

Adolfo Cifuentes

***ENTRE CAIXA PRETA E CUBO BRANCO:
O VÍDEO NOS ESPAÇOS DAS ARTES PLÁSTICAS***

Universidade Federal de Minas Gerais – Escola de Belas Artes
2011

Adolfo Cifuentes

***ENTRE CAIXA PRETA E CUBO BRANCO:
O VÍDEO NOS ESPAÇOS DAS ARTES PLÁSTICAS***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem.

Orientador
Profa. Dra. MARIA ANGÉLICA MELENDI

Belo Horizonte
Escola de Belas Artes

Universidade Federal de Minas Gerais. UFMG

2011

Cifuentes, Adolfo, 1961-

Entre caixa preta e cubo branco : o vídeo nos espaços das artes plásticas / Adolfo Enrique Cifuentes Porras. – 2011.

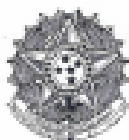
283 f. : il.

Orientadora: Maria Angélica Melendi.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2010.

1. Videoarte – Teses. 2. Museus de arte – Teses. 3. Artes Plásticas – Teses. 4. Multimídia na arte – Teses. 5. Comunicação visual – Teses. 6. Imagem (Filosofia) – Teses. 7. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 8. Arte moderna – Séc. XXI – Teses. I. Melendi, Maria Angélica. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 701.05



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese do aluno **ADOLFO ENRIQUE CIFUENTES PORRAS** Número de Registro **2007666566**.

Título:

"ENTRE CAIXA PRETA E CUBO BRANCO: o vídeo nos espaços das artes plásticas"

Prof. Dra. Maria Angélica Melendi – Orientadora – EBA/UFMG

Prof. Dra. Wanda de Paula Tófani – EBA/UFMG

Prof. Dr. Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet EA/UFMG

Prof. Dra. Ana Lucia Menezes de Andrade – EBA/UFMG

Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus –PUC/MG

Belo Horizonte, 17 de dezembro de 2010

Agradecimento especial à CAPES pela bolsa que fez possível a minha pesquisa ao longo destes anos.

À professora Lucia Gouvêa Pimentel pela construção que está fazendo dessas pontes essenciais entre os nossos países, um desses episódios foi minha vinda para este canto da nossa maravilhosa América do Sul.

À minha orientadora, María Angélica Melendi, por apontar vários dos caminhos e trilhas pelas quais esta pesquisa faz os seus percursos.

Ao professor Claus Clüver e a Yara Ferreira Clüver porque, graças à experiência de ensino na Universidade de Indiana, EUA, consegui “testar” algumas das *pequenas teorias* contidas nesta tese.

A Tida Carvalho pelo suporte e ajuda na hora de colocar junto e dar coerência a umas partes que não conseguiam ainda articular um todo.

À Zina, Sávio e o pessoal administrativo da secretaria da pós que ao longo destes quatro anos fizeram-me sentir sempre acompanhado.

A Svetlana Planidina, cuja sólida formação humanística constitui o pano de fundo sobre o qual se movimentou esta e várias outras pesquisas ao longo da minha vida.

“Em filosofia é como num romance: deve-se perguntar “que vai suceder?”, “o que se passou?”. Só que os personagens são conceitos, e os meios, as paisagens são espaços-tempos.”

DELEUZE, *Conversações*.

RESUMO

Esta tese explora vários aspectos relacionados com a transposição da imagem em movimento, da *Caixa Preta* da sala de cinema, para o *Cubo Branco* da galeria-museu. Dado o nexo que, por definição, liga a imagem em movimento à sequência temporal, o território natural de pesquisa das suas possibilidades expressivas foi por muito tempo a narrativa cinematográfica. Há várias décadas, porém, a imagem em movimento vem realizando um deslocamento gradual, mas definitivo, da sala de cinema para a galeria e o museu. Dois regimes de atenção e de disponibilidade do olhar se entrecruzam: o espectador na cadeira do cinema e o observador caminhante da galeria; e também os regimes opostos da imagem fixa e da imagem-tempo. Outras contraposições acontecem nesse deslocamento: a materialidade-espacialidade da escultura, da arquitetura e da pintura, e a transitoriedade narrativa da imagem audiovisual se entrecruzam. Do mesmo modo, a materialidade dos diferentes suportes tecnológicos, próprios da imagem em movimento, entra em diálogo, tanto com a função de preservar a memória, própria do museu, quanto com a presença física e a experiência espacial, associadas ao campo tradicional das artes “plásticas”. São esses múltiplos entrecruzamentos os que estruturam o desenvolvimento desta pesquisa.

ABSTRACT

This thesis explores a broad range of aspects related to the transference of the moving image from the *Black Box* of the movie theater to the *White Cube* of the museum gallery. Given the fact that (by definition) the moving-image is sequential in time, the storytelling of cinema was, for a long time, the natural field of exploration of its creative possibilities. However, starting a few decades ago, a steady but definitive shift has been taking place. The moving image is going into the gallery and the museum. Two clearly distinct regimens of attention and gaze overlap each other: the sitting viewer in his seat and the walking visitor in the gallery, as well as the fixed and the time-based image. Several other juxtapositions take place in this relocation: the materiality-spatiality of painting, sculpture and architecture with the narrative transitoriness of the audiovisual image. In this manner, the materiality of the different technological supports intrinsically related to the production of the moving image establishes dialogues with the museum's function of preserving memory. This materiality of the technological supports also dialogues with the physical presence and spatial experience associated with the traditional field of the "*Fine Arts*". These multiple intersections structure this particular research.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

(Figura 1): Kaiserpanorama. Besuch im Kaiserpanorama (Visitantes num Kiaserpanorama) 1913. Copyright: SLUB / Deutsche Fotothek / O. Meister

(Figura 2). Experimento de atenção em localização de som. Imagem tomada de CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception*, 1999. p 29.

(Figura 3): Still do filme *A Laranja Mecânica*. Stanley Kubrick, 1972. Na imagem, o ator Malcolm McDowell. Imagem baixada de <http://www.cinemovies.fr> © Warner Bros.

(Figura 4): Nam June Paik, *TV Buddha* (1974). Aparelho de TV, escultura em pedra de Buda, câmara de circuito interno Baixada de. <http://www.paikstudios.com>

(Figura 5): Nam June Paik, *Piano Piece*, 1993. Vídeo-escultura de circuito interno, 120 x 84 x 48". Sarah Norton Goodyear Fund. Baixada de. <http://www.albrightknox.org>

(Figura 6): Tony Oursler. Imagem fixa da obra *Keep Going*, 1995. Williams College Museum of Art, MA, EUA. Baixado de <http://images.artnet.com>

(Figura 7): Tony Oursler. *Inversion*, 1996. Bonecos, estrutura de Madeira, fita e leitor de vhs, data-show. Baixado de <http://images.artnet.com>

(Figura 8): José Alejandro Restrepo *Musa Paradisiaca* (1996): Vídeo-instalação com 2 loops de vídeo de 10 minutos cada um. Foto: Daros- Latin American Collection, Zurich, 2004-2005.

(Figuras 9 e 10): Duas vistas da obra *Quiasma* de José Alejandro Restrepo. 1995. Bogotá, Colômbia, Salón Nacional de Artistas. Fotos: Ministério da Cultura, Colômbia.

(Figura 11): Eder Santos. *Humano no aquário*. Vídeo-instalação (foto: Claudia Rangel. Baixada de: <http://www.overmundo.com.br>

(Figura 12): *Call Waiting*, vídeo instalação de Eder Santos (foto: Claudia Rangel). Dimesoes variáveis. Foto: Galerie Anita Beckers. Baixada de: <http://www.re-title.com>

(Figura 13): A Vênus de Willendorf. © Museu de História Natural de Viena. Enciclopédia Multimídia de Arte ESPASA Calpe, Madrid, 1997.

(Figura 14): Óculos quebrados de Allende no Museu Histórico Nacional de Santiago de Chile, Santiago, Plaza de La Moneda. Revista Patrimonio Cultural, septiembre 2003, Nº 29, Año VIII.

(Figura 15): Foto dos óculos quebrados de John Lennon na exposição The New York City Years, no museu Rock & Roll Hall of Fame, Annex NYC, NY, EUA, maio de 2009.

(Figura 16): Coberta do Vinil *Seasons of The Glass*, de Yoko Ono. Junho, 1981 (UK). © Geffen Records.

(Figura 17): Réplica gigante dos óculos quebrados de Allende na comemoração dos 100 anos do seu nascimento em 2008. Plaza de La Moneda. Santiago de Chile. © AP.

(Figura 18 e 19): Harold Edgerton. *30 Bullet Piercing an Apple*, 1964. Harold Edgerton. *Queen of Hearts playing card hit by a 30 caliber bullet*, 1970. <http://www.lavanguardia.es/cultura/noticias/22/06/2010>

(Figura 20): Bisão policromo. Fragmento das pinturas das Cavernas de Altamira em Santillana del Mar, Espanha. Enciclopédia de Arte ESPASA, Madrid.

(Figura 21): *Dafne e Apolo*, Gian Lorenzo Bernini. Galleria Borghese, Roma, Itália, Mármore, 243 cm. 1623-25. Enciclopédia de Arte ESPASA, Madrid.

(Figura 22): Henri Cartier-Bresson, *Derrière la Gare Saint Lazare*. Paris, França, 1932. Fotografia em gelatina - bromuro sobre papel. 24,7 x 15,8 cm © 1932, H. Cartier-Bresson/Magnum Photos.

(Figura 23): Robert Capa *Morte de um miliciano republicano*, Fotografia sobre papel, Espanha, 1936. Baixada de ELPAIS.com 16/12/2008.

(Figura 24): Cena de banquete fúnebre com músico e dançarinas. Fragmento dos afrescos da tumba de Nebamón (1425 a.C.). Tebas, Egito. Enciclopédia de Arte ESPASA, Madrid, 1997.

(Figura 25): Sala de Exposições Temporais <http://www.estacaodaluz.org.br/> 05/ 07/ 2008

(Figura 26): Praça da Língua [http://www.museulinguaportuguesa.org.br /](http://www.museulinguaportuguesa.org.br/) 05/ 07/ 2008

(Figura 27): Grande Galeria. Coleção particular. Museu da Língua Portuguesa.

(Figura 28): Grande Galeria http://wikipedia.org/wiki/Museu_da_Língua_Portuguesa/ 05/ 07/ 2008

(Figura 29): Vista aérea do teatro grego de Epidauro. Enciclopédia de Arte ESPASA, Madrid,

(Figura 30): Vista do Teatro Olímpico de Vicenza. Enciclopédia de Arte ESPASA, Madrid, 1997.

(Figura 31): Vista Teatro romano em Mérida, Espanha. Enciclopédia de Arte ESPASA, Madrid.

(Figura 32): Vista do auditório da Sydney Opera House. www.oztralia.de/ 20/05/2008

(Figura 33): Um auditório padrão. <http://www.creatas.com> 04/08/2008.

(Figuras 34, 35, 36, 37, 38, 39): Tipos de Palco. Imagens baixadas de <http://www.ctac.gov.br> 04/09/2008.

(Figura 40): Espectadores num auditório. <http://www.creatas.com> 04/08/2008.

(Figura 41). O kinetoskpio desenvolvido por T. A. Edison. Imagem baixada de [http://www.precinemahistory.net /](http://www.precinemahistory.net/) 12/09/2009

(Figura 42): O electrotachyscope desenvolvido por Otomar Anschütz. Imagem baixada de <http://www.precinemahistory.net> 05/09/2009

(Figura 43) Jeff Wall. *Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* 1992. © Jeff Wall.

(Figura 44): *The Loop Tijuana San Diego*, 1997, de Francis Alÿs. Cartão Postal da exposição do artista na Tate Gallery, 2010.

(Figura 45): *Neither* (Detalhe), Doris Salcedo, 2004. Placas de gesso e aço, 494 x 740 x 1500 cm, Instituto Inhotim, MG, Brasil. <http://www.inhotim.org.br/arte/acervo>) 02/08/2010.

(Figura 46): *Promenade*. Dominique González-Foster. Instalação sonora. Dimensões variáveis. Instituto Inhotim, MG. <http://www.inhotim.org.br/arte/acervo>) 02/08/2010.

(Figura 47 e 48): *Agassi*. Anri Sala. Filme 16 mm, cor, 1' loop, 2006. Still do filme. Instituto Inhotim, MG. <http://www.inhotim.org.br/arte/acervo>) 02/08/2010. Cortesia Instituto Inhotim, Minas Gerais

(Figuras 49 50, 51, 52): *Swoon* (1997), Janine Antoni. Cortesia Arquivo Instituto Inhotim.

(Figuras 53 e 54): *There's More Than One Way to Skin a Sheep*. Jeniffer Allora & Guillermo Calzadilla. Cortesia Arquivo Instituto Inhotim. Fotografia de Eduardo Ortega.

SUMÁRIO

- <u>INTRODUÇÃO</u>	10
<u>CAPÍTULO I - PEQUENO DICIONÁRIO (de mal-entendidos)</u>	17
0.1- Precisão do significado para expressões já existentes	19
0.2- Criação e proposta de novos termos ou expressões	22
0.3- Transposição de termos já existentes	24
1.1- <u>ARQUITETURA DO OLHAR</u>	26
1.1.1- As imagens não circulam no vazio	26
1.1.2- O espectador não preexiste à obra	28
1.1.3- Dispositivo, poder e Arquitetura do Olhar	31
1.1.4- Do Olhar e dos seus condicionamentos	33
1.2- <u>CAIXA PRETA</u>	40
1.3- <u>CUBO BRANCO</u>	46
1.3.1- Percurso	50
1.3.2- Espacialidade	50
1.3.3- Ausência de Intervalo Temporal e Intervalo Temporal Aberto	50
1.3.4- Materialidade	51
1.4- <u>TIPOLOGIA</u>	52
<u>CAPÍTULO II - TEMPO & MATÉRIA. Os materiais das artes</u>	57
2.1- <u>MATERIALIZAÇÕES</u>	57
2.1.1- Uma estatueta de Buda, um piano e uns aparelhos de TV	57
2.1.2- Umas roupas de espantalho e uns projetores data-show	59
2.1.3- Uns cachos de bananas e uns cabos elétricos	60
2.1.4- Umas gaiolas e um aquário	61
2.2- <u>DIÁLOGOS COM A MATÉRIA</u>	62
2.3- <u>ALICERCE MIDIÁTICO</u>	65
2.3.1- Entre poesia e pintura: entre tempo e espaço	68
2.4- <u>A PERSISTÊNCIA DO OBJETO</u>	75
2.4.1- Cinco objetos e uma ontologia do objeto	76
2.4.1.1- Primeiro objeto: uma escultura de pedra	76
2.4.1.2- Segundo objeto: Um pente convexo	78
2.4.1.3- Terceiro objeto: Um urinol original	79
2.4.1.4- Quarto objeto: Uns óculos quebrados	83
2.4.1.5- Quinto objeto: Uma lâmpada fluorescente	87
2.5- <u>ONTOLOGIA E MAGIA DOS OBJETOS</u>	91
2.5.1- Uma Ontologia do Objeto	93
2.5.2- Magia Simbólica dos Objetos	98
2.6- <u>A MATÉRIA DO TEMPO</u>	109
2.6.1- <i>A Irmandade dos instantes</i> : Uma ficção instantânea	109

2.6.2- Evento e suporte material	124
2.6.3- A transitoriedade: O Material das artes performáticas	124
2.6.4- Aprisionar o instante	125
2.6.5- Suporte material e preservação do instante	125
2.6.6- Documento e encenação	126
2.6.7- Artes plásticas e artes performáticas: Uma relação dialética	128
2.6.8- Dois séculos de temporalidade	129
2.7- <u>O TEMPO COMO CATEGORIA</u>	130
2.7.1- A máquina do tempo	134
2.7.2- O século da <i>kinesis</i>	137
2.7.3- Entre Big-Bang e Big-Crunch	140
<u>CAPÍTULO III - DAR a VER. Visibilidade e Construção do Olhar</u>	144
3.1- <u>UM ESPAÇO SOCIAL DE VISIBILIDADE</u>	144
3.1.1- Construção do Olhar	152
3.2- <u>DO OLHAR E DA ATENÇÃO</u>	155
3.2.1- A mirada do caminhante: um espectador-transeunte	155
3.2.2- Montagem museográfica: um roteiro no espaço	157
3.2.3- A Sala das Maravilhas: Um ancestral comum	162
3.2.4- Um olho na cadeira	170
3.2.5- Uma linguagem e um espaço próprios	175
3.3- <u>ALÉM DO ALICERCE MIDIÁTICO</u>	179
3.3.1- Inter-Mídia e <i>Des-especificação</i>	180
3.3.2- Consciência do alicerce midiático	184
3.3.3- « <i>Des-medialização</i> » e <i>Meta-mídia</i>	193
<u>CAPÍTULO IV - TÓPOS LÓCUS. A Produção Simbólica do Espaço</u>	200
4.1- <u>TÓPOS LÓCUS</u>	200
4.1.1- A noção de lugar	206
4.1.2- Con-cêntricos e Ex-cêntricos	213
4.1.3- Um lugar no mundo	217
4.1.4- <i>Hic et Nunc</i>	221
4.2- <u>FILOSOFIAS ANALÓGICAS</u>	225
4.2.1- <i>Faire voire le voir.</i> (Fazer Ver o Ver)	227
4.2.2- Primeira Pessoa	228
4.2.3- Narrador inventado	229
4.2.4- Visitante imaginado	231
4.3- <u>UM LEQUE DE TRÊS PONTAS</u>	231
4.3.1- Um herói da Quietude	233
4.3.2- O Olho e o corpo	241
4.3.3- <i>Apetite-de-errâncias</i>	256
CONCLUSÕES	270
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	275

0.1- INTRODUÇÃO

Existem umas artes que chamamos de “*visuais*”, isto é, cujo material de trabalho é a *imagem*. E existem umas *instituições* e *espaços* cuja função é apresentar essas imagens, possibilitar a sua difusão e exibição *pública*. A *Galeria*, o *Museu*, mas também a *sala de cinema*, são alguns dos lugares nos quais se atualiza esse caráter *público* da arte. O objeto desta tese é constituído por certos usos da *imagem em movimento* no contexto dos espaços das artes ditas *visuais*. Ou seja: um tipo de manifestações *artísticas* que se enquadra na categoria de visual e que atinge o seu público no contexto desses espaços que chamamos *Galeria* e *Museu*. No entanto, nenhum dos termos desta equação é simples: nem a definição daquilo que chamamos de arte, nem os limites da categoria de *visuais* são fáceis de definir no contexto dos campos expandidos que constituem hoje as práticas artísticas, nem muito menos as noções de *imagem* ou de *público*.

De uma parte, os termos *museu* e *galeria* parecem inseparáveis do conceito de *instituição*, e evocam, portanto, uma série de ressonâncias e associações: poder, força, imposição, padronização, trazendo, por conseguinte, à cena, os seus necessários opostos: questionamento crítico, modelos alternativos, etc. De outra parte, a subdivisão de “*artes visuais*” que pareceu, num certo momento, ampliar os limites das denominações *belas artes* ou *artes plásticas*, agrupa hoje um conjunto de elementos tão heterogêneos que a categoria de *visual* não pode deixar de ser – no melhor dos casos – “*problemática*”. Isso em função tanto da diversidade de elementos que ela engloba (pintura, escultura, desenho, fotografia, filme, vídeo, arte digital interativa, performances e instalações...) quanto da natureza não necessariamente visual de muitas formas de arte relacional, processual, urbana, política, ecológica, ativista, etc. difíceis de encaixar nesta categoria de *visual*, a não ser por causa do seu uso da fotografia ou do vídeo como ferramentas de registro e de exibição posterior dos trabalhos.

E, o que quer dizer *público* quando falamos de arte? Nem a natureza nem os limites desta dimensão estão garantidos a priori. Sabemos, porém, que os escritores publicam livros, os poetas recitam poemas, os músicos tocam em concertos ou gravam CDs, os pintores exibem quadros, os artistas digitais constroem sites na internet e os realizadores projetam filmes. Quem fala *arte* – o que quer que essa palavra queira dizer – alude, ao mesmo tempo, a alguma forma de apresentação, difusão, circulação pública do que se

designa nesse *fazer*. E pareceria que não se trata só do desejo narcisista de aplausos, nem da simples busca de retorno econômico. Parece ainda que o *público* pode designar a reduzida audiência de um concerto privado, as cinco milhões de cópias de um *best seller* literário, ou as dúzias de milhões de espectadores que, nos cinco continentes, assistiram *Avatar*, ou algum outro mega sucesso da indústria hollywoodiana. E pareceria ainda que as míticas exceções de um Kafka ou um Van Gogh, falecidos à sombra, sem ter conseguido quase nenhuma visibilidade *pública* sob forma de publicações, exposições ou, ainda, sucesso crítico, só corroborariam a regra: *a posteridade* lhes outorgou o reconhecimento *público* que o destino, o seu tempo e contexto lhes negaram.

Poderíamos acrescentar vários exemplos e nuances desta relação arte/público. No entanto, interessa apontar, nesta introdução, algumas das formas decantadas e institucionalizadas dessa visibilidade e circulação *pública* da arte às quais já fizemos referência: livro, concerto, site, filme, sala de cinema, galeria, museu... Várias coisas saltam à vista: primeiro, o caráter histórico-cultural de todas elas: a literatura se deu muito bem sem livros durante milhares de anos, por exemplo, e o museu ou a galeria são invenções culturais muito recentes. De outro lado, sabemos que os artistas *visuais* também fazem livros (livros-objeto, livros de artista, livros ilustrados, iluminurados) e que os escritores podem difundir os seus textos através de blogs. Vários tipos de transposições e permutações são possíveis e pensáveis. E, de fato, várias delas fazem parte do acontecer de umas práticas artísticas que estão imersas em formas culturais e contextos tecnológicos em contínua transformação.

