilité politico/économique du Brésil a fait que nous avons dû suspendre, pour le moins

1 Nous se réfère au groupe Vaga-mundo : poéticas nômades(CNPq).

Vaga-mundo: poéticas nômades

APRESENTAÇÃO

O Grupo de Pesquisa Vaga-Mundo: Poéticas Nômades (CNPq) reúne artistas-pesquisadores, mestrandos e doutorandos ligados ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Realizando pesquisas poéticas em diversas linguagens artísticas, o que reúne os membros do grupo é o desejo de investigar as relações entre o homem e a paisagem, entre a imensidão dos espaços e a singularidade daquele que os percorre. Para tanto, a experiência da viagem é o centro de nossas pesquisas e algumas noções são fundamentais: horizonte, paisagem, geopoética, entre outras. Aliando a prática artística, a reflexão teórica e a experiência em espaços-extremos, nossa intenção é construir uma poética nômade surgida do movimento, de nossos deslocamentos a partir de expedições artísticas em vários lugares do mundo. Desse movimento surgem as nossas coordenadas vaga-mundo: expedição, exposição e escrita.

A expedição Ilha do Retiro

Tudo começou com um “naufrágio”...

Em 2015 o grupo Vaga-mundo: poéticas nômades viajaria rumo à Antártica para percorrer, a bordo de um veleiro, o Estreito de Gerlache durante 30 dias e realizar, assim, uma de nossas expedições artísticas. Porém, a instabilidade político/econômica que enfrentávamos no Brasil, adiou a nossa partida. Diante disso, tomamos

FORMAÇÃO

Iris Helena
Luciana Paiva
Nina Orthof
Gabriel Menezes
Tatiana Terra
Luiz Olivieri
Ludmilla Alves
Júlia Milward
César Becker
Albert Ambelakiotis
Karina Dias (coordenadora)

www.cargocollective.com/vaga-mundo

FORMAÇÃO

Iris Helena
Luciana Paiva
Nina Orthof
Gabriel Menezes
Tatiana Terra
Luiz Olivieri
Ludmilla Alves
Júlia Milward
César Becker
Albert Ambelakiotis
Karina Dias (coordenadora)

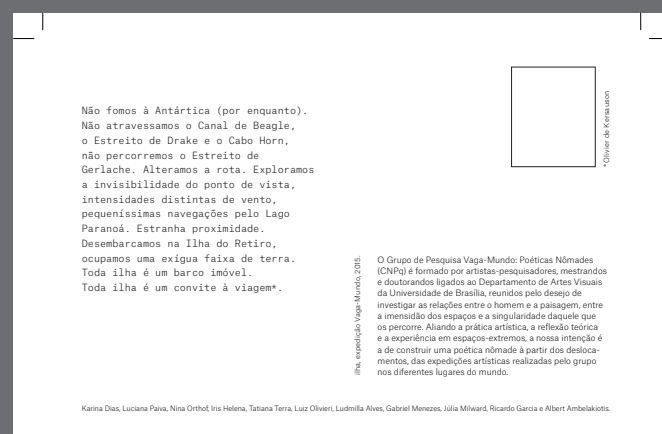
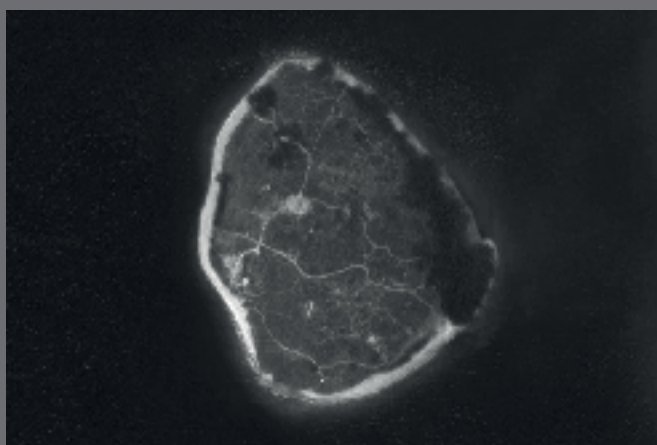
www.cargocollective.com/vaga-mundo

L'exposition

En mai 2016, près d'un an après l'expédition sur l'île, nous avons réalisé une exposition *L'île* au Elefante Centro Cultural de Brasília en y montrant les oeuvres qui ont été réalisées lors de notre « navigation » sur le Lac Paranoá de Brasília.

L'écriture

Les textes présentés dans ce volume complètent le mouvement commencé lors notre départ vers l'île.



Nous ne sommes pas allés en Antarctique (pour l'instant). Nous n'avons pas traversé le Canal de Beagle, ni le détroit de Drake ou le cap Horn et nous n'avons pas parcouru le détroit de Gerlache. Nous avons changé de route pour explorer l'invisibilité du point de vue, des intensités distinctes du vent. Une navigation minimale sur le Lac Paranoá de Brasília. Étrange proximité. Nous avons débarqué sur l'île du Retiro, pour occuper une parcelle de terre exiguë.

[...]Toute île est une invitation au voyage [...].

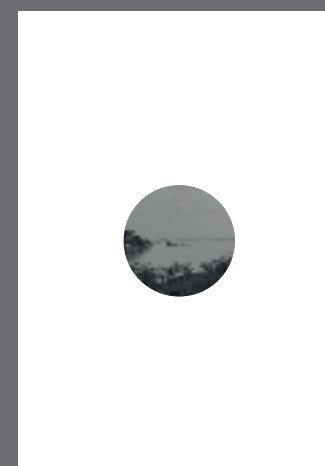
[...] Toute île est un bateau immobile [...] (Olivier de Kersauson)

A exposição

Em maio de 2016, um ano depois da nossa expedição à ilha do Retiro, realizamos a exposição *Ilha* no Elefante Centro Cultural em Brasília com os trabalhos desenvolvidos a partir de nossa « pequeníssima navegação ».

A escrita

Os textos apresentados neste volume completam o movimento iniciado desde a nossa partida para ilha.



Superfície desalagada na moldura líquida da cidade, um cerro cercado de água por todos os lados, a Ilha do Retiro rompe com o projeto moderno de um lago ornamental. A formação rochosa sitiada possui a extensão territorial de um campo de futebol e ecossistema composto por resquícios de paisagens. As bordas avermelhadas, entre a água e a terra, são sobras das edificações recentes que foram rejeitadas na grande porção líquida doce e reunidas nas margens. Os animais terrestres são identificados pelos rastros, índices interpretáveis de uma ausência presente. No dia 06 de maio de 2015, às 10h42, atravessamos o lago em um barco emprestado, permanecemos 6 horas em estado de ilha e retornamos com souvenirs.

Une surface asséchée dans le cadre liquide de la ville, un monticule entouré d'eau de tous côtés, l'île de Retiro rompt le projet moderne d'un lac ornamental. La formation rocheuse clôturée à l'extension territoriale d'un terrain de football et l'écosystème composé par des restes de paysages. Les bordures rougeâtres, entre l'eau et la terre, sont des excédents d'édifications récentes, qui ont été rejetés dans la grande étendue liquide douce et réunis aux marges. Les animaux terrestres sont identifiés par leurs empreintes, des indices interprétables d'une absence présente. Le 06 mai 2015, à 10h42, on a traversé le lac dans un bateau emprunté, on est resté 6 heures dans l'état d'île et nous sommes revenus avec des souvenirs.

Observations de l'île

KARINA DIAS

*
qu'est-ce qui nous fait désirer une île?
qu'est-ce qui nous convoque à débarquer?
l'horizon qui l'entoure,
tenir les distances,
l'absence de voisinages,
son étroit contour,
le désir de trouver ses chemins,
l'illusion de son refuge,
les eaux familières qui l'entourent,
son extrême proximité...

Observações da ilha

KARINA DIAS



Frente fria / Vent d'hiver (2016), Ilha do retiro. 720 × 480 DV Wide.

*
o que nos faz desejar uma ilha?
o que nos convoca a desembarcar?
o horizonte que a circunda,
a posse de suas distâncias,
a ausência de vizinhanças,
o seu diminuto contorno,
o desejo de encontrar os seus caminhos,
a ilusão de seu abrigo,
as águas familiares que a envolvem,
a sua proximidade extrema...

*
cartographe
croire en la possibilité d'une mesure,
désirer un contour,

*
cartographie
une note
une visée
une esquisse
une page pour un atlas

*
cartografar
acreditar na possibilidade de uma medida,
desejar um contorno,

*
cartografia
uma nota
uma mirada
um esboço
uma página para um atlas

un atlas des îles abandonnées [J.Schalansky]

un atlas des îles abandonnées [J.Schalansky]

lac-île

lago-ilha

*
sud
extrême-sud
centre-sud
centre-extrême

*
sul
extremo-sul
centro-sul
centro-extremo

*
tenir les directions
garder les distances
abandonner la carte

*
possuir as direções
guardar as distâncias
abandonar o mapa

*
regarder le lac
voir la montagne
insulaire – altitude

*
olhar o lago
ver montanha
insular – altitude

sur la terre, sous le ciel
brouillard

sobre a terra, sob o céu
nevoeiro

*
brume
intruse, australe,
dense, blanche, nébuleuse, passagère
une nuit en plein jour
*
nocturnes distances

*
neblina
intrusa, austral,
densa, branca, enevoadada, passageira
uma noite em pleno dia
*
noturnas distâncias

Étude pour précipitations

JÚLIA MILWARD



En ce moment, je ressens déjà un errant désir diffus d'émerveillement et des milliers de reflets du soleil dans l'eau qui coule du robinet de l'herbe d'un jardin mûr de parfums, jardin et ombres que j'invente déjà et maintenant et qui sont le moyen de parler en ce moment de ma vie.¹

Debout à une distance de 3 mètres environ, le corps légèrement incliné et projeté en avant, face au lac aux eaux en mouvement par le flux des moyens de transport aquatiques, j'observe le cours mouvementé en essayant de reconnaître et de distinguer les éléments qui flottent, ceux étant submergés et les images à la surface. Penché comme si j'étais à table, je me précipite sans danger de tomber en construisant un abîme sur la surface de l'eau. Les étincelles luisantes du mouvement de l'eau provoquent des vertiges, la perspective hésitante trouble le regard, des images instables se confrontent au désir de conservation. Le corps en déséquilibre s'exerce en essayant de maintenir en mémoire les éléments remarquables, en acceptant que l'action n'entraînerait que des débris, des inexactitudes et des pertes.

¹ LISPECTOR, Clarice. Água Viva. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

Estudo para precipitações

JÚLIA MILWARD



Neste instante-já estou envolvida por um vagueante desejo difuso de maravilhamento e milhares de reflexos de sol na água que corre da bica da relva de um jardim todo maduro de perfumes, jardim e sombras que invento já e agora e que são o meio concreto de falar neste meu instante de vida.¹

Em pé, com uma distância aproximada de 3 metros, o corpo ligeiramente inclinado e projetado para frente, face ao lago de águas moventes pelo fluxo dos meios de transportes aquáticos, observo o curso movimentado tentando reconhecer e distinguir os elementos que flutuam, os que estão submersos e as imagens superficiais. Debruçada como se estivesse numa mesa, me precipito sem o perigo da queda construindo um abismo sobre a superfície aquosa. As faíscas reluzentes do movimento da água causam vertigens, a perspectiva vacilante envesga, as imagens instáveis confrontam o desejo de conservação. O corpo em desequilíbrio se exercita tentando reter no local das lembranças os elementos notados, aceitando que a ação resulte apenas em detritos, imprecisões e perdas.

¹ LISPECTOR, Clarice. Água Viva. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

*Comment une vue d'en haut, qui est une expérience de la distance, convoque, malgré tout, ce qui est à désigner comme une expérience intérieure?*²

Je marche au bord de l'île où la terre est composée de débris des bâtiments qui bordent le lac. Je mets en rapport le ton rougeâtre du terrain aux tuiles d'argile rejetées par une erreur de calcul, le gris des briques brisées lors de la rénovation de la zone de loisirs, les galets aux jardins d'hiver défaits, les petits coquillages marrons, blancs et jaunes, aux aquariums vidés. Les nuances du sol composé de restes, combinées avec celles de la voûte céleste et de la surface de l'eau du lac résultent en une apparence liquide visqueuse argentée maculée de violet, corail clair, ocre et azurée. A distance, cette matière composée changeante semble impénétrable, une toile imperméable en matière synthétique et qui ne peut être conçue que par un esprit. Les gestes harmonieux semblent avoir été copieusement articulés et la prose tissée entre les actions nous amène à nous demander ce que c'est. L'impression du faux brise le réel et la vision entaillée, sans liens avec la réalité, prête à la fiction. Les figures s'éclipsent, croisent animées l'angle de la perception. Cependant, attachés à la reconnaissance et à la volonté de fixation des apparences données par l'instant, nous finissons par effacer l'image originale qui a donné naissance au processus. J'esquisse une définition de la première image remarquée sur les eaux du lac et déclare qu'il s'agissait d'une chaîne de montagnes aux cimes lumineuses vues d'en haut, du point de vue d'un ballon ou du 163^e étage d'un immeuble. Un paysage imaginé autant que le type de vue, l'*accablant*³ qui miniaturise les éléments pour les dominer, les contrôler et agir sur eux. Cependant, le processus d'imaginer une position du regard et de fournir les éléments manquants à la place où ils ne sont pas à partir du contact avec l'environnement et *dans lequel le monde apparaît selon une distance inversée, une distance en mouvement avant et arrière capable de nous rendre sensibles à tout ce que la vue d'en bas pourrait atteindre de la vue d'en*

² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Penser penché*. Lisboa: Ymago, 2015.

³ Ibid.

*Como é que uma vista de cima, que é uma experiência da distância, convoca, apesar de tudo, o que se deve designar como uma experiência interior?*²

Ando pelas margens da ilha onde a terra é composta por resíduos das construções que contornam o lago. Relaciono o tom avermelhado do terreno às telhas descartadas por um erro de cálculo, o cinza aos tijolos partidos durante a reforma da área de lazer, as pedras de seixo rolado aos jardins de inverno desfeitos, as pequenas conchas marrons, brancas e amarelas aos aquários desmanchados. As nuances do solo de sobras combinadas com as da abóboda celeste e as da superfície aquática do lago resultam numa aparência líquida viscosa prateada maculada de púrpura, coral claro, ocre e cerúleo. Em distância o composto cambiante parece impenetrável, uma tela impérvia feita de material sintético e que só poderia ser concebida por uma mente. Os gestos harmônicos parecem terem sido copiosamente articulados e a prosa tecida entre as ações nos leva a indagar o diante. A impressão do falso aquebranta o real e a visão entalhada, deslaçada da realidade, cede à ficção. As figuras se eclipsam, atravessam animadas o ângulo da percepção. Porém, atados ao reconhecimento e anseio de fixação das aparências dadas no instante, acabamos apagando a imagem inicial que originou o processo. Ensaio uma definição do primeiro semblante notado sobre as águas do lago e declaro que foi uma cadeia montanhosa de cumes luminosos vistas de cima, do ponto de vista de um balão ou do 163^o andar de um prédio. Uma paisagem imaginada tanto quanto o tipo de vista, a *sobrepujante*³ que miniaturiza os elementos para dominação, controle e atuação. Todavia, o processo de imaginar uma posição do olhar e dispor os elementos ausentes no lugar onde não se encontram à partir do contato com o ambiente e *em que o mundo aparece segundo uma distância invertida, uma distância em movimento de vai e vem capaz de nos tornar sensíveis a tudo o que a vista de baixo poderia atingir na vista de cima*⁴, aproxima-se de uma visão *abrangente*⁵, *submete-se a um mundo em movimento, subjetiva-se em experiências interiores*⁶, coloca-se na condição do *não-saber*⁷ para prosseguir.

² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pensar debruçado*. Lisboa: Ymago, 2015.

³ DIDI-HUBERMAN, Georges. op. cit.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

*haut*⁴, se rapproche d'une vision élargi et⁵, se soumet à un monde en mouvement, se subjective dans des

*expériences intérieures*⁶, se met dans la condition du *non-savoir*⁷ pour continuer.

(...) avec le réel, il (le rêveur) fabrique du mystère.⁸

Le texte des eaux mouvantes est composé d'éruptions et effacements, *des êtres qui se dissolvent dans la visibilité*⁹. Les répétitions dissemblables et pourtant analogues, ne parviennent pas à créer des motifs clairement délimités, les images apparaissent superposées, dans un jeu de recouvrir-découvrir-recouvrir-découvrir, brisent et traversent l'espace, en le divisant jusqu'à la dissolution. Crépuscule, la surface de l'eau détient et manipule les ombres; rabotée, elle intensifie la teinte bleutée du ciel. Les eaux sont honnêtes et ne prétendent aucune illusion, l'observateur parvient, par lui-même, à distinguer clairement les couches qui composent les scènes instables offertes à la vision¹⁰.

Les variétés d'eau influencent directement la production des images, elles dépendent, par exemple, du type (douce ou salée),

de la tonalité (de soi-même et des environs), du sol, de la profondeur, de la vitesse du courant, du flux de véhicules. Les matériaux constitutifs qui sont insérés dans le milieu aquatique influencent à la fois la formation finale de l'image et sont également modifiées par les qualités de l'eau. Dans l'espace-temps de l'expédition ont été trouvés les éléments suivants: un fragment de couleur orangée flottant, qui nous repositionne dans l'état d'île; une substance à moitié émergée et submergée dont la forme modifiée par le mouvement de l'eau devient ovale en augmentant, circulaire lorsqu'elle se rétracte; une brique attachée à une ficelle blanche ancrée dans le fond du lac, une chose rouge délavée et noire qui semble immobile pendant que la corde se mouvant comme les feuilles d'un arbre en

4 Ibid.

5 Ibid.

6 Ibid.

7 DIDI-HUBERMAN, Georges. op. cit.

8 BACHELARD, Gaston. *L'eau et les Rêves*.

9 CLAUDEL cité par BACHELARD, p.17.

10 « *Il faut une âme bien troublée pour se tromper vraiment aux mirages de la rivière* » (BACHELARD, p. 29).



(...) com o real ele (o sonhador) fabrica do mistério.⁸

O texto das águas moventes é composto por erupções e apagamentos, *seres que se dissolvem na visibilidade*⁹. As repetições dessemelhantes porém análogas, não chegam a criar padrões nitidamente delimitados, as imagens surgem sobrepostas, em um jogo de cobre-descobre-cobre-descobre, rompem e atravessam o espaço, fracionando-se até a dissolução. Encrespada a superfície aquática comporta e manipula as sombras; aplainada, intensifica o tom azulado do firmamento. As águas são honestas e não pretendem ilusões, o observador consegue, por ele mesmo, distinguir nitidamente as camadas que compõem as cenas instáveis postas à visão¹⁰.

As variedades da água influem diretamente na produção das imagens, dependem, por exemplo, do tipo (doce ou salgada), da tonalidade (de si e do entorno), do solo, da profundidade, da velocidade da correnteza, do fluxo de veículos. Os componentes materiais que são inseridos no contexto aquático tanto influenciam na formação final da imagem quanto são também modificados pelas qualidades

8 BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*.

9 CLAUDEL apud BACHELARD, p.17.

10 « *Il faut une âme bien troublée pour se tromper vraiment aux mirages de la rivière*. » (BACHELARD, p. 29).



un jour de vent léger; un morceau de bambou enfoncé dans le sol, à moitié dehors, à moitié dedans, qui devient le point de stabilité pour les délicates vagues qui déplacent les tons de rouge et provoquent le vertige de par l'absence d'horizon.

Au début, j'ai parcouru l'île pour reconnaître le territoire et seulement alors j'ai choisi le lieu de l'observation¹¹. J'ai décidé de me maintenir en marge des eaux comme position d'observation au lieu d'infiltrer le flux, j'ai préféré la distance. D'où je me trouvais, je ne pouvais pas juger la température, l'odeur et la texture de l'eau; éloignée, je ne pouvais qu'exprimer des considérations au travers de la vision et de la lecture des éléments donnés. En ce qui concerne les formes de fixation, j'ai commencé à écrire

et à dessiner, en supprimant ce qui semblait important pour une réflexion future, un aperçu des possibilités. J'avais déjà photographié quelques-uns des fragments de l'île lors de la première promenade, presque comme une photo souvenir d'un trajet, j'ai réalisé quelques images plus précises qui ont été par la suite utilisés dans le projet finale. Mais c'est avec la vidéo que j'ai pu effectivement saisir le matériel et comprendre les enjeux des projets.

Je me suis servie d'une petite caméra, de type amateur, légère et de basse résolution. J'ai essayé de maintenir la meilleure immobilité possible pour faire le registre de ce que je voyais à travers le petit écran LCD tâché par les traces de graisse de doigts négligés. J'ai eu la sensation que, de voir à travers un appareil, j'ai fini par perdre les contours en échange d'un seul point. Les images tremblent, car le corps vivant est nécessairement mobile, les mains sont instables et deux mouvements construisent l'image: celui de l'objet observé et celui de l'observateur. De celui qui voit, outre la main et le corps tout entier qui cherche à se tenir immobile, il y a

11. Quand je suis arrivé sur l'île, j'avais prévu un projet, mais j'ai été confronté à un espace différent de celui du projet. J'ai rapidement abandonné mon idée, mais Luiz Olivieri m'a aidé à penser à une solution, qui a finalement abouti à la vidéo-objet *Phare*.

das águas. No espaço-tempo da expedição foram detectados os seguintes elementos: um fragmento alaranjado flutuante que nos reposiciona em estado de ilha; uma matéria que se encontra entre o sobrenado e a submersão e tem a sua forma alterada pelo movimento das águas, ao expandir se torna oval, ao retrair um circular; um tijolo amarrado com um barbante branco ancorado no fundo do lago, um brique rubro desbotado e negro que permanece imóvel enquanto a corda se movimenta como folhas de uma árvore em dia de vento brando; um pedaço de bambu cravado no solo, meio fora, meio dentro, que se torna o ponto estabilidade para as delicadas vagas que movimentam os tons vermelhos e causam vertigem pela ausência de horizonte.