Esta tese tem por objeto uma dessas transposições: o vídeo, o cinema (as artes cinematográficas, a imagem em movimento) que se deslocam do espaço *sala-de-cinema* para se inserir no contexto do espaço *museu-galeria*, “próprio” das artes “plásticas” ou “visuais”. Uma primeira declaração do seu objetivo seria então dizer que ele está constituído pela vontade de explorar as maneiras como o vídeo e o cinema, se inserem e funcionam no contexto da galeria e do museu. No entanto, de novo, nenhum desses elementos de referência é simples: assinalar o nome de uma *mídia* – vídeo ou cinema – evidencia o fato de que existe uma diferença – importante ou *essencial*, segundo o ponto de vista que se adote, e o contexto no qual se fale – entre os dois suportes. E a diferença não se reduz só ao caráter “digital” de um e ao “analógico” do outro. É um sistema de

produção, circulação e tipos de produtos que entraria em jogo: *cinema*, no sentido clássico do termo, se contraporía às formas mais experimentais, leves e “plásticas” do *vídeo*, mas também mais diletantes e “menos profissionais”, por exemplo. Mas, de fato, também a mídia *película de celulóide* é usada como suporte da *imagem em movimento* no contexto dos tipos de manifestações que queremos abordar. Nesses casos, às vezes, faz-se a diferença na designação técnica dos meios expressivos da obra, chamando-as de *filme-instalação*. Mas às vezes o termo, mais genérico, de *vídeo-instalação*, é usado, independentemente da natureza desses suportes. Da mesma forma, o termo *cinema de exposição*¹ é usado em vários contextos para se referir a formas especializadas da imagem em movimento exibidas no contexto expositivo, sem levar em conta a mídia utilizada.

Assinalar o objeto da nossa pesquisa pela simples enunciação de uns tipos de produtos seria sempre inexato: termos como *vídeo-instalação*, *filme-instalação*, *cinema de exposição*, *vídeo-arte*, *vídeo-escultura*, *vídeo-performance* ou ainda *vídeo experimental*, definem não só nuances e variações tipológico-formais, senão também partições, opções ou alinhamentos críticos e históricos numa mídia que já há meio século está se inserindo no contexto museográfico.

Porém, apesar desta longa tradição, e da sua presença, cada vez mais expansiva – o que às vezes quer dizer também cada vez mais banalizada e oportunista – o vídeo continua tendo ainda um status incerto na hora de entrar em diálogo com outros campos da imagem e das artes. Porque restariam ainda os limites entre o *vídeo* como proposta e finalidade *em si* e o seu papel como instrumento de registro. As práticas contemporâneas *não-objetuais* (*imateriais*, *efêmeras*, *processuais*, *relacionais*, etc.) estão na ordem do dia, e precisam (geralmente) de alguma forma de registro. No contexto de uma arte na qual a crítica à produção do “objeto” virou o lugar paradigmático de trabalho, o vídeo e a fotografia são essenciais como ferramentas quase onipresentes de *materializar* os trabalhos e apresentá-los, mas também de **preservar** a sua memória e de comercializá-los. Ou estariam também as relações do vídeo com um enorme número de práticas sociais e de campos alheios à “arte” (publicidade, vigilância,

¹ Philippe Dubois nos informa, no catálogo da exposição *Movimentos Improváveis* (acontecida no Centro Cultural do Banco do Brasil em Rio de Janeiro, em 2003) que foi o crítico francês Jean-Christophe Royoux quem cunhou o termo *cinema de exposição*. Dubois, 2003, *Movimentos Improváveis: O Efeito Cinema na Arte Contemporânea*, RJ, 2003, p 8.

televisão, indústrias do entretenimento, diversos usos científicos, médicos, jornalísticos institucionais, ou ainda como formas de armazenar e de guardar memória e registro de eventos, etc.), que podem ser apropriadas – e, de fato, são frequentemente apropriadas – pelos artistas nos mais variados usos e formas.

E restaria ainda a incerteza sobre as maneiras como o velho campo do vídeo se adapta, nos múltiplos diálogos com as tecnologias do digital-interativo, do digital-móvel (câmeras de celular, por exemplo) ou do *digital-social-interativo* (redes sociais, videogames em rede, por exemplo). Mas não são essas incertezas as que nos ocupam, diretamente, no desenvolvimento desta tese: nem as midiáticas (*vídeo, cinema*) nem aquelas derivadas das hibridações que *o vídeo* pode vir a estabelecer com as mais variadas formas de expressão artística e usos sociais da *imagem em movimento* (ou ainda com a imagem-movimento e a imagem-tempo?).

Interessam-nos, de maneira específica, a incerteza relacionada com as negociações que ele realiza na hora de se inserir nessas estratégias e espaços de exibição chamados *museu e galeria de arte*. No entanto, o que essas estratégias de exibição querem dizer hoje constitui outra pergunta, ao invés de uma evidência... Mas a “*arte de pesquisar*” não é justamente a arte de construir perguntas? Perguntas que ajudem a sair à caça daquilo que escapa e foge sempre nas classificações e nas definições? Não com o intuito de capturá-lo e fazê-lo entrar em caixinhas classificatórias. Isso é impossível ao falar de umas mídias que, tecnológicas por definição, estão em permanente mutação. Mas também no contexto de umas práticas artísticas cuja natureza parece ser a sua capacidade de se colocar sempre um pouquinho fora, em baixo, acima ou além da caixinha classificatória que tenta circunscrevê-las e defini-las.

Mais do que responder interrogantes, ou erigir caixinhas taxonômicas, o intuito desta pesquisa é construir balizas no interior das quais alguns interrogantes possam ser formulados. É este o *modus operandi* que articula os quatro capítulos desta tese. A pergunta que estrutura o **primeiro capítulo** gira em torno das razões pelas quais, apesar de todas as hibridações, existem, até hoje, dois tipos diferenciados de espaços para a apresentação de duas formas diferentes de arte. Esses dois espaços têm nomes próprios (*sala-de-cinema* e *galeria-museu*) mas, de fato, o que as define e diferencia de modo específico? Elas representam um padrão cultural tão decantado que até existem duas

figuras de linguagem para designá-las: *Caixa Preta e Cubro Branco*², o que elas designam finalmente? A continuidade das suas tipologias espaciais, mas também a maneira como elas estruturam o olhar do espectador, a sua relação com a “obra” arquitetam a “porta de entrada” desta tese.

A noção de *alicerce midiático* articula o **segundo capítulo**. Ou, mais exatamente, certa maneira de inquiri-la: a pergunta sobre a *matéria-prima* que constitui as obras de arte e as limitações e constrangimentos expressivos que esta lhes impõe. A materialidade-espacialidade das artes ditas “plásticas”, contraposta às noções de temporalidade-evento, próprias das “artes performáticas”, é questionada ali em vários registros. O autor, a obra e o contexto fundadores dessa reflexão (Lessing, o seu *Laocoonte e seus Filhos*, a filosofia alemã da segunda metade do século XVIII) foram pioneiros de uma interrogação que continua sendo, apesar das múltiplas reestruturações acontecidas na arte e no pensamento estético, referências iniludíveis, inclusive na hora de falar desse vídeo “transposto” que aqui nos ocupa. Mesmo que a noção de “mídia” não seja aqui suficiente para definir a “natureza” dos objetos estéticos que constituem o foco desta pesquisa. As razões da continuidade dessa pergunta são várias, mas o nosso interesse está focado sobre um aspecto dela. A dupla *materialidade / temporalidade* reverte, necessariamente, a outra dupla: a da *transitoriedade / permanência*: questão central na arte contemporânea. Central porque atinge, de uma parte, questões sobre a conservação, as coleções e a memória, ou seja, o próprio coração da instituição museográfica, centrada historicamente na preservação de *objetos* perduráveis. De outra parte, no contexto de umas artes que questionam a produção de objetos físicos–materiais, também os problemas da difusão e da exibição experimentam uma série de reestruturações ligadas inerentemente ao desenvolvimento desta tese.

Mesmo que reestruturada de vários modos, a contraposição *materialidade / temporalidade* continuaria sendo operativa na hora de pensar e resolver problemas específicos relacionados com a difusão, exibição e circulação das diferentes formas de expressão artística. O **terceiro capítulo** tem como interrogação central a natureza da *Caixa Preta* e do *Cubo Branco* como modelos que, além de designar figuras de poder (histórico, cultural, institucional) constituem formas específicas de construção e

² Estas duas expressões, e os seus usos e significados são amplamente exploradas, no Pequeno Dicionário de Mal-Entendidos que constitui o Capítulo I desta tese. Por enquanto basta lembrar que elas fazem referência às figuras genéricas da galeria-museu e da sala de cinema.

articulação de sentido. O uso diferenciado (porém comum) do termo *montagem* tanto no campo do cinema quanto naquele da museografia assinala a comunidade de uma operação: a de articular gramaticalmente textos e hipertextos amplos a partir de unidades simples e particulares. A diferença do alicerce midiático no qual cada uma dessas *linguagens* (cinema e exposição museográfica) realiza esta operação da *montagem* assinala um traço essencial que continua sendo operativo na diferenciação entre *Cubo Branco* e *Caixa Preta*. A forma como cada uma destas *montagens* articula e arquiteta o olhar do seu espectador-visitante (o tempo sequencial da montagem do cinema *versus* o percurso espacial da montagem museográfica), mas também a maneira como a *construção do olhar* desse espectador constitui um elemento central das práticas estéticas contemporâneas são as perguntas que articulam o capítulo três.

A dimensão espacial ocupa, de várias maneiras, um lugar central no desenvolvimento desta tese. De uma parte, através das aproximações feitas a Lessing e Kant nos capítulos II e III, nos quais o espaço constitui uma categoria essencial e ineludível, tanto da arte quanto da própria definição da experiência fenomenológica sensível. Por outro lado, nossa abordagem aos usos do vídeo que constituem o objeto desta pesquisa foi articulada a partir de dois modelos espaciais de exibição/apresentação: o Cubo Branco e a Caixa Preta. Mas é só no desenvolvimento do **quarto capítulo** que o espaço adquire a sua verdadeira dimensão como denominador comum de um amplo leque de práticas artísticas, dentro das quais estão incluídas precisamente as formas espacializadas do cinema e do vídeo, comumente designadas como *vídeo-instalações* ou *cinema de exposição*. Mas, na verdade, são as ciências sociais todas as que experimentaram uma forte *virada espacial* ao longo das últimas décadas: o espaço não só como uma categoria ontológica neutra, ligada à noção de Ser, mas como dimensão cultural essencial na qual se localizam, articulam e entrecruzam todas as outras: história, economia, política, etc.

O desafio de explorar a fundo a categoria espacial nos levou a tomar várias decisões, uma delas relacionada com a escolha das obras que queríamos abordar mais detalhadamente. Optamos, finalmente, por três trabalhos que formam parte da coleção do Instituto Inhotim, na cidade de Brumadinho, MG, não só por causa da qualidade das obras, da coleção e da montagem, senão, sobretudo, em função da ênfase que essa instituição dá às noções de espaço e lugar. Essa importância da dimensão espacial no

Instituto se evidencia de várias formas: no caráter da coleção, composta em boa parte por obras *site specific*, na diversidade institucional e espacial do Instituto como centro de arte, como lugar de diversidade ecológica e de inusitada beleza natural, na localização descentralizada da instituição com respeito aos eixos geográficos dominantes, e, finalmente, na continuidade do trabalho realizado com a comunidade vizinha, entrando em diálogo com o universo rural e urbano no qual o Instituto está inserido.

O grupo de obras escolhidas a partir das quais escrevemos os três ensaios literários que fecham esta tese, embora reduzido a três exemplos, optou por um leque no qual os modelos paradigmáticos do *Cubo Branco* e da *Caixa Preta* estiveram presentes nas suas formas “extremas”.

Num desses extremos, alinhada “naturalmente” no contexto da imagem fixa do *Cubo Branco*, a obra *Agassi* de Anri Sala dialoga paradoxalmente com o próprio conceito de imagem-movimento na sua aparente ausência de intervalo temporal e de sequência narrativa, mas também com a suposta “imaterialidade” do cinema: um velho e barulhento projetor de cinema de 16 mm. nos lembra a hiper-materialidade dos *imateriais*. Na margem oposta a obra *There is more than one way to Skin a Sheep*, de Allora & Calzadilla constitui uma *câmara* independente que reúne as características tipológicas da *Caixa Preta*: platéia, isolamento espacial, obscuridade, início e final numa curta (quase 7 minutos) que, projetada em Loop, narra, com os recursos próprios da linguagem audiovisual, um percurso-ação feito numa cidade. Enfim, todas as características e recursos do cinema documental: uma câmera registra uma ação urbana, uma edição cinematográfica narra um percurso para um público que assiste, sentado, numa pequena arquibancada de madeira.

E, no meio destes dois extremos, oscilando entre *Caixa Preta* e *Cubo Branco*, a instalação *Swoon*, de Janine Antoni, obra espacial, exploração poética dos espaços e dos lugares na qual um tipo de espaço está no centro da pesquisa. Mas, trata-se não de um lugar qualquer, senão de um que carrega a memória toda da modernidade: o espaço *sala-de-cinema*. Uma *Caixa Preta*, desmontada em (quase) todos os seus componentes, é reestruturada, sem cadeiras, como lugar para caminhar nele, como fazemos no interior do *Cubo Branco*.

CAPÍTULO I

PEQUENO DICIONÁRIO (de Mal-Entendidos)

“A questão não é tanto convencer, mas ser claro. Ser claro é impor os “dados”, não só de uma situação, mas de um problema. Tornar visíveis coisas que não o seriam em outras condições.”

Apresentação:

Demos o título de *Pequeno* a este dicionário por causa da breve lista de “*personagens*” que a constituem, sendo eles somente quatro:

1- Arquitetura do Olhar

2- Caixa Preta

3- Cubo Branco

4- Tipologia

No entanto, o papel que cada um tem na construção teórica que aqui começamos nos leva a realizar uma definição que vai além do simples interesse lexical, passando a abordar alguns dos contextos discursivos implícitos neles. A finalidade seria assentar certos eixos essenciais ao andamento desta tese. No entanto, achamos que a própria necessidade de redigir este brevíário como primeiro passo do nosso empreendimento deve ser por sua vez aclarada:

A linguagem é um organismo vivo, extremamente polissêmico e ambíguo. Mas, se bem é evidente que escritores e poetas fazem dessa plasticidade uma profissão e um material de trabalho, a escolha do pesquisador é menos evidente. Porém ele é também um “profissional da linguagem”, e isto não só pelo fato da sua carreira e produção passar em grande parte pelo crivo das publicações, livros, palestras, etc., mas, sobretudo, pela própria natureza das complexas relações entre pensamento e linguagem: suas construções epistemológicas, a sua exploração do mundo, o universo conceitual que ele ergue, passam, obrigatoriamente, pela palavra. Mesmo no caso das matemáticas ou da física, por exemplo, onde o *modus operandi* não pertence à ordem da língua, os achados e metodologias devem ser *traduzidos* à linguagem verbal para serem divulgados, discutidos, socializados, aplicados, etc. Neste momento, por exemplo, embora o objeto de pesquisa pertença à ordem da imagem e a visualidade, o construto que estamos fazendo é claramente verbal; as ferramentas e estruturas conceituais que

desenvolveremos para explorá-lo, construí-lo e apresentá-lo como objeto de estudo nesta tese, e na sua defesa, estão feitas essencialmente de linguagem. Mas se os poetas fazem dessa polissemia e flexibilidade das palavras uma fonte de criação e jogo, o percurso do pesquisador vai num sentido oposto: reduzir essa elasticidade e maleabilidade, restringi-la, aclará-la; apontar e limitar essa multiplicidade onde ela pode se tornar uma fonte de mal-entendidos e dispersão conceitual. Demarcar e assinalar as fronteiras e contextos discursivos dentro dos quais um conceito ou um termo são empregados.

E se decidimos chamar este pequeno listado de “dicionário de mal-entendidos” é justamente porque os alcances e implicações de uma palavra se debatem muitas vezes no contexto de múltiplos regimes discursivos e o seu “*significado*” é objeto de disputas que atravessam a própria história de uma disciplina sem que seja encontrada uma solução exclusiva, sendo até abertos diversos campos de discussão teórica confrontantes. Como vimos na introdução, já o termo “*video*” constitui um exemplo: ele é usado às vezes como sinônimo-afim, às vezes como diferente e às vezes como oposto-inimigo, daquele campo chamado “cinema”. Para evitar mal-entendidos, ou constantes aclarações, um termo neutro e abrangente como “imagem em movimento”, poderia às vezes substituí-lo, mas nem sempre; dependendo do contexto esta última expressão deve ser também esclarecida algumas vezes.

No entanto são outros os termos que queremos iluminar: aqueles listados logo no início. As razões que temos para fazê-lo provêm basicamente de três tipos de lógicas, diferentes, mas todas comuns à própria natureza do trabalho de criação com a linguagem que implica o ato de “pesquisar”, ou seja, criar e desenvolver conceitos. Por enquanto, vamos listar estas três lógicas operativas:

- 0.1-- Precisão do significado para expressões já existentes
- 0.2- Criação e proposta de novos termos ou expressões.
- 0.3- Transposição e adaptação de termos já existentes, no entanto, alheios ao contexto discursivo em questão.

Vamos explorar brevemente cada uma destas lógicas, apresentando, entretanto as razões pelas quais foram precisamente aqueles os termos que apontamos para ser desenvolvidos como preâmbulo essencial ao percurso desta tese:

0.1- Precisão do significado para expressões já existentes

É curiosa a forma como um termo ou expressão podem se arraigar e enraizar. E mais curiosa ainda a maneira como elas podem virar moeda universal cujo valor se dá por garantido, sem que muitas vezes se faça preciso uma revisão do seu conteúdo, nem das implicações e subtextos que elas carregam. As expressões *Cubo Branco* e *Caixa Preta* pertenceriam a esse grupo. Apesar do número crescente de livros publicados sobre esses espaços de apresentação das artes, que até as incluem no seu título, a literatura existente não se detém geralmente em tentativas de defini-las. Dando-se por entendido o conteúdo e o campo discursivo inerente a essas expressões. Vamos lembrar, como exemplo, dois únicos títulos: a coletânea de artigos sobre mídias digitais intitulada *New Media in the White Cube and Beyond. Curatorial Models for digital art.*³, compilada por Christine Paul, e a clássica aproximação crítica à galeria de arte como paradigma e fenômeno da modernidade *No Interior do Cubo Branco. A Ideologia do Espaço da Arte*, publicado por Brian O'Doherty, nos anos 1970, primeiro como uma série de artigos na revista *October* e depois como livro.

A expressão *Cubo Branco* está presente em ambos os títulos, porém, nenhum dos livros contém uma tentativa por defini-lo. O primeiro deles, por sua vez, inclui na compilação um artigo que contém (de novo no próprio título) as duas expressões empregadas também por nós para dar título a esta tese: *Challenges for the Ubiquitous Museum: From the White Cube to the Black Box and beyond, (Desafios para o Museu Ubíquo: Do Cubo Branco à Caixa Preta e Além)*, mas nenhuma dessas figuras é definida ou explicitada, dando por garantidos e predefinidos os seus significados e campos discursivos: as salas de exposições de arte (museu-galeria) e as do teatro-cinema.

Aclaremos, porém, que ao apontar esse vazio não queremos desacreditar nem assinalar falhas ou omissões naquelas publicações. Cada uma, no seu próprio contexto, dá aporte a questões importantes ao desenvolvimento desse campo discursivo, hoje essencial, constituído pelos espaços *de visibilidade social das artes*, assim como importantes aproximações teóricas às práticas artísticas das últimas décadas. Achamos, no entanto,

³*New media in the white cube and beyond. curatorial models for digital art.* Edited by PAUL, Christiane. Berkeley, UCLA Press, 2008

que mais do que uma lacuna ou omissão, aquela ausência tem a ver com a própria finalidade dessas e várias outras publicações na área: em grande parte essas duas figuras de linguagem são usadas dentro de eixos discursivos que têm como finalidade revisar criticamente os espaços que elas designam.

O próprio uso das expressões Caixa Preta e Cubo Branco parece levar muitas vezes já implícita uma concepção carregada: a percepção crítica destes espaços como instituições a serem superadas ou como representantes de poderes sociais e institucionais que operariam tanto desde o próprio interior do circuito *arte*, como desde processos sociais e culturais mais abrangentes. No primeiro caso elas apareceriam como herança de estéticas ultrapassadas, sejam estas de corte acadêmico ou modernista; como instituições culturais datadas historicamente que talvez não consigam se adaptar à natureza das novas práticas e meios de produção estética. No segundo caso elas são vistas como instâncias relacionadas a processos sociais amplos de condicionamento, repressão e controle de tipo behaviorista, e são analisadas então no contexto das suas relações históricas e sociais com paradigmas políticos, tecnológicos e institucionais de dominação e repressão simbólica⁴.

Exemplo desse último tipo de aproximação crítica são dois textos quase já clássicos de autores norte-americanos dos anos 1990: *Techniques of the Observer* de Jonathan Crary⁵ e *On the Museum's Ruins* de Douglas Crimp⁶. Não é o caso realizar aqui uma análise deles, nem de nenhuma das obras ou autores citados até agora, toda vez que esse desenvolvimento constitui um caminho a percorrer na própria tese. Porém, sim achamos necessário sublinhar aqui dois aspectos importantes: de uma parte a dificuldade resultante (desta ausência e desta concepção “carregada”) para enquadrar aqueles dois termos na moldura de uma definição simples e, de outra, a necessidade de fazê-lo como ferramenta inerente à metodologia que direciona e delimita esta pesquisa.

⁴Entre muitos exemplos que dariam conta desse olhar crítico, frequentemente negativo, dirigido aos modelos de apresentação que essas figuras expressam, demos uma olhada neste comentário de Barthes: “Veja-se o teatro ocidental dos últimos séculos: sua função é essencialmente a de manifestar o que é considerado secreto (os “sentimentos”, as “situações”, os “conflitos”), escondendo, entretanto o próprio artifício da manifestação (o maquinário, a pintura, a maquiagem, as fontes de luz). O palco à italiana é o espaço dessa mentira: tudo acontece num interior sub-repticiamente aberto, surpreendido, espiado, saboreado por um espectador escondido na obscuridade. Esse espaço é teológico, é o da Falta: de um lado, numa luz que ele finge ignorar, o ator, isto é, o gesto que fala; do outro, no escuro, o público, isto é a consciência.” BARTHES, Roland. *O império dos signos*, 2007. Pág. 80.

⁵CRARY Jonathan. *Techniques of the Observer*. MIT Press. 1992.

⁶CRIMP Douglas. *On the Museum's Ruins*. MIT Press, 1995.

O nosso objeto de pesquisa, no entanto, não está constituído por esses espaços de visibilidade da arte, senão por uns tipos de estratégia de produção que, segundo a nossa tese, criaria “passagens” entre esses dois modelos genéricos de apresentação e exibição das artes designados no contexto do circuito arte, e em várias publicações da literatura especializada, como “Cubo Branco” e “Caixa Preta”. Os nossos “*personagens principais*” são essas “passagens”: as maneiras como eles se atualizariam e evidenciariam na produção de vários artistas que deslocam a imagem movimento para levá-la ao contexto do “Cubo Branco”.

Mas é claro que esses artistas não constroem *fisicamente* passagens que levem do teatro-auditório à galeria-museu. Também nenhum museu ou galeria tem, literalmente falando, um cubo branco para apresentar as suas exposições. Trata-se em todos os casos de figuras da linguagem, de “arquiteturas conceituais”: Caixa Preta e Cubo Branco são expressões que veiculam modelos ideais, horizontes, vontades e programas. Dali o fato que as aproximações que se fazem a essas figuras não apareçam desligadas das “agendas” nos quais elas estão inscritas, nem dos modelos ideais que representam. Mas também por causa disso as suas abordagens e aproximações discursivas atingem justamente os “programas” que as estabelecem como paradigmas, e até como figuras imanentes à recepção da “arte”, sem se deter na natureza dos elementos que definem, caracterizam e diferenciam essas duas figuras.

Já no caso específico do nosso andamento, e tendo em conta o fato que estamos propondo a existência de *passagens intersticiais* entre esses dois paradigmas, a procura por uma definição da sua natureza torna-se essencial. Mas ela não vem então de um afixo puramente lexical ou linguístico, senão metodológico: são essas definições que vão nos permitir a construção desta terceira figura arquitetônica das “passagens intersticiais” entre uma e outra. Por outra parte, isso também direciona o nosso percurso: ele não consiste em analisar os projetos que estariam por trás desses espaços de exibição. Nem desde uma perspectiva histórica⁷, nem desde um discurso crítico que as assinale como figuras datadas ou insuficientes, nem também como representantes de estruturas de

⁷Para uma revisão do percurso do desenvolvimento histórico do *Cubo Branco* foi publicado recentemente um importante aporte brasileiro à bibliografia nesta área. Trata-se do livro. *Cenário da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições* da arquiteta e museografa Sonia Salcedo Del Castillo. São Paulo, Martins Fontes, 2008. Ele constitui um excelente texto de referência, não só pelo detalhado percurso histórico do Cubo Branco, senão também pelas referências bibliográficas nas quais se apóia a pesquisa, as quais constituem praticamente um resumo da bibliografia existente nesta área.

dominação, seja esta política, simbólica, econômica (no contexto de uma espetacularização da arte nas indústrias culturais, por exemplo), etc.

Mas isso também não quer dizer que as consideremos figuras neutras, desligadas de projetos culturais, históricos e políticos bem mais amplos, nem que as percebamos como construtos imanentes à noção de *arte*. As práticas artísticas são bem mais antigas e amplas do que os espaços sociais específicos desenvolvidos para apresentar setores particulares delas. O museu, a galeria, a exibição de arte ou a sala de cinema são invenções sociais que talvez possam desaparecer, ou talvez não, que talvez estejam em processo de desintegração histórica, ou talvez não, mas não é essa a pergunta que movimenta esta pesquisa.

Interessa-nos a maneira específica de como funcionam os elementos que os definem como espaços diferenciados. Mas isso com o intuito específico de apreender as maneiras como se articulam e dialogam aqueles elementos constitutivos da Caixa Preta e do Cubo Branco nas estratégias de produção que constituem o nosso foco. Interessa-nos a maneira como esses tipos de produção criam uma relação de simbioses e tensões entre essas duas figuras tipológicas de exibição das artes. Interessa-nos também (e de novo: especificamente por esse viés) a maneira como esses modelos continuam até hoje vigentes como elos constitutivos dos circuitos de produção e visibilidade social da arte, mesmo apesar de (ou graças ao fato de?) terem sido submetidos a vários tipos de críticas, questionamentos, ataques, mudanças e mutações ao longo de toda a modernidade e até hoje.

0.2- Criação e proposta de novos termos ou expressões

Aquele exercício de “precisar o significado de expressões já existentes” constitui então um dos episódios possíveis desta “*prática profissional da linguagem*” própria da pesquisa. Mas às vezes se precisaria também criar termos ou expressões novas. Os vocábulos já existentes podem até atingir certamente aspectos essenciais do regime discursivo em questão, porém, eles podem estar carregados de sentidos tão particularizados que se torna difícil contornar essas conotações aderidas de outros contextos discursivos.

Nesses casos talvez seja melhor propor um termo ou expressão nova. Não por acaso o desenvolvimento de ferramentas e processos nos diferentes ofícios, assim como a produção de ciência e conhecimento, estão frequentemente acompanhados da cunhagem de novos termos, expressões, neologismos, etc. O que não quer dizer que cada termo novo vai ter “sucesso”, ou vai conseguir se integrar ao corpo geral da língua ou da disciplina. Como em todo processo de seleção natural, alguns sobreviverão e terão êxito, e outros serão ignorados e esquecidos.

A expressão *Arquitetura do Olhar* pertenceria a esse segundo caso de “criação de vocábulos novos”. Numa primeira fase do andamento da nossa pesquisa (e até na qualificação) usamos o termo *Dispositivo* para nos aproximar da ideia que queremos expressar com esta *Arquitetura do Olhar*. O termo *Dispositivo* é amplamente empregado em vários eixos do discurso filosófico e estético contemporâneo e, mais especificamente, em importantes eixos relacionados com a exploração da imagem vídeo. Porém, como veremos no momento de desenvolver esta noção de *Arquitetura do Olhar*, achamos que o termo estava já fortemente ligado a eixos discursivos e práticas do fazer audiovisual que pesquisam as suas relações com os dispositivos de controle, vigilância e poder, tornando difícil separá-lo desse contexto. É claro que essa é uma dimensão essencial das sociedades contemporâneas, nas quais as câmaras, as telas, a imagem audiovisual em geral, estão interligadas profundamente com as redes de monitoramento e vigilância eletrônicas: desde a câmara de segurança instalada em casa até o uso universal desses aparelhos nos sistemas de controle policial, militar, industrial, comercial, financeiro, etc.

Ainda mais: as relações do audiovisual com os dispositivos de vigilância e controle não se detêm nesse nível superficial das câmaras de segurança. É claro que os eixos informação-mídia-indústrias audiovisuais mantêm complexas relações com as macro-estruturas políticas, econômicas e tecnológicas. E é claro também que o uso e controle desses eixos constituem um território essencial de disputa onde se decidem e movimentam nas sociedades atuais as relações de poder. Porém, novamente, não é esse o nosso foco neste momento. Nem são esses os eixos discursivos aos quais estávamos fazendo menção quando usamos antes o termo *Dispositivo*. A nossa escolha, no entanto, não vem de uma desconsideração a priori de tais problemáticas. Nem também não de uma crença simplista ou formalista em uma *soi-disant* “autonomia” da arte, ou da

imagem audiovisual, com respeito a essas ameaças inerentes aos sistemas políticos e econômicos das sociedades de informação contemporâneas. Aachamos muito importantes as pesquisas teóricas e os trabalhos que se inserem nesses entrecruzamentos, mas eles não constituem o foco **desta** pesquisa.

No entanto, é claro que é impossível uma aproximação à imagem audiovisual sem levar em conta os constrangimentos e condicionamentos impostos pelas poderosas indústrias do cinema, a TV e a mídia ao ato de *assistir* imagem audiovisual. De fato essa aproximação constitui um dos eixos que articulam esta pesquisa, mas não é o “ator principal” dela. Na definição da expressão *Arquitetura do Olhar*, e no corpus deste documento, aprofundamos nessas e noutras noções implícitas nesse leque discursivo. Queríamos, por enquanto, justificar a nossa escolha de “construir e propor um novo termo”: ela vem do anseio por precisar o campo discursivo que estamos construindo.

0.3- Transposição de termos já existentes

A palavra *Tipologia*, por outro lado, representaria um terceiro episódio que se encaixa quase no meio dos dois anteriores: ela é um termo já existente, porém, ao invés das expressões *Cubo Branco* ou *Caixa Preta*, aachamos que, salvo engano, ela não é empregada por nenhum autor na hora de abordar teoricamente esses espaços de visibilidade da arte que, por causa das razões já mencionadas, constituem uma problemática inerente à nossa pesquisa. O termo é amplamente usado em outras disciplinas, especialmente em lingüística, arquitetura e biologia, mas também em ciências sociais, psicologia, matemática, etc. Na arte o termo é menos comum, e está restringido a aproximações que têm por objetivo classificar determinadas criações segundo a sua forma, procurando estabelecer em elementos como coloração, dimensões, estruturas, cânones de representação, etc. modelos *tipológicos* que permitam analisar variações, continuidades e discontinuidades (históricas, geográficas, culturais, estilísticas, etc.).

Considerando o fato que não é esse o campo de significação ao qual fazemos referência, precisamos então fixar e definir o nosso horizonte de uso e a natureza metodológica de uma transposição do termo. Por enquanto diremos simplesmente que, na medida em que existe o vazio de uma definição que permitisse apontar os elementos constitutivos

desses dois espaços de exibição e circulação social das artes, a noção de **tipologia**, a tensão que ela expressa entre repetição e diferença, entre mudança e permanência nos permitiu finalmente apreender e propor uma série de elementos que apresentaremos aqui como constitutivos destas duas figuras do Cubo Branco e da Caixa Preta.

Por sua vez, são aqueles elementos propostos como distintivos delas que tornam possível o estabelecimento de alguns denominadores comuns que, segundo a hipótese que movimenta esta pesquisa, constituem as estratégias recorrentemente empregadas pelos artistas que trabalham a imagem em movimento no espaço de apresentação denominado como Cubo Branco.

Já na definição do termo neste Pequeno Dicionário ampliaremos estas noções, por enquanto, apresentadas já as razões que nos levaram a redigi-lo, e as lógicas operativas por trás dele, vamos dar começo à tarefa de construir as definições anunciadas daqueles quatro termos. No entanto, o risco do processo é duplo: de uma parte poderíamos estender desnecessariamente esta primeira aproximação, entrando já no corpo da própria pesquisa. De outra parte, as definições operativas e delimitações dos termos poderiam ser tão lacônicas que não conseguiriam constituir um terreno sólido sobre o qual basear o andamento posterior do nosso problema. Vamos então tentar uma solução intermediária: num primeiro momento definiremos breve e rapidamente o termo, passando logo a acrescê-lo, mas, deixando ao próprio desenvolvimento da pesquisa a tarefa de explorar a fundo os vários eixos e implicações aos quais nos remete estas primeiras aproximações. Esperamos então que este “dicionário” consiga constituir um *Kit de Ferramentas*. Alguns instrumentos conceituais que ajudem a direcionar o rumo do nosso percurso. Esperamos que ele seja igualmente útil na hora de apresentá-lo e desenvolvê-lo publicamente.

PEQUENO DICIONÁRIO (de Mal-ntendidos)

1.1- ARQUITETURA DO OLHAR

- O conjunto de elementos físicos, espaciais, simbólicos e culturais que dão suporte de apresentação aos diversos tipos de imagens, possibilitando a sua exibição, circulação, usos sociais e fruição por parte dos receptores.

- O trabalho consciente de construção e elaboração desses elementos (físicos, simbólicos, espaciais, culturais) que possibilitam a recepção da obra na “exibição de arte”. Isto no contexto de práticas que (como é o caso de múltiplas manifestações da arte contemporânea) estabelecem vários tipos de diálogo com a “exposição”, com o espaço expositivo, com a instituição museu, e com a própria definição da ideia de “arte”. Esta elaboração consciente das condições de exibição constitui-se em muitos casos um elemento essencial da própria obra.

Essa *Arquitetura do Olhar* funcionaria então em vários níveis. Com a finalidade de focalizar o uso que damos à expressão vamos fazer duas afirmações sucintas que serão desenvolvidas logo:

- 1- As imagens não circulam no vazio. 2- O espectador não preexiste à obra.

Vamos acrescentar e matizar agora essas afirmações:

1.1.1- As Imagens não circulam no vazio

“Para o asiático, e para o extremo oriental, sobretudo, contemplação artística e museu são inconcebíveis. A fruição das obras de arte estava a princípio ligada na China à sua possessão, salvo quando se tratava de arte religiosa, e estava ligada ao seu isolamento. A pintura não era exposta, senão desenrolada perante um amador em estado de graça, o qual a obra tinha como função aprofundar”

MALRAUX, 1951.⁸

Essa primeira afirmação tem a ver com um nível social e histórico, constituído pela ampla gama de construtos culturais que se evidenciam nos variados tipos de estratégias

⁸MALRAUX André, *Les Voix de silence*, 1951. p 13. Tradução livre do autor desta tese: [«Si l'Asie ne l'a connu que récemment, sous l'influence et la dilection des européens c'est que pour l'asiatique, et pour l'Extrême Oriental surtout, contemplation artistique et musée sont inconciliables, La jouissance de ouvres d'art était liée en Chine à leur possession, sauf lorsque il s'agissait d'art religieux, elle l'était surtout à leur isolement. La peinture n'était exposée, mais déroulée devant un amateur en état de grâce dont elle avait pour fonction d'approfondir et de parer la communion avec le monde.»]

de apresentação, circulação e usos das imagens que podemos verificar ao longo da história, da geografia e dos variados usos sociais que fazemos das imagens. O pedestal para a escultura do herói, o *iconostase*⁹ das igrejas cristãs ortodoxas, a galeria de arte, o cartaz, o outdoor publicitário, etc. implicam todos eles uns contexto e umas séries complexas desses elementos “físicos, simbólicos, culturais, espaciais”, aos quais nos referimos na definição de *Arquitetura do Olhar*, acima enunciada.

Qualquer imagem chega até nós em várias camadas de contextos e circuitos que a acolhem, fazendo possível que ela seja apresentada aos nossos sentidos, afetividade e entendimento. Cada tipo de imagem possui certos circuitos de circulação e estruturas não só sociais e simbólicas, mas também físicas, de apresentação. O altar, a igreja gótica, a procissão, o álbum fotográfico familiar, a moldura, a exposição, o ambiente “neutro” da galeria, as vitrines do museu, a tela branca e frontal para a projeção de um filme na sala de cinema, são todos eles veículos físicos e sociais que dão suporte e possibilitam a circulação e apresentação de certos tipos particulares de imagens, arquitetando assim usos sociais específicos, tipos de relações característicos, maneiras de olhar, de fruir, etc.

Isso não quer dizer que as imagens não possam se deslocar, nem que esses canais e circuitos sejam imanentes à imagem. Pelo contrário, quer dizer justamente que tais “arquiteturas do olhar” são um construto submetido a mutações e transformações. Grande parte das obras que estão nos museus e que constituem a herança artística do Ocidente foram feitas inicialmente como objetos de culto, para uso da fé, e produzidas sob rígidos parâmetros ditados pelos códigos de representação da igreja. O seu destino não era o museu, instituição que só começara a se desenvolver nos finais do século XVIII, mas a capela, o mosteiro ou a abadia.

A imagem apresentada (um quadro da Virgem, por exemplo) é exatamente a mesma, o contexto, porém, mudou completamente, alterando-se, por conseguinte, os múltiplos construtos implicados na sua apresentação. A mesma afirmação, porém, poderia ser

⁹*Iconostase*: Do grego εἰκονοστάσιον. Anteparo ou estrutura que, à entrada das igrejas do rito ortodoxo oriental divide a nave do santuário. Nesta parede divisória, aberta por três portas, se dispõem séries de ícones em diferentes níveis, os quais seguem uma série complexa de convenções e regras segundo os temas representados. Do mesmo modo o freguês deve realizar também ações específicas de respeito, culto, adoração ao passar perante dos ícones (tocar-los, beijar-los, se persignar, etc.).

feita acerca das fotografias de família que o artista francês Christian Boltanski emprega nas suas instalações fotográficas. Elas não só saíram da esfera pessoal e familiar para o contexto da memória social coletiva, mas também do constructo “álbum familiar” para ser penduradas na parede ou dispostas nos vários espaços de uma galeria. Esse deslocamento implica, por conseguinte, a construção de algumas estratégias, veículos e suportes adaptados aos seus novos usos, funções e códigos.

É fácil distinguir nesses dois exemplos (o quadro, as fotografias deslocadas) dois níveis diferentes da *Arquitetura do Olhar*. Um primeiro nível estaria ligado então a estruturas histórico-sociais abrangentes que se evidenciam na distância que existe (em termos de “*apresentação-circulação*”) entre as pinturas feitas na parede de uma caverna pré-histórica e as salas do Louvre; entre o rolo para estender e enxergar individualmente um desenho chinês e os afrescos das igrejas bizantinas, etc. Cada civilização, cada construto cultural e histórico, cada época desenvolvem não só um conjunto de *formas* específicas, determinados padrões estéticos (aquilo que de um modo geral denominamos *estilo*¹⁰), mas também usos sociais das imagens, que por sua vez determinam certos veículos e estratégias particulares de circulação, exibição, apresentação, etc. Essas “arquiteturas” fazem possível, contextualizam e direcionam os tipos de contato entre imagem e observador, entre “*obra*” e “*espectador*” (empregamos as aspas porque estas duas expressões estão claramente sobrecarregadas: um ícone bizantino na igreja ortodoxa não é uma “obra”, e o crente que o beija e faz genuflexões perante a ele não é um “espectador”).

Se esse primeiro nível (social, histórico) foi explorado a partir daquela primeira afirmação feita no início (“*As imagens não circulam no vazio*”), vamos nos aproximar agora do seguinte nível através da segunda afirmação feita ali:

1.1.2- O espectador não preexiste à obra

“O espaço da galeria ou do museu é considerado cada vez mais uma extensão virtual do atelier do artista, o lugar tradicional da atividade criadora.”

¹⁰É claro que não faz parte do presente contexto problematizar ou aprofundar nesta complexa noção de “estilo”. Empregamo-la aqui na sua definição mais comum do “Conjunto de características da forma e dos motivos ornamentais que distinguem determinados grupos de objetos de acordo com a época e o modo de fabricação”. (Dicionário Aurélio, 2005). Interessa-nos no contexto desta pesquisa a maneira como essa noção faz alusão específica à forma, querendo ressaltar, por oposição, o fato de que não é só a forma o que muda de uma época histórica ou de uma sociedade para outra, mas precisamente, toda esta *Arquitetura do Olhar* da qual estamos falando: os suportes físicos e culturais nos quais a obra é apresentada, circula, etc.

O outro exemplo (o deslocamento feito por Boltanski das fotografias do álbum familiar para a galeria) nos permite abordar um segundo nível: o trabalho consciente das condições de apresentação que muitos artistas desenvolvem hoje, no contexto “arte contemporânea”, como elemento constitutivo da sua proposta estética. Poderíamos distinguir nesse exemplo várias operações próprias desse contexto: o emprego de imagens já prontas, provenientes de fontes extra-artísticas, etc.; no entanto, o nosso interesse particular consiste em sublinhar o trabalho que se realiza nessa estratégia de produção que, de forma ampla e genérica, denominamos “*instalação*”: um diálogo com os locais e com os próprios elementos constitutivos da exibição. Os variados suportes que Boltanski emprega para colocar as fotografias, por exemplo, as condições de iluminação (nas suas instalações a luz provém, de lâmpadas regulares de casa, lembrando os ambientes do lar familiar, mas também deixando o espaço numa semi-penumbra íntima, contrastante com a iluminação clara e neutra das salas de exposição), etc. Não pretendemos realizar aqui uma abordagem crítica ou descritiva desse artista: interessa-nos estritamente sublinhar o trabalho que muitos artistas contemporâneos, realizam com as condições de exibição como parte constitutiva do seu ato criativo.

No contexto de uma arte *autônoma*¹², importantes setores das práticas estéticas se movimentam hoje na exploração do próprio constructo *exibição*. Empregamos aqui a denominação “*arte autônoma*” no sentido da sua desvinculação histórica com as instâncias que determinaram o seu desenvolvimento no passado (a igreja ou outras esferas do social). E se no contexto de uma arte ligada à religião, a igreja e o livro de orações constituíram os lugares “naturais” onde se localizava a produção e circulação de imagens, no contexto da arte *autônoma* desenvolveram-se instituições que, como o

¹¹DERNIE David, *Espaços de Exibição*, 2006. p 88. Tradução livre do autor desta tese, a partir da versão em espanhol: [“*El espacio de la galería o del museo se considera, cada vez más, como una extensión virtual del estudio del artista, el lugar tradicional de la actividad creativa.*»]

¹²O conceito de *arte autônoma* está sendo usado aqui (como o próprio texto o esclarece) numa faixa de atuação bem específica e reduzida: uma arte que sai do espaço sacral-religioso, e também do espaço palaciano-cortesão. É óbvio que ela entrou a formar parte de outros arranjos no contexto da nova economia burguesa emergente. A “autonomia” da arte aconteceu então ao interior de uma reordenação econômica e social específica. Não falamos, por conseguinte, de uma autonomia absoluta nem de um impossível flutuar da arte no ar, desprovida das suas ligações inerentes com outros aspectos do social, o político e o cultural. Referimo-nos então aqui a essa saída de uns espaços de apresentação e circulação específicos (a igreja, a corte), e ao desenvolvimento do museu, da galeria como espaços que deram à arte um novo tipo de visibilidade social no contexto dessa reordenação.

museu ou a galeria de arte, tomaram a função específica de exibir as imagens pertencentes a esse universo da “arte”.