No primeiro momento percorri a ilha para reconhecer o território e só depois escolhi o local de avistamento¹¹. Decidi me manter à margem das águas na posição de observação ao invés infiltrar fluxo, preferi a distância. De onde estava não conseguia julgar a temperatura, o cheiro e a textura da água, afastada poderia apenas manifestar considerações através da visão e da leitura dos elementos dados. Das formas de fixação, comecei escrevendo e desenhando, retirando aquilo que me parecia importante para uma reflexão futura, um esboço das possibilidades. Já havia fotografado alguns fragmentos da ilha durante a primeira caminhada, quase como uma imagem souvenir de um trajeto, ali realizei algumas imagens mais precisas e que foram utilizadas no projeto final. Mas foi no vídeo que consegui capturar efetivamente o material e entender as questões dos projetos.

Me servi de uma câmera pequena, do tipo amador, leve e com pouca resolução. Tentei manter a melhor imobilidade possível para registra aquilo que via através da pequena tela LCD manchada pelas pegadas gordurosas dos dedos desleixados. Sensação de que ao ver através de um aparato acabamos perdendo o entorno por um ponto único. As imagens trepidam, pois o corpo vivo é necessariamente móvel, as mãos são instáveis e dois movimentos constroem a imagem: o do objeto observado e daquele que observa. Daquele que vê, além da mão e de todo o corpo que se esforça em ser imóvel, existe a mente inquieta no muito olhar e aquele diante se torna um novo

11. Quando cheguei à ilha tinha previsto um projeto, mas me deparei com um espaço diferente do projeto. Rapidamente abandonei a ideia, mas Luiz Olivieri me ajudou a pensar em uma solução e acabou resultando no vídeo-objeto *Farol*.

l'esprit agité par les vues diverses, et ce qui est vu devient un nouvel instant passé, des phrases déjà entendues s'insèrent dans l'image en mouvement, des perceptions de lectures, des souvenirs en rapport à ce qui vu (ou pas, simplement l'irruption d'un moment antérieur). Les mots intérieurs, qui n'ont pas pris de forme dans

l'air, n'ont pas été fixés sur les dites surfaces durables. Dans l'exercice de traduction de la langue intérieure vers sa forme extérieure, le bloc entier de la pensée est présenté en détails minimaux pour des recompositions, le texte final devient autre, en fonction de la voix intérieure qui ne s'est pas accomplie.

La mémoire est créée dans le passage contigu et continu d'un instant à l'autre, et dans l'enchevêtrement de chacun d'eux, ainsi que tout son horizon, dans l'épaisseur de l'instant suivant. La même transition continue contient l'objet tel qu'il est là en arrière-plan, avec sa grandeur «réelle», tel que je le verrais si j'étais à ses côtés, dans la perception que j'ai de lui à partir d'ici.¹²

Les notes deviennent le matériel de recherche, le début d'un projet qui n'avait toujours pas de nom ni de forme. En réunissant les notes, j'ai réalisé qu'il serait important, en tant que premier exercice, de recomposer par l'écriture d'un récit à partir de la mémoire, la relation établie avec la surface de l'eau au cours de l'expédition. La matière eau a été choisie car sans elle, il n'y aurait pas d'île, mais seulement un mont. Les réflexions menées au cours de l'étude ont été directement liées au livre *L'eau et les Rêves* de Gaston Bachelard, une voix que j'ai d'ailleurs écouté pendant

plusieurs moments au cours de la journée passée sur l'île, comme si je reconnaissais les éléments interrogés par le philosophe, presque comme des illustrations des propositions faites par lui. Ensuite, je me suis consacrée à la lecture des documents saisis, qui ont également été traduits sous forme de texte, composé en principe d'interprétations littérales pour parvenir alors à la compréhension du trait commun des images. J'ai noté au long de tout le processus que l'intention était de réunir les trois temps de la mémoire de la même expérience, à savoir, ce dont vous vous

12 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1972. p. 306—307.

instante passado, frases já escutadas se inserem na imagem móvel, percepções de leituras, lembranças que se relacionam com o visto (ou não, apenas uma irrupção de um momento anterior). As palavras internas, que não chegaram a tomar a forma no ar, não foram fixadas em superfícies ditas duráveis. No exercício de tradução da língua interna para a externa o bloco inteiro do pensado é apresentado por mínimos para recomposições, o texto final se torna outro, baseado na voz interna que não se fez.



A memória é fundada na passagem contígua e contínua de um instante no outro, e no encaixe de cada um, como todo o seu horizonte, na espessura do instante seguinte. A mesma transição contínua comporta o objeto tal como ele está lá ao fundo, com sua grandezça 'real', tal como o veria se estivesse ao lado dele, na percepção que dele tenho a partir daqui.¹²

As anotações se tornam o material de pesquisa, o início de um projeto que ainda não tinha nome e nem forma. Ao reunir as notas percebi que seria importante como primeiro exercício recompor, através da escrita de um relato pela memória, a relação estabelecida com a superfície aquática durante a expedição. A matéria água foi escolhida pelo fato de que sem ela não haveria ilha, mas apenas um cerro. As reflexões durante o estudo estavam diretamente atreladas ao livro *L'eau et les Rêves* de Gaston Bachelard, voz que, aliás, escutei por vários momentos durante a jornada na ilha, como se reconhecesse ali os elementos questionados pelo filósofo, quase como ilustrações

12 MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1972. p. 306—307.

souvenez, ce qui a été enregistré entre le présent et l'absent, ainsi et la lecture postérieure de ce qui que le récit résultant de cette a été enregistré. La confrontation relation.



*Lire les eaux qui ont transformé le mont en île.
Prendre position en marge pour faire le registre des mouvements.
Fixer, associer et réorganiser les éléments perçus.*

*Produit final de vitesses différentes, entre le regard mouvant et le
courant variable, l'impression de la texture aqueuse
est le résultat de ce double mouvement.
La surface animée rapproche le ciel du profond
en apparence de double exposition.
Le distant et le proche se confondent sur la surface plate.
Horizon perdu sur le plan mobile.
Lorsque les mouvements prennent leurs vitesses,
l'image se désintègre avant le nom.
Les formes animées se manifestent par des verbes donnant
naissance à un discours fragmentaire d'apparence frivole.
Rupture de ce qui est face à nous sur un visage.
Le visage martien de la région Cydonia Mensae
se décompose dans le paysage du Mont Rosa.¹³*

Le titre *Précipitations* n'est netteté et un enchaînement entre apparu que lorsque la proposition les images. Ce substantif a été était claire et qu'il y avait de la choisi en raison des significations

¹³ Fragment du texte *Précipitations*, Júlia Milward (2016).

das propostas feitas por ele. Em seguida me dediquei à leitura dos registros capturados, que também foram traduzidos na forma de texto, à principio composto por interpretações literais até chegar na compreensão do elemento de união das imagens. Percebeu-se ao longo do processo que o intuito era reunir os três tempos da memórias sobre a mesma experiência, ou seja, o daquilo que se lembra, o que foi capturado e a leitura posterior do que foi registrado. O confronto entre o presente com o ausente e a narrativa resultante desse embate.

*Ler as águas que transformaram o cerro em ilha.
Posicionar-se à margem para a anotação dos movimentos.
Fixar, associar e reorganizar os elementos percebidos.*

*Produto final de velocidades distintas, entre o olhar movente e a
correnteza variável, a impressão da textura aquosa
é o resultado desse duplo movimento.
A superfície buliçosa aproxima o céu do profundo
em aparência de dupla exposição.
O distante e o próximo se confundem em um aplainado.
Horizonte perdido no plano móvel.
Quando os movimentos ganham velocidades,
a imagem se desfaz antes do nome.
As formas animadas se manifestam por verbos
originando um discurso fragmentário de aparência frívola.
Rompimento do diante em uma face.
O rosto marciano da região de Cydonia Mensae
se decompõe na paisagem do Monte Rosa.¹³*

O título *Precipitações* veio somente quando a proposta estava clara e havia nitidez e encadeamento entre as imagens. Escolheu-se esse substantivo por causa dos significados apresentados pelos dicionários de língua portuguesa: *o ato ou efeito de precipitar; queda, descida; irreflexão*. Três definições que se relacionam não só com a matéria água, mas, como também, por causa do vínculo que foi estabelecido durante o processo de construção artística do projeto, entre o posicionamento do corpo no espaço, a forma de captura das imagens e as intepreções dos arquivos com as reflexões sobre o instante. O

¹³ Fragmento do texto *Précipitations*, de Júlia Milward (2016).

données par les dictionnaires de langue portugaise: *l'acte ou l'effet de précipiter; chute, descente; absence de réflexion - irréflection*. Trois définitions qui se rapportent non seulement à l'eau en tant que matière, mais aussi, à cause du lien qui a été établi au cours du processus de construction artistique du projet, entre le positionnement du corps dans l'espace, la forme de capture des images et les interprétations des documents avec les réflexions sur l'instant. La vidéo est présentée sur trois écrans: sur le premier, l'image répétée du flux de l'eau du lac, sur le deuxième, le texte narratif, et sur le troisième, les éléments intervenant sur la surface de l'eau.

vídeo é apresentado em três telas: na primeira a imagem repetida do fluxo da água do lago, na segunda o texto narrativo e na terceira os elementos que intervêm na superfície da água.

Un mot seul: une pensée en île

LUCIANA PAIVA

*J'ai suivi le mot par tant de chemins
Il s'arrêta une fois pour me sourire
Il n'avait ni tête
ni nuque
Il n'avait ni bras
ni jambes
et ma bouche surprise
modulait son nom¹*

Il se peut que derrière l'image écrite, derrière son organisation sous-entendue, de son architecture transparente et de la rigidité dissimulée de la linéarité fluide; il se peut que tout ce décor synthétique de la page soit uniquement un piège ingénieux servant à capturer la « pensée-paysage ² ».

La page, avec ses lignes verticales et horizontales, offre l'image d'une mesure: les coordonnées de l'espace libre de la pensée. Mais avant de trouver son axe, avant d'être capturé par la grille invisible de la page, le mot flotte comme une île à l'extérieur du terrain – dans la pensée. J'aperçois le mot à distance ou la distance du mot, plateforme minimale, le contour flou d'un lieu.

Je ne veux pas dire qu'un lieu spécifique coïncide avec le mot que j'aperçois. Ce que son contour nous offre, c'est quelque chose qui ressemble à une intersection, une ligne indéfinie, oscillante, qui fait

1 JABÉS, Edmond. Nuits de béton ou mots étrangers.

2 COLLOT, Michel. Poética e filosofia da paisagem. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013. p. 12.

Uma palavra sozinha: pensamento em ilha

LUCIANA PAIVA

*Segui a palavra por tantos caminhos
Ela se deteve uma vez para me sorrir
Ela não tinha cabeça
nem nuca
Não tinha braços
nem pernas
e minha boca surpresa
modulava seu nome¹*

Pode ser que por trás da imagem da escrita, por trás de sua organização subentendida, de sua arquitetura transparente e da rigidez disfarçada de linearidade fluída; pode ser que todo este cenário sintético da página seja apenas uma engenhosa armadilha para capturar o “pensamento-paisagem”².

A página, com suas linhas verticais e horizontais, oferece a imagem de uma medida: as coordenadas do espaço solto do pensamento. Mas antes de encontrar seu eixo, antes de ser capturada pela grade invisível da página, a palavra flutua como uma ilha no fora de campo – no pensamento. Avisto a palavra à distância ou a distância da palavra, plataforma mínima, o contorno turvo de um lugar.

Não quero dizer que um lugar específico coïncida com a palavra que avisto. O que seu contorno oferece é algo como uma interseção, uma linha indefinida, oscilante, que faz surgir a margem. Dentro de seu contorno pode haver um ou mais lugares subentendidos. Mas é

1 JABÉS, Edmond. Noites de concreto ou palavras estrangeiras.

2 COLLOT, Michel. Poética e filosofia da paisagem. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013. p. 12.

surgir les marges. A l'intérieur de son contour, il peut y avoir un ou plusieurs lieux sous-entendus. Mais c'est dans le mot même que je vois surgir cette intersection, une possibilité de signification: « Entre la chair trop vivante de l'événement littéral et la peau froide du concept, coule le sens³ ».

J'aperçois un mot seul à distance et, petit à petit, le silence prend place dans un sens. Inconfortable, parfois, le sens se sent à l'intérieur du mot que j'aperçois. Il ne tient pas complètement dedans ou n'y tient pas suffisamment. « Il existe un *lapsus* essentiel entre les significations, qui n'est pas la simple et positive imposture d'un mot ni même la mémoire nocturne de tout le langage⁴ ».

Le sens coule dans le mot, mais ne s'en soucie guère, il y passe.

Mot étranger

Regarder le mot comme on regarde une pierre, « dans toute son épaisseur⁵ », en le faisant tourner du bout des doigts, en tatant sa signification et son secret, son « enveloppe concrète⁶ ». Regarder le mot comme une chose et partir de lui vers le lieu⁷.

C'est ainsi que s'est produit en partie le processus de réalisation du travail 'mot étranger': en premier lieu, adopter le mot-île comme une chose, comme une portion de terre, un raccourci. Et ensuite, en le regardant de près et pendant longtemps, attendre de voir surgir un plissement, une fissure, une ouverture. Attendre qu'elle révèle le lieu.

Que fait un homme qui arrive au bord du précipice, qui a le vertige ? Instinctivement il regarde ce qu'il y a de plus proche (...) Nous regardons très attentivement le rocher pour ne pas voir le reste. Mais il arrive que le rocher s'entrouvre, à son tour,

na própria palavra que vejo surgir essa interseção, uma possibilidade de significação: "Entre a carne demasiado viva do acontecimento literal e a pele fria do conceito corre o sentido"³.

Avisto uma palavra sozinha à distância e aos poucos o silêncio cabe dentro de um sentido. Desconfortável, às vezes, o sentido se sente dentro da palavra que avisto. Não cabe completamente ou não cabe o suficiente. "Há um *lapsus* essencial entre as significações, que não é a simples e positiva impostura de uma palavra nem mesmo a memória noturna de toda a linguagem".⁴

O sentido corre pela palavra, mas não se preocupe, ele passa.

Palavra estrangeira

Olhar a palavra como se olha uma pedra, "em toda sua espessura"⁵, girando-a na ponta dos dedos, tateando seu sentido e seu segredo, sua "carnadura concreta"⁶. Olhar a palavra como coisa e partir dela para o lugar⁷.

Foi assim que se deu parte do processo de realização do trabalho 'palavra estrangeira': em primeiro lugar, adotar a palavra-ilha como coisa, como uma porção de terra, um atalho. E então, ao olhá-la de perto e por muito tempo, esperar surgir uma dobra, uma fissura, uma abertura. Esperar que ela revele o lugar.

*Que faz um homem que chega a beira do precipício, que tem vertigem? Instintivamente olha para o que está mais perto (...) Olhamos muito atentamente o pedregulho para não ver o resto. Mas acontece que o pedregulho se entreabre, por sua vez, e se torna também um precipício.*⁸

Ao olhar a palavra-ilha nessa proximidade vertiginosa cada letra

3 DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 105.

4 Ibid., p. 100.

5 PONGE, Francis. Métodos. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 106.

6 MELO NETO, João Cabral. A educação pela pedra: 1962—1965. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

7 Le poète français Francis Ponge présente la formule « Prendre le Parti des Choses = Prendre en Compte les Mots » comme faisant partie de la méthode d'écriture de ses poèmes (PONGE, Francis. Métodos. Rio de Janeiro: Imago, 1997). A partir de sa formule et des « leçons pour apprendre de la pierre » du poème de João Cabral de Melo Neto (A educação pela pedra: 1962—1965. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p. 21), je suggère que le processus de travail 'mot étranger' prenne le parti du mot comme chose, comme pierre, pour suivre, à partir de lui, en direction du lieu.

3 DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 105.

4 Ibid., p. 100.

5 PONGE, Francis. Métodos. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 45.

6 MELO NETO, João Cabral. A educação pela pedra: 1962—1965. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p. 21.

7 O poeta francês Francis Ponge apresenta a fórmula "Tomar o Partido das Coisas = Levantar em Consideração as Palavras" como parte do método de escrita de seus poemas (PONGE, Francis. Métodos. Rio de Janeiro: Imago, 1997). A partir de sua fórmula e das "lições para aprender da pedra" do poema de João Cabral de Melo Neto (A educação pela pedra: 1962—1965. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996. p. 21), sugiro que o processo do trabalho "palavra estrangeira" tome o partido da palavra como coisa, como pedra, para dela seguir em direção ao lugar.

8 PONGE, Francis. op. cit., p. 106.



et qu'il devienne également un précipice⁸.

En regardant le mot-île de cette proximité vertigineuse, chaque lettre s'est déplacée, s'est détachée, un léger écroulement a révélé quelques portions du lieu. Le mot épelé dans des unités de pierre. Mais la trace du lieu contenu dans le mot n'exclut pas la possibilité qu'il a de nommer une toute autre île. Voilà le vertige du mot, toujours dans ses allers-retours à l'intérieur de son immobilité de chose.

Former des phrases

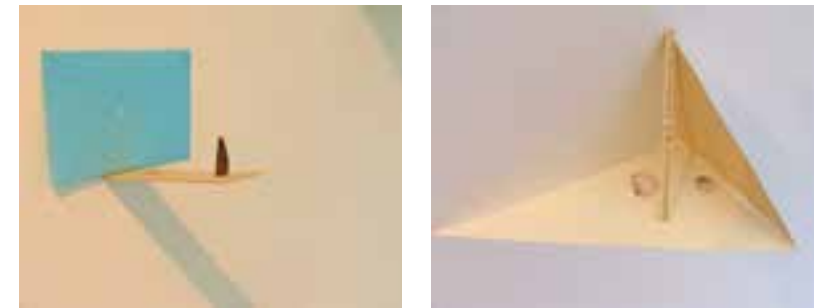
Si regarder la pierre produit un déplacement, rassembler quelques pierres et les disposer à la manière des artistes du *land art*⁹ se rapproche de la formation d'une phrase, un « paysage-phrase¹⁰ » dans lequel l'outil d'écriture est le corps lui-même. Un mouvement qui ne produit pas de discours, mais un parcours.

Avant la première inscription sur de la pierre, le déplacement, le choix de l'espace, la disposition

8 PONGE, Francis. op. cit., p. 106.

9 Je me réfère spécifiquement à Richard Long, qui déclare avoir choisi de faire de l'art en marchant, en utilisant des lignes et des cercles, ou des pierres et des jours » (LONG, 1898 cité par CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gili, 2013. p. 110). Les actions de Long remontent à un « acte primaire de transformation symbolique du territoire » (p. 123) présent dans toute l'histoire de l'architecture et de la sculpture.

10 TIBERGHEN cité par CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gili, 2013. p. 139.



Figs 1, 2 e 3: Luciana Paiva. *Palavra estrangeira*, 2016. 4 plataformas de cerca de 15 × 20 × 20 cm (feitas de recortes de papéis diversos, seixo, madeira, conchas e projeção de sombra) dispostas sobre a parede. Montagem realizada para a exposição ILHA do grupo 'vaga-mundo: poéticas nômades' no espaço cultural Elefante em Brasília.

Figs 1, 2 et 3: Luciana Paiva. *Palavra estrangeira*, 2016. 4 plate-formes d'environ 15 × 20 × 20 cm (faites de découpages en papiers divers, galet, bois, coquillages et projection d'ombres) disposées sur le mur. Montage réalisé pour l'exposition ILHA du groupe 'vaga-mundo: poétiques nomades' à l'espace culturel Elefante à Brasília.

se deslocou, se desprendeu, um leve desmoronamento revelou algumas porções do lugar. A palavra soletrada em unidades de pedra. Mas o rastro do lugar contido na palavra não exclui a possibilidade dela nomear qualquer outra ilha. Eis a vertigem da palavra, sempre indo e vindo dentro de sua imobilidade de coisa.

Formar sentenças

Se olhar a palavra como pedra produz deslocamento, juntar algumas pedras e dispô-las à maneira dos artistas da *land art*⁹ tem algo de formar uma sentença, uma "paisagem-frase"¹⁰ onde o instrumento de escrita é o próprio corpo. Movimento que não produz discurso, mas percurso.

Antes da primeira inscrição na pedra, o deslocamento, a escolha do espaço, a disposição das pedras sobre o chão. Antes da fronteira da língua, da barreira do dicionário, da demarcação do significado, a palavra é imagem e serve para a composição de espaços. "Here

9 Refiro-me especificamente a Richard Long, que declara ter escolhido fazer arte caminhando "utilizando linhas e círculos, ou pedras e dias" (LONG, 1898 apud CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gili, 2013. p. 110). As ações de Long remontam a um "ato primário de transformação simbólica do território" (p. 123) presente em toda a história da arquitetura e da escultura.

10 TIBERGHEN apud CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gili, 2013. p. 139.

des pierres sur le sol. Avant la frontière de la langue, la barrière du dictionnaire, la démarcation du sens, le mot est image et sert à la composition d'espaces. « *Here language is built, not written.* »¹¹.

Um livro sur l'origine des choses ne pourrait être qu'un livre de couleur, lumière et composition. Une phrase d'images, disposition dans le temps et l'espace, lecture de rencontres – le 'livre de la création' de Lygia Pape et les pré-livres de Bruno Munari. Le dessin géométrique des phrases dans l'espace. La construction rythmique du tourner des pages.

Depuis les compositions de pierre, de lumière et d'ombre jusqu'à l'apparition de caractères noirs sur la page blanche, le mot existe, résiste, comme une miniature qui forme l'horizon. Seul, de loin, le mot fait signe à la marge.

Dans la mesure où il s'agit d'une interrogation, aucun mot ne peut donc répondre à l'autre. Au maximum, ils peuvent se désirer réciproquement dans la dangereuse et aventurière distance qui les sépare et les unit: un intervalle imperceptible, une

bande exiguë de terre. Des mots nomades, donc. Solitaires. Interdits. Consternés. Comme toute phrase. Toute page. Tout livre¹².

Le mot, dépatré, ne veut pas de place définie. Il plisse le sens, plissement du sens. L'incommunicabilité réside dans le paysage du mot.

Un lieu illisible

L'expérience de l'expédition sur l'île du Retiro avec le groupe Vaga-mundo: poétiques nomades a été une expérience de suspension: comment se trouver dans un lieu aussi familier que Brasília (ville où je suis née et ai vécu) sans être exactement dans ce lieu (au bout du compte, existe-t-il une île ici à Brasília ?) Le contour fluide du lieu à l'extérieur de sa démarcation. Dans la ville planifiée, démarquée par un x au centre du pays, surgit notre destin secret, une île impossible. La preuve de l'imprévisibilité.