O nascimento do museu foi então contemporâneo do desenvolvimento da arte como prática *autônoma* e, portanto, das estratégias de apresentação que se desenvolveram com ele: vamos ao museu ver e apreciar “arte”, o que quer dizer, por sua vez, que essa instituição construiu determinadas estratégias e acumulou uma experiência a partir da função de exibir imagens e objetos possuidores da qualidade “arte”. E tais estratégias e experiências acumuladas não são entendidas aqui só em termos físicos, senão também num contexto bem mais amplo: a construção de uma instituição social denominada “arte” e o leque abrangente de segmentos correlativos aos quais ela implica (academia, crítica, eventos, sistemas de avaliação e circulação social, uma economia própria, etc.).

A instituição “museu” mudou muito nos duzentos e poucos anos da sua história. E também a Instituição “Arte” experimentou enormes mutações e câmbios ao longo desse período. Mas esse trabalho consciente do desenvolvimento das estratégias de exibição, essa especificidade de um espaço cuja função é apresentar *arte*, estaria na raiz do trabalho consciente que os artistas contemporâneos realizam com o conjunto de estruturas e constructos que compõem o momento da exibição/recepção. Justamente uma das mutações acontecidas seria essa mudança da relação entre espaço de produção e espaço de exibição assinalada na citação do cabeçalho: em muitos casos a obra hoje não é só feita no atelier, como lugar de produção, e depois trazida para ser apresentada num “espaço de exibição”. Frequentemente ela está hoje constituída pela própria intervenção e diálogo com o lugar de exibição. Isto, por sua vez, faz com que o artista produza, ao mesmo tempo em que uma obra, um *espectador*.

Esta Arquitetura do Olhar estaria constituída então pelos múltiplos níveis de construção de uma estratégia de exibição, de um olhar do espectador, aos quais fazemos referência nesse segundo nível: uma produção consciente do ato de olhar do espectador por parte do artista. Porém, ao fazer chamado a esse ato da recepção como elemento integral do processo criativo, queremos evitar qualquer referência às teorias da recepção provenientes dos âmbitos da literatura e da semiologia. Usamos aqui o conceito e a figura do receptor-espectador com o intuito específico de referir-nos a uma atividade na

qual a ideia da recepção está já na própria definição do termo: a *exposição museográfica*.

De uma maneira ainda mais específica, estamos fazendo alusão àquele ato crucial da montagem, ao ato de oferecer a um espectador uma série de objetos, ambientes, imagens e experiências, de construir um percurso para a sua fruição e informação. A montagem e setores importantes da museografia e da curadoria estão feitos dessa construção do olhar, desse pensar na movimentação do visitante no espaço da sala e da sua relação, tanto visual como física e conceitual, com as imagens e objetos propostos. A altura, a luz, a distribuição espacial das peças, o percurso e o roteiro por trás da curadoria e da montagem, etc. Mas isso tudo entendido aqui não como um momento *posterior* à construção da obra, senão como parte constitutiva dela.

1.1.3- Dispositivo, poder e Arquitetura do Olhar

«Pintura» não é só o nome de uma arte. É o nome de um dispositivo de exposição, de uma forma de visibilidade da arte.»
RANCIÈRE, 2004¹³

No estudo sobre a prisão feito por Foucault em *Vigiar e Punir*¹⁴, analisa-se o modelo do pan-óptico, uma tipologia arquitetônica própria das prisões desenvolvida (a partir das ideias políticas e sociais de Jeremy Bentham) ao longo do século XIX, como exemplo emblemático dos dispositivos disciplinares. No pan-óptico todas as celas estavam colocadas radialmente ao redor de uma torre central a partir da qual o vigia tinha controle visual sobre a totalidade delas¹⁵. Mas o dispositivo não seria só a torre de observação, nem a tipologia arquitetônica, mas o conjunto heterogêneo que fez possível a sua universalização como modelo na construção de centros de reclusão. Ainda mais: o esquema do pan-óptico se estendeu como modelo para outras instituições (escola, hospício, milícia, etc.) tornando-se um paradigma da vigilância e do poder nas sociedades do disciplinamento. O conceito de dispositivo abrange então, em Foucault, uma série complexa de fatores sociais, discursos políticos, instituições, leis, medidas administrativas, discursos filosóficos e morais que deram suporte ao desenvolvimento e

¹³RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'Esthétique*, 2004. p 36.

¹⁴FOUCAULT Michel. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. 2007.

¹⁵FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*, 1989.

auge deste tipo de prisões e à expansão do seu modelo de vigilância¹⁶. Mas também outros dois livros clássicos deste filósofo (*Histoire de la folie à l'âge classique* [1961] e *Naissance de la clinique* [1963]) estão estruturados ao redor da análise de outras duas instituições: o manicômio e a clínica. Elas, igualmente ao modelo do pan-óptico se desenvolveram paralelamente às tecnologias e modelos de disciplinamento próprios das sociedades de massas, e ao controle massivo das populações implantado na Europa a partir do século XVIII. Apesar do sucinto resumo, da densidade e grande fôlego do projeto de Foucault sobre as arquiteturas do poder (poder-saber, poder-instituição, poder-subjetividade, poder-sexo, poder-prática cotidiana, micro-física do poder...), não é esse o contexto pesquisado neste projeto.

Em Deleuze, o conceito toma ainda outro rumo. A própria natureza do projeto de Foucault fez com que a análise sobre o impacto das novas tecnologias, e das redistribuições dos mapas de poder que elas implicam nas sociedades contemporâneas, foi um aspecto pouco explorado na sua obra. Porém, em vários momentos Deleuze¹⁷ retomou, atualizou, ampliou e transpôs o conceito para as sociedades da informação contemporâneas:

“As antigas sociedades de soberania manejavam máquinas simples, alavancas, roldanas, relógios; mas as sociedades disciplinares recentes tinham por equipamento máquinas energéticas, com o perigo passivo da entropia e o perigo ativo da sabotagem; as sociedades de controle operam por máquinas de uma terceira espécie, máquinas de informática e computadores, cujo perigo passivo é a interferência e, o ativo, a pirataria e a introdução de vírus.”
DELEUZE, 1992.¹⁸

Na mudança do paradigma também os dispositivos de controle e poder trocaram de natureza, tornando-se ao mesmo tempo quase invisíveis e onipresentes: câmaras de

¹⁶“Na periferia, uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessa toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre, a outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta, então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas na cela da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo pan-óptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. (...). “A visibilidade é uma armadilha.” FOUCAULT, *Vigiar e Punir*, Editora Vozes, Petropolis, 2007. p.165-166.

¹⁷Para ampliar o tratamento deste conceito em Deleuze: DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo?* In: *Deleuze, G. O mistério de Ariana*. Lisboa, Vega, 1996, e em DELEUZE, Gilles, *Conversações*, Ed. 34. Rio de Janeiro, 1992. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. Controle e devir.

¹⁸DELEUZE, Gilles. *Conversações*. 1992. p 223. Post-scriptum sobre as sociedades de controle.

segurança, bases de dados, filtros da internet que identificam palavras-chave para rastrear suspeitos (ou clientes potenciais nas *e-economias* da web), chips de localização inseridos no corpo de pessoas sob liberdade condicional ou vigilância, etc. E ao se tornarem mais imateriais, os dispositivos de poder não são já mais instrumentos de disciplina, mas de controle. São mais “amáveis”, moles e suaves, e por causa disso, mais perigosos e absolutos. Não operam já na lógica da punição, mas da sedução. Apesar desta nova e também sucinta exposição destes outros rumos do conceito de “dispositivo”, fica claro que também não está no escopo desta pesquisa aprofundar nas implicações deste outro uso do termo.

Seria o dispositivo de Rancière [*“Pintura é o nome de um dispositivo de exposição, de uma forma de visibilidade da arte”*] que assinalaria, exatamente, o campo que queremos apontar: o conjunto de elementos que atualiza a visibilidade da arte. Mas, no contexto “vídeo” o termo está já carregado de várias outras conotações. É claro que, ao falar de instituições e rituais, se alude já a questões que poderiam ser facilmente extrapoladas a uma análise discursiva a partir da noção de poder; e à natureza política dos dispositivos. Esse interrogante é sedutor, e ele é de fato um canteiro de trabalho e um campo de criação para muitos artistas e pesquisadores. Mas não define exatamente a natureza do foco desta pesquisa.

1.1.4- Do Olhar e dos seus condicionamentos

“A atenção, como um problema histórico, não pode ser reduzida às estratégias de disciplinamento social. Como argumentarei, a articulação de um sujeito em termos de capacidade de atenção revela um sujeito incapaz de se conformar a tais imperativos disciplinares.”
CRARY, 1999.¹⁹

No entanto, a análise de Foucault sobre as instituições de poder (a prisão, a clínica, o manicômio) tem conhecido muitos outros desdobramentos. Dois deles atingem de perto as figuras do Cubo Branco e da Caixa Preta. Um deles é constituído pela dupla de livros publicados nos anos 1990 pelo pesquisador e professor do MIT Jonathan Crary.

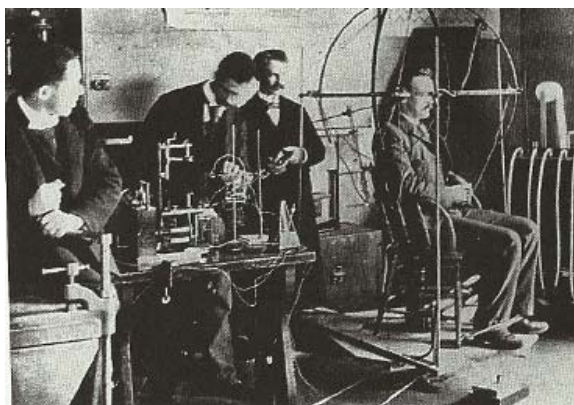
¹⁹CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception*, 1999. p 14. Tradução livre do autor desta tese: [«*But at the same time, attention, as a historical problem, is not reducible to the strategies of social discipline. As I shall argue, the articulation of a subject in terms of attentive capacities simultaneously disclosed a subject incapable of conforming to such disciplinary imperatives.*»]

(*Techniques of the Observer*, 1992 e *Suspensions of Perception: attention, spectacle, and modern culture*, 1999). O foco dos dois livros não é, especificamente, o modelo da sala de cinema, nem o cinema em si. A sua análise implica uma releitura crítica da modernidade: na sua gênese (como na abordagem de Foucault às instituições de poder), estariam os processos de controle massivo das populações implantado na Europa a partir dos finais do século XVIII.

Foi também nesse contexto que se deram os avanços tecnológicos e as pesquisas sobre a percepção que possibilitaram o desenvolvimento das tecnologias da imagem e da visão às quais o cinema deve a sua invenção. E com ele as indústrias contemporâneas da mídia e do espetáculo, características das economias do capitalismo terciário. O espectador de cinema, nesse sentido, seria, sim, um sujeito imerso num sistema que é, por definição, ao mesmo tempo, uma indústria e uma forma de consumo das mercadorias intangíveis das indústrias da informação e do entretenimento. Esse espectador não é simplesmente um indivíduo que olha, mas um produto criado por desenvolvimentos específicos, por formas de disciplinamento do corpo, da atenção e da percepção, por um tipo de regularização do espaço, do tempo, entrelaçado às economias e as industriais da imagem e do tempo livre. Duas imagens ajudariam aqui a resumir os abrangentes estudos de Crary:



(Figura 1): Kaiserpanorama. *Besuch im Kaiserpanorama (Visitantes num Kaiserpanorama)* 1913. Copyright: SLUB / Deutsche Fotothek / O. Meister



(Figura 2). Experimento de atenção em localização de som. Imagem tomada de CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception*, 1999. p 29.

Na Figura 1, o Kaiserpanorama, aparelho descrito e analisado numa das seções do segundo livro de Crary (*Suspensions of Perception*) é apresentado como um dos pontos de nascimento de um entretido complexo entre tecnologia, entretenimento e disciplinamento do corpo e da atenção. O Kaiserpanorama oferecia aos espectadores séries de imagens estereoscópicas por meio de um cilindro rotatório interno (daí a forma arredondada do seu design externo). As imagens giravam, permanecendo cada uma delas durante intervalos de tempo regulados e sincronizados. A mudança de uma imagem para a outra era anunciada por meio de uma campainha, o espectador, sentado, os olhos cravados nas lentes que permitiam enxergar o relevo ilusório das imagens estereoscópicas, ia inserindo moedas para continuar usufruindo de espetáculo, cuja série completa poderia durar até cinquenta minutos. Tanto quanto o Kinetoscópio de Edison, nos Estados Unidos, o Kaiserpanorama conheceu um grande sucesso comercial na Alemanha, na Áustria e em outros lugares da Europa. Apesar das suas diferenças (imagem fixa no caso do Kaiserpanorama, em movimento no caso do Kinetoscópio) os dois aparelhos constituíram momentos nascentes das economias da imagem e do entretenimento. Isto não só por causa do seu papel pioneiro na constituição de padrões de exploração comercial das novas tecnologias, mas pelos modelos de atenção que eles ajudaram a construir: dos mesmos que precisavam as fábricas e as economias industriais em geral.

A imagem 2, tomada do livro *Suspensions of Perception*, ilustra outro dos momentos essenciais dos textos de Crary: as pesquisas psicológicas e médicas que permitiram a compreensão dos sentidos da visão e do ouvido como fenômenos perceptivos quantificáveis e manipuláveis. A ilusão de movimento na imagem que possibilitou o desenvolvimento do cinema seria um dos seus resultados. E com ele todas as tecnologias da imagem e da percepção que constituem um dos lugares onde se define a natureza das sociedades contemporâneas.

Teríamos duas coisas a dizer sobre este modelo apresentado por Crary: a primeira delas, a citação das suas próprias palavras do livro de Crary no cabeçalho que dá início a esta seção do texto. Como é de esperar num pesquisador do rigor e da altura intelectual de Crary, ele sabe que todo modelo de disciplinamento gera, ao mesmo tempo, a sua

contraparte: um indivíduo incapaz de se disciplinar nesse modelo. Este é de fato um dos processos que estariam por trás de muitas pesquisas que levaram o vídeo, o cinema a se deslocar para outras práticas: a busca de outras possibilidades para além desse modelo de atenção



(Figura 3): Still do filme *A Laranja Mecânica*. Stanley Kubrick, 1972. Na imagem, o ator Malcolm McDowell.

. Mas, ao mesmo tempo, mais do que esse espectador acorrentado na cadeira por múltiplos sistemas de disciplinamento (como o sujeito do experimento da Figura 2, ou como o ator Malcom McDowell da *Laranja Mecânica*, no clássico filme de Kubrick²⁰, Figura 3), além do consumidor passivo de mercadorias visuais, existem também outros espectadores. Um deles o Roland Barthes de *Ao Sair do Cinema*:

Há uma outra maneira de assistir ao cinema: (que não armado pelo discurso da contra-ideologia); deixando-me fascinar duas vezes, pela imagem e pelas suas imediações, como se eu tivesse dois corpos ao mesmo tempo: um corpo narciso que olha, perdido no espelho próximo, e um corpo perverso, pronto a feiticizar, não a imagem, mas precisamente o que a excede: o grão do som, a sala, o escuro, a massa obscura dos outros corpos, os raios de luz, a entrada, a saída; em suma, para distanciar, para “descolar”, complico uma “relação” por uma “situação”. Aquilo de que me sirvo para tomar as minhas distâncias em relação à imagem, é isso, afinal das contas, o que me fascina: sou hipnotizado por uma distância; e essa distância não é crítica (intelectual); é, se assim se pode dizer, uma distancia amorosa.”
BARTHES, 1987²¹

No caso de Douglas Crimp e o seu influente *Nas Ruínas do Museu*²², a sua revisão crítica do Cubo Branco tem outros aspectos, mas ela se deu também no contexto da importante contraposição de muitos proeminentes pensadores da esquerda liberal americana à crescente influência da direita fundamentalista e religiosa das últimas

²⁰*Clockwork Orange*, Grã-Bretanha, 1972. Produção, roteiro e direção de Stanley Kubrick. Ator principal: Malcolm McDowell. Adaptação do romance do mesmo nome (1962) por Anthony Burgess.

²¹BARTHES, Roland. *Ao sair do cinema*, em *O Rumor da língua*, Lisboa, 1987. p. 294.

²²CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. MIT Press, 1995.

décadas (Reagan e Bush, pai e filho, incluídos, mas também o senador Gingrich que liderou vários debates fundamentalistas). O famoso caso jurídico contra o curador de uma exposição do fotógrafo Robert Mapplethorpe em 1990, e a ordem judicial de fechar a exposição das suas fotos, acusadas de homo-pornográficas, está no coração da crítica que Crimp faz ao museu. Ele seria mais uma instituição de poder, construtora e portadora de múltiplos condicionamentos. Entre eles, o direcionamento do desejo: o assinalamento daquilo que seria um *bom* objeto erótico, desejável e permitido, e um outro: ruim, censurado e expulso.

O outro aspecto da crítica de Crimp é aquele que poderíamos chamar em termos gerais como “*o desencantamento da enciclopédia*”: a classificação como absurdo, e o museu como uma das invenções culturais da Europa Ilustrada, que ajudou a instaurar a fantasia de um mundo inteligível, classificável e apreensível pelas categorias do conhecimento. Borges, e a sua famosa caricatura das taxonomias com a qual Foucault dá início ao seu clássico *As Palavras e as Coisas*, estão no coração dessa crítica no livro de Crimp. Porém, também o próprio livro, como no caso de Crary, contém o antídoto: o museu é um lugar de trabalho que admite, entre muitas outras coisas, o desenho da sua caricatura. O artista belga Marcel Broodthaers (1924-1976), com seu museu das águias (*Musée d'Art Moderne, Département des Aigles*,²³ fez uma paródia genial do museu. A sua lógica do absurdo como ferramenta operativa para imaginar e criar agrupamentos e categorias são, de fato, uma das estratégias de vários artistas contemporâneos. Crimp apresenta o trabalho de Broodthaers como um dos métodos que ajudariam a desconstruir o museu e o seu afã classificatório. De fato ele é um dos artistas que ajudaram à sua renovação nas últimas décadas, e as suas obras estão incluídas hoje em várias coleções dos mais importantes museus do mundo.

Mas esse paradoxo não está só no coração do museu: é a arte contemporânea toda que habita nesse limite: os ataques à instituição museográfica acometidos desde a época das vanguardas à instituição arte, e ao museu como elemento constitutivo dela, só logram fortalecê-las. Toda a *Teoria das Vanguardas* de Peter Bürger é, no fundo, uma análise desse paradoxo. Ainda mais: se, na verdade não existe ainda um corte entre moderno e pós-moderno, se habitamos até hoje no mesmo período, aquele da Arte do «*Período*

²³Marcel Broodthaers *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-1972).

Estético» que Rancière propõe na sua *Partilha do Sensível*²⁴, o limite paradoxal entre a Arte e a não-Arte é justamente a característica que o define. Diríamos ainda mais: que a morte da Arte sempre aconteceu na Era da Arte. Que ela só pode acontecer num universo no qual, justamente, existe uma categoria, um fazer específico, chamado de *arte*, que precisa do seu correlativo: o Cubo Branco. Se a «*arte*» não está nos templos, se ela não está nos Palácios dos nobres, se não está nas pirâmides, nem nas cavernas, integrada a algo mais chamado religião, ritual, culto, magia, etc., então ela deve estar em algum lugar.

Entretanto, aprofundar neste e noutros paradoxos destas duas instituições da Caixa Preta e do Cubo Branco não constitui o coração desta pesquisa. Porém, faz parte dela apresentar o panorama ampliado no qual se movimentam os discursos e contra-discursos que as sustentam e que estão, até hoje, no coração da sua permanência cultural e histórica. Além disso, o *cultural*, o *histórico*, constituem, por definição, categorias complexas conformadas por uma multiplicidade de fatores e elementos. O museu, como tudo o que é social, nasceu e continua sendo operativo como instituição, na confluência de uma série complexa de causas e circunstâncias. As suas origens talvez estejam até em lugares insuspeitos, como aquele que nos narra Rebecca Solnit no seu abrangente estudo da caminhada:

“A prática da caminhada pode ser rastreada através dos lugares. No século XVI, quando os castelos começaram a tornar-se palácios e mansões, as galerias — quartos estreitos e compridos, tipo corredores, mas que frequentemente não levavam a lugar nenhum — começaram a ser um elemento frequente do design arquitetônico. Eles eram usados para fazer exercício dentro de casa. “Os médicos do século XVI sublinhavam a importância da caminhada diária para preservar a saúde, e as galerias tornavam-na possível quando o clima o impedia”, escreve Mark Girouard na sua história da casa campestre. (A galeria tornou-se finalmente um lugar para exibir quadros, e mesmo que as galerias dos

²⁴ “O regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes. Mas, ao fazê-lo, ele implode a barreira mimética que distinguia as maneiras de fazer da arte das outras maneiras de fazer e separava suas regras da ordem das ocupações sociais. Ele afirma a absoluta singularidade da arte e destrói ao mesmo tempo todo critério pragmático dessa singularidade. Funda, a uma só vez, a autonomia da arte e a identidade de suas formas com as formas pelas quais a vida se forma a si mesma. (...) “A ideia de modernidade é uma noção equivocada que gostaria de produzir um corte na configuração complexa do regime estético das artes, reter as formas de ruptura, os gestos iconoclastas etc., separando-os do contexto que os autoriza: a reprodução generalizada, a interpretação da história, o museu, o patrimônio.. Ela gostaria que houvesse um sentido único, quando a temporalidade própria ao regime estético das artes é uma co-presença de temporalidades heterogêneas.”. RANCIÈRE, *A Partilha do Sensível*, 2005. p 36 e 37).

museus continuem sendo lugares para caminhar, a caminhada não é mais a finalidade.”)
SOLNIT, 2001.²⁵, P. 86

Mas essa caminhada, como característica central da *Arquitetura do Olhar* que define a galeria até hoje, vai ser analisada em profundidade mais para frente em vários momentos do desenvolvimento desta pesquisa. Por enquanto, resumindo, e já para fechar a nossa escolha pela denominação *Arquitetura do Olhar*: Cubo Branco e Caixa Preta são entendidos aqui como dois modelos culturais específicos dessas “Arquiteturas do Olhar”. Eles representam dois espaços paradigmáticos para a apresentação de dois tipos diferenciados de imagens e de experiências. Cultural e historicamente aprimorados, eles decantaram e definiram determinados protocolos²⁶, estratégias e tipologias espaço-temporais estabelecidos social e historicamente. Isto quer dizer justamente que eles **não** são imanentes nem à “arte” nem a nenhuma das suas partilhas, sejam estas “plásticas”, “cinematográficas”, “dramáticas”, “performáticas”, etc.