Toute île est « presque une fiction sans pour autant renoncer à sa réalité¹³ », toute île porte l'utopie du refuge et de la séparation, elle comporte une solitude imaginée¹⁴.

11 « Ici le langage est construit, non pas écrit » (traduction libre de l'auteur). (SMITHSON, 1996. P.61)

12 MALDONATO, Mauro. Raízes errantes. São Paulo: Sesc; Editora 34, 2004. p. 31.

13 ANDRADE, Carlos Drummond. Passeios na ilha. In: ANDRADE, Carlos Drummond. Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

14 DELEUZE, Giles. Causas e razões das ilhas desertas. In: DELEUZE, Giles. A ilha deserta e outros textos. São Paulo: Iluminuras, 2005.

language is built, not written."¹¹.

Um livro sobre a origem das coisas só poderia ser um livro de cor, luz e composição. Sentença de imagens, disposição no tempo e no espaço, leitura de encontros - o 'livro da criação' de Lygia Pape e os pré-livros de Bruno Munari. O desenho geométrico das sentenças no espaço. A construção rítmica do virar de páginas.

Dos arranjos de pedra, de luz e de sombra ao surgimento de caracteres negros sobre a página branca, a palavra existe, resiste, como uma miniatura que forma o horizonte. Sozinha, de longe, a palavra acena à margem.

*Na medida que é uma interrogação, portanto, nenhuma palavra pode responder a outra. No máximo elas podem desejar-se na arriscada e aventureira distancia que as divide e as une: um intervalo imperceptível, uma exígua faixa de terra. Palavras nômades, então. Solitárias. Interditas. Consternadas. Como toda frase. Toda página. Todo livro.*¹²

A palavra despatriada, não quer um lugar definido. Dobra o sentido, dobra do sentido. A incomunicabilidade reside na paisagem da palavra.

Um lugar ilegível

A experiência da expedição à ilha do retiro com o grupo Vaga-mundo: poéticas nômades foi uma experiência de suspensão: como estar em um lugar tão familiar (Brasília, cidade em que eu nasci e vivi) sem exatamente estar nesse lugar (afinal de contas, existe uma ilha aqui?). O contorno fluído do lugar fora de sua demarcação. Dentro da cidade planejada, demarcada com um x no centro do país, surge nosso destino secreto, uma ilha impossível. A prova da imprevisibilidade.

Toda ilha é "quase ficção sem deixar de constituir uma realidade"¹³, toda ilha carrega a utopia do refúgio e da separação, comporta uma solidão imaginada.¹⁴ Mas a ilha do retiro, que emerge de um lago

11 "Aqui a linguagem é construída, não escrita" (SMITHSON, Robert. Language to be looked at and/or things to be read (1967). In: SMITHSON, Robert. The collected writings. Editado por Jack Flam. Berkeley; Los Angeles; Londres: University of California Press, 1996. p. 61, tradução livre).

12 MALDONATO, Mauro. Raízes errantes. São Paulo: Sesc; Editora 34, 2004. p. 31.

13 ANDRADE, Carlos Drummond. Passeios na ilha. In: ANDRADE, Carlos Drummond. Poesia e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

14 DELEUZE, Giles. Causas e razões das ilhas desertas. In: DELEUZE, Giles. A ilha deserta

Mais l'île du Retiro, qui émerge d'un lac artificiel en plein milieu d'une ville créée pour être la capitale du pays, consitue moins une invention que la ville elle-même.

Le mot-île contourne le lieu, il s'approche par les bords et, en même temps, il capture la pensée en dehors de ce lieu. « Le lieu n'est pas l'Ici empirique et national d'un territoire. Imémorial, c'est donc églement un avenir¹⁵ ». Le lieu nommé contient le lieu désiré.

Le mot-île émerge des multiples possibilités contenues entre le lieu et le mot. Des démarcations improbables, des intersecções possibles, des nominações insuffisantes, du hiatus contenu dans tout mot. « D'ouí provient cette différence, cette marge inconcevable entre la définition d'un mot et la description

de la chose que le mot désigne?¹⁶ » Regarder le mot comme chose et partir d'elle en direction du lieu, c'est choisir le lieu le plus proche et le plus distant, l'inconnu du mot. Tatonner le lieu et supposer une rencontre avant la signification. Ce qui se lit dans le mot-île, c'est « l'impossibilité de la lecture¹⁷ », ce qui est vérifié, c'est l'impossibilité du lieu. S'il est possible que l'expérience tactile, le déplacement et le parcours préparent les phrases, alors, peut-être, le lieu existe avant sa vérification, dans l'idée du déplacement jusqu'à lui, ou encore, dans le mot-île qui comporte autant de lieux qu'il est nécessaire.

Le doute du lieu que le mot comporte est utopique. Mais c'est la possibilité d'une rencontre qui définit son sens.

artificial no meio de uma cidade criada para ser a capital do país é menos invenção do que a própria cidade.

A palavra-ilha contorna o lugar, ela se aproxima pelas bordas e ao mesmo tempo captura o pensamento fora desse lugar. “O lugar não é o Aqui empírico e nacional de um território. Imemorial, é portanto também um futuro”¹⁵. O lugar nomeado contém o lugar desejado.

A palavra-ilha emerge das múltiplas possibilidades contidas entre o lugar e a palavra. Das demarcações improváveis, intersecções possíveis, nomeações insuficientes, do hiato contido em toda palavra. “De onde vem essa diferença, essa margem inconcebível entre a definição de uma palavra e a descrição da coisa que a palavra designa?”¹⁶. Olhar a palavra como coisa e partir dela em direção ao lugar é escolher o lugar mais próximo e mais distante, o desconhecido da palavra. Tatear o lugar e supor um encontro antes do sentido. O que se lê na palavra-ilha é a “impossibilidade da leitura”¹⁷, o que se verifica é a improbabilidade do lugar. Se é possível que a experiência tátil, o deslocamento e o percurso preparem as sentenças; então, talvez o lugar também exista antes de sua verificação, na ideia do deslocamento até ele, ou ainda, na palavra-ilha que comporta quantos lugares forem necessários.

A dúvida do lugar que a palavra comporta é utópica. Mas é a possibilidade de um encontro que define seu sentido.

15 DERRIDA, Jacques. op. cit., p. 94.

16 PONGE, Francis. Métodos. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 21.

17 CORONA, Joana. O traço de uma sobre: sombra. 2013. Disponível sur: <joanacorona.wordpress.com>. (consulté le 6/10/2017).

18 MUNARI, Bruno. Das coisas nascem coisas. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p. 222.

e outros textos. São Paulo: Iluminuras, 2005.

15 DERRIDA, Jacques. op. cit., p. 94.

16 PONGE, Francis. Métodos. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 21.

17 CORONA, Joana. O traço de uma sobre: sombra. 2013. Disponível em: <joanacorona.wordpress.com>. Acesso em: 6 out. 2017.

De l'île vers le Farol

LUIZ OLIVIERI & JÚLIA MILWARD

*L'île do Retiro,
Derrière la ville,
bordée par le bruit constant de l'eau.*

*Nous avons spéculé des coordonnées,
cartographié des effets, des signes et des vestiges.
L'impression d'un microcosme accordée par le sens.*

Les nuages sombres ne sont pas précipités.

*Nous avons amené quelques images, écrits, dessins, sons, pierres et un
peu de terre.*

Nous avons découvert l'île.

*Nous avons décidé de construire un Phare pour que d'autres
navigateurs puissent également y débarquer.*

Farol
Farol (2016) est un partenariat entre Julia Milward et Luiz Olivieri, un vidéo-objet composé d'un morceau en bois à quatre côtés de 190 x 28 x 28 cm et quatre tablettes, l'une de chaque côté du morceau, qui sont à la hauteur de l'œil de l'observateur. Dans chaque tablette il y a une transmission en séquence d'un extrait de l'enregistrement d'une

Da ilha ao Farol

LUIZ OLIVIERI & JÚLIA MILWARD

*Ilha do Retiro,
nas costas da cidade,
delimitada pelo constante som de água.*

*Especulamos coordenadas,
mapeamos efeitos, sinais e vestígios.
Sentidos para impressão de um microcosmo.*

As nuvens escuras não precipitaram.

*Trouxemos de lá algumas imagens, escritos,
desenhos, sons, pedras e um pouco de terra.*

Descobrimos a ilha.

*Decidimos construir um Farol para que outros
navegantes também pudessem ali aportar.*

Farol
Farol (2016) é uma parceria entre Júlia Milward e Luiz Olivieri, um vídeo-objeto composto por uma peça de madeira com quatro lados com dimensões de 190 x 28 x 28 cm e quatro tablets, um em cada lado da peça, que ficam na altura do olhar do observador. Em cada tablet é reproduzido, em sequência, um trecho do registro de uma corrida solitária feita em torno da Ilha do Retiro¹.

¹ A Ilha do Retiro é a segunda maior das três ilhas do Lago Paranoá, em Brasília, Distrito

course en solitaire faite autour de l'île do Retiro¹.

Le travail est né à partir d'une expédition que le groupe Vaga-mundo² a faite à l'Île do Retiro au Lac Paranoá, à Brasília. Malgré avoir passé moins de 24 heures sur l'île, nous avons pu y amener un ensemble d'expériences, qui composent une petite collection d'œuvres ainsi qu'une exposition³ comptant sur différents points de vue concernant les 10 mil mètres carrés que nous occupons sur le lac.

Rapport | Luiz

Le Farol résulte de la fusion de certains processus au cours d'une année. La première action, envisagée par Julia, a été de faire plusieurs tours autour de l'île. Au départ, notre intention n'était pas de construire un phare pour avertir les voyageurs qu'il y avait une petite île.

Pendant l'expédition, chacun a essayé de mener ses recherches sur le lieu. Les miennes étaient achevées, car je les ai planifiées lors de la préparation du voyage, entretemps, il restait encore quelques heures de séjour dans notre petite île. J'ai décidé donc, de parcourir l'étroit chemin de terre qui l'entourait, tout en enregistrant l'action avec la caméra sur un trépied et y revenant pour, à chaque fois l'amener plus loin. Il n'y avait aucune qualité exceptionnelle dans l'action. Le meilleur que j'ai pu penser c'est que telle action renforçait le contour caractéristique de l'île.

Au fil du temps, avec la préparation de l'exposition du groupe, l'idée de faire que la vidéo tourne également dans l'espace est venue, et ainsi, nous avons construit le Phare. Chaque voyageur pourrait parcourir et faire le tour d'une petite île dans

1 L'Île do Retiro est le deuxième plus grande des trois îles du Lac Paranoá à Brasília, District Fédéral. D'environ 1,0 hectare, est situé près de la ML 7 du Lac Nord et elle est déclarée réserve écologique du Lac Paranoá. Les deux autres îles du lac sont l'île Paranoá et Île dos Clubes. (Wikipédia).

2 Le Groupe de Recherche Vaga-Mundo : Poétiques Nomades (CNPq) est coordonné par la professeure Dr. Karina Dias et formé par des artistes-chercheurs, maîtres et doctorants rattachés au Département d'arts visuels de l'Université de Brasília, réunis par le désir d'étudier la relation entre l'homme et le paysage, entre l'immensité de l'espace et le caractère unique de celui qui les exécute. Tout en alliant la pratique artistique, la réflexion théorique et l'expérience dans les espaces-extrêmes, notre intention est de construire une poétique nomade à partir des déplacements, des expéditions artistiques entreprises par le groupe dans différentes parties du monde.

3 L'exposition de ces œuvres a été appelé «Ilha» et a eu lieu pendant les mois de Mai et Juin au Centre Culturel Elefante à Brasília.



O trabalho surgiu a partir de uma expedição que nós do vaga-mundo² fizemos à Ilha do Retiro, no Lago Paranoá, em Brasília. Embora tenhamos passado na ilha menos de 24 horas, dali levamos um conjunto de experiências, que renderam uma pequena coleção de obras e uma exposição³ com os diferentes pontos de vista acerca dos 10 mil metros quadrados que ocupamos sobre o lago.

Relato | Luiz

O Farol resultou da junção de alguns processos ao longo de um ano. A primeira ação, vislumbrada por Júlia, era dar várias voltas em torno da ilha. Não era nossa intenção inicialmente, construir um farol que avisasse aos viajantes que ali havia uma pequena ilha.

Durante a expedição, cada um tratou de fazer as suas investigações

Federal. Tem aproximadamente 1,0 hectare, está localizada próxima da ML 7 do Lago Norte e é declarada Reserva Ecológica do Lago Paranoá. As outras duas ilhas do lago são Ilha do Paranoá e Ilha dos Clubes. (Fonte: Wikipedia).

2 O Grupo de Pesquisa Vaga-Mundo: Poéticas Nômades (CNPq) é coordenado pela professora dr^a. Karina Dias e formado por artistas-pesquisadores, mestrandos e doutorandos ligados ao Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, reunidos pelo desejo de investigar as relações entre o homem e a paisagem, entre a imensidão dos espaços e a singularidade daquele que os percorre. Aliando a prática artística, a reflexão teórica e a experiência em espaços-extremos, a nossa intenção é a de construir uma poética nômade a partir dos deslocamentos, das expedições artísticas realizadas pelo grupo nos diferentes lugares do mundo.

3 A exposição desses trabalhos se chamou "Ilha" e aconteceu durante os meses de maio e junho no Centro Cultural Elefante, em Brasília.



la galerie. C'est alors que nous avons fait le déplacement de l'île du Retiro vers l'espace de l'exposition.

Devant les petites tablettes, le public a un sentiment d'immersion dans un environnement qui peut être habité corporellement. À chaque expérience du public, il apparaît une île différente.

L'œuvre brise le plan bidimensionnel de la vidéo, provoque de petits tours, tourbillons qui attirent et expulsent les navigants.

Rapport | Julia

Tout commence par une image mentale d'un rire contenu. La réalisation d'un geste inutile, d'une action absurde, voulue : un *road trip* sur une île. La répétition d'une scène qui semble la même, sans indications concernant le début ou la fin du processus. Je

me suis vue dans un véhicule à moteur sur la petite portion de terre entourée d'eau, parcourant le petit territoire à une vitesse de 5 km/h. L'action est filmée par 4 caméras, chacune placée à un point cardinal du territoire et projetée en *Loop*. Malheureusement, la confrontation entre la conception et l'existant a empêché l'accomplissement du plan à souhait, parce qu'évidemment l'entrée des véhicules sur l'île do Retiro était interdite. Il était hors de question de faire le même parcours en jet-ski parce qu'on devait le faire par terre et non par eau. Alors j'ai choisi de marcher avec insouciance, de façon monotone sans beaucoup de variations, comme dans *Cuentos Patrióticos* (1997) de Francis Alÿs. Cependant, une fois sur l'île, j'ai vite compris l'absence de sentiers, ce qui compromettait la circulation,

no local. Eu já havia feito as minhas, planejadas durante a preparação da viagem, mas ainda sobravam algumas horas de permanência na nossa pequena ilha. Resolvi, então, fazer a corrida sobre a estreita faixa de terra que a delimita, registrando a ação com a câmera parada sobre um tripé e retornando para cada vez leva-la mais adiante. Não havia nenhuma qualidade excepcional na ação. O melhor que pude pensar é que aquele procedimento reforçava o contorno característico da ilha.

Com o passar do tempo, com a preparação da exposição do grupo, surgiu a ideia de fazer com que o vídeo também girasse no espaço, e assim, construímos o Farol. Cada viajante poderia percorrer e contornar uma pequena ilha na galeria. Assim, fizemos o deslocamento da Ilha do Retiro para o espaço expositivo.

Mesmo diante de pequenos tablets, o público tem uma sensação de imersão no trabalho em um ambiente passível de ser habitado corporalmente. A cada experiência do público, surge uma ilha distinta.

A obra quebra com o plano bidimensional do vídeo, provoca pequenos giros, redemoinhos que atraem e expulsam os navegantes.

Relato | Júlia

Começa por uma imagem mental desenhada num riso contido. A realização de um gesto inútil, de uma ação propositalmente absurda: um *roadtrip* numa ilha. A repetição de uma cena que parece a mesma, sem indicações sobre o ponto inicial ou final do processo. Me projetei guiando um veículo motorizado na pequena porção de terra cercada de água por todos os lados, percorrendo o pequeno território em velocidade de 5km/h. A ação filmada por 4 câmeras, cada uma localizada em um ponto cardinal do território e projetada em *loop*. Infelizmente, o confronto entre o projetado e o existente impediu que o plano fosse efetivado como o desejado, pois, obviamente, não era permitida a entrada de veículos na ilha do retiro. A ideia de realizar a mesma trajetória em jet-ski estava fora dos planos, pois o atravessar deveria acontecer pela terra e não pela água, logo acabei optando pelo andar do tipo sem qualidades, monótono, sem muitas variações, como no *Cuentos Patrióticos* (1997) de Francis Alÿs. Porém, ao chegarmos na ilha, logo percebi a ausência de trilhas por todos os lados interrompia a circulação e o terreno não permitia a realização do projeto previsto. Tentei explorar o território mas o resultado era decepcionante. Me pus à margem e me dediquei à água

ne permettant pas la réalisation du projet prévu. J'ai essayé d'explorer le territoire, mais le résultat a été décevant. À l'écart, je me suis consacrée à l'eau (voir le texte «Précipitations»), tandis que Luiz accomplissait ce que je voulais abandonner. Il pensait à une solution plastique de l'ordre du montage et de l'illusion. Le travail qui aurait pu être complètement abandonné dû à un inconvénient a été résolu grâce à un partenariat. Les quatre écrans de transmission et le format de présentation totem ont été pensés plus tard. C'est ainsi que naquit le Farol.

Les coins du Farol

La séquence du parcours sur l'île, transmise dans une des tablettes, est interrompue pour continuer dans la prochaine tablette. Qui est face à l'œuvre s'aperçoit par le son de l'eau et des pas que quelque chose se produit dans la tablette à côté. Pour obtenir l'expérience complète du parcours de l'île, il faudra passer par les 4 côtés du morceau en bois et par conséquent, par les 4 coins.

Celui qui observe le travail à partir de l'un de ses coins s'aperçoit du moment exact où une tablette s'éteint et l'autre s'allume. Les coins de l'œuvre jouent

le rôle de passerelles entre les images, faisant le lien entre les prises vidéo et créent un environnement pour que l'espace d'exposition puisse s'incorporer à l'action qui est reproduite.

Les coins sont vides, agissent comme des traits d'union qui créent des endroits entre les mots, reliant les différents plans. Pour le philosophe Français Gaston Bachelard, les coins ont une logique qui leur est propre. Ses contradictions provoquent des mouvements dans l'espace pour ceux qui osent rêver. Ils deviennent des refuges.

*(...) pour les rêveurs de coins, angles, trous, rien n'est vide, la dialectique du plein et du vide correspond à seulement deux irréalités géométriques. Le fait d'y habiter fait le lien entre le plein et le vide. Un être vivant remplit un refuge vide. Et les images habitent.*⁴

L'absurde

La course de l'île est une action qui se rapporte à l'idée de l'absurde et de l'antilogique Dadaïste. D'autres artistes comme Francis Alys, Andy Goldsworthy, Marcel Broodthaers, le groupe Fluxus, entre autres, ont également d'œuvres influencées directement par cette pensée.

4 BACHELARD, Gaston. L'eau et les rêves. Paris: José Corti, 1993. p. 289.

(ver o texto "Precipitações), enquanto Luiz realizava aquilo que eu quis abandonar, ele pensou em uma solução plástica da ordem da montagem e da ilusão. O trabalho que poderia ter sido completamente abandonado por uma inconveniências de ordem pragmática foi solucionado com uma parceria. Apenas mais tarde pensou-se nas quatro telas de reprodução e no formato totem de apresentação. Assim, surgiu o Farol.

As quinas do Farol

A sequência da corrida na ilha, reproduzida em um dos tablets, é interrompida para continuar no tablet seguinte. Quem está diante do trabalho percebe por meio do som de água e dos passos da corrida que algo acontece no tablet ao lado. Para se ter a experiência completa da corrida na ilha, é preciso passar pelos 4 lados da peça de madeira e, conseqüentemente, pelas 4 quinas.

Quem observa o trabalho a partir de uma de suas quinas percebe o momento exato em que um tablet apaga e o outro acende. As quinas no trabalho funcionam como pontes entre as imagens, fazem a ligação entre uma tomada e outra do vídeo, criam um lugar para que o espaço expositivo possa ser incorporado à ação que é reproduzida.

Os cantos são vazios, funcionam como hifens que criam lugares entre as palavras, ligam planos diferentes. Para o filósofo francês Gaston Bachelard, os cantos possuem uma lógica própria. Suas contradições provocam movimentos no espaço para quem ousa sonhá-los, tornam-se refúgios.

*(...)para grandes sonhadores de cantos, de ângulos, de buracos, nada é vazio, a dialética do cheio e do vazio corresponde apenas a duas irrealidades geométricas. A função de habitar faz a ligação entre o cheio e vazio. Um ser vivo enche um refúgio vazio. E as imagens habitam.*⁴

O absurdo

A corrida na ilha é uma ação que se relaciona com a ideia de absurdo e da anti-lógica Dadaísta. Outros artistas como Francis Alys, Andy Goldsworthy, Marcel Broodthaers, o grupo Fluxus, entre outros, também possuem obras que são influenciados diretamente por esse pensamento.

4 BACHELARD, Gaston. L'eau et les rêves. Paris: José Corti, 1993. p. 289.

L'artiste belge, qui vit à Mexico, Francis Alys développe une grande partie de son œuvre à partir d'une poétique autour de l'absurde. Dans la performance *Paradoxe de la pratique* (parfois faire quelque chose est inutile) (1997), Alys pousse un gros bloc de glace dans les rues de la ville (l'artiste a déjà réalisé cette performance dans quelques villes) jusqu'à ce que la glace devient de l'eau et s'évapore. La pratique de quelque chose « d'inutile » provoque et remet en question. De quoi il s'agit transformer le temps en vapeur d'eau ? Quel usage nous faisons de notre temps dans la vie de tous les jours ?

Un autre exemple de travail intrigant est les sculptures éphémères de l'artiste britannique Andy Goldsworthy. Dans une relation plus directe avec l'entropie de la nature elle-même, il construit des structures qui ressemblent à des toiles d'araignées aux fines branches d'arbre. Son action est lente, de branche en branche il essaye de mettre debout la structure fragile, jusqu'à tomber de son propre poids et s'effondrer complètement.