Lembremos também que os conceitos abordados neste dicionário têm um uso operativo; trata-se de ferramentas que nos permitirão apreender o objeto do nosso interesse: os empregos do vídeo no contexto dos espaços das artes plásticas. Tais usos (vídeo-instalação, vídeo-escultura, etc.) constituem, por definição e denominação, estratégias híbridas e, enquanto tais, teriam que construir, segundo a nossa tese, “zonas cinzas”, “passagens” entre esses dois espaços paradigmáticos do *Cubo Branco* e da *Caixa Preta*. É então aí, nessa construção de estratégias de apresentação que o segundo nível das “*Arquiteturas do Olhar*” se torna útil e operativo: ele nos permitirá explorar a construção desse *espectador* como elemento constitutivo e integral desse tipo de manifestações e dos seus processos de elaboração.

²⁵SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust*, 2001. p 86. Tradução livre do autor desta tese: [«The practice of walking can be traced through places. By the sixteenth century, as castles were beginning to turn into palaces and mansions, galleries — long, narrow rooms like corridors, though often leading nowhere — often began to be part of the design. They were used to exercise indoors. “Sixteenth century doctors stressed the importance of daily walking to preserve health, and galleries made exercise possible when the weather would otherwise have prevented it,” writes Mark Girouard in his history of the country house. (The gallery eventually became a place for displaying paintings, and though museum galleries are still a place where people stroll, the strolling is no longer the point.»]

²⁶Entendemos aqui este termo *Protocolo* em três das acepções dele no Dicionário Aurélio: 4- Formulário regulador de atos públicos. 5- Convenção internacional. 9- Informática: Conjunto de regras, padrões e especificações técnicas que regulam a transmissão de dados entre computadores por meio de programas específicos, permitindo a detecção e correção de erros. Dicionário Aurélio. Versão digital, 2006

1.2- CAIXA PRETA

- Designação usada para assinalar uma tipologia arquitetônica comumente utilizada na construção de espaços destinados a projeções de cinema, apresentações, concertos, etc.

- Por extensão, figura de linguagem empregada frequentemente no contexto das artes para designar um modelo de apresentação usado amplamente em diversas manifestações e expressões artísticas. Este modelo de apresentação poderia ser resumido como: um espectador que, durante o intervalo temporal correspondente à duração do evento em questão (concerto, filme, apresentações de teatro, dança, etc.), permanece geralmente sentado, imobilizado e silente, conformando uma “plateia”, comumente oposta a um “espaço de acontecimentos” que, localizado em frente, orienta o olhar do espectador em direção àquela área focal.

Queremos sublinhar nesta exploração inicial alguns dos eixos que constituiriam esse arquétipo genérico de apresentação e tipologia espacial. Ela estaria representada e sintetizada na conjunção de dois modelos básicos da arquitetura de espaços públicos. De uma parte, a tipologia conhecida como *auditório*, definida no dicionário Aurélio como:

Auditório: Edifício de tipo especial, de acústica condicionada, com cobertura ou sem ela, onde se reúnem pessoas para ouvir concertos musicais, recitais de canto, declamações, etc. Sala acusticamente tratada, onde se proferem palestras, conferências, aulas especiais, etc.²⁷

Igualmente, ela teria a ver também com a tipologia arquitetônica *teatro*, toda vez que este termo, embora designe uma das partilhas das artes (as *artes dramáticas*) assinala igualmente um protótipo genérico de espaço destinado para apresentações, projeções, concertos, etc. Demos uma olhada nas definições achadas tanto em dois dicionários de arquitetura, quanto em dois dicionários gerais: o Aurélio e o Webster's:

Teatro: Edifício, parte de um edifício, ou área ao ar livre que alberga apresentações dramáticas, entretenimento de palco ou exibições de cinema. CHING, 1997.²⁸

Teatro: Edificação ou estrutura externa dotada de palco e equipamentos associados para representações dramáticas ou musicais e de assentos para espectadores. BURDEN 2006)²⁹.

²⁷Fonte: Dicionário Aurélio. Versão digital, 2006.

²⁸CHING Francis, A1997, p 256.

²⁹BURDEN Ernest, 2006. 2da p. 367.

Teatro: [Do gr. *théatron*, 'lugar aonde se vai para ver', pelo lat. *theatru*] 1. Edifício onde se representam obras dramáticas, óperas, etc. 2. A arte de representar; o palco. 3. Coleção das obras dramáticas de um autor, época ou nação. 4. Lugar onde se passa algum acontecimento memorável; palco: A planície de Maratona foi teatro de uma grande batalha entre gregos e persas. (Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa)

Teatro: 1. Lugar onde se apresentam obras dramáticas, óperas, filmes, etc. Especialmente um edifício ou uma estrutura ao ar livre projetada especificamente para ditas apresentações. 2. Qualquer lugar semelhante a um teatro (...) que tenha o chão da área da plateia em declive. 4. A arte dramática ou as obras da arte dramática. (Webster's New World Dictionary, 1991)

Essa correlação feita entre (1) uma tipologia espacial-arquitetônica e (2) uma *arquitetura do olhar*, se faz considerando o fato que um protótipo espacial-arquitetônico está intimamente ligado a um tipo específico de estratégia de apresentação e de espectador, os quais têm uma longa tradição e um uso tão estendido que poderíamos chamá-los de “padrões” (uma *tipologia arquitetônica* é isso mesmo). Não queremos dizer com isso que aquele modelo seja nem único nem obrigatório, mas simplesmente “de uso generalizado”, além de decantado cultural e historicamente. Sob as entradas “*tipologia*” e *arquitetura do olhar* deste Pequeno Dicionário, aprofundamos e precisamos essas noções.

Duas características estariam por trás da denominação desta tipologia como *Caixa Preta*: a primeira é o fato de ela constituir, no caso que aqui nos ocupa mais especificamente (a sala de cinema), um recinto fechado e, segunda, o fato de que a manobra das condições de iluminação faz parte fundamental dessa estratégia de apresentação. Por causa da divisão entre uma *área de acontecimentos* e uma área destinada a um tipo de presença (geralmente silente e passiva) do espectador, o controle da obscuridade e da claridade ajudam a marcar e diferenciar uma zona da outra. O escurecimento do lugar onde se localizam os espectadores reforça o tipo de comportamento e presença exigidos: silentes, os espectadores desligam celulares e já não falam mais; passivos, ficam sentados, não perturbam os outros espectadores ficando de pé ou saindo e entrando. Como contrapartida a este “silenciamento” da plateia por meio da escuridão, o lugar frontal dos acontecimentos emprega a luz como componente que ajuda a focalizar a atenção e que permite também a construção de ambientes e espaços pontuais, a marcação de ritmos, etc. Já no caso do cinema essa relação com a luz é extrema: ela é por si mesma, o próprio meio e veículo do acontecimento que focaliza a atenção da plateia.

Essas mudanças de iluminação permitem ainda demarcar frequentemente os limites temporais do evento, reforçando as fronteiras do seu princípio e fim. Isto, levando em conta o fato de que a tipologia arquitetônica “*teatro-auditório*” é um espaço onde o intervalo temporal é parte constitutiva da experiência oferecida ao participante-espectador. Escurecimento e claridade da sala apontam esse intervalo *temporal*, assinalando e demarcando o tempo dentro do qual ele se desenvolve. A função, o concerto, a apresentação, o filme, começam, têm um *intervalo temporal* durante o qual acontecem e acabam. E é dentro desse intervalo temporal que se define a lógica interna dos eventos que ali se desenvolvem (apresentação- introdução, entreatos, final, despedida, etc. etc.).

De outro lado, é verdade que os últimos desenvolvimentos tecnológicos possibilitam já hoje dispositivos de projeção que funcionam em ambientes iluminados. Conseqüentemente, eventos como a projeção de filmes nas salas de cinema poderiam de fato acontecer sem esse escurecimento que constituiria uma das características que definem a “Caixa Preta”. Porém, é claro também que as salas de projeção cinematográfica não renunciaram até hoje a essa escuridão que parece obedecer, portanto, não só a razões da ordem técnica senão também, precisamente, a essa necessidade que expressáramos de criar umas condições e umas demarcações que assinalem esse tempo específico durante o qual se desenvolve o intervalo temporal próprio da obra em questão.³⁰

Por enquanto, enunciadas já desta forma as fronteiras do termo, surgiria então a pergunta pelo *além* da expressão da *Caixa Preta*: com respeito a quais outras leituras (eixos discursivos, contextos, etc.) se precisaria delimitá-la, evitando assim qualquer possível “mal-entendido”? Achamos que elas devam ser feitas principalmente em dois níveis:

³⁰De outro lado, o desenvolvimento de projetores que não precisam da escuridão para funcionar pode ser lido, justamente, como parte do processo analisado nesta pesquisa: o vídeo saindo da sala de projeção para ser integrado a outros circuitos de visibilidade. Eles permitem, justamente, a inserção da imagem em movimento no circuito de exibição: do Cubo Branco, por exemplo, sem necessidade de criar câmaras fechadas e independentes: micro Caixas Pretas ao interior do Cubo Branco.

A. NO NÍVEL LINGUÍSTICO-LITERÁRIO: Considerando o fato que a expressão não designa, literalmente, uma “caixa preta”, mas se trata de uma figura de linguagem, o seu uso é comum em vários contextos: Na navegação aérea, por exemplo, ela designa um dispositivo de segurança que armazena informações do voo, e que, protegido contra explosões, fornece dados valiosos em caso de acidente aéreo. Na língua comum, dadas as idéias do fechado e do escuro contidas na expressão ela é às vezes empregada para sugerir o secreto, o oculto, sigiloso, silencioso ou confidencial.

Nenhum desses usos, porém, dariam lugar a qualquer tipo de mal-entendido no contexto desta pesquisa. No entanto, com o uso da expressão na esfera da fotografia e da estética fotográfica, sim, é preciso evitar qualquer possível mal-entendido: **Caixa Preta não é aqui equivalente à “câmara obscura” do aparelho fotográfico**: No Brasil, especialmente, é comum essa associação, por causa da conhecida obra do mesmo título (*Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*) de Wilhem Flusser³¹, na qual a expressão é empregada não só como equivalente da *câmera obscura*, e por extensão da fotografia, senão que está relacionada com um contexto mais amplo, fazendo alusão a certos usos do fotográfico, e certas aproximações à estética fotográfica centradas na natureza técnica desta ferramenta de produção de imagem. O seu convite é *quebrar* esta Caixa Preta como o dispositivo técnico (mecânico, químico, físico-óptico, hoje digital) que ela por definição é, a explorá-la e interrogá-la com maior profundidade. No contexto da produção visual contemporânea, a obra de Flusser poderia ser considerada profética: um importante setor da produção artística está hoje associado a múltiplos tipos de presença e experimentações com uma imagem fotográfica atravessada por variadas explorações dos seus usos (documentais, sociais, plásticos, conceituais, etc.). Porém, aquele rico leque de associações com o fotográfico **não** é o nosso alvo nesta pesquisa, e **não** fazemos alusão a ele ao empregar aqui a expressão *Caixa Preta*.

B. NO NÍVEL DAS PARTILHAS ENTRE AS DIFERENTES ARTES E A SUA “NATUREZA”: Nas definições do termo *Teatro* acima citadas é fácil ver que ele apresenta duas vertentes de significação, designando de uma parte a “arte de representar”, e de outra o palco propriamente dito: tanto a *arte dramática* quanto um

³¹FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. SP, 1985.

tipo de estrutura arquitetônica ou de disponibilidade espacial para assistir às apresentações dessas artes cênicas.

Da mesma maneira, nas definições acima citadas podemos ver claramente uma extensão do teatro (como edifício neste caso) para além do *teatro* (como partilha das artes neste outro). Entendido na sua acepção de “arte dramática” o termo faz chamado à partilha na qual se distinguem as variadas manifestações das *artes*: pintura, música, arquitetura, etc., mas nas definições supracitadas o *teatro* (como edifício-lugar) é também um lugar onde *acontecem* a música, o cinema, e outras formas de expressão que precisam também daquele tempo-espaço específico da sua representação ou apresentação (dança, “*entretenimento de palco*”, etc.).

O teatro como lugar e o teatro como acontecimento. Esta dupla vertente de significação pareceria provir, num primeiro momento, de uma associação de carácter metonímico na qual se toma o todo pela parte: o tipo particular de edifício ou disposição espacial (palco, “*assentos para espectadores*”) onde se apresentam as obras de teatro passa a significar a “arte dramática”, o *teatro*, como totalidade. No entanto, a história da arte dramática nos mostra claramente que as formas de apresentação e tipos de espaços nos quais elas entram em contato e relação com o público é muito mais abrangente que a forma arquitetônica ou a tipologia espacial “*teatro*”, concebida esta como a divisão entre uma área de apresentação (tablado ou estrado) e uma plateia. O teatro de rua já é um exemplo da quebra desse padrão, mas muitas outras formas de teatralidade, provenientes tanto da etnografia e da história quanto das práticas teatrais contemporâneas, dariam conta da multiplicidade de modelos espaciais possíveis. Ainda mais: a própria história da forma arquitetônica *Teatro* não desenvolveu um tipo único ou estandardizado, oferecendo, ao invés disso, múltiplos modelos e variações. Mesmo o tipo mais comum deles, o Palco Italiano (definido como “*espaço retangular fechado nos três lados, com uma quarta parede visível ao público frontal através de uma boca de cena*”, Motta Jacob, 2008) apresenta múltiplas variantes e alterações.

Já no corpus desta tese faremos abordagem das implicações contidas nesses temas. Por enquanto vamos sublinhar um aspecto importante acerca dessa relação entre espaço e teatro, entre arte e “espaço para ver”: mesmo que a dupla associação da palavra *teatro*, como “*arte dramática*” e como “*edifício ou espaço no qual a arte dramática se*

apresenta”, pareceria provir da ordem metonímica, na verdade já a própria etimologia grega da palavra associaria espaço e ação dramática: o *théatron* como “*lugar aonde se vai para ver acontecer*”. Do mesmo modo, expressões da linguagem cotidiana como aquela citada no dicionário Aurélio de “*A planície de Maratona foi teatro de uma grande batalha entre gregos e persas*” remetem a uma ancoragem espacial do termo: um lugar de acontecimentos, um lugar para *ver sucessos acontecer*.

Resumindo, já para fechar estas esclarecimentos preliminares sobre os limites da expressão “*Caixa Preta*”, vamos tentar fazê-lo na forma negativa: o que a expressão **não é, nem quer dizer**, no contexto desta pesquisa: **Não** se faz referência específica às artes cênicas ou dramáticas, nem à música, à dança, nem ao próprio cinema, nem às definições “essenciais” dessas partilhas, nem às suas possibilidades de expressão e exploração estética como formas de arte independentes e próprias.

Também não estamos sugerindo que essas artes todas estejam reduzidas às formas de expressão que acontecem dentro dos limites e constrangimentos próprios desse espaço tipológico de apresentação (o teatro-auditório). **Tampouco** sugerimos que, devido ao fato que essas artes possam ter um eventual ponto de encontro no interior do modelo tipológico do teatro-auditório, elas conformariam um conjunto ou uma totalidade amorfa, algo assim como “*Artes da Caixa Preta*”.

A figura da *Caixa Preta* faz alusão então a um tipo de estratégia de apresentação, ao espaço onde ela acontece e também ao tipo de espectador-observador que ela leva implícito, não à essência das artes que podem ser apresentadas nela. O teatro, a dança, a música, o cinema, além de serem manifestações diferenciadas, podem acontecer, e acontecem além, fora ou apesar da Caixa Preta do teatro-auditório. De fato, um número crescente de manifestações dessas artes acontece hoje fora dela.

O foco desta pesquisa está constituído, de fato, por alguns tipos de manifestação que acontecem precisamente **fora** daquele lugar tipológico de apresentação. As estratégias da vídeo-instalação, da filme-instalação ou da vídeo-escultura e de outras manifestações empregam o vídeo fora da sala de projeções, procurando justamente o espaço e as estratégias de apresentação das artes plásticas (o museu, a galeria). Fogem, por assim dizer, da sala escura de cinema, mesmo que empregando a imagem em movimento

como base das suas estratégias de produção e expressão. A maneira como esse deslocamento acontece é especificamente o nosso alvo.

1.3- CUBO BRANCO

- 1- *Designação usada para indicar os espaços de exibição próprios das artes plásticas e/ou visuais, tais como museus e galerias.*

- 2- *Figura de linguagem empregada frequentemente dentro do contexto da arte para designar um espaço de exibição adequado para a apresentação de obras de arte pertencentes à partilha denominada tradicionalmente como “artes plásticas” ou (hoje) como “artes visuais”: pinturas, esculturas, desenhos, gravura, fotografia, etc. Porém, considerando o fato de que essa partilha experimenta constantes mutações e expansões, esse tipo de local é frequentemente um lugar onde também acontecem e se alojam múltiplos tipos de manifestações que empregam elementos performáticos (performances, happenings, etc.) instalações, ambientes, artes e mídias eletrônicas, arte processual e relacional, etc.*

- 3- *Expressão que designa um paradigma expositivo empregado amplamente nos espaços de exibição das artes plásticas e visuais (galerias, museus) e que faz alusão a certas condições de apresentação e recepção das obras ali exibidas, tais como neutralidade, objetividade, distanciamento (relativo, variável, mas necessário) entre “objeto” (obra) e sujeito (espectador, visitante).*

A primeira definição cai na obviedade: um espaço para a exibição das artes. No entanto, a figura contém implicações mais abrangentes que acrescentam e tornam mais complexos os elementos contidos na expressão. A terceira definição já dá um salto ao paradigma expositivo propriamente dito. O percurso já havia sido anunciado: a expressão Cubo Branco é, mais do que um *lugar* específico, um modelo de circuito de apresentação-recepção. Mas, enquanto a Caixa Preta (arquétipo de outra modalidade do circuito) está ligada a uma tipologia espacial-arquitetônica representada pelos modelos genéricos dos teatros e auditórios, o Cubo Branco carece de um modelo espacial próprio. Mas, mesmo sendo um paradigma “abstrato”, ele não flutua no ar, concretizando-se e incorporando-se em dois espaços/instituições concretos: o museu e a

galeria, que, por sua vez, carecem também de uma caracterização tipológica, arquitetônica ou espacial. Isso nos permite fazer então uma primeira afirmação:

A- Do ponto de vista arquitetônico o «Cubo Branco» não possui quaisquer características tipológicas específicas:

A figura de linguagem está composta, por dois vocábulos: o substantivo *CUBO*, e o adjetivo *BRANCO*. Mas, apesar do *Cubo* sugerir uma forma arquitetônica específica, ao contrário da *Caixa Preta*, não se trata aqui de uma forma na qual se evidenciam regularidades históricas ou culturais (como é o caso do palco italiano que constitui a base do teatro-auditório: plateia oposta a uma cena frontal). O Cubo Branco não é uma produção socialmente regulada de *forma* arquitetônico-espacial. De fato ele frequentemente, ou bem se localiza em prédios “reciclados” já existentes (os próprios museus que inauguraram a instituição no Ocidente aos finais do século XVIII, o British Museum e o Louvre são um claro exemplo disso), ou então se torna um objeto de experimentação arquitetônica (o Guggenheim Bilbao constitui o exemplo evidente disso neste momento). Daí advém uma segunda afirmação:

B- A natureza tipológica do Cubo Branco está do lado da sua estratégia de apresentação:

O termo “*Tipologia*” foi talvez um dos que conheceu maior sucesso ao longo da segunda metade do século XX. Empregado inicialmente na arquitetura nos anos 1960 (seguindo de perto o conceito de *Type*, Tipo, proposto por Quatremère de Quincy no século XIX, no seu *Dictionnaire de l'Architecture*) o conceito se expandiu rapidamente na disciplina e passou a ser utilizado em áreas cada vez mais abrangentes. A sua relação, mas sobretudo a sua diferença, com outros termos afins, tais como modelo, padrão, norma, morfologia, etc. talvez estejam por trás do seu sucesso e da sua disponibilidade para se adaptar a diversos campos e disciplinas. Ele implica a noção de um padrão ou standard, mas ao mesmo tempo alude às noções de permutação e variação, expressando assim uma relação dinâmica entre permanência e mudança, entre repetição e diferença.

Interessa-nos aqui a sua maleabilidade para se adaptar e se transpor ao nosso contexto: é claro que a própria recorrência da expressão *Cubo Branco* como fórmula de linguagem indica a presença de uns elementos que se repetiriam; e que mesmo mudando, manteriam uma semelhança. Mas a forma cúbica, não aponta a um modelo espacial. Demos então uma olhada no outro componente da expressão:

O adjetivo *branco* parece ser então um elemento que, sim, poderia constituir uma marca tipológica. As imagens alojadas nele precisam de um contexto relativamente “limpo”, de um ambiente que, ao invés de competir com elas por um campo de visibilidade, se “neutralize” e as deixe ocupar, pelo menos em teoria, o papel principal. A cor branca dos muros parece ser efetivamente um universal quase categórico dos ambientes de exposição. Ela expressaria, como nos hospitais e clínicas, a tentativa de lograr uma assepsia-ambiente que manteria de fora o barulho do mundo. Mas também a neutralidade “objetiva” adaptável à diversidade de obras, estilos e propostas possíveis que possam ser acolhidos nos limites demarcados pelas suas paredes.

Por causa da evidência visual desse traço, ele é também o mais facilmente sujeito a modificações na hora de submeter o padrão expositivo do *Cubo Branco* a uma revisão crítica. Tal foi o caso (para lembrar só um de muitos exemplos) da última Documenta de Kassel, na Alemanha, em 2007, na qual os pavilhões de exposição foram pintados em cores variadas, distintas do branco, apontando uma vontade de diferenciação do modelo. Porém, se bem é claro que *Branco* é especificamente o nome de uma cor, achamos que, igual no caso da Caixa Preta, se faz também referência nesse termo, a certas condições de iluminação como elemento inerente à sua definição como modelo. As imagens alojadas nele precisam de uma iluminação que aprimore as condições de observação e fruição.

No entanto, apesar dos muros de um local de exposições estarem pintados em outras cores, essa ocorrência não teria incidência nenhuma no fato do evento constituir uma *exposição*: uma na qual as cores das paredes simplesmente mudaram. Então, talvez mesmo que historicamente se superara o uso do branco como paradigma no contexto do espaço expositivo, esse fato não seria essencial num processo de desconstrução do padrão tipológico do *Cubo Branco*, toda vez que não parece ser ele que define o modelo tipológico implícito nessa figura de linguagem.

Mas, se não é a forma que constitui o seu *nome* (Cubo), nem a cor do seu *sobrenome* (Branco), quais seriam então os elementos “*padrão*” que permitem o uso tão difundido da expressão, assinalando a presença de um modelo? O percurso feito até agora (na apresentação deste dicionário, nas aproximações feitas à *Caixa Preta* e nestas afirmações e tentativas de nos aproximar a uma definição do Cubo Branco) nos permite realizar já uma terceira afirmação:

C- A tipologia de apresentação-recepção do Cubo Branco está constituída tanto pelas formas do espectador percorrer e experimentar o espaço da exibição, quanto pelo caráter aberto do intervalo temporal que precisa essa experiência.

Se a Caixa Preta faz sentar e imobiliza o espectador para contar com a disponibilidade de sua atenção durante o intervalo temporal (fechado) dentro do qual acontece a obra, o Cubo Branco por sua vez implica percurso e deslocamento do visitante no espaço, mas também uma temporalidade aberta: o espectador não tem um tempo marcado para a realização do itinerário, e as obras não exigem uma temporalidade específica para a sua fruição. Poderíamos apontar então três elementos constitutivos dessa tipologia de exibição do Cubo Branco: *Percurso*, *Espacialidade* e *Intervalo Temporal Aberto*.

Existiria, porém um quarto elemento: *Materialidade*, complemento e consequência da própria natureza do Cubo Branco como espacialidade, mas também das origens históricas e do caráter das obras (imagem fixa, imagem material) que tradicionalmente constituíram o campo das “Artes Plásticas”. Porém, na medida em que o Cubo Branco é também frequentemente um lugar onde se apresentam obras de tipo não-objetual (performances, instalações sonoras, eventos relacionais, etc.), essa materialidade pode ter um caráter temporário, ou bem o próprio conceito de matéria pode tornar-se em si mesmo problemático. Mas estas questões serão aprofundadas no próprio andamento da pesquisa, mesmo que já especificamente no contexto que nos interessa: as obras e estratégias que empregam o vídeo no interior do Cubo Branco. Feitas já essas observações vamos apontar e explorar brevemente estes quatro elementos que ajudariam a entender a natureza do Cubo Branco como tipologia de apresentação:

- 1- Percurso
- 2- Espacialidade
- 3- Ausência de Intervalo Temporal ou Intervalo Temporal Aberto
- 4- Materialidade

1.3.1- Percurso: esta estratégia de apresentação está associada a um espectador que caminha e se desloca toda vez que as imagens oferecidas ao seu olhar estão espalhadas ao longo das paredes e espaços que compõem a galeria-museu. Isto por contraposição ao observador imóvel, sentado na cadeira, próprio da *Caixa Preta* do teatro-auditório.

1.3.2- Espacialidade: O *cubo*, mais do que a uma forma, faria referência ao fato desta estratégia de exibição constituir, geralmente, um recinto fechado. De fato, o precedente genealógico universalmente citado do Cubo Branco é a *Wunderkammer* da Renascença, *Câmaras de Maravilhas*, e uma das definições do termo “*câmara*” é a de um lugar fechado, “autônomo”³². Historicamente, o museu, a galeria, se desenvolveram para albergar quadros que precisam ser pendurados, e esculturas e objetos decorativos que se abrigam em seu recinto coberto. A existência de paredes que delimitam e criam um espaço (e erigem um lugar diferenciado) seria um elemento inerente à sua constituição. O *Cubo* seria uma espécie de contêiner espacial, um receptáculo no interior do qual o visitante se desloca.

1.3.3- Ausência de Intervalo Temporal e Intervalo Temporal Aberto: Historicamente, o Cubo Branco vem de uma tradição de apresentação de imagens pertencentes ao campo da imagem fixa, isto é que *não acontecem como evento temporal*. A *duração*, entendida esta como um *intervalo temporal* específico, não é um elemento ligado à natureza da exibição-recepção deste tipo de obras. Pintura, desenho, gravura, escultura, não pressupõem um fluxo temporal dentro do qual a obra *acontece*. Elas se desenvolvem no espaço da folha, da tela ou, nos casos da escultura e da instalação, das salas do lugar que as aloja. Essa *Ausência de Intervalo* constitui até hoje uma característica de muitas das obras que se apresentam no interior do Cubo Branco. Esta *Ausência de Intervalo*, como característica constitutiva da obra, implica por sua vez um *Intervalo Temporal Aberto* na sua recepção. Ao não estar condicionado o visitante-espectador, nestes tipos de obras, a um tempo de recepção específico ele consagra à fruição ou estudo delas um

³²Demos uma olhada em alguns dos significados do termo “*câmara*” no Dicionário Aurélio: 8. Anatomia: Designação genérica de espaço fechado. 9. Qualquer recinto ou compartimento fechado: *câmara frigorífica*; *câmara de gás*.

intervalo temporal que depende do seu interesse, disponibilidade, etc. Por sua vez, isto faz com que as exposições de arte nas galerias ou as visitas aos museus não marquem um limite temporal específico durante o qual os visitantes devam percorrê-las.

Mas, dado o fato que um número crescente de obras apresentadas nesse *Cubo* usa a imagem em movimento, elementos performáticos, processuais ou relacionais, o conceito de *Intervalo Temporal Aberto* teria ainda outro sentido: mesmo nesses tipos de obras o Intervalo Temporal usado é frequentemente diferenciado daquele fluxo de tempo específico e demarcado (início, enredo, conclusão, etc.) usado geralmente nas narrativas do cinema ou do teatro (falamos, é claro, dos tipos de teatro e cinema que se apresentam na Caixa Preta, sob as suas condições e parâmetros mais standardizados). Chamariamos também esse “intervalo temporal diferenciado” de *Intervalo Temporal Aberto* na medida em que não demanda o mesmo tipo de sujeição temporal que a cadeira e a estrutura espacial da Caixa Preta.

É claro que, ao apontar o vídeo no interior do Cubo Branco como objeto de pesquisa, falamos justamente de um tipo de estratégia na qual o intervalo temporal é um elemento constitutivo. Mas esse é um dos eixos essenciais que articulam a nossa análise, e que, por conseguinte, será explorado no corpus desta tese. Por enquanto queríamos assinalar somente essa *Ausência de Intervalo Temporal* ou ainda esse *Intervalo Temporal Aberto* como elementos diferenciais contrastantes entre essas duas estratégias da Caixa Preta e do Cubo Branco: a primeira como lugar de *intervalo temporal demarcado*, e o segundo como lugar de *Ausência de Intervalo Temporal* ou *Intervalo Temporal Aberto*.

1.3.4- Materialidade: Se a Caixa Preta é um lugar que se preenche com eventos, a *Wunderkamera* se preenchia com objetos, com coleções. É claro que uma das mutações que aconteceram ao longo das últimas décadas foi o fato da temporalidade “invadir” o Cubo Branco. Mas não só ele: todas as nossas formas de conhecimento, desde a evolução até o Big-Bang, estão hoje atravessadas pela idéia de processos e fluxos temporais. As artes plásticas (aquelas que produziam objetos materiais) não foram alheias a esse processo, e como apontamos na definição número 2 do termo, um segmento importante daquilo que preenche hoje o Cubo Branco são, precisamente, acontecimentos. Porém, a materialidade e a objetualidade continuariam sendo elementos essenciais a sua natureza, estatuto e protocolo. Mas, como já falamos antes, a

complexidade dessa materialidade na arte contemporânea será explorada nos capítulos posteriores, e especificamente no contexto dos tipos de estratégias que constituem o nosso foco.

1.4- TIPOLOGIA

Dado o fato que nos limites da nossa pesquisa estamos usando o termo a partir do contexto arquitetônico, demos uma primeira olhada num dicionário da disciplina:

TIPOLOGIA: *Neologismo (do século XX) que significa, etimologicamente, a ciência do tipo. O tipo designa originalmente o “molde, o modelo que determina a forma de uma série de objetos que derivam dele (...) por extensão ele passou a designar todo ser, concreto, real ou imaginário, que é representativo de uma classe de seres (...) (e finalmente) um esquema geral de estrutura” (Lalande). (...) A classificação tipológica afasta os elementos variáveis, considerados como não significativos, o tipo representa então aquilo que dá conta de uma regularidade, no senso duplo do que se repete e daquilo que serve de regra. Poderíamos então opor o tipo ao “standard” ou ao “modelo”, entendidos eles como “um objeto que deve ser repetido da maneira que ele é”, enquanto o tipo é um objeto segundo o qual cada um pode conceber obras que não se parecem entre si.*
MERLIN, CHOAY, 1998³³.

Mas antes de entrar a explorar o termo, demos uma olhada no percurso que nos levou até ele e algumas das implicações que o seu uso implicaria:

Primeira evidência: duas figuras de linguagem (Caixa Preta e Cubo Branco) são empregadas de forma recorrente na fala de uma disciplina ou partilha social chamada Arte.

Segunda evidência: essas figuras de linguagem designam dois tipos diferenciados de estratégias de apresentação, dois espaços, dois protocolos cultural e

³³MERLIN, CHOAY. p. 804. Tradução livre do autor desta tese. [«*Typologie: Néologisme (XXe siècle) signifient étymologiquement la science du type. Le type désigne à l'origine «le moule ou modèle déterminant la forme de une série d'objets qui en dérivent. Il s'emploie presque toujours au sens figuré (...) Par extension, Il est venu à désigner tout être concret, réel ou imaginaire qui est représentative 'une classe d'êtres (...) (et finalement) une schéma général d'structure» (Lalande). (...) Le classement typologique écartant les éléments variables, considérés comme non significatifs, le type représente donc une abstraction rendant compte d'une régularité, au double sens de ce qui se répète et ce qui sert de règle. On peut donc opposer le type au «standard» ou «modèle», entendu comme «un objet qu'on doit répéter tel qu'il est» alors que «le type est un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleraient pas entre eux»]*

historicamente estabelecidos para apresentar e fazer circular socialmente formas diferenciadas de arte.

Terceira evidência: Mesmo que frequentemente submetidas a todo tipo de revisões, essas figuras, os espaços e protocolos de apresentação que elas designam, continuam tendo uma presença e uso social muito forte. O que constitui “o segredo” da sua permanência?

Quarta evidência: mesmo que amplamente empregadas elas são raramente definidas. Mesmo que submetidas frequentemente a diferentes tipos de aproximações (históricas, críticas, etc.), elas são pouco estudadas em seus elementos constitutivos.

Quinta evidência: Mesmo num contexto no qual as artes se miscigenam e se fazem híbridas, essas duas figuras não se fundem em uma só. Muitos centros culturais, instituições, etc. têm dois espaços diferenciados. Um de cada: uma Caixa Preta e um Cubo Branco separados não só arquitetonicamente senão também nas suas organizações internas, sistemas de avaliação crítica, programação, eventos, circuitos de convocação, economias, infra-estruturas, etc. O que as diferencia tanto assim?

Sexta evidência: Mesmo que, grosso modo, a Caixa Preta possa ser definida como “espaço das artes performáticas” e o Cubo Branco como “espaço das artes visuais”, dois produtos artísticos que usem similares ou até iguais ferramentas e meios expressivos (o corpo, a câmara de vídeo, etc.) podem pertencer a uma **ou** outra partilha e, portanto, serem apresentadas e avaliadas em um **ou** outro espaço.

Sétima evidência: Se a marca de definição para pertencer a uma **ou** outra partilha não é “o meio”, se a mesma ferramenta “vídeo” pode produzir obras para uma **ou** outra partilha, o que define então cada partilha?

Oitava evidência: Existem certos usos do vídeo e da imagem em movimento que não são apresentados nos festivais de cinema, nem nos espaços e circuitos pertencentes à partilha “artes cinematográficas”. Quais são as suas particularidades? Por que não são apresentadas ali? Por que essas obras podem ser apresentadas no contexto Artes Visuais ou Plásticas?

Nona evidência: Se a Caixa Preta e o Cubo Branco definem o pertencimento a uma **ou** outra partilha, devem ter por trás elementos constitutivos, protocolos que as definem e as diferenciem de uma maneira marcante. Quais são esses elementos?

Décima evidência: Esses protocolos devem ser suficientemente estáveis e duradouros para que, de uma parte, sejam tão recorrentes como figuras de linguagem e,

de outra, tenham o poder para decidir essas partilhas tão cruciais onde se determinam os próprios parâmetros de avaliação da obra. De novo: quais são esses protocolos?

Décima primeira evidência: Se existem formas híbridas de produção devem existir então “passagens” que permitam às estratégias híbridas fazer a transferência de um espaço ao outro e se adaptar.

Décima segunda evidência: Para definir e identificar esses protocolos híbridos dever-se-ia em primeiro lugar definir e identificar os protocolos desses espaços no seu “estado puro”: os elementos que identificariam e definiriam uma e outra partilha. De novo: Quais são esses elementos que não só definem as figuras da Caixa Preta e do Cubo Branco, mas que, além disso, as diferenciam até o ponto de contrapô-las: uma *ou* outra?

Estamos pesquisando certos usos do vídeo que se deslocam da Caixa Preta para o Cubo Branco. A *Caixa Preta* faz referência ao auditório e à sala de cinema: espaços para apresentação de concertos musicais e obras dramáticas, e também de cinema. Por sua vez o *Cubo Branco* faz referência à galeria, e também ao museu, e também à exibição de arte em geral. Então, como poderíamos apreender, nessa multiplicidade, denominadores comuns por trás das variações?

É aqui que a noção de tipologia se tornou útil: é ela que nos ajuda a apontar essas regularidades: uma figura tipológica é por definição algo constante que ao mesmo tempo muda, apresenta mutações, mas conserva também alguns elementos que permitem defini-la como *figura tipológica*. A procura consistiria então em pesquisar esses elementos presentes naquelas figuras de linguagem empregadas regularmente, em apontar as séries de elementos que as definem. Mas, por sua vez, o conceito de tipologia também não é fácil de apreender e as suas definições, tanto na arquitetura quanto nas variadas ciências e disciplinas que o usam, vão desde os modelos puramente formalistas até aqueles onde se privilegiam os múltiplos fatores e forças que estariam por trás da produção dessas regularidades e variações da forma. No caso da arquitetura e da arte, por exemplo:

“Por exemplo, os “tipos ideais” de cidades, segundo Max Weber, que utiliza critérios socioeconômicos, se opõem aos tipos puramente formais e trans-sociais de Aldo Rossi” MERLIN, CHOAY, 1998³⁴.

“(… na arte) existe hoje uma tendência à prática de uma tipologia rigorosamente analítica que exclui dos seus pressupostos qualquer consideração subjetiva do objeto. Pretende-se com isso chegar a classificações e tipificações definidas segundo modelos de validade universal. As dimensões, o peso, a cor, etc. outorgam às tipologias analíticas um alto grau de objetividade. Enciclopédia Planeta Agostini.³⁵

A nossa procura, é claro, não poderia ter um afã puramente formalista: Caixa Preta e Cubo Branco não designam simplesmente o ato neutro de “apresentar”, mas definem regimes constitutivos, partilhas e “naturezas” da obra, universos nos quais setores amplos da produção estética são inseridos, valorados, etc. De outra parte, é claro que nenhuma forma tipológica, arquitetônica ou artística, se reproduz e se mantém sem um tecido de significações que lhe atribuam e confirmem um status e valores, práticos e simbólicos. Uma casa, um lugar de culto, de lazer, etc. são levantados por indivíduos, mas indivíduos que estão inseridos em um tecido social, simbólico, econômico, político, etc. O espaço se produz e reproduz socialmente, e se a própria arte não pode ser definida fora dessa constelação de tecidos, também não podem ser os espaços onde ela, além de fazer contato com o seu público, é avaliada, circula socialmente, vira mercadoria (econômica, simbólica, etc.). É bem aqui que se movimenta o uso que fazemos do conceito *Tipologia* nesta pesquisa: produção social da forma e, neste caso, produção social de dois tipos de espaços de apresentação.

Mas a nossa finalidade não é assentar os elementos que definam categoricamente a “Caixa Preta” nem o “Cubo Branco”. Nossa procura por essas definições, como falamos desde o começo, é operativa: são veículos para chegar num lugar. E aquele lugar está constituído pelo desejo de entender esse vídeo que se desloca, passando de certas lógicas operativas a outras, e sofrendo, na transposição, uma série de mutações e adaptações.

³⁴MERLIN, CHOAY. p. 805. Tradução livre do autor desta tese. [«Par exemple, les types idéaux de Villes selon Max Weber, qui utilise des critères socio-économiques s’opposent aux types purement formels et transsociétaux d’Aldo Rossi».]

³⁵Enciclopedia Multimedia Planeta Agostini, Madrid, 1999. Tradução livre do autor desta tese. [«Tipología (en Arte) hoy se tiende a la práctica de una tipología rigurosamente analítica, que excluye de sus presupuestos toda consideración subjetiva del objeto. Se pretende con ello llegar a clasificaciones o tipificaciones definidas según modelos de validez universal. Las dimensiones, el peso, la coloración, etc., otorgan a las tipologías analíticas un alto grado de objetividad.»]

Nossa opção então é clara: a presente pesquisa está do lado de uma definição de *tipologia* que vai bem além do simples problema formal. Na exploração conceitual do termo *Caixa Preta* neste Dicionário, damos ênfase, num primeiro momento, à sua natureza como tipologia arquitetônica (o teatro-auditório), mas passamos imediatamente à ampliação dela como uma *arquitetura do olhar*: tanto o *Cubo Branco* quanto a Caixa Preta são importantes no contexto desta pesquisa, enquanto construtos sociais, históricos, políticos que *arquitetam* um tipo de olhar. Outros autores “prefeririam verbos do tipo “*dirigem*”, *impõem*”, “*conduzem*”, “*forçam*”, um tipo de olhar, mas sob a expressão *Arquitetura do Olhar* já daremos conta, neste Dicionário, da nossa opção.

É claro: também seria muito mais fácil dizer simplesmente que existe uma imagem-movimento, que se desloca da sala de cinema à galeria, coisa que, de fato, sucede. No entanto, esses dois espaços não são neutros: eles estão carregados e se inscrevem em condicionamentos e pressupostos culturais e históricos. Eles pertencem a tipologias mais amplas, não só no sentido arquitetônico ou espacial do termo, mas também nas suas implicações culturais, históricas, epistemológicas, etc. São bem esses, por conseguinte, os territórios, as paisagens, nas quais se movimenta o nosso percurso. O telão de fundo no qual se movimentam e agem os “personagens” da nossa pesquisa.

CAPÍTULO II

TEMPO & MATÉRIA. Os materiais das artes

2.1- MATERIALIZAÇÕES

Vamos começar o capítulo falando de alguns objetos, e fazendo uma breve aproximação à sua presença nas obras que os contêm. Trata-se dos seguintes objetos:

- 1- Uma estatueta de Buda, um piano e uns aparelhos de TV.
- 2- Umas roupas de espantalho e uns projetores data-show.
- 3- Uns cachos de bananas e uns cabos elétricos.
- 4- Umas gaiolas e um aquário.

2.1.1- Uma estatueta de Buda, um piano e uns aparelhos de TV



(Figura 4): Nam June Paik, *TV Buddha* (1974). Aparelho de TV, escultura em pedra de Buda, câmara de circuito interno.



(Figura 5): Nam June Paik, *Piano Piece*, 1993. Vídeo-escultura de circuito interno, 120 x 84 x 48". Sarah Norton Goodyear Fund.

As relações da imagem-vídeo com os seus elementos e circuitos de produção, captura e projeção de imagens poderiam ser ilustradas por meio de um amplo grupo de artistas e

de obras. Vamos, porém, começar a ilustrá-la através de uma das obras mais clássicas de quem é considerado o pai do uso do vídeo no contexto das artes plásticas. Trata-se do famoso *TV Buddha* (1974, Figura 4), do vídeo-artista coreano Nam June Paik (Seul, 1932). A obra apresenta uma estatueta de Buda "assistindo" à projeção da sua própria imagem na tela de um aparelho de televisão. Mesmo hoje, quase 40 anos depois da sua produção, e imersos como estamos num contexto no qual as câmeras de circuito interno se tornaram quase onipresentes, a obra continua a nos surpreender, tanto pela efetiva simplicidade do seu circuito de filmagem e apresentação, quanto pela presença simultânea de objeto real e objeto *representado*, interagindo de maneira tão inesperada e direta: o símbolo mesmo da contemplação contempla infinitamente a sua própria imagem. Referirmos a termos como "imagem em movimento" ou "audiovisual" é contraditório em uma obra na qual os elementos mais surpreendentes são justamente a quietude e o silêncio, sem excluir, porém, uma dose de humor e de sentido do absurdo. É interessante notar que nas primeiras apresentações da obra a presença da câmera não era visível e que foi só nas suas versões posteriores que ela passou a ser um elemento visível e se tornou, definitivamente, parte dela.

Mas, além da estatueta, e da presença física da câmera, um terceiro elemento físico completa o circuito: o próprio aparelho de televisão. A obra toda de June Paik é feita de uma estranha restituição da materialidade à imagem-vídeo. Ela nos lembra o tempo todo que um aparelho de televisão é, ao mesmo tempo, uma imagem midiática e um objeto tridimensional, assim, explora em diferentes tipos de *vídeo-esculturas*, um campo rico de criação no qual o aparelho é assumido como algo que vai muito além do seu uso tradicional como veículo da imagem. Ele se sobrepõe, como objeto físico, em aglomerações e pacotes, caóticos ou seriados, que formam massas, compõem figuras, ocupam e geram espaços. Tal é o caso da pilha de TVs acumuladas sobre o piano de *Piano Piece* (1993, Figura 5), obra na qual, novamente, as câmeras de circuito interno têm um papel essencial: várias das imagens projetadas nos aparelhos constituem vistas laterais, verticais ou zenitais do próprio piano sobre o qual se acumulam as TVs. As outras telas passam vídeos relacionados com a homenagem musical que *Piano Piece* faz à morte do amigo e antigo mentor de Paik, o músico vanguardista John Cage, famoso pelos seus concertos com pianos alterados.