L'artiste visuel, poète et artiste vidéo Marcel Broodthaers, dans la performance vidéo *La Pluie* (1969), est consacré à la rédaction d'un texte lors d'une pluie. Dans un court laps de temps, l'eau empêche toute tentative d'écrire et ce qui avait déjà été mis sur le papier est complètement flou, de façon à construire une image abstraite, qui peut être considéré comme paysage.

Dans ces actions et dans d'autres comme les performances du groupe Fluxus⁵ et de Bruce Nauman⁶ par exemple, il est possible de s'apercevoir que le geste absurde peut être extrêmement puissant et provocateur de questionnements complexes de manière apparemment sans prétention. Il y a chez elle un esprit clown, fruit de cet absurde et qui peut être aperçu explicitement dans l'exposition *Farol*.

Courir au lieu de marcher | Que voyons-nous quand nous courons ? | Que voyons-nous quand quelqu'un court ?

La course raccourcie l'espace en un accord établi avec le temps. Le mouvement perpendiculaire de la vision d'un corps accéléré,

5 Le groupe Fluxus a eu une production plus intense durant les années 60 et 70. La dilution entre les frontières artistiques et la grande influence Dadaïste sont les principales caractéristiques du groupe.

6 L'artiste américain Bruce Nauman a réalisé quelques performances dans lesquelles il répétait une même action simple de façon exhaustive.

O artista belga, residente na Cidade do México, Francis Alys desenvolve grande parte de sua obra a partir de uma poética em torno do absurdo. Na sua performance *Paradoxe de la pratique* (às vezes fazer algo não leva a nada) (1997), Alys empurra uma grande pedra de gelo pelas ruas da cidade (o artista já realizou essa performance em algumas cidades) até que o gelo se torne água e evapore. A prática de algo "inútil" é sempre provocativa e questionadora. O que é transformar o tempo em vapor d'água? Que uso fazemos do nosso tempo no dia-a-dia?

Outro exemplo de trabalho intrigante são as esculturas efêmeras do artista britânico Andy Goldsworthy. Em uma relação mais direta com a própria entropia da natureza, ele constrói estruturas que lembram teias de aranha, com finos galhos de árvores. A sua ação é feita lentamente, galho a galho, tentando com que a estrutura frágil fique em pé, até que com o próprio peso ela desmorone, se desmanchando por completo.

Já o artista visual, poeta e videomaker Marcel Broodthaers, na vídeo-performance *La Pluie* (1969), se dedica a escrever um texto durante uma chuva. Em um curto espaço de tempo, a água impossibilita qualquer tentativa de escrita e o que já havia sido colocado no papel fica completamente borrado, construindo uma imagem abstrata, que pode ser pensada como paisagem.

Nessas ações e em outras como as performances do grupo Fluxus⁵ e de Bruce Nauman⁶, por exemplo, é possível perceber que o gesto absurdo pode ser extremamente potente e provocador de questionamentos complexos de forma aparentemente despretensiosa. Nelas existe um espírito clown, fruto desse absurdo e que também pode ser percebido explicitamente em *Farol*.

Correr ao invés de andar | O que vemos quando corremos? | O que vemos quando alguém corre?

A corrida retrai o espaço em um acordo estabelecido com o tempo. O movimento perpendicular da visão de um corpo acelerado concentrado em não vacilar durante a ação compõe figuras

5 O grupo Fluxus teve a sua produção mais intensa nas décadas de 60 e 70. A diluição entre as fronteiras artísticas e a grande influência Dadaïsta são as características principais do grupo.

6 O artista americano Bruce Nauman realizou algumas performances em que repetia uma mesma ação simples de forma exhaustiva.

concentré à ne pas faiblir durant l'action compose des figures cahotantes et oscillantes. L'affrontement contre la force de l'air produit une pellicule qui déforme les images affichées. La ligne d'horizon se déplace dans un mouvement répété, rythmé par des cadences et ascendances. En tant que spectateurs immobiles, nous remarquons la figure accélérée par fractions et la présence éphémère s'échappe sitôt perçue. Système de perception analogue pour le corps accéléré qui est capable d'appréhender juste des éclats du devant faisant de l'ombre aux éléments qui l'entourent. Différemment de l'action de marcher, courir est en rapport à une fonction ou une réaction. Les gens courent pour une raison ou un objectif, que ce soit urgence ou retard, évasion ou simplement répétition. Tandis que dans la marche l'acte de s'arrêter est effectué seulement par la décision instantanée de ne pas mettre un pied devant l'autre, dans la course pour effectuer la pause, il est nécessaire un plan qui contienne dans sa formule un délai ou une progression dans l'espace.

Sur le temps

Le processus de création s'est fait de manière anti-chronologique.

Par exemple, le Farol a commencé à l'envers (l'intention de le faire a été la dernière partie du processus de conception de l'œuvre, quand nous avons décidé de connecter l'action de la course sur l'île do Retiro et un déplacement du public dans l'espace de l'exposition).

À Farol, le temps n'a pas une clarté de continuité, il ne se développe pas comme une mélodie. La perception de durée proposée par Henri Bergson, d'après ses conceptions sur le temps, n'ont pas de rapport avec les aspects temporels des travaux :

Or, notre durée intérieure, perçue du premier au dernier moment de la vie consciente, c'est comme une mélodie. Notre attention peut s'écarter d'elle et par conséquent de son indivisibilité ; mais quand nous essayons de la séparer, c'est comme si nous passions brusquement une lame à travers une flamme : nous partageons seulement l'espace qu'elle occupe. Lorsque nous regardons un mouvement très rapide, comme une étoile filante, il est possible distinguer très clairement la ligne de feu, facilement divisible de l'indivisible mobilité qu'elle implique : cette mobilité est la pure durée.⁷

⁷ BERGSON, H. *Mélanges*. Paris: PUF, 1972. p. 102.

trepidadas e oscilantes. O embate contra a força do ar produz uma película que distorce as imagens dadas à vista. A linha do horizonte se desloca em movimento repetido, ritmado por cadências e ascendências. Enquanto espectadores imóveis, notamos a figura acelerada por frações e a presença passageira escapa logo percebida. Sistema de percepção análogo para o corpo célere que é capaz de apreender apenas estilhaços do diante e obumbrando os elementos do entorno. Diferentemente da ação do andar, o correr está relacionado a uma função ou a uma reação, as pessoas correm por uma razão ou objetivo, seja urgência como atraso, fuga ou, simplesmente, repetição. Enquanto que na caminhada o ato de parar é realizado com apenas a decisão instantânea de não colocar um pé na frente do outro, na corrida a efetivação da pausa demanda um planejamento que contém na sua fórmula uma delonga ou adiantamento no espaço.

Sobre o tempo

O processo criativo se fez de forma anti-cronológica. Por exemplo, o Farol começou de trás para frente (a intenção de fazê-lo foi a última parte no processo de concepção da obra, quando decidimos conectar a ação da corrida na Ilha do Retiro a um deslocamento do público no espaço expositivo).

Em Farol o tempo não tem uma clareza de continuidade, não se desenvolve como uma melodia. A percepção de duração proposta por Henri Bergson, nas suas concepções sobre o tempo, não se relaciona com os aspectos temporais dos trabalhos:

Ora, nossa duração interior, encarada do primeiro ao último momento da vida consciente, é alguma coisa como essa melodia. Nossa atenção pode se desviar dela e conseqüentemente de sua indivisibilidade; mas, quando tentamos a separar, é como se passássemos bruscamente uma lâmina através de uma chama: dividimos apenas o espaço ocupado por ela. Quando assistimos a um movimento muito rápido, como o de uma estrela cadente, distinguimos muito nitidamente a linha de fogo, divisível à vontade, da indivisível mobilidade que ela subentende: é esta mobilidade que é pura duração.⁷

⁷ BERGSON, H. *Mélanges*. Paris: PUF, 1972. p. 102.

À Farol, le temps a une relation avec la théorie de la relativité, plus proche du langage de l'art vidéo.

Le temps ne bouge pas, les images se fondent dans l'espace

et deviennent une seule chose. Le mouvement du public devant l'œuvre crée des perceptions individuelles du temps. Chacun qui recrée l'île, sera sur son propre temps.

Tour | Répétition

Je n'ai jamais oublié la vision que j'ai eue de la couronne de la Cabine Royale au Théâtre à Lisbonne. De loin, une merveille. Quand j'i regardé par dessous, rempli de saleté, des toiles d'araignée ... et j'ai bientôt appris : Pour connaître les choses, il faut faire leur tour.⁸

Tour : action ou tourner, de se retourner ou juste de faire une promenade. Nous faisons un tour afin de mieux comprendre nos rêveries, mais surtout nous marchons et faisons le parcours d'un territoire ayant l'intention de retourner. Penser au fait que certains accords ne sont devenus possibles qu'avec le retour. Le tour n'est possible que, si, à un moment donné, il y a eu un départ. Marcher comme un moyen de dominer un territoire, de délimiter ses propres pas, de circonscrire un espace avec les pieds et composer une forme creuse. Le corps qui frotte avec la terre forme des lignes imaginaires. La certitude provenant des expériences de jeux d'enfants quand la fixation se produit par la répétition et du fait que plus

nous répétons une action, plus profondes seront les traces qui resteront sur le territoire.

Dans *Cuentos Patrióticos* (1997), Francis Alÿs, accompagné initialement d'un mouton, marche autour d'un mât (où le drapeau mexicain est hissé) situé à la place Zocalo à Mexico. L'artiste fait 21 tours, et à chaque tour un nouveau mouton entre sur scène et répète le mouvement des autres. La vidéo se termine quand le cercle se ferme et Alÿs détache le premier animal. En effectuant ce geste, il se met en égalité avec les animaux irrationnels, comme il laisse bien clair dans la phrase qui démarre la vidéo : *La multiplication des agneaux*. La répétition d'une action, qui dans ce cas ne se produit pas pour le perfectionnement, agit dans la construction

⁸ José Saramago, dans le documentaire «Fenêtre sur l'âme»

O tempo em Farol tem uma relação com a teoria da relatividade, mais próxima da linguagem da vídeo-arte.

O tempo não se movimenta, as imagens se misturam ao espaço e se tornam uma única coisa. O movimento do público diante da obra cria percepções individuais do tempo. Cada um que recria a ilha, estará em seu próprio tempo.

Volta | Repetição

Nunca me esqueci da visão que tive da coroa do Camarote Real, no Teatro em Lisboa. De longe, uma maravilha. Quando olhei por debaixo, repleta de sujeira, teias de aranha... e logo aprendi: Para conhecer as coisas, há que dar-lhes a volta.⁸

Volta: ato ou efeito de voltar(-se), de virar ou, simplesmente, um passeio. Damos uma volta para melhor compreendermos os devaneios, mas, principalmente, nos lançamos na caminhada e percorremos um território com o intuito de um retorno. Pensar no fato de que certos entendimentos só se tornaram possíveis com o regresso. A volta só é possível quando, em algum momento, houve uma partida. Andar como forma de dominar um território, de demarcar as próprias passadas, de circunscrever um espaço com pés e compor uma forma oca. Linhas imaginárias se formam através do corpo que atrita com a terra. A certeza vinda das experiências dos jogos infantis de que a fixação acontece através das repetições e de que quanto mais refizermos a ação, mais profundo serão os rastros que restarão no território.

Em *Cuentos Patrióticos* (1997), Francis Alÿs, acompanhado inicialmente por uma ovelha, anda em torno de um mastro (onde a bandeira mexicana é hasteada) localizado na Praça Zócalo, na Cidade do México. O artista realiza 21 voltas e, em cada uma delas mais uma nova ovelha entra na cena e repete o movimento das outras. O vídeo termina quando o círculo se fecha e o Alÿs deslacha o primeiro animal. Ao realizar esse gesto ele se iguala aos animais irracionais, como ele deixa bem claro na frase que abre o vídeo: *La multiplicación de los borregos*. A repetição de uma ação, que nesse caso não acontece com o intuito de um aperfeiçoamento, age na construção de um

⁸ José Saramago, no documentário "Janela da Alma".

d'une habitude qui peut servir aussi bien pour construire la personnalité d'un individu qu'à le renfermer dans un groupe. Il est évident que le point de vue de Alÿs sur la répétition est le deuxième, cependant ce qui nous intéresse est un geste banal (et même enfantin) de marcher autour d'un centre établi, crée une attente chez le spectateur qui, même en comprenant rapidement le résultat l'action et les temps des changements (marqués non seulement par l'entrée des animaux, mais également par le son d'une cloche) reste concentré jusqu'à la fin de l'action. À chaque tour nous commençons à chercher les différences et similitudes,

devenant, nous aussi, un mouton qui se répète.

Dans Farol, la répétition est traitée non seulement dans la question de la transmission de la vidéo en continu (ou même le matériel de transmission technique choisi), mais aussi par la structure de présentation. Le totem, avec un écran placé sur quatre côtés (les quatre points cardinaux), projette une course autour de l'île. Les images apparaissent dans l'ordre, mais jamais en même temps, il appartient au spectateur de se déplacer dans la pièce pour accompagner le personnage et courir ensemble, le temps de la vidéo, pour voir l'action complète.

hábito que tanto pode servir para construir a personalidade de um indivíduo quanto o fechar dentro de um grupo. Obviamente o ponto de vista de Alÿs sobre a repetição é o segundo, porém, o que nos interessa é como um gesto banal (e até infantil) de andar em torno de um centro estabelecido cria uma expectativa no espectador que, mesmo compreendendo rapidamente o desfecho da ação e os tempos das modificações (marcados não só pela entrada dos animais, como também pelo som de um sino) permanece preso até o final da ação. A cada volta começamos a procurar as diferenças e semelhanças, nos tornando, nós também, uma ovelha que repete.

No farol, a repetição é abordada não só na questão da reprodução contínua do vídeo (ou mesmo o próprio material da reprodutibilidade técnica escolhido), como também pela estrutura de apresentação. O totem, com uma tela em cada um dos quatro lados (os quatro pontos cardinais), projeta uma corrida pela ilha. As imagens aparecem em sequência mas nunca ao mesmo tempo, cabe ao espectador dar a volta na peça para acompanhar o personagem e correr junto, no tempo do vídeo, para poder ver a ação completa.

34 indices sur Morel

LUDMILLA ALVES

1. Il était le 9 mai 2015, un samedi, quand nous sommes arrivés sur l'île. Nous resterions quelques heures là-bas. Serions-nous de retour ? Circulant autour des possibilités de connaître, d'expérimenter, de dire l'espace. Il y avait le sol, la couleur des pierres... Je l'ai repéré avant de traverser le cours d'eau - cet inconnu, à qui j'ai appelé Morel.

2. Il utilise la mesure du corps pour faire des cercles qui sont le signe de son attente, en répétant les tours comme des disques de 78 tours qui ont animé son phonographe et ses jours. Sans électricité, peu disposé à compter les heures, puisqu'elles semblent trop larges, Morel décide de compter les jours grattant les pierres gisant sur le sol, et de ces mêmes pierres, capte la couleur du paysage qu'il dessine à fin de faire couler le temps ou le garder. Voici une inférence des vestiges de Morel. Je l'ai connu sur l'île, mais il ne m'a pas vu. J'ai trouvé son journal, ses habitudes,

ses inondations. Les indices ici présentés sont l'empreinte et la probabilité de l'existence de ce personnage. Les passages en italique sont des transcriptions de ce que j'ai pu soustraire de son journal.

3. *Comment le monde change. Imaginations de nuages volcaniques à éclairer la pensée des heures torsadées par une chimère quelconque qui respire sous l'eau - je l'entends sur la courbe d'onde de la rive et aussi par le son des pierres poreuses du sol. Ici je me perds.*

4. Isolé, Morel accompagne le changement des lunes, les cycles du vent autour du sentier de terre, les marées, les changements du paysage. Les petites dimensions de l'île élargissent, à chaque jour, la portée de ces mouvements. Il y a des espaces qui grandissent vers l'intérieur.

5. Tout commence par un sentiment d'absence. Dans l'ombre des nuits, quand tout s'enlève et se déplie dans un autre, une autre, Morel ouvre la pensée au sujet de la

34 indícios sobre Morel

LUDMILLA ALVES

1. Era 9 de maio de 2015, um sábado, quando chegamos na ilha. Duraríamos algumas horas por lá. Voltaríamos? Circulando passos em torno das possibilidades de conhecer, experimentar, dizer o espaço. Havia o chão, a cor das pedras... Avistei-o antes de atravessarmos a faixa de água - esse desconhecido, a quem chamei Morel.

2. Ele usa a medida do corpo para fazer círculos que são o signo de sua espera, repetindo giros como discos de 78 rotações que animavam sua vitrola e seus dias. Sem eletricidade, pouco afeito à contagem das horas, porque estas lhe parecem largas demais, Morel resolve contar os dias riscando as pedras que encontra no chão e, destas mesmas pedras, tira a cor das paisagens que desenha para passar o tempo ou para guardá-lo. Isso, inferi dos vestígios de Morel. Conheci-o na ilha, mas ele não me via. Encontrei seu diário, seus hábitos, suas inundações. Os indícios aqui apresentados são o traço e a probabilidade da existência desse personagem. Os trechos em itálico são transcrições do que pude subtrair de seu diário.

3. *Como muda o mundo. Imaginações de nuvens vulcânicas acendem o pensamento das horas trançadas por alguma quimera que respira embaixo da água - ouço-a na curva de onda da beira e também nas pedras porosas do chão. Aqui me perco.*

4. Ilhado, Morel acompanha a mudança das luas, os ciclos do vento ao redor da faixa de terra, as marés, as quebras de linha da paisagem. As pequenas dimensões da ilha alargam, a cada dia, a amplitude de seus movimentos. Há espaços que crescem para dentro.

5. Começa por um sentido de ausência. Reconhece no terreno alguns enlances mentais, ressonâncias no comportamento, a dureza da madeira, o desamparo do poente, o silêncio após incêndio.

6. *A pintura, em uma origem possível segundo a fábula ou certa*

perce. Pense aux courbes du fleuve qui ne reverra plus, à l'arrivée de la foudre qui court sous la terre, ce qui fait briser une pierre. Sur le terrain il reconnaît des liens mentaux, des résonances dans le comportement, la dureté du bois, l'impuissance du coucher, le silence après l'incendie.

6. *La peinture, dans une origine possible selon la fable ou l'imaginaire, commence par le désir d'établir la présence de celui qui est toujours là, mais sera bientôt absent. En décrivant la scène où Dibutades dessine les grandes lignes d'ombre du visage de l'être aimé sur le mur avec du charbon, Plin nous dit que, dans la pénombre, était le contact entre pigment (couleur, matière) et surface, médiées par quelqu'un qui a ensuite laissé (enregistrait, inscrivait, imprimait) une trace de présence face à l'imminence de la nostalgie.* Aussi l'invention d'un autre Morel, personnage créé par Adolfo Bioy Casares, vient du désir d'établir une présence dans le monde. Nous répétons des histoires de l'histoire et dans nos gestes séjournent les résonances d'autres gestes. Toute personne, à tout moment ne pourrait pas s'entrevoir (au moins une fois), à refaire des traces d'ombre de leurs souvenirs, leurs absences, leurs questions, leurs déserts, leurs horizons d'émerveillement ?

7. *Tout en marche sur un temps géologique, tout immédiatement ici.*

8. *Le corps réagit au monde qui*

répond au corps dans un tourbillon continu d'influences, apportant des images comme soustractions des visualisations de quelqu'un qui marche sur un paysage changeant. Par la fissure de la journée, une pensée sonore m'envahit ; l'espace change et se déplace jusqu'où je le sais – je ne sais pas. Serait-il la pensée une forme profonde de la nuit ?

9. Les espaces se désertifient. Rien ne se fixe. Morel prends note : *ce qui déserte, ce qui abandonne, moi, le sauvage.* Il devient aride selon la saison de l'année.

10. Morel est intéressé par la poussière du paysage.

11. *Traversant le temps qui me traverse (je suis la rivière et l'homme Héraclite) et le paysage est une image lointaine, cependant ici, la présence concrète de ce qui a été, pour être là, pour être encore, devient un des moyens d'interroger (l'obscurité) la présence du présent.*

12. Distances dans le temps, distances dans l'espace. Il décrit : *le sens de loin dilaté et le temps lui-même semble osciller entre l'expansion ou la compression.* Il y a des états de démesuration, des zones démesurées, des proximités abyssales. L'îlot, le seul sur l'île expérimentent tout cela. Les empreintes de la façon dont il passe ses jours ma matière. La matière de Morel est aussi l'île. On se confond. Nuit sous l'aride : pure accumulation qui ne se laisse pas voir.

forma de imaginário, começa pelo desejo de fixar a presença daquele que ainda está ali, mas logo estará ausente. Ao descrever a cena em que Dibutades desenha o contorno da sombra do rosto do amado na parede com carvão, Plínio nos conta que, na penumbra, era o contato entre pigmento (cor, matéria) e superfície, mediados por alguém que então deixava (gravava, inscrevia, imprimia) um traço de presença diante da iminência de uma saudade. Também a invenção daquele outro Morel, personagem de Adolfo Bioy Casares, vem do desejo de fixar presença no mundo. Repetimos histórias da história e em nossos gestos moram as ressonâncias de outros gestos. Não se sentiria qualquer pessoa, em qualquer tempo (ao menos uma vez), refazendo traços de sombra de suas memórias, suas perguntas, seus desertos, seus horizontes?

7. *Tudo correndo num tempo geológico, tudo imediatamente aqui.*

8. *O corpo responde ao mundo que responde ao corpo, num giro contínuo de influências, trazendo imagens como subtrações das vistas de alguém que caminha por uma paisagem em mudança. Pela fresta do dia, entro num pensamento sonoro; o espaço muda e se move até onde sei – não sei. Seria a mente uma forma profunda de noite?*

9. Espaços desertificam. Nada se fixa. Morel anota: *o que deserta, o que abandona, eu, o selvagem.* Ele torna-se árido conforme a estação do ano.