2.1.2- Um as roupas de espantinho e uns projetores data-show



(Figura 6): Tony Oursler. Imagem fixa da obra *Keep Going*, 1995. Williams College Museum of Art, MA, EUA.



(Figura 7): Tony Oursler. *Inversion*, 1996. Bonecos, estrutura de Madeira, fita e leitor de vhs, data-show.

Tony Oursler (Nova Iorque, 1957), utiliza vídeos de rostos que falam e gesticulam, projetados sobre rudimentares figuras antropomorfas, tridimensionais e estáticas, gerando peças de um efeito dramático, inesperado e inquietante. Isso, em grande parte, devido ao estranho encontro entre a imobilidade das personagens “reais” e o dinamismo dos rostos projetados. Ou talvez ainda ao contraste entre os aparelhos tecnológicos e à precariedade das personagens: gambiarras que lembram bonecos, marionetes e espantalhos (Figuras 6 e 7). Praticamente todo o trabalho de Oursler gira em volta da figura humana, construindo narrativas a partir dessas toscas figuras criadas com indumentárias e objetos cotidianos. Outra constante do seu trabalho é a visibilidade e presença do sistema de projeção como parte da obra: não existe nela aquela separação, estabelecida na projeção cinematográfica, entre projetor e imagem: a totalidade da obra, como no caso de *TV Buddha*, é constituída pela unidade e contigüidade entre a imagem e os seus circuitos de projeção.

2.1.3- Uns cachos de bananas e uns cabos elétricos

O vídeo-artista colombiano José Alejandro Restrepo (Paris, 1959) trabalha temáticas relacionadas com a violência física e simbólica. A obra *Musa Paradisiaca* (1996, Figura 8) contrapõe o charmoso nome científico da banana comum (*musa paradisiaca*) com um dos tristes episódios das múltiplas violências que assombraram a Colômbia nas últimas décadas. Os segmentos de imagem-vídeo da instalação são compostos por materiais tomados da mídia (noticiários e documentários), relacionados com um trágico ciclo de lutas trabalhistas, repressão e massacres contra os operários (acusados de comunistas e suspeitos de serem cúmplices da guerrilha), em uma região produtora de banana no litoral Pacífico colombiano, nos anos 1990.

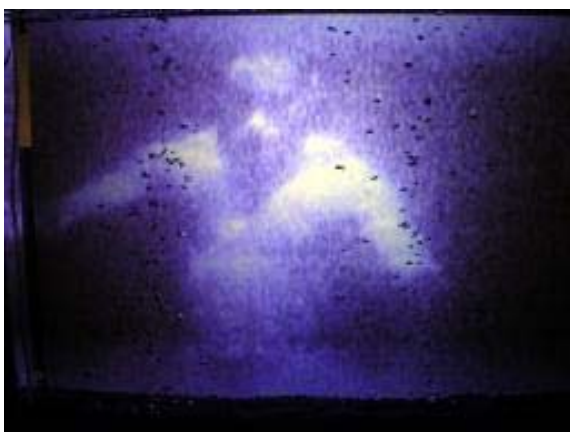


(Figura 8): José Alejandro Restrepo *Musa Paradisiaca* (1996): Vídeo-instalação com 2 loops de vídeo de 10 minutos cada um, apresentados em oito (8) monitores de 5,5 polegadas. Foto: Daros- Latin American Collection, Zurich, 2004-2005.

(Figuras 9 e 10): Duas vistas da obra *Quiasma* de José Alejandro Restrepo. 1995. Bogotá, Colômbia, Salón Nacional de Artistas..

Os vídeos são apresentados em uma série de monitores de 5,5 polegadas. Cada um dos monitores está pendurado em um cacho de bananas, suspenso por sua vez, do teto. A tela dos monitores não pode ser vista diretamente. Voltadas para baixo elas só são visíveis através dos seus reflexos em pequenos espelhos redondos, colocados no chão, embaixo de cada um dos monitores. Na obra *Quiasma* (1995, Figuras 9 e 10), Restrepo utiliza um sistema de cabos elétricos de alta voltagem, exageradamente grossos para uns aparelhos de TV tão pequenos (trata-se de monitores de circuito interno de vigilância), que evidenciam por si mesmos que é desnecessário o uso desse cabo tão pesado. A sua presença instaura, porém, uma força visual e material inesperadas: eles circundam, se espalham e atravessam o espaço total da sala, fazendo comunicar entre si os quatro pequenos monitores colocados diretamente no chão da sala. A multiplicidade das linhas que eles traçam, o seu caráter forte e maciço lhes confere uma força quase escultural. Um elemento normalmente escondido na sala de projeção é aqui não só sublinhado e ressaltado, como também vira um protagonista essencial da obra.

2.1.4- Umas gaiolas e um aquário



(Figura 11): Eder Santos. *Humano no aquário*. Vídeo-instalação. Foto: Claudia Rangel.



(Figura 12): *Call Waiting*, vídeo instalação de Eder Santos (foto: Claudia Rangel). Dimesoes variáveis. Foto: Galerie Anita Beckers.

O vídeo-artista Eder Santos (Belo Horizonte, MG 1960) explora diversos tipos de relações entre imagem e referente, entre *real* e *representado*. Em obras como *Humano*

no *Aquário* (Figura 11) ou *Low Pressure* (2007), a imagem-vídeo de um nadador é projetada diretamente sobre aquários de vidro. A presença simultânea de dois tipos de água e de bolhas (reais e projetadas), e o burburinho da água em movimento conferem à obra uma poética que deixa em suspenso as noções de real e representação. No caso de *Call Waiting* (Figura 12), vídeo-instalação de dimensões variáveis, a relação entre imagens (pássaros voando, livres) e objeto real (gaiolas) é de tipo metonímico. A projeção da imagem-vídeo sobre a tela enriquece estes jogos de relações entre conteúdo e continente. A sombra das gaiolas reais, cujos arames constituem corpos sólidos que não deixam passar a luz do projetor, se desenha sobre a tela, ameaçando e “capturando” os pássaros projetados nela. De novo, as relações entre “real” e “representação”, entre as diferentes camadas e presenças do objeto, fazem parte integral da obra.

2.2- DIÁLOGOS COM A MATÉRIA

Estatuetas, bananas, gaiolas, aquários, roupas e monitores de TV foram alguns dos objetos convidados. Eles estabelecem vários tipos de jogos e contraposições entre imagem e realidade, entre real e representação, entre presença e imagem, entre objeto material e objeto mediado (pela imagem, o reflexo, ou a sombra projetada), entre *imaterialidade* e exacerbação da materialidade. Muitos são os recursos empregados nas obras que trabalham o vídeo no contexto do *Cubo Branco* para sublinhar diversos tipos de materialidade. A “materialização” da tela é um deles, como nos aquários de Eder Santos, por exemplo: a superfície receptora da imagem projetada toma corpo, virando um elemento carregado de materialidades que não são só físicas, senão também simbólicas, metafóricas e narrativas. Água, fumaça, areia, farinha, superfícies batidas pelo vento, fazem parte dos repertórios explorados nesse tipo de manifestações. Quais são as razões dessa presença recursiva, da persistência do objeto e das diferentes procuras para *materializar* a imagem?

Um objeto de pesquisa nos ocupa aqui: uma imagem (em movimento) que, usando os suportes midiáticos do vídeo ou do filme, entra no *Cubo Branco*. Uma primeira evidência se impõe: à diferença do que acontece na sala de projeção de cinema, ela frequentemente se materializa e/ou se espacializa na hora de entrar nesses espaços. *Cubo Branco* é o nome de uma relação histórica e cultural desenvolvida com a matéria, com a espacialidade, com o percurso, com o ato de olhar e as suas relações com o

conhecimento. Ele é uma forma de perceber, definir e dar visibilidade à “arte”. Interessam-nos aqui as maneiras como se efetiva a entrada de uma mídia que privilegia a representação do tempo, mas que emprega também, por definição, um alicerce midiático tecnológico, nos espaços e territórios das artes *plásticas*.

Uma figura de linguagem nos fala que a imagem produzida por estes meios técnicos é “imaterial”, no entanto a rápida revisão dos seus sistemas de produção, registro, projeção e exibição evidenciam que ela está ligada a várias camadas de suportes, múltiplas formas de materialidade e diferentes tipos de *hardware* (câmeras, projetores, monitores, cabos, eletricidade, tripés, telas que recebem e veiculam a imagem conferindo-lhe visibilidade). Mas não é só a materialidade do *hardware*, que a própria noção de *tecnologia* leva implícita, a que se evidencia e ressalta nas obras comentadas acima. É também uma persistência do objeto, uma vontade de exaltar a materialidade, de estabelecer diálogos entre real e representado, entre imagem e realidade, o que elas nos assinalam nessas passagens entre a *Caixa Preta* e o *Cubo Branco*.

No entanto, isso não significa que essas materializações, e os diálogos entre o objeto e a sua imagem, sejam a única via possível. O quarto capítulo desta tese é dedicado à exploração da dimensão *espacial* como estratégia recursiva na arte contemporânea. De fato, várias obras das quais nos aproximamos no começo deste capítulo se definem a si mesmas como *vídeo-instalações* e conjugam ao mesmo tempo diversas formas de materialidade com diferentes tipos de diálogos com o espaço expositivo. É claro que existe uma correlação entre as noções de *espaço* e *matéria*. Justificar-se-ia então abordar a *materialidade* como uma dimensão isolada? A própria noção de *matéria* está ligada ao *estar no mundo*, ou seja, às noções de *espaço* e *lugar*. E a teoria da Relatividade demonstrou já que matéria, tempo, espaço e energia são dimensões ligadas e interdependentes. Além disso, o próprio objeto que estamos pesquisando é de natureza híbrida: uma imagem-movimento que se desloca para o espaço *da imagem fixa*.

Mesmo que talvez seja impossível (ou inútil), marcar limites entre *vídeo-escultura* e *vídeo-instalação*, existiriam, porém, momentos, obras e estratégias de produção que dão maior ênfase a um ou outro tipo de opção. E sabemos, também que as dúvidas sobre este limite não atingem só as obras relacionadas com o vídeo. Todos os campos de produção implicados na pesquisa do volume, do espaço e da tridimensionalidade

(escultura e instalação nas suas múltiplas versões, mas também arquitetura ou urbanismo), formam, hoje, campos ampliados nos quais os limites entre um e outro não são sempre fáceis de discernir. Ainda mais: esta pesquisa já estabeleceu como ponto de ancoragem duas tipologias espaciais de apresentação.

No entanto, não só por razões metodológicas, uma separação se impõe: já na exploração feita dos modelos de exibição da *Caixa Preta* e do *Cubo Branco*, no Pequeno Dicionário de Mal-Entendidos, vimos que o desenvolvimento histórico de cada uma dessas figuras levou implícita uma relação diferenciada com os objetos a serem apresentados. A imagem fixa, material, achava o seu lugar natural na galeria-museu, enquanto que a Caixa Preta era o lugar dos eventos ligados à temporalidade. E vimos também que, de múltiplas maneiras, e apesar de todas as hibridações, essa separação continua sendo operativa. Continuam construindo teatros-auditórios e museus-galerias, existem bienais de arte e festivais de cinema...

A pesquisa realizada nas expressões *Caixa Preta* e *Cubo Branco* já mostrou que a maneira como cada uma dessas tipologias se relaciona com as dimensões de espaço, tempo e matéria, é central na definição da natureza dos seus protocolos de apresentação e visibilidade da arte. Do mesmo modo, o duplo uso do termo «*teatro*», para designar tanto uma tipologia arquitetônica quanto uma divisão específica das artes (a «arte dramática») evidenciava a série de repartições e classificações que se efetuam segundo a natureza do material trabalhado pelas diferentes artes. Eventos, decurso temporal, pertenceriam ao universo da tipologia espacial *teatro*, e objetos e formas materiais/espaciais ao universo do percurso, do deslocamento espacial, próprio da galeria-museu. Portanto, sem esquecer a natureza dos objetos híbridos que nos ocupam nesta tese, vamos aprofundar, ao longo deste Capítulo II, as noções de tempo e matéria. Mas interessa-nos, especificamente, as suas correlações com as classificações e partilhas estabelecidas, tradicionalmente, entre as diferentes artes: segundo os meios técnicos (ou alicerces midiáticos) empregados.

E vamos deixar então para o Capítulo IV a exploração aprofundada de outra dimensão ontológica que é o espaço, inerentemente ligada à experiência fenomenológica e protagonista de profundas mudanças nas ciências sociais e nas artes contemporâneas.

2.3- ALICERCE MIDIÁTICO

Esta tese apresenta como elemento central da sua pesquisa o nome de um alicerce midiático: o vídeo. Porém, já desde a Introdução deste documento assinalávamos as nuances e o caráter genérico e flutuante das denominações relacionadas com o próprio nome dessa *mídia*. De uma parte, a natureza cambiante das suas denominações (imagem em movimento, imagem audiovisual, etc.) e dos seus suportes técnicos (filme em 8, 16 ou 35 mm, vídeo nas suas diferentes versões analógicas (Betamax, VHS, etc.) ou digitais. A natureza destes suportes pode ser considerada, ou bem essencial, ou bem irrelevante, segundo os contextos e aspectos que se analisem, relacionados com a produção, a filmagem, a edição, ou com as suas características expressivas particulares. Mas o nosso foco está centrado nos usos específicos da imagem-vídeo no conjunto das Artes Visuais ou Plásticas: uma imagem em movimento que se apresenta no contexto galeria-museu. Víamos, porém, que ali aparecem também outras séries de divisões e denominações: vídeo-arte, vídeo-experimental, vídeo-instalação, filme (ou vídeo) de exposição, as quais expressam tanto variações tipológicas, quanto escolhas críticas e opções históricas no percurso de uma mídia que já tem uma longa tradição no espaço museográfico.

De outra parte, víamos também, no primeiro capítulo, que na hora de definir as características tipológicas da Caixa Preta e do Cubo Branco saltava à vista que existem justamente formas de vídeo, da imagem-movimento / imagem-tempo, que se movimentam entre as duas tipologias. O objetivo desta pesquisa é explorar os eixos que permitiriam essa passagem. Nesse sentido, a nossa pesquisa não está centrada sobre o problema midiático, porém, as noções de *alicerce midiático*, *meios técnicos*, *médium*, ou *mídia* (mais uma vez, existe também aqui um leque de denominações que contêm por sua vez implicações discursivas) não podem ser contornadas. Percebe-se um amplo leque de aproximações possíveis ao problema do alicerce midiático. As denominações das diferentes artes são já, claramente, uma mostra disso: declarar-se escritor, pintor ou músico é assinalar um meio, um material de trabalho. E essa materialização não quer dizer simplesmente presença física, senão forma de se tornar perceptível, apreensível sensorialmente: o som da palavra falada para o cantor, a palavra escrita para o romancista, a espacialidade da instalação, etc.

Mas essa materialidade alude também à feitura técnico-artesanal, aos materiais e aos fazeres implicados: escrever não quer dizer a mesma coisa quando falamos da arte caligráfica oriental ou dos blogs e das redes digitais. Aceitamos a divisão dos diferentes momentos da história da humanidade segundo as tecnologias e os meios técnicos empregados em diferentes estágios da cultura: a idade da pedra, do bronze, do ferro, etc. Da mesma forma, também no campo das artes a mudança dos meios técnicos implicaria diversas reestruturações: literatura queria dizer uma coisa antes da imprensa e outra depois dela. Os suportes mudaram, e com eles todo um universo cultural. Poderíamos analisar os equivalentes dessas mudanças em outras artes, mas vamos continuar no campo da literatura, do alicerce midiático *linguagem*, ou *palavra*, para explorar algumas das implicações do fato de pensá-la como *mídia*. Rancière em *Os Nomes da História*³⁶, por exemplo, nos assinala o duplo sentido do termo «história»: como a *ciência histórica*, e como *ficção novelesca*, mostrando como a divisão entre uma e outra disciplina ou fazer (ciência *ou* arte) não é um problema de *meio*, senão de usos específicos da linguagem que estabelecem o caráter estético ou científico de um ou de outro relato. Os dois usos se realizam com palavras, mas é também com palavras que se fazem as receitas médicas ou as declarações nos cartórios. O que separa a «ciência» da «arte», a arte da não-arte não seriam então os alicerces midiáticos (neste caso a *palavra*), senão os regimes de uso e visibilidade.

Os diálogos entre esses diferentes regimes podem constituir, por si mesmos, estratégias estéticas. Tal seria, por exemplo, o uso da mídia “filme” que o diretor russo Andrei Tarkovski faz ao inserir no seu *O Espelho*³⁷, fitas provenientes de arquivos históricos e militares. Ou também o caso de Andy Warhol ao usar as imagens da publicidade para fazer “pintura”. Ou, para nos mantermos nos limites da *palavra*, o uso que um romancista de vanguarda como o alemão Alfred Döblin (1878-1957) fez de trechos de escrita provenientes de flyers, manchetes de jornal, letras de canções, etc. no seu romance *Berlin Alexanderplatz* (1929). Transposições e colagens: mudanças, no interior do mesmo alicerce midiático, de um regime de uso e visibilidade para outro.

³⁶ RANCIÈRE, Jacques. *Les noms de l'histoire: essai de poétique du savoir*. Paris: Ed. du Seuil, 1992. Versão em português: *Nomes da história: um ensaio poético do saber*. São Paulo; EDUC: Pontes, 1994.

³⁷ Andrei Tarkovski Зеркало, [Zerkalo], Russia (URSS), 1975. 106 minutos.

Essas mudanças não estão só do lado da arte para a não-arte (*História para estória*, documento para filme de ficção, publicidade para arte, etc.), elas também são operativas para fazer outras divisões em outros contextos. Que o prêmio Nobel de literatura tenha sido concedido tanto a um filósofo como Henri Bergson (1927), quanto a um estadista-historiador como Winston Churchill (1953), mostra bem a transversalidade do problema midiático: a palavra não é um “meio” nem um problema apenas da “literatura”, nem da “arte”. O Nobel de Bergson não só mostra que ele foi um grande estilista, senão também que os entrecruzamentos e relações entre pensamento e palavra são iniludíveis, pelo menos na tradição do pensamento Ocidental. O estudo da filosofia, como uso particular da *linguagem*, abarcaria uma série de problemas que, desde os sofistas, passando pela denúncia deles por parte de Platão³⁸, ou pela *Retórica* de Aristóteles, e também pela sua lógica, se ramificaria e desdobraria em séries complexas de entrecruzamentos. A menção de um filósofo contemporâneo como Wittgenstein, ou, melhor, dos vários Wittgensteins que vão desde o *Tractatus* (1921) até as *Investigações Filosóficas* (1952), bastaria para apontar a complexidade dessas relações. E com elas, a da noção de *mídia*, *meio*, *alicerce midiático* ou *médium*: um mesmo meio permite produzir operações diversas: pensamento (filosofia), ciência (o relato histórico analisado por Rancière), ou poesia. E muitas vezes o simples deslocamento já implicaria uma variação profunda do seu uso.

Estas aproximações, apesar de sucintas, mostram já alguns aspectos e dificuldades inerentes à abordagem do problema do alicerce midiático. Ele se expande e bifurca em questões de técnica e tecnologia, em divisões entre práticas sociais e disciplinas artísticas, em regimes de visibilidade dessas práticas. Mas também em interrogações a respeito do impacto das mudanças tecnológicas sobre essas práticas e os seus regimes de visibilidade (por exemplo: a arte digital se pergunta se os espaços convencionais do museu ou da sala de cinema são adequados para a sua exibição). Ou, ainda, sobre a natureza desse alicerce: a arte conceitual, a arte relacional, por exemplo, se apresentam como pesquisas estéticas localizadas além dessas questões.

É então numa dessas conexões e bifurcações do problema midiático que decidimos nos aproximar do nosso objeto: nos seus regimes de visibilidade. Na sua localização entre

³⁸ No seu *O Sofista* (El sofista. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1970)

dois espaços de apresentação, entre duas Arquiteturas do Olhar. Isso não quer dizer que os outros problemas possam ser evadidos: um regime de visibilidade, uma forma de circulação e difusão social, como víamos já no Capítulo I, está por sua vez enlaçada a outras séries de perguntas e constrangimentos. Mas isso quer dizer que, metodologicamente, a pergunta sobre o alicerce midiático apresenta uma espécie de polivalência que fará com que, ao invés de tentar capturá-lo em um ponto só, ele se concretize em muitos momentos, em diálogo com as diversas problemáticas assinaladas não só neste momento específico, como desde o início desta tese. De fato, já no Pequeno Dicionário, do Capítulo I, estabelecemos que as Arquiteturas do Olhar da Caixa Preta e Cubo Branco assinalam não uma simples divisão entre “*imagem fixa*” e “*imagem em movimento*”, senão que constituem, de maneira muito mais complexa, umas estratégias, uns regimes de visibilidade associados a múltiplas relações históricas e fenomenológicas com a matéria, com o espaço, com o tempo, com o intervalo temporal e com o percurso. Foi por esta razão que não nos limitamos a capturá-la e fixá-la em uma definição só, no contexto do Pequeno Dicionário do Capítulo I.

É nesse contexto então, nos diálogos gerados pela sua própria polivalência que a noção de *mídia* e os seus correlativos (alicerce midiático, médium, meio) irão desenvolvendo, ao longo dos próximos capítulos, a sua versatilidade, complexidade e diversas possibilidades de aplicação e uso.