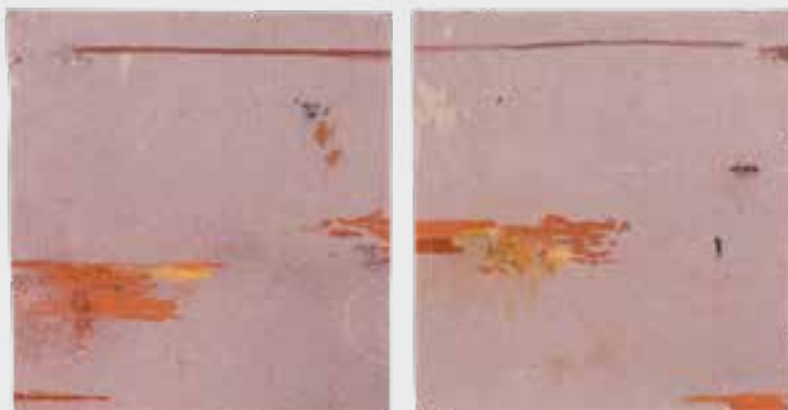
10. Morel se interessa pelo pó da paisagem.

11. *Atravessando o tempo que me atravessa (sou o rio e o homem de Heráclito) e a paisagem é uma imagem do distante, no entanto aqui, presença concreta do que já foi e, por ser-aí, por ser ainda, torna-se um meio para interrogar (o escuro da) presença do presente.*

12. Distâncias no tempo, distâncias no espaço. Ele descreve: *sentidos do longe dilatados e o próprio tempo parece oscilar entre expandir-se ou comprimir-se muito.* Há estados de desmedida, zonas desmesuradas, proximidades abissais. Tudo isso experimenta o ilhéu, o ilhado, e são os rastros de como ele passa os dias a minha matéria. A matéria de Morel também é a ilha. Confundimo-nos. Noite no árido: puro acúmulo do que não se deixa ver.

13. *E se a pintura fosse movida pela sucessão dos dias e das noites? O tempo todo as coisas (num movimento que não alcanço) mudam a partir de si mesmas – especula, enquanto pega, impregna, dissolve, descobre, reúne, revira e vive a matéria.*

14. Erosões, inundações, desertificações. Ações nascidas do contato e da separação: rompidas, as ligações revelam, por dentro de suas



1 e 2
(ilhado)
Morel
mede os
dias, 2016

13. *Et si la peinture se déplacerait par la succession des jours et des nuits ? À tout moment les choses (dans un mouvement qui m'est inatteignable) changent à partir d'elles-mêmes - spéculent et à la fois ramassent, imprègnent, dissolvent, découvrent, réunissent, renversent et vit la matière.*

14. Érosions, inondations, désertifications. Actions nées du contact et de la séparation : rompues, ces connexions révèlent à l'intérieur de leurs fractures : couleur, sombres, possibilités de mouvement. Morel imagine le contour du changement du monde - un peu comme Dibutades, un peu comme s'il voulait réussir les notes et les arrangements d'une musique. Les images et les gestes savent qu'ils passent.

15. Il prend note: *Le paysage sait qu'il passe ?*

16. Influencés par l'événement *qui est la terre toujours dans le processus de se faire à chaque instant,*

les mots de Morel s'échappent.

17. Entre les cycles et les cercles, l'île a des espaces qui s'accumulent à l'intérieur ; faces cachées. Pour dire le paysage « de ce côté » présuppose, par le langage lui-même, qu'il y a un autre. L'épaisseur du monde est variable, et la sédimentation est un flux de densités et coexistences insaisissables au visible. Obsédé par l'idée d'un approfondissement de la surface, Morel soupçonne d'infinis plis successifs et inconnus à partir de soi.

18. Pierre brisée. Un coup transversal sur le fruit (son corps exposé comme un secret tacite). *Travail lent et précis de la nature : les étapes de la vie d'une plante sont à la fois consécutives et interdépendantes ; elles sont, à différents moments, la partie et le tout.* Il fait des comparaisons entre la récolte (bien que l'île semble stérile), les états d'esprit, les relations humaines, les images, les mots.



fraturas: cor, escuros, possibilidades movediças. Morel imagina o contorno da mudança do mundo - um pouco como Dibutades, um pouco como se quisesse acertar as notas e os arranjos de uma música. Imagens e gestos sabem que passam.

15. Ele anota: *A paisagem sabe que passa?*

16. Influenciadas pelo acontecimento *que é a Terra sempre no processo do fazer-se a cada instante*, as palavras de Morel escapam.

17. Entre ciclos e círculos, a ilha tem espaços que se acumulam para dentro; lados ocultos. Pois dizer da paisagem “deste lado” pressupõe, pela própria linguagem, que há outro-s. A espessura do mundo é variável, e a sedimentação é um fluxo de densidades e coexistências esquivas ao visível. Obcecado pela ideia de um aprofundamento da superfície, Morel suspeita de infinitas dobras sucessivas e desconhecidas a partir do mesmo.

18. Pedra partida. Um golpe transversal na fruta (seu corpo exposto como um segredo não-dito). *Lento e preciso trabalho da natureza: as etapas da vida de uma planta são ao mesmo tempo consecutivas e interdependentes; elas são, em momentos diferentes, parte e todo.* Ele faz comparações entre a colheita (embora a ilha pareça estéril), os estados da mente, as relações humanas, as imagens, as palavras.

19. Em seus papéis dispersos, encontro o esboço de uma peça intitulada: “O lado escuro da ilha”.

20. Língua de terra. Os sonhos de Morel levam-no a revirar a extensão das coisas para dentro do que se pode ver e tocar. *Uma*

19. Dans ses rôles dispersés, je trouve l'esquisse d'une pièce intitulée « Le côté obscur de l'île. »

20. Langue de terre. Les rêves de Morel mènent à tourner l'extension des choses vers l'intérieur de ce que l'on peut voir et toucher. *Une peinture en mouvement traverse le désert et les pièces de l'île.* Quelques jours plus tard, il dessine des images souterraines ; vaines, telles que le dessin, valables comme voir les animaux.

21. Un certain matin, Morel a croisé un son de pierre joué par le temps qui traverse le désert de l'île et lui.

22. Les méditations ou intuitions de Morel sont provoqués par une sorte de lettre de l'espace : au lieu du discours verbal, un autre, fait de l'ombre qui se déplace sous les choses, le mystère des rives. En se demandant sur les possibilités de lecture de cette lettre, Morel délire : il entend de loin un accident, quelque chose à se rompre comme un cocon, lent. Il imagine le corps du monde. Il désire être proche de choses.

23. Il pense à changer son écriture par un texte fait d'espace : *écoulement instable de l'eau ; flux mouvant d'eau ; traçage contenu dans la cendre qui était bois.*

24. Morel mesure les jours. À faire des rayures sur les pierres avec des lames faites des pointes tranchantes d'autres pierres,



marque le changement. L'incision dans la pierre fait tomber la poudre colorée avec laquelle Morel dessine des paysages, des séquences, lignes. Il regarde le temps et le temps, on l'a dit, *c'est une autoconsommation, il est jamais une substance.*

25. Il a écrit : *J'ai rêvé d'une apparition. Elle, en 78 tours, faisait des cercles et filait autour de ses oscillations.*

26. *Tout ce que je trace à partir de cette île invente une île autre, destinée à projeter dans notre mémoire la géographie imaginaire qui nourrit la géographie réelle.*

27. L'Île do Retiro peut être parcourue d'un point à l'autre dans un court laps de temps et cela attire l'attention de Morel.

28. Je photographie le dessein d'un cercle fait sur le sol de l'île.

pintura em movimento atravessa o deserto e os cômodos da ilha. Dias depois ele desenha imagens subterrâneas; vãs, como desenho, válidas como ver os bichos.

21. Certa manhã, Morel cruzou um som de pedra tocado pelo tempo que atravessa o deserto da ilha e ele.

22. As meditações ou intuições de Morel são provocadas por uma espécie de carta do espaço: em lugar do discurso verbal, um outro, feito da sombra que se move sob as coisas, do mistério das margens. Ao perguntar-se pelas possibilidades de leitura dessa carta, Morel delira: escuta de longe um acidente, algo rompendo como um caso, lento. Imagina o corpo do mundo. Deseja estar perto das coisas.

23. Ele pensa em trocar sua escrita por um texto feito de espaço: *movediço fluxo de água; traçado contido na cinza que era madeira.*

24. Morel mede os dias. Riscando pedras com lâminas feitas das pontas afiadas de outras pedras, marca a mudança. Da incisão na pedra, cai o pó colorido com que desenha sequências, linhas. Ele olha o tempo e o tempo, lhe disseram, *é um autoconsumir-se, nunca é uma substância.*

25. Ele escreveu: *sonhei com uma aparição. Ela, em 78 rotações, fazia círculos e dava voltas em torno de suas oscilações.*

26. *Tudo o que traço a partir desta ilha inventa uma ilha outra, destinada a projetar em nossa memória a geografia imaginária que alimenta a geografia real.*

27. A Ilha do Retiro pode ser percorrida de um ponto a outro em pouco tempo e isso chama a atenção de Morel.

28. Fotografo o desenho de um círculo feito no chão da ilha. A mudança não se desprende da paisagem e acontece, irremediável, entre subtrações e acréscimos de matéria e tempo.

29. Por que Morel gira? Quem faz os círculos, ele ou a ilha? Registro e reviro seus rastros. Me distancio página por página do dia em que lá estive. O contorno das imagens se dissolve. Juntas, umas sobre as outras, formam um corpo cada vez mais escuro. É como se anoitecesse.

30. O habitante de uma ilha plantada em lago artificial, seria, por consequência, um artifício?

31. Na ilha, distante da aparente distração das luzes, dos relógios, do mar das linhas do tempo, Morel encontra sem trégua a passagem de um rio curvando lá onde suspeitamos ver e não podemos alcançar – giro do planeta por dentro e em torno dele.

Le changement ne se détache pas du paysage et se produit, irrémédiable, entre soustractions et additions de matière et de temps.

29. Pourquoi Morel tourne ? Qui fait les cercles, lui ou l'île ? J'enregistre et je tourne ses empreintes. Avec la superposition des lames je prends de la distance, page par page du jour que j'y étais. Le contour des images se dissout. Ensemble, les uns sur les autres, forment un assombrissement du corps. C'est comme s'il faisait nuit.

30. L'habitant d'une île plantée dans un lac artificiel, serait-il donc un artifice ?

31. Sur l'île, loin de la distraction apparente des lumières, des horloges, de la mer des lignes du temps, Morel trouve sans trêve le passage d'une rivière courbant là où nous soupçonnons voir et

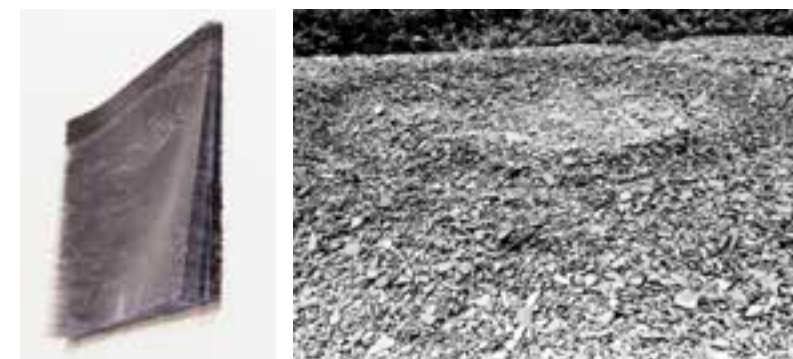
ne pouvons pas atteindre - tournant de la planète à l'intérieur et autour d'elle.

32. Imaginer d'autres formes de traversée à atteindre ; comprendre le tracé des nuits, survivre à la marée des événements, se laisser approprier par les oscillations lunaires. Il rêve, rêve beaucoup. Pense au temps qui passe. Dans l'espace qui est la surface et la matière du temps qui passe.

33. Le corps des pierres lui semble être définitivement un mystère. Le paysage se déplace à l'œil nu, étant aussi un mouvement caché sous la peau des choses, dans la formation de taches, du relief. Le principe de l'accident ressemble à la formation de l'espace, selon Morel. Tout comme le principe de l'amour.

34. *Morel est un autre ?*

1 Ces indices cherchent à dialoguer avec les possibilités d'écriture de l'artiste et, puisqu'elles viennent d'une pensée en peinture, cherchent à prendre la parole comme matière de page (processus de développement de l'idée par l'auteur). Le texte fait référence à l'œuvre (seul sur une île) Morel en 78 tours / Morel mesure les jours, réalisé à partir de l'expédition du groupe de recherche Vaga-mundo : poétiques nomades à l'île do Retiro, sur le lac Paranoá à Brasília, entraînant l'exposition «Ilha».



(ilhado) Morel em 78 rotações, 2016

32. Imagina alcançar outras formas de travessia; compreender o traço das noites, sobreviver à maré dos acontecimentos, deixar-se apropriar por oscilações lunares. Ele sonha, sonha muito. Pensa no tempo que passa. No espaço que é a superfície e a matéria do tempo que passa.

33. O corpo das pedras definitivamente lhe parece um mistério. A paisagem se move a olhos nus, mas trata-se também de um movimento escondido sob a pele das coisas, na formação das manchas, do relevo. O princípio do acidente se parece com o da formação do espaço, segundo Morel. Assim como o princípio do amor.

34. *Morel é um outro?*

Quêter, observer, heurter

NINA ORTHOF

Quêter

Nous avons commencé prêts à entreprendre une expédition d'artistes à l'Île do Retiro. 10 artistes : Iris Helena, Julia Milward, Luciana Paiva, Ludmilla Alves, Nina Orthof, Tatiana Terre, Albert Ambelakiotis, Gabriel Menezes, Luiz Olivieri et Ricardo Garcia. Certains modes de Voyage comme l'aventure et le scientifique sont plus fréquents. Peut-être que notre expédition était un mélange des deux sans pour autant posséder aucune configuration.

Le Voyage a débuté avec l'Antarctide à l'esprit, une grandiose entreprise sur la glace continentale. Nous n'y sommes pas allés. Nous avons redimensionné, réalloué vers une île minuscule, impopulaire et situé dans la ville où la plupart du groupe vit. Le nouveau cours de l'expédition ne semble pas porter atteinte aux bonnes dispositions. La préparation a suivi le même cadre de

dévouement, afin de recalculer l'itinéraire et préparer l'île à l'intérieur de nous. L'imaginer.

Rechercher l'île hors de soi. Un autre mouvement préparatoire du voyage. Les cartes, ainsi que la recherche empirique d'accès à l'île sont ici présentées. Les voies appropriées ont été étudiées par le biais des cartes analogiques et numériques. Un bateau à moteur a été nécessaire pour la traversée de ce que nous avons découvert être une distance minimale d'eau à séparer les rives. Nous avons cherché à connaître les difficultés probables à rencontrer :

Les vêtements sont-ils appropriés ? Le soleil doit être intense. Nous sommes en excès ou en manque d'équipements ? Quel est l'espace utile disponible sur l'île ? Y a-t-il des animaux sauvages ?

Et nous ne nous sommes jamais demandé s'il y avait un être humain sur l'île.

Buscar, observar, colidir

NINA ORTHOF



Buscar

Começamos dispostos a realizar uma expedição de artistas à Ilha do Retiro. 10 artistas: Iris Helena, Julia Milward, Luciana Paiva, Ludmilla Alves, Nina Orthof, Tatiana Terra, Albert Ambelakiotis, Gabriel Menezes, Luiz Olivieri e Ricardo Garcia. Alguns modos de viagem são mais comuns, como os de aventura e científicos. Talvez a nossa expedição fosse um misto de ambas sem se configurar em nenhuma.

Iniciamos a viagem com a Antártida em mente, uma empreitada grandiosa para o continente de gelo. Não fomos. Redimensionamos, realocamos para uma ilha ínfima, impopular e localizada na cidade em que a maioria do grupo habita. O novo rumo da expedição parece não abalar os ânimos. Continuamos a nos preparar com a mesma dedicação, recalculando a rota e preparando a ilha dentro de si. Imaginá-la.

Buscar a ilha fora de si. Outro movimento preparatório da viagem. Aqui, apresentam-se os mapas e a busca empírica de acesso à ilha. Estudamos as rotas adequadas através de mapas analógicos e digitais. Conseguimos um barco a motor para atravessar o que descobrimos ser uma distância mínima de água que separava as margens. Procuramos saber quais as adversidades prováveis que encontraríamos:



Le voyage présente des caractéristiques d'expédition et d'aventure à la fois. Nous pouvons observer le caractère d'investigation par la collecte de matériaux dont la majorité est censée accomplir. Divers objets ont été recueillis, comme des sons, des images fixes et en mouvement. Chacun prend des notes sur ces impressions et des observations faites au cours de notre séjour sur l'île. Le cadre aventurier entourait l'Île do Retiro, puisqu'il s'agissait d'une mystérieuse île. Comment pourrait-t-il qu'une île entière, placée au lac Paranoá, situé dans la capitale du Brésil, passe presque inaperçue ? Les divers visiteurs de l'exposition ILHA méconnaissait son existence. Des données et informations en abondance ont été trouvées sur l'Antarctide et aucune information précise sur l'île du lac.

Il s'agit donc d'une expédition d'artistes, intrigués par le déplacement sur la croûte terrestre et entre les plis du temps. Une journée d'auto-recul, pour ensuite transformer l'expédition

en exposition. Intentions établies, définies et accordées, commence le parcours du voyage. Une expédition vers l'inconnu d'un extrême proche venait de commencer.

Heurter

Premier heurt, à distance. Un habitant fugeur. Regards en collision. Primitivement coincés, ainsi que lui qui s'est échappé de l'île après avoir réalisé notre intention d'approcher. Le refuge de l'île est le continent. Les vestiges de cet homme composaient le paysage étrange de l'île.

Glisser vers l'île. Deuxième impression : peu attrayante. L'endroit est peu attrayant à première vue. Deux surprises : l'accès à l'île est extrêmement simple ; l'île est beaucoup plus sauvage que prévu.

Pour des circonstances végétatives, nous a été permis de circuler seulement sur un étroit chemin composé de petites cailloux et coquillages (d'origine mystérieuse). Nous étions à l'écart, littéralement. Depuis l'île, nous voyons la ville,

Será que a vestimenta é adequada? O sol deve ser intenso. Estamos em excesso ou falta de equipamentos? Quanto espaço útil dispomos na ilha? Existem animais selvagem? E nunca nos perguntamos se havia algum ser humano na ilha.

A viagem apresenta características de expedição de aventura e científica. Podemos observar o caráter investigativo através da coleta de materiais que a maioria se propôs a cumprir. Foram coletados objetos diversos, sons, imagens paradas e em movimento. Cada um tomava notas sobre impressões e observações durante a estadia na ilha. O aspecto de aventura envolvia a Ilha do Retiro, era uma ilha misteriosa. Como poderia uma ilha inteira, no Lago Paranoá, situado na capital do Brasil, passar quase despercebida? Diversos visitantes da exposição ILHA de fato não sabiam que ela existia. Encontramos dados e informações em abundância sobre a Antártida e nenhuma informação precisa sobre a ilha do lago.

Trata-se de uma expedição de artistas, instigados pelo deslocamento sobre crosta do mundo e entre as dobras do tempo. Um dia de auto-ilhar e, posteriormente, a transformar a expedição em exposição. Intenções estabelecidas, aquecidos e em acordo, inicia-se a movida da viagem. Iniciamos uma expedição ao desconhecido do extremo próximo.

Colidir

Primeiro embate, à distância. Um habitante, fugidio. Colisão de olhares. Nos recolhemos, primitivamente, assim como ele que zarpou da ilha ao perceber nossa intenção de aproximação. O refúgio da ilha é o continente. Os vestígios daquele homem compunham a estranha paisagem da ilha.

Deslizar em direção à ilha. Segunda impressão: pouco convidativa. O local é pouco convidativo em um primeiro relance. Duas surpresas: o acesso à ilha é extremamente simples; a ilha é muito mais selvagem do que prevíamos.

Por circunstâncias vegetativas, nos era permitido apenas uma esguia faixa de pequenas pedras e algumas conchas (de origem misteriosa). Estávamos à margem, literalmente. A partir da ilha vemos a cidade, mas a cidade não olha para a ilha. Esconderijo atrás da miragem.

Observei a disposição de três momentos para a elaboração dos trabalhos e tomei a liberdade para nomeá-los como: fogueira, voos solo e satélite.



cependant la ville ne voit pas l'île. Cachette derrière le mirage.

J'ai observé l'apparition de trois moments pour l'élaboration des activités. Ainsi j'ai pris la liberté de les nommer, à savoir : feu, vols solo et satellite.

Feu : lorsque nous nous sommes réunis pour discuter, manger et prendre un bain de lac.

Vols solo : moments d'introspection et de solitude. Pas nécessairement être écarté du groupe, mais être immergé dans la réflexion et / ou contemplation.

Satellite : où je comprends que l'artiste Iris Helena a participé. Iris n'a pas été physiquement sur l'île, elle a imaginé l'île, a entendu les histoires et a vu les journaux. Elle a participé à la préparation et l'exposition et réfléchi à propos du voyage sur la lune. Une quantité minimale d'êtres humains a mis les pieds sur la lune. Néanmoins, nous sommes tous allés à la lune. Nous avons réalisé dans l'imaginaire comment c'est d'être sur la lune et continuons à le faire. Iris est revenue du voyage avec plus d'îles qu'au début, comme elle a bien souligné dans son œuvre *Retiro* (2016), constitué de 11 îles mises en évidence par des plaques d'acétate.

La projection des puissances d'un endroit et la façon dont nous l'avons trouvée se heurtent, créant des ramifications dans les

expériences individuelles et collectives. Chaque endroit provoque des tensions différentes. Parmi beaucoup d'autres, le désert, par exemple, exige une attention au maintien de l'hydratation et de l'orientation géographique. Une petite île nous rend alerte du fait d'être inconnue et nous intrigue par son côté mystérieuse et en même temps calme, puisque la sortie se montrait facile, en plus de l'horizon plutôt contemplatif. Nous pouvons bien comprendre cette petite entreprise comme étant un atelier en plein air et en mouvement, où nous mettons en évidence toutes nos compétences d'observation, afin de mieux comprendre cette action dont nous avons proposée. La description de ces impressions dans le texte ici présenté est une tentative de plus d'atterrir sur l'île.

Les modalités de voyage sont nombreuses. En rêverie, de courtes promenades, l'acte même de l'écriture (le fait de glisser sur la page d'une extrême diagonale à l'autre). Une caractéristique que nous pouvons observer dans toute occasion est que, lorsque nous quittons le périmètre de ce que nous considérons comme maison, que ce soit physique ou mentale, nous devenons des étrangers.

Observer le mouvement subtil des yeux, transmuté en regard de voyageur fait l'objet central

fogueira: quando nos reuníamos para conversar, comer e tomar banho de lago.

voos solo: momentos de introspecção e solidão. Não necessariamente estar afastado do grupo, mas estar imerso em reflexão e/ou contemplação.

satélite: de onde compreendo que a artista Iris Helena participou. Iris não esteve fisicamente na ilha, imaginou a ilha, escutou as histórias e viu registros. Participou dos preparativos e da exposição. Pondere sobre a ida à lua. Uma quantidade mínima de seres humanos colocou os próprios pés na lua. No entanto todos nós fomos à lua. Constituímos e damos continuidade ao imaginário que é estar na lua. Iris retornou da viagem com muito mais ilhas do que quando começamos, como aponta em seu trabalho *Retiro* (2016), que constitui 11 ilhas destacadas em placas de acetato.

A projeção das potências de um lugar e a forma com que o encontramos colidiam e se ramificavam nas experiências individual e coletiva. Cada lugar provoca tensões diferentes. Dentre tantas outras, o deserto, por exemplo, exige atenção a manutenção da hidratação e a orientação geográfica. Uma pequena ilha nos deixa alertas por ser desconhecida, instigados por ser misteriosa e tranquilos, por oferecer de saída fáceis além de horizonte contemplativo. Podemos compreender essa pequena empreitada como um ateliê a céu aberto e em movimento, estamos colocando nossas habilidades de observação para compreender algo dessa ação que nos propusemos. A descrição dessas impressões no texto aqui apresentado é uma outra tentativa de desembarcar na ilha.

São tantas as modalidades de viagem. Em devaneio, pequenas caminhadas, o próprio ato da escrita (deslizar na página de uma extrema diagonal à outra). Uma característica que podemos observar em todas essas instâncias é que, ao deixarmos o perímetro do que consideramos casa, seja mental ou físico, tornamo-nos estrangeiros.

Observar o movimento sutil dos olhos, assim que transmutam-se em olhos de viajante é ao que essa expedição me convoca. Atenta à essa escolha do exercício da viagem íntima circunscrita na viagem em grupo, faço minhas anotações. Em viagens mínimas, como é o caso da ilha do retiro, a transição da percepção corriqueira em atenção de viajante é sutil e preciosa. Conhecer as coordenadas da casa e continuar.

Desenvolver o olhar de viajante, aprender a partir. Assim como

de cette expédition. Attentive au choix de l'exercice du voyage intime circonscrit dans ce voyage de groupe, je prends mes notes. Dans les voyages minimaux, comme c'est le cas de l'Île do Retiro, la transition de la perception ordinaire vers l'attention accordé par les voyageurs est subtile et précieuse. Connaître les coordonnées de la maison et poursuivre.

Développer le regard de voyageur, apprendre à partir. Tout comme le déplacement physique ne s'avère guère nécessaire pour partir en voyage. Abandonner le quotidien pour devenir voyageur. Ne pas abandonner le quotidien pour retourner et pouvoir être voyageur grâce à la possibilité de retour. De ce voyage, apporter d'autres perspectives sur le monde.

Observer

Près d'un an après l'expédition, j'essaie de revenir sur l'île. Redimensionner l'île. Je veux faire l'expérience d'un autre voyage. Comme d'habitude, la préparation. Un instrument improvisé, un tube en carton. Je sors de la maison vers le jardin public à la recherche de l'île ou de ces traces. Retour à l'objectif initial de l'enquête, déterminer les distances entre le regard quotidien et celui du voyageur. Je trouve une qualité

de plus dans cet objet-lunette. Une distance est créée, d'environ un empan bien large, entre l'œil et le découpage rond du paysage. Je pointe la lunette vers le mouvement, à la recherche d'un déplacement minimal et d'une vitesse maximale. Je pivote sur cet axe. Sentier de paysage, le mouvement laisse un sillage éphémère. La rotation affecte, proportionnellement, la qualité de l'empreinte.

J'observe les ombres colorées qui se propagent à l'intérieur du tube. Ainsi, il semble possible de voir l'écho de l'image se promener à l'intérieur du tube. Ombres colorées. Le dispositif-lunette crée deux espaces, interne et externe. L'œil collé à l'oculaire devient catapulte d'un regard qui atteint les étoiles. Quelle est la force de l'empreinte, de ce que le tube est imprégné, la base des fusées et des chaînes de catapultes anciennes ? Une capsule invisible à l'œil voyage à travers l'espace sidéral et dans le monde. Le voyage du sous-marin porte deux voyages. Une à travers le périscope, l'autre dans les eaux sombres.

La planète en voyages simultanées autour de soi et du soleil. Towner à l'intérieur de deux voyages gigantesques et ininterrompus. Comment ne pas glisser et tomber ? Ou être projeté hors de soi après tant de tours ? En tournant sur mon propre corps,



Observatório (videoinstalação, 2016)

Observatoire (installation vidéo, 2016)

não é necessário o deslocamento físico para entrar em viagem. Abandonar o cotidiano para tornar-se viajante. Não abandonar o cotidiano para retornar e poder ser viajante graças a possibilidade do retorno. A partir da viagem, dar a têmpera do olhar sobre o mundo.

Observar

Quase um ano após a expedição, procuro retornar à ilha. Redimensionar a ilha. Quero experimentar outra viagem. Como é de costume, preparação. Um instrumento improvisado, um tubo de papel cartão. Saio de casa para o jardim público em busca da ilha ou vestígios dela. Retorno ao propósito inicial da investigação, apurar as distâncias entre o olhar cotidiano e do viajante. Encontro outra qualidade nesse objeto-luneta. Cria-se uma distância, cerca de um palmo bem aberto, entre o olho e o recorte redondo da paisagem. Aponto a luneta para o movimento, procuro o deslocamento mínimo e a velocidade máxima. Rodopio sobre o próprio eixo. Paisagem em rastro, o movimento deixa um rastro efêmero. A rotação afeta, proporcionalmente, a qualidade da mancha.

Observo as sombras coloridas que se propagam na parte interior do tubo. Assim, parece possível ver o eco da imagem transladar dentro do tubo. Sombras coloridas. O dispositivo-luneta cria dois espaços, interno e externo. Olho acoplado em luneta, catapultada para o olhar alcançar as estrelas. Qual a força do deslanche, de quê está impregnado o tubo, a base de foguetes e as cordas das antigas catapultas? Uma capsula invisível para o olho viajar pelo espaço sidéral e do mundo. A viagem do submarino que trás duas viagens. Uma através do periscópio, outra dentro das águas escuras.



Observatório. Videoinstalação, 2016.
Observatoire. Installation vidéo 2016.

je crée une force, il faut maintenir une certaine constance afin de poursuivre. Je trébuche en plein milieu du jardin. Quand on tourne, il est important de ne pas penser. Aussi peu que nous voyageons, il semble que la tendance est sortir de son orbite. Voyager est un mouvement précis.

**Locataire
(Installation vidéo, 2016)**

Guetter les vestiges laissés par le résident de l'île avant débarquer. Observer l'espace existant entre l'île encore tiède par la présence de celui qui vient de partir et par notre arrivée. Créer une structure permettant réverbérer l'impression de cet espace d'anticipation, amplifier l'entre-deux. La fenêtre pour afficher cette vidéo est petite, d'environ 2cm par 2cm. Se trouve positionné à

un peu plus d'un mètre du sol. Exige pourtant une certaine adaptation, comme courber le bas du dos, pour voir la vidéo. Configuré presque comme un judas optique, afin d'observer qui est de l'autre côté de la porte sans devoir l'ouvrir ou entrer en contact. Un judas optique qui laisse imaginer ce qu'il y a de l'autre côté, puisque ni tout est dévoilé et il s'agit d'une image peu précise et distordue. Ce portail ouvert dans l'espace parmi les habitants de l'île, entre celui qu'y habite et nous, les étrangers, qui croisons l'absence de l'autre.

1 : 1 (Installation vidéo nocturne en partenariat avec l'artiste Ludmilla Alves, 2016)

L'espace vide de la galerie en tant que territoire étranger. S'approcher durant le petit matin.



Inquilino. Videoinstalação, 2016.
Locataire. Installation vidéo, 2016.

O planeta em viagens simultâneas, ao redor de si e do sol. Girar dentro de duas viagens gigantescas e ininterruptas. Como não deslizar e cair? Ou ser projetado de si mesmo depois de tantas voltas? Ao girar sobre o próprio corpo, crio uma força, é preciso manter alguma constância para continuar. Tropeço no meio do jardim. Quando giramos, não é recomendável pensar a respeito. Tão pouco enquanto viajamos, parece que a tendência é sair de órbita. Viajar é um movimento preciso.

**inquilino
(videoinstalação, 2016)**

Espreitar os vestígios do residente da ilha antes de aportarmos. Observar no espaço entre a ilha ainda morna de sua recém partida e a nossa chegada. Criar uma estrutura que permita ecoar a impressão desse espaço de antecipação, amplificar o entre-lugar. A janela para ver esse vídeo é pequena, cerca de 2cm por 2cm. Está posicionada a pouco mais de um metro do chão. Requer uma certa adaptação, curvatura do corpo médio, para ver o vídeo. Configurada quase como um olho mágico para observar quem está do outro lado da porta sem antes abrir, ou entrar em contato. Olho mágico que deixa espaço para imaginar o que há do outro lado, pois não revela tudo, é uma imagem pouco precisa e distorcida. Esse portal aberto do espaço entre habitantes da ilha, entre aquele que reside e nós, forasteiros, nos cruzamos pela ausência do outro.



1:1. Videoinstalação, 2016.
1:1. Installation vidéo, 2016.

Observer. Travailler en état d'urgence plus élevé que celui existant sur l'île. Vérifiez la fissure dans le mur. Projection par la fenêtre au-dessus de la fissure. Nous sommes arrivés à une autre étape du voyage, à deux, dans un autre espace étranger, principalement par l'heure qui évoquait le mystère de la nuit à dévoiler, de l'heure marginale. Imprégnés du voyage précédent, nous montons sur un bateau gonflable pour commencer cet autre petit voyage à deux. La visite de nuit a été recommandée, dans le même cadre de production et de période possible à la visualisation des images en mouvement. L'Île diurne, 1: 1 nocturne.

1:1 (videoinstalação noturna em parceria com a artista Ludmilla Alves, 2016)

O espaço vazio da galeria enquanto território estrangeiro. Aproximar no turno da madrugada. Observar. Trabalhar em estado de alerta maior que o da ilha. Verificar a rachadura na parede. Projeção através da janela sobre a rachadura. Entramos em outra instância da viagem, em dupla, noutro espaço estrangeiro, principalmente pelo horário que evocava o mistério do desvendar da noite, do horário marginal. Imbuídas da viagem prévia, saltamos em um bote inflável para iniciar outra pequeníssima viagem em dupla. Deixamos recomendada a visita noturna, mesmo âmbito de sua produção e único período possível para visualização das imagens em movimento. Ilha diurna, 1:1 noturna.

L'île – à (d)écrire l'horizon

TATIANA TERRA



A ilha, 2016.
L'île, 2016.

Le 6 mai, 2015, à 10h42 un corps expéditionnaire de dix personnes, dont je fais partie, issus de diverses parties du continent, débarque à l'Île do Retiro, au Plateau Central du Brésil. L'île, située à un point spécifique de l'hydrosphère terrestre, correspond à 2,6% d'eau douce du territoire brésilien et s'insère dans les quarante-huit kilomètres d'extension du Lac Paranoá, un lac qui surgit d'une excavation, autour de laquelle grandirait

une ville qu'il devrait hydrater. Le corps expéditionnaire qui, visant recueillir des informations pour ses recherches a passé quelques heures à orbiter autour de l'île, une fois décidé courageusement d'y rentrer, se rend compte qu'une nouvelle configuration de l'île se montrait à chaque pas. Non seulement elle, mais elle et tous, elle en tous et tous ceux qui y étaient.

Le sens de l'île en soi se reconfigurait. Le plan, la carte, l'image de l'île, construits au préalable, s'effaçaient à chaque pas étant, en même temps, esquissés à nouveau, de manière à ne jamais achever un dessin : l'horizon-île, site mobile et inconstant.

Retenir les pas ou même pas bouger, ne faisait pas cesser le mouvement de l'île, car en elle, rien ne s'y retenait. Parfois leurs objets utilisaient la farce, semblant d'être doux et passifs, mais rien n'y a jamais été calme,

Ilha: a (d)escrita do horizonte

TATIANA TERRA



Suspensão, 2016.
Suspension, 2016.

No dia 6 de maio de 2015, às 10h42, dez expedicionários, aos quais me incluo, oriundos de várias partes do continente, desembarcaram na Ilha do Retiro, no Planalto Central do Brasil. A ilha, localizada em um ponto específico da hidrosfera terrestre, pertence aos 2,6% de água doce do território brasileiro e está inserida nos quarenta e oito quilômetros de área do Lago Paranoá, um lago que surgiu de

uma grande escavação onde ao redor crescería uma cidade e que por ele deveria ser hidratada. O grupo de expedicionários, que a fim de recolher informações para suas pesquisas, passaram algumas horas orbitando ao redor na ilha e quando se dirigiu corajosamente ilha-a-dentro, percebeu que a cada passo dado, a ilha se reconfigurava. Não só ela, mas ela e todos, ela em todos e todos que nela estavam.

Reconfigurava-se o sentido da ilha-em-si. O plano, o mapa, a imagem da ilha, previamente construídos, iam se apagando a cada passo dado e ao mesmo tempo eram novamente esboçados, esboços que nunca finalizavam um desenho: Horizonte-ilha, sítio móvel e inconstante.

Conter os passos ou mesmo não mover-se, não possibilitava o cessar do movimento da ilha, pois nela, nada era detido. Às vezes seus objetos usavam da farsa fingendo-se mansos e passivos, mas

surtout avec l'arrivée de l'expédition, lorsque l'île l'a incorporée comme partie prenante. L'impassibilité de tout le silence, toute solitude, toute contemplation était pleine d'appréhensions inquiétantes.

Pour développer leurs recherches, les étrangers sur l'île ont réuni un éventail de matériaux possibles : branches, troncs, terre. Des lumières, traces, peaux, écailles, vagues, lignes, mouvements, couleurs, poussières. Plongés, brouillards et sons... et pierres... Celles-ci étaient sous la visée de presque tous et sont de bons exemples de comment, sur l'île, ses habitants sont au moins ingénieux.

Silencieuses à notre arrivée, on dirait que devant le corps expéditionnaire de l'île, les pierres, gavées de temps et des souvenirs, ont pris position comme des figures stériles, séchées et caduques. Elles faisaient semblant d'être mortes ! Qui sait, soupçonnaient-elles une possible menace à cet espace artificiel, car, qui sait, y seraient-ils à vouloir les domestiquer. Et elles en avaient raison.

Il se fait que le contact des hommes avec les pierres est presque toujours curieux et encore d'avantage dans l'environnement insolite de l'île. Parmi eux des connexions avec



Fingiram-se de mortas, 2016.
Faisant semblant d'être mortes, 2016.

ses univers les plus lointains s'entraînent. Les hommes, emparés d'une curiosité presque primitive, les observent et, après leur capture, s'exposent dans le combat. Sont réaffectées, frottées, polies, empilées, ballottées, récurées, collectées, mises en sac, reconfigurées et, une fois enlevées et examinées en captivité, gagnent voix, nom et baptême, comme si toutes leurs rudesses s'adoucis-saient par la présence humaine.

Pour se défendre, les pierres déjà sur le bord de la rive, attentives à la maîtrise du regard des hommes envahisseurs de l'île, retiennent leur mouvement et planifient une évasion possible, qui à cet instant ne serait possible que par la complicité des eaux. Les vagues des eaux et leur



Na mira, 2016
Sous la visée, 2016

nunca nada foi quieto lá, ainda mais com a chegada dos expedicionários, quando a ilha passou então a incorporá-los como parte dela. A impassibilidade de todo silêncio, toda solidão, toda contemplação era plena de apreensões inquietantes.

Para desenvolver suas pesquisas, os estrangeiros pousados na ilha recolheram uma gama de materiais possíveis: galhos, troncos, terras. Luzes, rastros, peles, escamas, ondas, linhas, movimentos, cores, pós. Mergulhos, névoas e sons... e pedras.... Estas estavam sob a mira de quase todos

e são bons exemplos de como, na ilha, seus habitantes são no mínimo engenhosos.

Silenciosas a nossa chegada, pareciam que diante dos expedicionários da ilha, as pedras, fartas de tempo e de memórias, posicionaram-se como figuras estéreis, secas e caducas. Fingiram-se de mortas! Quem sabe intuía uma possível ameaça naquele espaço artificial, pois, quem sabe, estariam os homens alia domesticara pedra. E elas tinham razão.

É que o contato dos homens com as pedras é quase sempre curioso, ainda mais no ambiente insólito da ilha. Neles são acionadas conexões com seus universos mais remotos. Os homens, munidos de uma curiosidade quase primitiva, as observam e, depois de capturadas, expõem-se em combate. São realocadas, atritadas, polidas, empilhadas, atiradas, esfregadas, recolhidas, ensacadas, reconfiguradas e quando sequestradas e examinadas nos cativeiros, ganham voz, nome e batismo, como se todas suas rudezas fossem suavizadas pela presença humana.

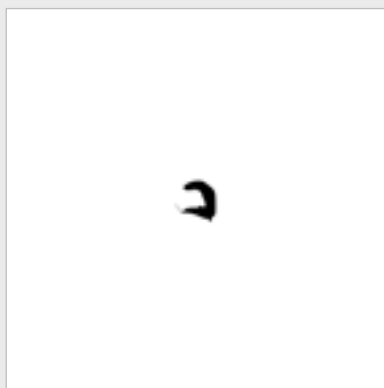
Em defesa, as pedras, já à beira da margem, atentas ao domínio do olhar dos homens invasores da ilha, retêm seu movimento e planejam uma possível fuga, que naquele instante só seria possível pela cumplicidade das águas. As ondas das águas com seu movimento supostamente ritmado envolvem o forasteiro afrouxando-lhe o tempo como um efeito narcotizante, anestesiante, para lhe capturar.

mouvement soi-disant rythmé séduisent l'envahisseur desserrant le temps comme un stupéfiant, d'effet anesthésique, pour le capturer. L'eau qui borde l'île connaît ses artifices. Son mouvement sinueux et constant enivre, apaise et ralentit l'envahisseur, en lui fournissant une sorte de suspension comme piège. Et c'est bien en ce moment qu'elle trouve le support pour une action efficace. Profitant de l'instant d'une déviation, d'un clin d'œil, d'un regard détourné de l'envahisseur et avec sa ligne, capture les pierres qui sont livrées comme

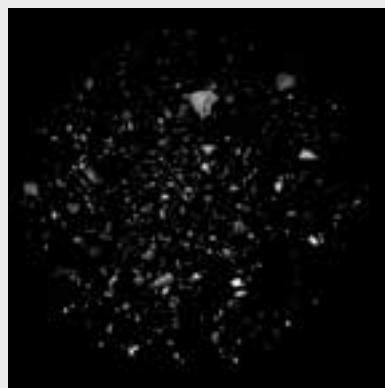
coquille douce et délicate, inspirant protection et soin dédiés à la portion de terre qui l'entoure.

Pour le corps expéditionnaire du 06 mai 2015, l'île devient un espace gravitationnel où, attiré par lui, nous circulons. Atterrissages et fluctuations s'alternaient dans les mouvements des explorateurs de l'île - corps expéditionnaire - l'île. Être observateurs de l'île signifiait être aussi les points focaux de lunettes inversées, ressource également utilisée afin de voir la lune à tout moment de la journée.

De retour au continent, l'expédition expose leurs observa-



Um pisco, 2016.
Un clin d'œil, 2016.



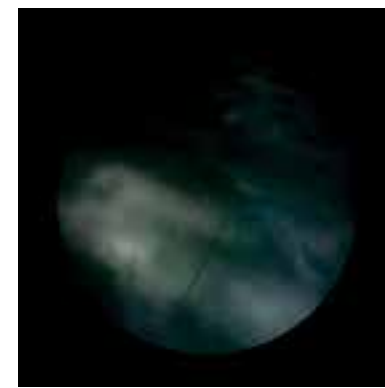
Lunares, 2016.
Lunaires, 2016.

une forme de résistance et d'insubordination devant l'envahisseur. Un moment qui nous fait réaliser qu'il y avait un partenariat déjà établi depuis longtemps. Le mouvement de l'eau sur les rives de l'île laisse l'impression d'une

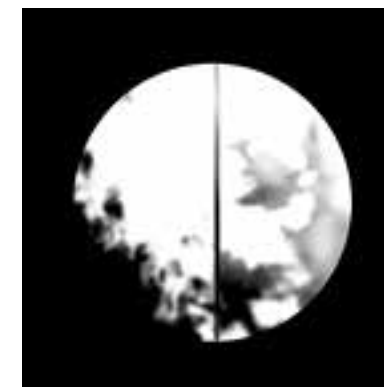
tions dès lors transmutés en réinterprétations des ordres de l'île. Des récits visuels fournis par le voyage, par les désirs, par les luttes et les surprises ont été pensés et écrits visuellement peu après la suspension, dans la

A água que margeia a ilha sabe dos seus artificios. Seu movimento sinuoso e constante inebria, acalma e desacelera o invasor, ela proporciona a suspensão como armadilha. E é neste momento que ela encontra subsídio para uma ação eficaz. Aproveita-se do instante de um desvio, de uma piscadela, de um deslize do olhar do invasor e com sua linha, captura as pedras que se entregam como forma de resistência e insubordinação diante do invasor. Um momento que nos dá a constatação de que havia ali uma parceria já estabelecida há tempos. O movimento da água nas margens da ilha deixa a impressão de um escudo maleável e delicado, algo de cuidado e proteção à porção de terra que ela circunda.

A ilha para os expedicionários do dia 06 de maio de 2015 converte-se em espaço gravitacional onde, atraídos por ele, circulamos a sua volta. Pousos e flutuações se alternavam nos movimentos dos exploradores da ilha - expedicionários-ilha. Ser observadores da ilha significava também sermos os pontos focais de lunetas reversas, recurso que também usamos para vera lua a qualquer hora do dia.



ilha-órbita, 2016.
île-orbite, 2016.



De volta ao continente, os expedicionários expõem suas observações agora transmutadas em releituras das ordens da ilha. Narrativas visuais proporcionadas pela viagem, por desejos, embate e surpresas foram pensadas e escritas visualmente logo após a suspensão, na distância proporcionada pelo retorno, onde os pés se fixam ao chão e o horizonte se torna estável e compreende-se por fim onde estiveram. Uma nova viagem é então reiniciada quando a mostra

distance occasionnée par le retour, où les pieds se fixent par terre et l'horizon devient stable et finalement comprennent où étaient-ils. Un nouveau voyage redémarre alors quand l'exposition se fait présente à celui qui se laisse y aller. Face aux images, les nouveaux explorateurs gravitent dans d'autres orbites, voyagent, se déplacent, embarquent et débarquent, déclenchent des pauses et des suspensions, des sensations impaires fournies par cette ou toute autre île.



A (d)escrita do horizonte, 2016. Frames viodeográficos.

À (d)écrire l'horizon, 2016. Cadres vidéographiques.

faz-se presente a quem permite deixar-se levar. Diante das imagens, novos exploradores gravitam em outras órbitas, viajam, deslocam-se, embarcam e desembarcam, acionam pausas e suspensões, sensações ímpares proporcionadas por esta ou outra ilha qualquer.

Observations quotidiennes de la dérive continentale

GABRIEL BROCHADO DE MENEZES

La Ligne-Côte

En cartographie, la ligne qui sépare les océans et les continents est définie par la rencontre entre la terre et l'eau: l'infatigable *ligne-côte*. Tracée par le va-et-vient du contour des vagues qui déferlent sur le continent, cette ligne se mouve dans un éternel effacement de soi issu des marées. Peut-être ce mouvement disperse les vraies limites qui divisent les choses. Peut-être que cette douce oscillation perturbe la dialectique de tout. Peut-être que telle limite n'existe pas s'il n'y a point de repos pour cette ligne.

*Le tracé de la rature est la ligne qui montre que nous nous trouvons face à la rencontre d'hétérogènes. Mer et Terre. Hétérogènes qui résistent à la soif de symétrie et d'équivalence, que nous recherchons autant.*¹

Je trébuche ici sur les mots de Edson Souza. Et le trébuchement survient lorsque je découvre mon désir de cette « équivalence que nous recherchons autant » et de cette rencontre vers laquelle ma pensée s'avancait jusqu'ici. Mais Edson sépare mer et terre dans des entités hétérogènes, résistantes non seulement à ma volonté de les unir, mais également de peut-être rencontrer, dans une plongée infra-atomique, le cœur de la matière qui leur serait commun.

Mais je ne sais que peu de choses sur l'effacement des vagues, je ne sais uniquement qu'il suppose une première vague, dont les contours seront superposés par la vague suivante. Je comprends ainsi la rature comme un geste de superposition, puisqu'il

¹ SOUSA, Edson Luiz. *Escrita das Utopias: Litoral, Literal, Litoral*. In: Colóquio Internacional Escrita e Psicanálise, 24 e 25 de agosto 2006, Uerj.

Observações diárias da deriva continental

GABRIEL BROCHADO DE MENEZES

A Linha-Litoral

Na cartografia, a linha que separa oceanos e continentes é definida pelo encontro entre terra e água: a incansável *linha-litoral*. Traçada pelo ir-e-vir do contorno das ondas sobre o continente, essa linha se movimenta em um eterno rasurar-se das marés. Talvez esse movimento disperse os verdadeiros limites que dividem as coisas. Talvez sua oscilação suave perturbe a dialética de tudo. Talvez não haja tal limite se não há repouso para a linha.

*O risco da rasura é a linha que mostra que estamos diante de um encontro de heterogêneos. Mar e Terra. Heterogêneos que resistem à sede de simetria e de equivalência, que tanto buscamos.*¹

Aqui, eu tropeço nas palavras de Edson Souza. E o tropeço se dá quando descubro o meu desejo por essa “equivalência que tanto buscamos” e para o encontro da qual meu pensamento se encaminhava até aqui. Mas Edson separa mar e terra em entidades heterogêneas, resistentes não só à minha vontade de uni-las como também a de talvez encontrar, em um mergulho infra-atômico, o âmago da matéria que lhes seria comum.

Mas pouco sei sobre o rasurar das ondas, entendo apenas que ele pressupõe uma onda primeira, cujo contorno será sobreposto pela onda seguinte. Entendo assim, a rasura como um gesto de sobreposição, pois exige a presença primeira daquilo que será sobrescrito ou

¹ SOUSA, Edson Luiz. *Escrita das Utopias: Litoral, Literal, Litoral*. In: Colóquio Internacional Escrita e Psicanálise, 24 e 25 de agosto 2006, Uerj.

exige la présence première de ce qui sera superposé ou raturé. Et c'est à l'instant exact de sa touche finale que la rature de la vague définit le contour qui sépare désormais les hétérogènes. Cet « instant exact » n'existe cependant que dans le temps mort de la photographie², de laquelle je ne souhaite pas m'approcher.

Ce premier trébuchement m'anticipe un choc encore plus intense, maintenant vers les mots de Jacques Lacan, qui me présente un nouveau terrain, où la limite se fait belle et possible une fois de plus.

*Rature d'aucun trait qui ne soit antérieur, c'est cela qui de la côte crée la terre*³.

Lacan retourne à la définition de rature et en présente une nouvelle, qui s'abstient du geste antérieur, permettant désormais que la côte puisse avoir lieu à tout instant. Et l'étant ainsi, il fait un noeud à la lignature du temps: ce que je risquerais d'appeler de *mot*.

Je comprends également que le mot *côte* (NdT : *litoral* en

portugais), bien qu'il soit défini par la rencontre des hétérogènes, soit employé plus souvent pour se référer aux portions de la Terre baignées par les mers que le contraire, étant donné que c'est ainsi qu'il est défini dans les dictionnaires et que Lacan indique la concrétisation de la côte en terre: « c'est cela qui de la côte crée la terre ». Ou se référerait-il peut-être à la capacité du mot de transporter la côte dans des lieux où la mer n'existe pas.

Mais celui qui plonge dans la mer doit plus que tout autre savoir distinguer l'eau de la pierre.

Pour autant, Antônio Geraldo da Cunha dans son Dictionnaire Ethymologique de la Langue Portugaise, nous aide avec des définitions de côte/litoral:

Lit(o) *elemento de composição: do grego lithos 'pedra'.*

Litoral *adj. 2g., s.m.: 'relativo à beira-mar' / 'terreno situado à beira-mar'. Do latim, littoralis, de lithos -oris 'praia'*⁴.

2 SOUSA, Edson Luiz. op. cit. Image trouvée par Edson Sousa dans le poème *Como rasurar a paisagem*. (CÉSAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. Editora Ática: São Paulo. p. 79).

3 LACAN, Jacques. *Lituraterra*. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 21.

4 CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

rasurado. E é no exato instante de seu arremate que a rasura da onda delinea o contorno que agora separa os heterogêneos. Esse "exato instante", no entanto, só existe no tempo morto da fotografia², do qual não anseio me aproximar.

Esse primeiro tropeço me antecipa um choque ainda maior, agora em direção às palavras de Jacques Lacan, que me apresenta um novo campo, onde o limite volta a se fazer belo e possível.

*Rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra*³

Lacan remonta a definição de rasura e apresenta uma nova, que prescinde do gesto anterior, permitindo agora que o litoral aconteça a todo instante, E assim sendo, dá um nó na lineatura do tempo: o qual arrisco chamar de *palavra*.

Entendo ainda que a palavra *litoral*, embora se defina pelo encontro dos heterogêneos, seja empregada com mais frequência ao se referir às porções da Terra banhadas pelos mares do que o contrário, visto que é assim definida pelos dicionários e que Lacan indica a concretização do litoral em terra: "é isso que do litoral faz terra". Ou estaria talvez se referindo à capacidade da palavra de transportar o litoral para lugares onde não haja o mar.

Mas aquele que salta em mergulho precisa mais do que ninguém saber distinguir a água da pedra.

Para tanto, Antônio Geraldo da Cunha em seu Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, nos ajuda com definições do litoral:

Lit(o) *elemento de composição: do grego lithos 'pedra'.*

Litoral *adj. 2g., s.m.: 'relativo à beira-mar' / 'terreno situado à beira-mar'. Do latim, littoralis, de lithos -oris 'praia'*⁴.

Percebo agora uma linha forte que atravessa dois mundos distintos porém conviventes. Ela separa o acontecimento litorâneo (enquanto

2 SOUSA, Edson Luiz. op. cit. Imagem encontrada por Edson Sousa no poema *Como rasurar a paisagem* (CÉSAR, Ana Cristina. *Inéditos e dispersos*. Editora Ática: São Paulo. p. 79).

3 LACAN, Jacques. *Lituraterra*. In: *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p. 21.

4 CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2010.

J'aperçois maintenant une ligne forte qui traverse deux mondes distincts et, cependant, concubins. Cette ligne sépare l'événement côtier (en tant qu'événement spatial à durée indéterminée), de l'emploi du mot *côte/litoral*, libéré de sa durée. C'est-à-dire que la transposition de cet événement dans un langage écrit semble croiser la ligne qui sépare la côte/litoral du *littéral* (lettre), en posant d'un côté la durée de cet événement et, de l'autre, sa nomination sous la forme d'un mot, pour que nous puissions ensuite écrire sur lui. C'est ainsi que je reçois les mots suivants de Jacques Lacan en *Lituraterra*:

*Entre centre et absence, entre savoir et plaisir, il existe des côtes qui ne deviennent côte que lorsque ce tournant, vous pouvez l'emprunter, le même, à tout instant. Ce n'est qu'à partir de là que vous pouvez vous prendre pour l'agent qui le soutient*⁵.

Je comprends, de la phrase ci-dessus, que cet « agent qui le soutient » serait l'objet de l'accord établi entre ceux qui partagent un code. C'est à partir de cet accord

qu'il sera possible de se référer à telle expérience, invocant sa présence à chaque utilisation du mot. Dans le cas de *côte/litoral*, le mot offre peut-être un artifice qui pacifie en nous l'éternel conflit entre terre et eau, nous permettant de parler de la côte/litoral sans rechercher l'origine de leurs différences; sans nous rappeler à tout instant que l'eau est sur la terre, et que celle-ci émerge à chaque centimètre reculé par la mer.

*L'homme ne peut vivre bien, et en sécurité, s'il suppose clos (ou tout au moins sous contrôle) le combat intense entre la terre et la mer. (...) D'une part, il doit se persuader à soi-même qu'il n'existe pas de combat de ce genre; d'autre part, il doit faire semblant que ce combat est déjà fini.*⁶

L'emploi de certains mots cherche à remplacer l'infini par l'instant et nous permet de « tourner le dos » à la nature de ce dont nous souhaitons parler. Plus nous les employons, plus nous nous écartons de l'événement survenu: une étrange d'intimité acquise. Eux, en prenant plaisir pour la vitesse, commencent à

5 LACAN, Jacques. op. cit., p. 22.

6 DELEUZE, Gilles. *Causas e razões das ilhas desertas*. A ilha deserta e outros textos. Iluminuras, 2004. p. 6.

um evento espacial de duração indeterminada), do emprego da palavra *litoral*, liberta de sua duração. Ou seja, a transposição desse acontecimento para uma linguagem escrita parece cruzar a linha que separa o litoral do *literal* (letra), posicionando de um lado a duração desse evento e, de outro, sua nomeação em palavra, para que agora possamos escrever sobre ela. Assim recebo as seguintes palavras de Jacques Lacan em *Lituraterra*:

*Entre centro e ausência, entre saber e gozo, há litoral que só vira literal quando, essa virada, vocês podem tomá-la, a mesma, a todo instante. É somente a partir daí que podem tomar-se pelo agente que a sustenta*⁵.

Da frase acima, entendo que esse 'agente que a sustenta' seria o objeto do acordo firmado entre aqueles que compartilham um código. A partir desse acordo é que será possível referir-se a tal experiência, invocando sua presença a cada uso da palavra. No caso de *litoral*, a palavra oferece talvez um artifício que pacifique em nós o eterno conflito entre terra e água, os permitindo falar do litoral sem procurar pela origem de suas diferenças; sem nos lembrar a todo tempo que a água está sobre a terra, e que esta emerge a cada centímetro recuado pelo mar.

*O homem só pode viver bem, e em segurança, ao suportar findo (pelo menos dominado) o combate vivo entre a terra e o mar. (...) Em parte, ele deve persuadir-se de que não existe combate desse gênero; em parte, deve fazer de conta que esse combate já não ocorre.*⁶

O emprego de certas palavras busca substituir o infinito pelo instante e permite 'virar-nos de costas' para a natureza daquilo sobre o que se quer falar. Quanto mais as empregamos, mais a afastamos do acontecido: estranha intimidade adquirida. Elas, ao tomarem gosto pela velocidade, passam a correr ligeiras até que virem prosa, e, assim nos afastam cada vez mais de seus enigmas particulares. Quanto mais rápido são empregadas, menos se poderá debruçar-se sobre elas. São, ao mesmo tempo, lembrança e esquecimento.

5 LACAN, Jacques. op. cit., p. 22.

6 DELEUZE, Gilles. *Causas e razões das ilhas desertas*. A ilha deserta e outros textos. Iluminuras, 2004. p. 6.

filer jusqu'à ce qu'ils deviennent prose, et ainsi nous éloigne toujours davantage de leurs énigmes particuliers. Plus nous les utilisons rapidement, moins nous pouvons nous pencher sur elles. Ils constituent, en même temps, souvenir et oublié.

Par le mot, nous nous approprions des significations et des sens se démarquant. Nous nommons la sensation de propriété: notre mer x haute-mer. Nous clamons le contrôle des eaux qui nous entourent et nous pensons la mer comme l'extension d'un territoire. C'est comme s'il s'agissait de vouloir rendre semblables ces hétérogènes, leur imposant le contrôle du *ter*. Muni du mot, l'homme législa pour sa propre

[Le 6 mai 2015, inspirés par le désir de voyager ensemble en Antartique, les intégrants du groupe vaga-mundo: poétiques nomades, ont décidé d'organiser une expédition vers l'île du Retiro, sur le Lac Paranoá, à Brasília. Ils ont croisé les eaux du lac dans un bateau emprunté et y ont séjourné pendant toute une journée.]

Autour de l'île il y a une ligne qui l'embrasse discontinue, fragmentée, mais qui insiste d'éviter que toute la terre ne coule en mer.

En parcourant le périmètre de l'île, j'étais confrontée à tout instant à des interruptions sur la continuité de sa ligne-côte: des troncs se reposaient de la dérive

cause: il trace ses lignes de *tordesilhas* incertaines (Ndt: ligne référente au traité signé en 1494 à *Tordesilhas* entre le Royaume du Portugal et la Couronne de Castèle se divisant les terres découvertes et à découvrir en Amérique) et divise le tout du monde.

En haute mer, des eaux internationales coulent au large, hors d'atteinte de l'artillerie terrestre. Ces eaux peuvent être survolées librement et l'on peut y créer des îles artificielles. De cette façon, nous nous sommes donnés une île sans l'appeler nôtre; sans déclarer la possession de cette terre; sans conquérir ses alentours. Nous sommes devenus îles et avons fondé notre propre archipel.

qui les avaient amenés jusque là. Parallèles à la marge, ils barraient les vagues sur des petits tronçons du rivage, en y retardant les vagues, en créant des reculs dans la délimitation même de l'île.

L'eau pointillait ses limites sur la surface terrestre: une incertitude face à chaque décision de tracée.

Il y a longtemps que les lignes

Pela palavra também se toma posse e se demarcam sentidos. Nomeia-se a sensação de propriedade: nosso mar x alto-mar. Clama-se o domínio sobre as águas que nos rodeiam e pensa-se o mar como extensão de um território. É como querer igualar esses heterogêneos, impondo sobre eles o domínio do *ter*. Munido da palavra, o homem legisla em causa própria: risca suas *tordesilhas* incertas e divide o inteiro do mundo.

Em alto-mar, águas internacionais correm ao largo, além do alcance da artilharia terrestre. Sobre elas é permitido o livre sobrevoo e a criação de ilhas artificiais. Dessa forma, tomamos uma ilha para nós sem a chamar de nossa; sem clamar posse sobre aquela terra; sem conquistar seus arredores. Nos tornamos ilhas e fundamos nosso próprio arquipélago.

[No dia 6 de maio de 2015, inspirados pelo desejo de viajar juntos à Antártica, os integrantes do grupo vaga-mundo: poéticas nômades, decidiram realizar uma expedição-teste à Ilha do Retiro, no Lago Paranoá, em Brasília. Cruzaram as águas do lago em um barco emprestado e lá permaneceram por todo um dia.]

Ao redor da ilha há uma linha que a abraça descontínua, fragmentada, mas que insiste em evitar que toda a terra deságue em mar.

Ao percorrer o perímetro da ilha, me deparava a cada quanto com interrupções na continuidade de sua *linha-litoral*: troncos descansavam da deriva que os trouxera até ali. Paralelos à margem, barravam pequenos trechos da arrebentação, atrasando as ondas e criando recuos na própria delimitação da ilha.

A água tracejava seus limites sobre a superfície terrestre: uma incerteza para cada decisão traçada.

Há muito que as linhas tracejadas habitam as margens do lago Paranoá. Traíçoeiras, mimetizam-se à velocidade do olhar apressado. Em seu ambiente natural (superfície), são capazes de passar a maior parte do tempo em repouso, absorvendo a luz solar e conduzindo olhares a apenas percorrer suas distâncias longilíneas. Mas se descansarmos a vista sobre elas a ponto de perceberem-se

pointillées habitent les marges du lac Paranoá. Traitres, elles mimétisent face à *la vitesse du regard* pressé. Dans leur environnement naturel (la surface), elles sont capables de passer la plupart du temps au repos, en absorbant la lumière solaire et conduisant les regards à ne parcourir que ses distances longilignes. Mais si nous reposons notre regard sur elles au point qu'elles s'y sentent menacées, elles nous attaquent d'un seul coup unique et nous plongeons dans le vide entre les traits.

D'autres espèces de pointillés terrestres sont connues pour leur apparent mouvement et pour leur niveau avancé de collaboration. Dans ces groupes, chaque petit trait convoque l'antérieur, qui le suit en direction d'un contact presque inaccessible, et ainsi, successivement, en formant un sentier en perpétuel mouvement. Elles sont considérées l'une des lignes de plus grande portée de la planète, et constituent de 15 à 20 % de toute la longueur linéaire

connue. Quand elles se trouvent sous terre, ces lignes rencontrent le meilleur de leur représentation, en référence à un parcours qui ne peut être vu, mais que nous confirmons et garantissons qu'il est bel et bien là.

Comparatif d'espèces

Dans l'*habitat* imprimé, une simple comparaison entre la ligne continue et le pointillé nous permet de conclure que cette dernière utilise moins d'encre pour réaliser le même parcours. Ce texte, par exemple, s'il est perçu à distance, formera des lignes pointillées, avec des traits de longueurs différentes. Vues de loin, les mots sont réduits à des lignes horizontales, bien que l'on aperçoive encore des ascendances et descendances typographiques⁷. Ils sont comme des traits d'union qui, malgré le fait de chercher infatigablement à se connecter à quelque chose, n'y parviendront que lorsque personne ne les regardera.

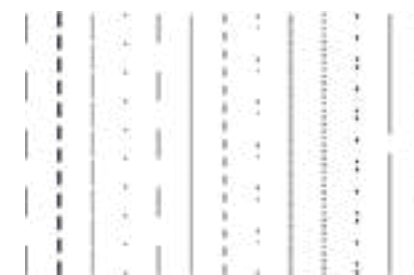
*Le pont est le trait qui connecte et met fin à l'île
lui pose un tiret et un point final.*



⁷ En typographie, les traits des caractères qui extrapolent la hauteur du dessin de « x » sont appelées ascendantes (t, d, f, h, l, b) et descendentes (p, q, y, p, g, j).

ameaçadas, nos atacam com um único golpe e mergulhamos no vazio entre os traços.

Outras espécies de tracejos terrestres são conhecidas por seu movimento aparente e por formar níveis avançados de colaboração. Nesses grupos, cada pequeno traço convoca o anterior, que o segue em direção a um contato quase inalcançável, e assim, sucessivamente formam uma trilha em contínuo movimento. São consideradas uma das linhas de maior sucesso do planeta, constituindo de 15 a 20% de todo o comprimento linear conhecido. Quando estão debaixo da terra, essas linhas encontram o melhor de sua representação, referindo-se a um percurso que não pode ser visto, mas que a linha garante estar ali.



Comparativo de espécies

No *habitat* impresso, uma comparação simples entre a linha contínua e a tracejada facilmente conclui que esta última gasta menos tinta para realizar um mesmo percurso. Este texto, por exemplo, se visto à distância, formará linhas tracejadas, com traços de comprimentos distintos. Vistas de longe, as palavras reduzem-se a linhas horizontais, ainda que se vejam ascendentes e descendentes tipográficas⁷. São como hífen, que embora busquem incansavelmente se conectar a alguma coisa, só conseguirão quando ninguém estiver olhando.

*A ponte é o traço que conecta e põe fim à ilha
lhe coloca um hífen e um ponto final.*



⁷ Em tipografia, as hastas dos caracteres que extrapolam a altura do desenho de « x » são chamadas ascendentes (t, d, f, h, l, b) e descendentes (p, q, y, p, g, j).



Tordesilhas (tríptico)
Tordesillas (triptyque)



The City of Do-nothings (tríptico): 1) Viagens silenciosas, escalas obrigatórias. 2) Procurando Apragopolis: a Vila dos Vadios. 3) O devaneio do traço faz as ilhas se tocarem.
The City of Do-nothings (triptyque): 1) voyages silencieux, escales obligatoires. 2) À la recherche de Apragopolis: Vila des Errants. 3) La rêverie du trait fait des îles se toucher.

Réflexions sur les eaux

Pour arriver sur l'île, l'eau est la limite et le passage à franchir: mur et pont. Bien que celle-ci nous permette de glisser au-dessus d'elle, l'eau empêche le marcheur d'arriver sur une île par hasard, sans y avoir l'intention. Il doit choisir cette destination. Et avant le vent qui pousse le navigateur à la rencontre d'une île hors de sa route, il y a la décision antérieure de s'être lancé à la mer à la recherche de l'inconnu. L'île requiert de nous un désir; et de cette manière, elle nous met en mouvement.

« *Un voyage est toujours nécessaire pour arriver sur une île* »⁸.

Ceux qui ont fondé des îles pour se protéger cherchent à se séparer du continent, en invoquant des barrières d'eau trouble pour écarter les visiteurs indésirables. Ils agissent comme les constructeurs d'une forteresse qui inondent les fosses profondes creusées autour d'elle. Dans ces fossés, la couleur foncée du liquide nous éveille sur le mystère de toute la matière qui y est

dissoute. Les eaux troubles ont un âge et une histoire différents des eaux cristallines et fraîchement nées. Ces eaux, à première vue, n'invitent pas à l'eau, mais à la contemplation de sa profondeur inconnue, nous permettant ainsi de nous « tenir distants face au monde ».⁹

Certaines lagunes sont des îles nocturnes dans la clarté du jour.

Les eaux troubles s'alimentent des ombres qui toment sur elles à chaque coucher, en déposant au fond les sédiments de la nuit. D'autres vestiges sont apportés par les affluents du temps: des papillons de nuit, des feuilles sèches et des *tarauacás*¹⁰. Avec l'âge, ces eaux accumulent des expériences, emportent des histoires et des êtres mythologiques. Les baigneurs plus entraînés apprennent vite à ne pas craindre ces eaux, mais à respecter l'âge avancé du milieu dans lequel ils entrent. Quand ils le font, ils demandent la permission aux monstres qui nous habitent les

8 Howe, K. R. *Nature, culture and history: the "knowing" of Oceania*. University of Hawai'i Press. p. 10.

9 BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 53.

10 Parmi les peuples tupi-guarani, l'expression signifie un fleuve avec beaucoup de troncs et beaucoup de feuilles.

Reflexões sobre as águas

Para se chegar à ilha, a água é limite e passagem; muro e ponte. Ainda que nos permita deslizar sobre ela, a água impede que o caminhante chegue a uma ilha desintencionado. Ele precisa escolher esse destino. E por trás do vento que sopra o navegante ao encontro de uma ilha fora de sua rota, está a decisão anterior de ter se lançado ao mar em busca do desconhecido. A ilha requer de nós um desejo; e assim nos coloca em movimento.

“*Uma viagem é sempre necessária para chegar a uma ilha*”⁸.

Aqueles que fundam ilhas para se proteger procuram separar-se do continente, invocando barreiras de água turva para afastar os visitantes indesejados. Agem como os construtores de uma fortaleza que inundam as valas profundas cavadas em torno dela. Nesses fossos, a cor escura do líquido nos desperta para o mistério de toda a matéria dissolvida nele. Águas turvas têm uma idade e uma história diferentes das águas cristalinas e recém-nascidas. Essas águas, à primeira vista, não convidam ao mergulho, mas a contemplar sua profundidade desconhecida, nos permitindo assim “ficar distantes diante do mundo”.⁹

Certas lagoas são ilhas noturnas na claridade do dia.

Águas escuras se alimentam das sombras que caem sobre elas a cada entardecer, depositando no fundo os sedimentos da noite. Outros vestígios são trazidos por afluentes do tempo: mariposas, folhas secas e *tarauacás*¹⁰. Com a idade, essas águas acumulam experiências, ganham histórias e seres mitológicos. Banhistas mais treinados aprendem logo a não temer essas águas mas a respeitar a idade avançada do meio que adentram. Sempre que o fazem, pedem

8 Howe, K. R. *Nature, culture and history: the "knowing" of Oceania*. University of Hawai'i Press. p. 10.

9 BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 53.

10 Entre os povos tupi-guarani, rio de muitos troncos e muitas folhas.

profondeurs et plongent avec attention pour ne pas les éveiller.

Les fleuves foncés coulent calmement, puisqu'ils ne dérangent plus les marges. Les rares fois où le fleuve demande de passer, le fleuve et la marge renégocient le rivage, et lentement la terre ouvre la place pour raccourcir le parcours des eaux. Les îles de fleuve sont des bouts de terre oubliés au long de cet ancien cours.

Par ailleurs, l'enfant qui est assis au bord de la mer sonde également la portée de ses limites plus encerclants. Avec des mouvements circulaires, elle creuse avec les mains le sable qui l'entoure, en faisant jaillir l'eau cristalline autour de soi. Ainsi, il recrée le mouvement même des îles continentales, qui la séparent de la terre à l'instant de la rencontre des eaux qui l'entourent. A partir de cette rencontre, l'île flotte et la pensée insulaire habite des territoires d'outremer.

permissão aos monstros que nos habitam as profundezas e mergulham com cuidado para não despertá-los.

Os rios negros correm mansos, pois já não incomodam as margens. Nas raras vezes em que o rio pede passagem, rio e beira renegociam a orla, e lentamente a terra abre espaço para encurtar o caminho das águas. Ilhas de rio são pedaços de terra esquecidos naquele antigo curso.

Por outro lado, a criança sentada à beira-mar também investiga o alcance de seus limites mais cercanos. Com movimentos circulares, ela retira com as mãos a areia que a rodeia, fazendo minar a água cristalina em torno de si. Assim, recria o próprio movimento das ilhas continentais, que se destacam da terra no instante do encontro das águas que a envolvem. Desse encontro em diante, a ilha flutua e o pensamento insular habita territórios ultramarinos.

PARTICIPANTES

Sobre os autores

À propos des auteurs

ESCRITOS E DITOS

Christophe Viart

Artiste et professeur docteur de l'Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne et à l'École Supérieure d'Art de Bretagne. Parallèlement à l'enseignement des Poétiques Contemporaines il est engagé dans l'univers des documents et des fichiers consacrés aux dits ou aux écrits d'artistes. Il a publié plusieurs articles sur ces sujets. Artista e professor doutor da Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne e na École Supérieure d'Art de Bretagne. Ensina Poéticas Contemporâneas, trabalhando no universo de documentos, arquivos e ditos e escritos de artistas. Tem vários artigos publicados sobre estes temas.

Iracema Barbosa

www.iracemabarbosa.com

Artiste visuel et professeure adjointe du Cours de Théorie, Histoire et Critique d'art, du Département d'Arts Visuels de l'Université de Brasília. Docteur en Arts (2012) à l'Université Rennes 2, sous l'orientation de Christophe Viart. Coordonne le groupe de recherche Escritos & Ditos (CNPq) d'artistes. Réalise des installations et des vidéos en utilisant des matériaux traditionnels : bois, papier et tissu. Expositions au Brésil et en France.

Artista visual e professora adjunta do Curso de Teoria, História e Crítica da Arte, do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Doutora em Artes (2012) pela Université Rennes 2, orientada por Christophe Viart. Coordena o grupo de pesquisa Escritos & Ditos (CNPq) de artistas. Realiza instalações e vídeos utilizando materiais tradicionais: madeira, papel e tecido. Expõe no Brasil e na França.

Patricia Corrêa

Professeure adjointe de l'École des Beaux-Arts de l'Université Fédérale de Rio de Janeiro. Coordinatrice du Baccalauréat en Histoire de l'Art, exerce également au Programme Postuniversitaire en Arts Visuels. Docteur à l'Université Pontificale Catholique de Rio de Janeiro, a fait son stage de doctorat à l'Université de New York, New York, USA. Domaine de recherche : art moderne et art contemporain ; Art au Brésil ; Art aux Etats-Unis ; Art en Amérique Latine ; études comparatives de l'art dans les Amériques ; historiographie, théorie et critique de l'art au XXe siècle. Professora Adjunta da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Coordenadora do Bacharelado em História da Arte e atua também no Programa de Pós-graduação em

Artes Visuais. Doutora pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, com estágio de doutorado na New York University, Nova York, EUA. Área de pesquisa: arte moderna e contemporânea; arte no Brasil; arte nos EUA; arte na América Latina; estudos comparativos da arte nas Américas; historiografia, teoria e crítica da arte no século XX.

Bia Medeiros

www.corpos.org

Artiste et professeure associée à l'Université de Brasília. Coordinatrice du Groupe de recherche Corpos Informáticos depuis 1992. Chercheuse au CNPq (2008—2011, 2011—2015, 2015—2019). Coordinatrice adjointe au département des Arts de CAPES-MEC (2005—2010). Présidente de l'ANPAP (2003—2005). Coordinatrice du programme d'études Postuniversitaires en Art - UnB (2003—2004 ; 2011—2013).

Artista e professora associada da Universidade de Brasília. Coordenadora do Grupo de Pesquisa Corpos Informáticos desde 1992. Pesquisadora do CNPq (2008—2011, 2011—2015, 2015—2019). Coordenadora Adjunta para a área de Artes na CAPES-MEC (2005—2010). Presidente da ANPAP (2003—2005). Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Arte-UnB (2003—2004; 2011—2013).

Cecilia Mori

www.ceciliamori.com

Artiste et professeure du Département d'Arts Visuels. Coordinatrice du cours de Baccalauréat en Théorie, Critique et Histoire de l'Art. Doctoral en Poétiques Contemporaines (2015) par le PPG-Art, Université de Brasília. Agit principalement

dans la relation entre l'art et la politique et l'art et l'abjection. Travaille également avec le dessin, la peinture et l'installation. Expose régulièrement au Brésil.

Artista e Professora do Departamento de Artes Visuais. Coordenadora do curso de Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte. Doutora em Poéticas Contemporâneas (2015) pelo PPG-Arte da UnB. Atua na principalmente na relação entre arte e política e arte e abjeção. Realiza trabalhos em desenho, pintura e instalação. Expõe regularmente no Brasil.

Pedro Alvim

Artiste et professeur adjoint du cours de Théorie, Histoire et Critique d'Art, Département d'Arts Visuels à l'Université de Brasília. Docteur en Histoire de l'Art, Université de Paris I / Panthéon-Sorbonne (2001), Postdoctoral au Département de Lettres Néolatines, Université Fédérale de Rio de Janeiro (2014). Travaille dans le domaine des Arts et de la Théorie et Histoire de l'Art, en particulier l'Histoire de l'Art au XIX siècle et la peinture. En tant qu'artiste visuel organise des expositions depuis 1985.

Artista e professor adjunto no Curso de Teoria, História e Crítica da Arte, do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília. Doutor em História da Arte pela Université de Paris I /Panthéon-Sorbonne (2001), Pós-Doutorado realizado no Departamento de Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2014). Atua na área de Artes e Teoria e História da Arte, com ênfase em História da Arte do século XIX e pintura. Como artista visual realiza exposições desde 1985.

Gilles Tiberghien

Professeur docteur et Maître de conférences de l'Université Paris 1 - Panthéon Sorbonne, où il est enseignant en esthétique et offre des séminaires sur l'axe des Poétiques Contemporaines. Il a publié plusieurs ouvrages, parmi lesquels : Land Art (éditions Carré, 2012), Nature, art, paysage (Actes Sud / ENSP, 2001). Premier article publié au Brésil sur l'artiste Bill Viola dans la Revue Concinnitas UERJ en 2010 avec la traduction d'Iracema Barbosa.

Professor doutor e Maître de conférences na Université Paris 1- Panthéon Sorbonne, onde ensina estética e oferece seminários na área de Poéticas Contemporâneas. Publicou diversos livros entre os quais: Land Art (éditions Carré, 2012), Nature, art, paysage (Actes Sud/ENSP, 2001). Primeiro artigo publicado no Brasil sobre o artista Bill Viola na Revista Concinnitas da UERJ em 2010 com tradução de Iracema Barbosa.

Karina Dias

www.karinadias.net

Artiste et professeure adjointe du Cours de Théorie, Histoire et Critique de l'Art et des études en Arts Visuels, du Département d'Arts Visuels à l'Université de Brasília dans le domaine de

la Poétique Contemporaine. Post-doctorat en Poétique Contemporaine - Université de Brasília, doctorat en Arts à l'Université Paris I - Panthéon Sorbonne. Coordonnatrice du groupe de recherche Vaga-mundo : poéticas nômades (CNPq). Auteure du livre *Entre visão e invisão: paisagem* (por uma experiência da paisagem no cotidiano). Son travail porte sur l'installation vidéo et l'intervention urbaine. Expose au Brésil et à l'étranger.

Artista e professora adjunta do Curso de Teoria, História e Crítica da Arte e da pós-graduação em Artes Visuais, do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília na área de Poéticas Contemporâneas. Pós-doutora em Poéticas Contemporâneas - Universidade de Brasília, doutora em Artes pela Université Paris I - Panthéon Sorbonne. Coordena o grupo de pesquisa Vaga-mundo: poéticas nômades (CNPq). É autora do livro *Entre visão e invisão: paisagem* (por uma experiência da paisagem no cotidiano). Trabalha com vídeo-instalação e intervenção urbana, expondo no Brasil e no exterior.

Regina de Paula

Artiste et professeure adjointe de l'Institut des Arts de l'Université de l'État de Rio de Janeiro

- UERJ, exerce au programme d'études supérieures au Programme de Master et Doctorat en Arts (PPGARTES). Pro scientifique depuis Septembre 2014. Développe le projet de recherche Paisagens : deslocamento e superposição, avec le soutien de la FAPERJ. Dans sa pratique artistique elle utilise différentes approches tels que la photographie, la vidéo, le dessin et les constructions. Expositions au Brésil et à l'étranger. Artista e professora adjunta do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, atuando nos cursos de graduação e no programa de Pós Graduação em Artes (PPGARTES). É procientista desde setembro de 2014. Desenvolve o projeto de pesquisa Paisagens: deslocamento e sobreposição com apoio da FAPERJ. Sua prática artística utiliza meios diversos como fotografia, vídeo, desenho, construções. Expõe no Brasil e no exterior.

Geraldo Orthof

www.georthof.org

Artiste et professeur adjoint au Département d'Arts Visuels à l'Université de Brasília, exerce ses activités au Département d'études supérieures, Master et Doctorat dans le domaine des Poétiques Contemporaines. Docteur en arts visuels, boursier CNPq: Visual Arts & Art Education in College Teaching - Columbia University in the City of New York (1992) et post-doctoral, bourse CAPES: Performance and Installation Arts - School of the Museum of Fine Arts - Tufts University, Boston (2001). Coordonne le groupe de

recherche Moradas do Íntimo. Travaille avec le dessin, la vidéo, la performance et l'installation. Expositions au Brésil et à l'étranger.

Artista e professor adjunto do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, atuando na graduação e na pós-graduação na área de Poéticas contemporâneas. Doutor em Artes Visuais, bolsista CNPq: Visual Arts & Art Education in College Teaching - Columbia University in the City of New York (1992) e pós-doutorado, bolsista CAPES: Performance and Installation Arts - School of the Museum of Fine Arts - Tufts University, Boston (2001). Coordena o grupo de pesquisa Moradas do Íntimo. Trabalha com desenho, vídeo, performance e instalação. Expõe no Brasil e no exterior.

Christus Da Nóbrega

www.christusnobrega.com

Artiste et professeur adjoint du Département d'Arts Visuels et études de Master et Doctorat en Art et du cours d'études supérieures en design à l'Université de Brasília. Docteur en Art à l'Université de Brasília, agissant dans la ligne de recherche Art et Technologie. Effectue des activités dans la photographie et matériaux expérimentaux. Expositions au Brésil et à l'étranger. Artista e professor Adjunto do Departamento de Artes Visuais, na pós-graduação em Arte e do curso de pós-graduação em Design da Universidade de Brasília. Doutor em Arte pela UnB, atuando na linha de pesquisa Arte e Tecnologia. Realiza trabalhos em fotografia e materiais experimentais. Expõe no Brasil e no exterior.

VAGA-MUNDO: POÉTICAS NÔMADES | CNPQ

Universidade de Brasília

Coordenação: Profa. Dra. Karina Dias

César Becker

Formado em Artes Visuais pela Universidade de Brasília e mestre em Poéticas Contemporâneas pelo programa de Pós- Graduação em Arte da UnB. Atualmente é doutorando na linha de Métodos e Processos em Arte Contemporânea pelo mesmo programa. Tem desenvolvido sua pesquisa a partir do elemento terra em relação com a geografia, a geologia e com sua pertinência no campo das artes visuais, principalmente na área de escultura.

Gabriel Menezes

www.gabrielmenezes.com.br

Artiste, designer et maître en Arts Visuels sur le champ de recherche Poétiques Contemporaines, Université de Brasília. Travaille avec design graphique, vidéo, performance et intervention urbaine.

Artista, designer e mestre em Artes Visuais na linha de Poéticas Contemporâneas pela Universidade de Brasília. Trabalha com design gráfico, vídeo, performance e intervenção urbana.

Íris Helena

www.irishelena.com

Artiste et Maître en Arts Visuels sur le champ de recherche Poétiques Contemporaines, Université

de Brasília. Son travail se caractérise par la recherche critique et poétique du paysage urbain. Pour ce faire, elle s'en sert d'une recherche faite avec des supports / objets retirés de la consommation quotidienne et des différents langages artistiques, étant les principales la photographie et les installations. Expositions au Brésil et à l'étranger. Artista e mestre em Artes Visuais na linha de Poéticas Contemporâneas pela Universidade de Brasília. Seu trabalho se caracteriza pela investigação crítica e poética da paisagem urbana. Utilizando-se, para tal, de uma pesquisa com suportes/objetos retirados de seu consumo cotidiano e das diversas linguagens artísticas, sendo as principais, a fotografia e as instalações. Expõe no Brasil e no exterior.

Júlia Milward

www.juliamilward.com

Artiste et Maître, champ de recherche Poétiques Contemporaines par le Programme Postuniversitaire en Art à l'Université de Brasília. Master pratique en Photographie Contemporaine - École Nationale Supérieure de la Photographie à Arles. Exerce des activités dans la photographie et la vidéo. Expositions au Brésil et à l'étranger.

Artista e mestre na linha de Poéticas

Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília. Master Prático em Fotografia Contemporânea - École Nationale Supérieure de la Photographie em Arles. Atua na área de fotografia e vídeo. Expõe no Brasil e no exterior.

Luciana Paiva

www.cargocollective.com/lupaiva

Artiste et doctorante en Art sur le champ de recherche Poétiques Contemporaines, Université de Brasília. Participe à des expositions et des événements dans le domaine depuis 2004. Ses activités développent la relation entre la parole et l'image ; géographie littéraire et livre d'artiste. Expose régulièrement au Brésil.

Artista plástica e doutoranda em Arte na linha de Poéticas Contemporâneas pela Universidade de Brasília. Participa de exposições e eventos na área desde 2004. Desenvolve trabalhos que relacionam palavra e imagem; geografia literária e livro de artista. Expõe regularmente no Brasil.

Ludmila Alves

Artiste et étudiante de master sur le champ de recherche Poétiques Contemporaines par le Programme Postuniversitaire en Art à l'Université de Brasília. Effectue des activités dans le domaine de la peinture, du dessin et de l'intervention urbaine. Expositions au Brésil.

Artista e mestranda na linha de Poéticas Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília. Realiza trabalhos em pintura, desenho e intervenção urbana. Expõe no Brasil.

Luiz Olivieri

Artiste plasticien et étudiant de master du Programme de Master et Doctorat en Art, Département d'Arts Visuels à l'Université de Brasília, ligne de recherche : Poétiques Contemporaines. Agit comme artiste visuel et compositeur de musique et effectue des installations sonores, des œuvres interactives et l'art vidéo.

Artista plástico e mestrando no Programa de Pós-graduação em Arte, Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa: Poéticas Contemporâneas. Atua como artista visual e compositor musical realizando instalações sonoras, obras interativas e vídeo arte.

Nina Orthof

www.ninaorthof.com

Artiste visuel et Maître en Arts Visuels sur le champ de recherche Poétiques Contemporaines, Université de Brasília. Effectue des activités dans la photographie et la vidéo. Expose régulièrement au Brésil.

Artista visual e mestre em Artes Visuais na linha de Poéticas Contemporâneas pela Universidade de Brasília. Realiza trabalhos em fotografia e vídeo. Expõe regularmente no Brasil.

Tatiana Terra

Artiste et doctorante en arts visuels, sur le champ de recherche Poétiques Contemporaines, Université de Brasília. Effectue des activités avec la vidéo et l'intervention urbaine.

Artista e doutoranda em Artes Visuais na linha de Poéticas Contemporâneas pela Universidade de Brasília. Trabalha com vídeo e intervenção urbana.

GRUPO ESCRITOS & DITOS | CNPQ

Universidade de Brasília

Coordenação: Profa. Dra. Iracema Barbosa

Gisele Lima

Étudiante au cours de Théorie, critique et l'histoire de l'art à l'Université de Brasília. Étudiante boursière PiBIT, développe des recherches sur la notion du travail dans la pratique de l'artiste Karina Dias. Travaille avec la photographie et le montage vidéo.

Graduanda no curso de Teoria, crítica e História da arte da Universidade de Brasília. Bolsista PiBIT e desenvolve pesquisa sobre a noção de trabalho na prática da artista Karina Dias. Trabalha com fotografia e edição de vídeo.

Jaline Pereira

Étudiante au cours de Théorie, critique et l'histoire de l'art à l'Université de Brasília. Étudiante boursière PIBIC, développe des recherches sur la notion du travail dans la pratique de l'artiste Elder Rocha. Travaille avec la photographie et le montage vidéo.

Graduanda no curso de Teoria, crítica e História da arte da Universidade de Brasília. Bolsista PiBIC e desenvolve pesquisa sobre a noção de trabalho na prática da artista Elder Rocha. Trabalha com fotografia e edição de vídeo.

Tito Galvão De Brito

Étudiant au cours de Théorie, critique et l'histoire de l'art à l'Université de Brasília. Étudiant boursier PIBIC, développe des recherches sur la notion de l'atelier dans les pratiques des artistes Bia Medeiros et Pedro Alvim. Travaille dans la transcription et l'analyse des textes.

Graduando no curso de Teoria, crítica e História da arte da Universidade de Brasília. Bolsista PiBIC e desenvolve pesquisa sobre a noção de atelier nas práticas dos artistas Bia Medeiros e Pedro Alvim. Trabalha com transcrição e análise de textos.

Sara Nascimento

Étudiante au cours de Théorie, critique et Histoire de l'art à l'Université de Brasília. Étudiante boursière PIBIC, développe des recherches sur la notion du travail dans la pratique de l'artiste Elder Rocha. Travaille avec la photographie et le montage vidéo.

Graduanda no curso de Teoria, crítica e História da arte da Universidade de Brasília. Bolsista PiBIC e desenvolve pesquisa sobre a noção de trabalho na prática da artista Pedro Alvim. Trabalha com fotografia e edição de vídeo.

Realização

vaga-mundo
POÉTICAS
NÔMADES

Escritos&Ditos



UnB

| DEX | IdA | VIS | PPG-A | TCHA | CET