2.3.1- Entre poesia e pintura: entre tempo e espaço

“A arte persegue seus próprios objetivos, apoiando-se no que chamei aqui de um alicerce midiático indispensável, que é, entretanto, frequentemente “esquecido” no ato de recepção. (...) O dispositivo das relações entre as artes, com suas estratégias e práticas muito variadas, permite ao artista anular a transparência da mídia, tornar a midialidade da arte opaca e, assim, reconhecida. A interação concreta entre duas artes, que implica sempre também aquela entre duas mídias, revela-se, portanto, como um caso privilegiado para se pensar a midialidade em um contexto que já é intermediário.”
MOSER, 2006.³⁹

A obra de arte é feita para ser vista, escutada, lida... podemos caminhar numa catedral, atravessar uma instalação, pôr uma escultura num parque, comprar um quadro, ou um pôster, e levá-los para casa, entoar uma canção, recitar um poema, assistir a um filme,

³⁹MOSER, Walter. 2006. Belo Horizonte, FALE/UFMG. p. 40-63.

escutar um coro. A natureza da arte é sensorial. Num primeiro momento ela pertence ao universo dos sentidos. Ela não é algo só mental ou conceitual. Mesmo aquela arte que chamamos de *conceitual* propõe **objetos** a partir dos quais é possível estabelecer o caráter da proposta, percebê-la, julgá-la, fazê-la visível. Aliás, esta seria uma das características que define as artes: elas elaboram e dão forma a um objeto dirigido à sensibilidade, utilizando para isso uma mídia⁴⁰. Propõem um *objeto sensorial* trabalhado num material específico. É claro que essa base sensorial-material constitui só um ponto de ancoragem a partir do qual a obra realiza outras operações (conceituais, simbólicas, espirituais, transcendentais, políticas, etc.), mas é **necessariamente** a partir dessa natureza do mundo sensível, da experiência oferecida aos órgãos perceptivos próprios da nossa espécie, que a obra pode executar essas “*outras*” funções.

Essa afirmação poderia ser ainda mais enfática: *a arte existe essencialmente como mídia*. A natureza própria de cada uma das diferentes artes seria a de trabalhar um material, uma mídia específica: a linguagem verbal, o som, a imagem bidimensional, o volume, o espaço, a imagem audiovisual, em movimento, etc. As ramificações e partilhas possíveis podem mudar: uma expressão tão genérica como “imagem bidimensional”, por exemplo, incluiria já mídias tão diversas quanto a gravura e a fotografia. Um material de trabalho como “o espaço” poderia ter diferentes definições como “mídia” se o abordássemos a partir da arquitetura ou da instalação. Mas não é esse, por enquanto, o problema que queremos assinalar. Interessa-nos aqui o embasamento fenomenológico da noção de *alicerce midiático* proposta por W. Moser na citação do cabeçalho: **a arte, enquanto experiência sensorial, precisaria de uma mídia, de um alicerce midiático para existir.**

⁴⁰Usamos até agora, e continuaremos usando daqui para frente, de forma paralela, os termos de *alicerce midiático* e de *mídia*. Nos casos em que este último é empregado, ele tem sempre o seu sentido geral e amplo de *meio, veículo, suporte* ou *alicerce midiático*. O seu significado não estará então restrito ao campo das mídias eletrônicas ou aos meios de comunicação. A decisão de manter essa ambigüidade obedece justamente ao fato assinalado sobre as múltiplas conotações e eixos discursivos aos quais reverte o conceito. Por outro lado, achamos que, apesar do fato de na língua portuguesa o termo *mídia* estar mais relacionado com os meios eletrônicos e de informação, ele seria, de toda maneira, apropriado para se referir ao problema dos meios técnicos na medida em que: 1- Todas as conotações de meio, veículo e suporte estão implícitas na raiz inicial do termo (do latim *medium*) e 2- Existe já um campo acadêmico de pesquisa (a *Intermedialidade*), congressos, associação internacional, publicações, etc. cujo eixo central é constituído, precisamente, por questões relacionadas com os suportes, a *medialidade* e os diálogos entre as diversas mídias. Mesmo que esta pesquisa não esteja centrada sobre o problema midiático, ele fornece algumas das linhas centrais que a articulam: a noção de *alicerce midiático* de W. Moser, por exemplo, mas também o aporte fundamental de Lessing sobre os limites entre as diversas mídias.

Esse encontro inevitável entre arte e mídia teria várias consequências. Uma delas seria dada pela “sincronia” do desenvolvimento do discurso estético e do discurso “midiático”. Paralelo ao nascimento da *Estética* tal como hoje a conhecemos (Baumgarten cunhou o próprio termo em 1755), a Alemanha da segunda metade do século XVIII foi testemunha tanto da publicação da *Crítica do Juízo* (Kant, 1790), como do *Laocoonte ou dos Limites entre a Pintura e a Poesia* (Gotthold E. Lessing, 1766), considerada por muitos como uma pedra angular do discurso midiático.

Aquele texto foi o resultado de uma contenda intelectual: contra as teorias de Winckelmann⁴¹, que propunham a existência de um só ideal para todas as artes, Lessing defendeu a natureza das distintas formas de expressão artística, segundo os meios técnicos empregados, definindo então os objetos respectivos das artes plásticas e da poesia de acordo com suas características próprias. Escultura e pintura, como artes que se expandem no espaço, tenderiam à síntese⁴², enquanto que a poesia⁴³, que se expande na narratividade sequencial do discurso, tenderia à análise. Colocam-se ali duas grandes categorias, segundo a natureza do "material" trabalhado: objetos físicos, espaciais *ou* objetos "temporais" inapreensíveis fisicamente, cujo material é a própria temporalidade. *Artes do Espaço, do Objeto (Plásticas)* por um lado, e *Artes do Tempo (Interpretativas, Performáticas)* por outro. Cada mídia teria então um material específico próprio, que imporia suas leis, condicionamentos e modos de articulação.

Apesar de a nossa pesquisa estar centrada numa imagem produzida numa mídia específica (o vídeo) ela não seria “*mediática*”, no sentido rigoroso do termo, mas este é um ponto que será esclarecido num outro momento. Por enquanto, queremos apontar que a análise de Lessing é central no andamento do nosso percurso: historicamente, a imagem fixa das artes plásticas esteve ligada a uma ontologia do objeto. A imagem delas toma corpo na *matéria*, fixa-se e permanece graças ao "congelamento" do tempo

⁴¹É claro que as publicações de Winckelmann (*Reflexões Sobre a Imitação dos Gregos na Escultura e na Pintura*, 1755, *História da Arte na Antigüidade*, 1764, e *Monumentos Antigos Inéditos Explicados e Ilustrados*, 1767) constituem elos igualmente essenciais para uma compreensão do pensamento estético contemporâneo.

⁴²A *síntese* proposta por Lessing tem a ver com esse momento radical no qual toda a narrativa é condensada em um único e emblemático instante (o grupo escultórico do “*Laocoonte...*” foi o paradigma proposto no livro (daí o seu nome), mas também a pintura histórica da segunda metade do século XVIII e primeira metade do XIX poderia oferecer muitos exemplos dessa *síntese*. O *Juramento dos Horácios* de Louis David constituiria um bom exemplo.

⁴³É importante lembrar que, nesses limites entre tempo e espaço, esboçados por Lessing para delimitar os territórios das artes plásticas e da poesia, *poesia* quer dizer ali não só a escrita, senão também a palavra viva, entoada, interpretada: o aedo, o bardo, o poeta cantor, não só o texto escrito a que tendemos reduzir o termo hoje.

que ela realiza, tanto a partir do ponto de vista da permanência e da estabilidade da própria peça (escultura, pintura...), quanto da "apreensão" do instante que ela efetua.

Essa captura do instante é um elemento central na definição da imagem fotográfica, mas esse “*congelamento temporal*” faz parte essencial do próprio conceito de *Imagem Fixa* e poderia, portanto, ser rastreado também ao longo da história da pintura e da escultura. Voltaremos logo a essa “captura do instante” nesses tipos de imagem, por agora queremos assinalar a consequência lógica dessa “negação” do tempo analisada por Lessing: a ausência do *intervalo temporal* faz com que o espaço seja o elemento constitutivo dentro do qual a obra se desenvolve. Pode ser o espaço bidimensional (a pintura, na análise de Lessing, mas também o desenho, a gravura, a fotografia) ou tridimensional (a escultura em Lessing, a partir da obra grega conhecida como *Laocoonte e seus Filhos*, que dá o nome ao livro, mas o desenvolvimento tridimensional é também o caso da arquitetura ou da instalação).

Por outro lado, as artes interpretativas, ligadas ao acontecimento, se desenvolvem no *tempo* e pertencem ao mundo evanescente do gesto, à natureza efêmera do evento, sendo o *intervalo temporal* (por oposição à superfície ou ao volume) o elemento que define os seus contornos (exemplo: o filme dura 90 minutos, o quadro tem 2 metros x 90 centímetros). Como consequência disso, são as noções que implicam construção e manipulação do *tempo* (ritmo, compasso, cadência), assim como as estruturas discursivas da análise (hipótese, desenvolvimento, conclusão), ou ainda as estruturas sequenciais da narrativa (início, ápice, resolução), os meios pelos quais elas configuram a sua *forma*.

Porém, ainda que fundamental, a análise de Lessing não constitui realmente o cerne no qual se desenvolve nosso percurso, e isso por várias razões. Primeiro, porque na conjuntura na qual ele sublinhou essas diferenças (no contexto de uma estética normativa), tratava-se, sobretudo, de definir o *modus operandi* que permitisse atingir a perfeição formal e conceitual de uma obra, assim como os parâmetros de julgamento para medi-la. Só à medida que se reconhecessem esses limites impostos pela natureza do material específico (tempo *ou* espaço) a obra de arte poderia atingir a sua elevação e nobreza. E segundo, porque a análise de Lessing foi feita na segunda metade do século XVIII. Isto é, um século antes das inovações tecnológicas que permitiram a captura e a

reprodução físico-mecânica do som (fonógrafo), do tempo e do movimento (fotografia, cinema)⁴⁴. O nascimento e desenvolvimento do cinematógrafo, nas últimas décadas do século XIX, marcaram um importante ponto de inflexão nessa divisão taxativa entre artes "do tempo" e "do espaço".

Mas essas invenções foram muito mais do que simples aplicações tecnológicas. Elas evidenciaram um processo cultural e epistemológico complexo: a aparição da temporalidade como categoria iniludível de análise no pensamento Ocidental. A fenomenologia hegeliana, a evolução darwiniana, a análise econômica marxista, o espaço-tempo da teoria da relatividade, entre outras,⁴⁵ mudaram completamente nossos regimes de distribuição, classificação e concepção dessas duas realidades. Assim, a matéria e o tempo analisados por Lessing são bem diferentes desses aos quais fazemos referência hoje, tanto nas artes quanto nas concepções contemporâneas dos fenômenos "do tempo" e "do espaço" mencionados.

A história das artes plásticas, ao longo do século XX, reflete claramente essa busca constante pela temporalidade: ela começou nas últimas décadas do século XIX com os esforços dos impressionistas por capturar a fugacidade do mundo (as múltiplas versões da catedral de Rouen ou da pilha de feno, pintadas por Monet constituem um claro exemplo) e continuou com a quebra cubista da perspectiva focal da Renascença, propondo em seu lugar uma visão múltipla dos objetos percebidos de vários pontos de vista (Braque, Gris, Picasso), e continuou também com as pesquisas futuristas na representação do movimento (Boccioni)⁴⁶, com as esculturas móveis de Calder e com a desestruturação do objeto material feita por movimentos como *Fluxus*, *Arte Povera*, arte conceitual, situacionismo, etc. Mas também com a arte de processos, de participação, e

⁴⁴ Uma aproximação ao vídeo apropriado pelos artistas plásticos poderia começar então pelos esforços daqueles pioneiros que, como Muybridge, Marey ou Anschütz criaram, ao longo da segunda metade do século XIX, engenhosos mecanismos para capturar imagens sequenciais. Já não uma imagem só, um "congelamento" (ou um momento de síntese, para seguir a linguagem de Lessing), mas a busca por reproduzir um contínuo temporal.

⁴⁵Veja neste sentido Foucault, Michel: *As Palavras e as Cosas*, abrangente estudo da aparição dessa temporalidade ao longo da primeira metade do século XIX, basicamente em três áreas do conhecimento: linguagem (Bopp), economia (Ricardo, Marx) e ciências naturais (Darwin).

⁴⁶Fazemos aqui uma relação muito sucinta dos movimentos, escolas e artistas. No caso de Umberto Boccioni (1882-1916) fazemos menção a ele precisamente porque foi ao mesmo tempo o maior dos teóricos daquela vontade de capturar a sucessão dinâmica do movimento. Do mesmo modo, somos conscientes de não ter mencionado, nesta breve síntese das tentativas por materializar plasticamente a temporalidade, uma obra tão central como *Nu descendo a Escada*, de Duchamp. Apesar das suas evidentes relações com o cubismo e com futurismo, esta peça é de difícil classificação nas rotulações próprias dessas vanguardas: ela está mais diretamente relacionada com a *cronofotografia* de Étienne Jules Marey.

com os múltiplos entrecruzamentos entre “artes do objeto” e artes performáticas próprias dos *happenings*, performances, etc.

A pergunta pela materialidade e a espacialidade próprias do campo das artes plásticas, à qual fazemos referência, está inserida, necessariamente, em outros contextos e outros regimes discursivos. Um deles, por exemplo, seria o rápido desenvolvimento dos meios digitais e o acelerado impacto das novas tecnologias na vida cotidiana. Fala-se muito hoje da maneira como a experiência “imaterial” da imagem eletrônica estaria “roubando” cada vez mais espaço da materialidade, e estaria substituindo-a (e isto não só no campo das artes) até um ponto no qual poderia chegar a suprimi-la ou torná-la obsoleta, o triunfo definitivo e universal da rede. Tudo viraria *e-art* e todos iríamos nos tornar *e-artistas* nessa utopia da conectividade midiática global. Esse cenário é, com certeza, um dos mundos possíveis, mas ele está longe de ser o único. No mesmo momento em que essas direções ganham adeptos, importância e visibilidade, também outros desenvolvimentos evidenciam uma direção, e uma reação até, na via contrária: os diálogos com os espaços próprios da instalação contemporânea, as apropriações de lugares específicos nas intervenções *in situ*, a contínua experimentação da parte da escultura e da pintura contemporâneas com todo tipo de materiais e materialidades, a presença física e real do corpo na performance, etc. O próprio uso do vídeo no contexto da galeria refletiria esses cruzamentos: a imagem “imaterial” do vídeo é materializada e *espacializada*, o espaço “invisível” da caixa preta da sala de cinema é desconstruído, evidenciado e reinventado.

No entanto, mesmo que produzida no contexto de uma estética normativa e numa época bem anterior às mudanças e invenções que modificariam as nossas definições culturais desses fenômenos de *tempo* e *matéria*, a análise de Lessing continua sendo considerada, até hoje, fundacional. Ela inaugurou uma consciência teórica dos problemas implicados nesse alicerce midiático como elemento constitutivo a ser levado em conta no discurso estético e nas aproximações à própria natureza da obra de arte. É claro que a *Arte* não pode ser reduzida a um simples problema midiático. No entanto, esse nexos essencial também não pode ser ignorado. E isto não só naquele primeiro nível que definiria a natureza tangível-sensorial (base a partir da qual a obra de arte pode atingir outras funções) senão também no próprio aspecto que constitui o coração desta pesquisa. A

saber: a maneira como esse alicerce implica por sua vez diversas estratégias, circuitos e espaços de apresentação, circulação e visibilidade social da obra.

Mas é claro que hoje não podemos empregar a análise de Lessing, feita já há dois séculos e meio atrás, sem levar em conta várias evidências. Primeiro: a divisão taxativa entre *Artes Plásticas* e *Performáticas* tem sido questionada e reestruturada de várias maneiras. Segundo: as *Artes Plásticas* passaram a ser um campo expandido que se expressa na própria denominação, muito mais genérica e abrangente, de “*Visuais*”, com a qual elas são muitas vezes designadas hoje. Terceiro: a própria noção de “*mídia*” já é um campo aberto de debate e constitui por ela mesma um contexto discursivo e um horizonte particular de pesquisa. Autores como Nicolas Bourriaud, para citar só um caso, expandem e questionam de vários modos os seus limites. Na sua “*Estética Relacional*”, por exemplo, ele sustenta que o denominador comum de um amplo leque de práticas estéticas contemporâneas consiste no fato que a *mídia* que eles trabalham é, precisamente, as relações humanas e sociais.⁴⁷ Debater ou esclarecer a natureza e implicações desta *mídia*, das “relações humanas” concebidas como material de trabalho artístico, está fora do nosso percurso, mas é claro que a “novidade” do suporte traz à tona um leque amplo de questões que se evidenciam nos debates que as práticas e o discurso relacional têm gerado ao longo de já quase duas décadas.

Contudo, também de várias maneiras, a partilha proposta por Lessing continua sendo operativa. A própria continuidade e permanência histórica de uns espaços e instituições cujas finalidades específicas constituem a apresentação de um *ou* outro tipo de obras, segundo a natureza do seu “material”, seria já uma dessas continuidades. O *evento*, próprio do concerto, da peça dramática, da dança, é contraposto ali aos diversos tipos de materialidade/espacialidade que continuam sendo o objeto de muitas obras que se apresentam no contexto do espaço museu-galeria. Essa *materialidade*, é claro, pode mudar muito e ser completamente diferente de uma obra para outra. Tanto quanto a distância que pode haver entre o mármore (matéria-prima do grupo escultórico do

⁴⁷BOURRIAUD, 2006. p 142. No pequeno Glossário ao final do livro, a estética e a arte relacionais são definidas assim: “*Relacional (arte)*: Conjunto de práticas artísticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o conjunto das relações humanas e o seu contexto social, mais do que um espaço autônomo e privativo.” “*Relacional (estética)*: Teoria estética que consiste em julgar as obras de arte em função das relações humanas que figuram, produzem ou suscitam”. Tradução livre do autor desta tese a partir da versão em espanhol [«*Relacional (arte)*: Conjunto de prácticas artísticas que toman como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privativo.» “*Relacional (estética)*: Teoría estética que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan»].

Laocoonte) e as pilhas de balas ou de folhas impressas, que os visitantes são convidados a pegar e levar, nas instalações do artista Felix González Torres.

Mas essas questões relativas à materialidade constituem, precisamente, um dos eixos a desenvolver, tanto no presente capítulo quanto nesta tese em geral. Por enquanto, estabelecido já o contexto dentro do qual estas entidades de *Tempo* e *Matéria* são aqui interrogadas, vamos aprofundar então essas duas noções.

2.4- A PERSISTÊNCIA DO OBJETO

Que são porém o espaço e o tempo? São entes reais? São apenas determinações ou também relações das coisas, tais porém que dissessem respeito às coisas em si, mesmo que não fossem intuídas? Ou são determinações ou relações inerentes apenas à forma da intuição e, por conseguinte, à natureza subjetiva da nossa mente, sem a qual tais predicados não podem ser atribuídos a coisa alguma?

KANT, 1980⁴⁸

A pesquisa “*Entre Caixa Preta e Cubo Branco*” parte de uma primeira evidência: existem diferentes tipos de espaços de apresentação segundo as diferentes manifestações das artes. A galeria e o museu das Belas Artes ou Artes Visuais, as salas de apresentação das Artes Cênicas, a sala de projeção do cinema, têm cada uma as suas próprias tipologias, rituais e tipos de relação com o espectador. Já no Capítulo I desta tese (“*Pequeno Dicionário...*”) fizemos uma primeira aproximação a esses espaços, e o Capítulo III (*DAR a VER*) é dedicado a aprofundar a exploração das características que definiriam e diferenciariam esses espaços.

Teríamos uma primeira evidência: o caráter físico-espacial dos objetos que constituíram o núcleo de formação das artes plásticas apresenta uma oposição essencial à natureza temporal daqueles propostos pelas artes cênicas e interpretativas. Queremos agora acrescentá-la com uma hipótese de trabalho: *Paralelamente às mutações culturais e históricas que lhes deram origem, as diferenciações entre esses dois modelos básicos de apresentação (Caixa Preta e Cubo Branco) teriam como base a própria natureza dos fenômenos que cada uma dessas partilhas das artes trabalha e propõe como “material” constitutivo das suas propostas.* A natureza desses “materiais” (tempo e espaço) estaria também na base sobre a qual aqueles dois espaços de visibilidade das artes constituem

⁴⁸KANT Immanuel, *Crítica da Razão Pura*. p 41.

as suas particularidades. Tendo então em mente o desenvolvimento dos argumentos que permitirão explorar a pertinência dessa hipótese, vamos nos aproximar à primeira dimensão (materialidade) através de uma lista de cinco objetos a partir dos quais daremos continuidade à nossa análise.

2.4.1- Cinco objetos e uma ontologia do objeto

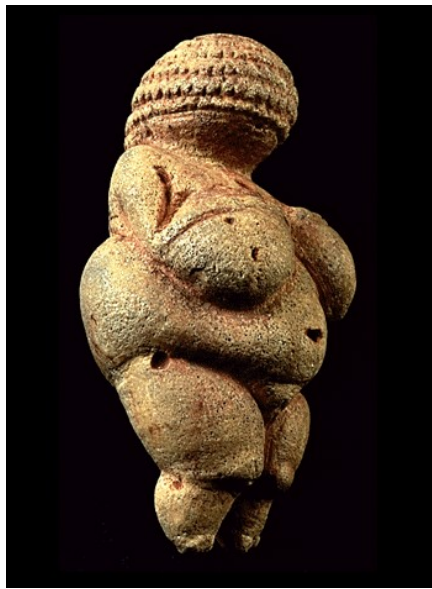
Vamos apresentar então outra nova série de objetos: uma pequena escultura de pedra, um pente convexo de enfeite, um urinol, uns óculos quebrados e uma lâmpada fluorescente. Eles servirão como preâmbulo para a construção argumentativa que queremos apresentar e que vão nos permitir costurar alguns dos eixos conceituais que estamos arquitetando.

2.4.1.1- Primeiro objeto: Uma escultura de pedra

“Perante uma imagem temos que reconhecer humildemente o seguinte: que provavelmente ela nos sobreviverá, que diante dela nós que somos o elemento frágil, o elemento de passagem. Diante de nós é ela o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem tem frequentemente mais memória e mais porvir que o ser que a enxerga.
DIDI HUBERMAN, 2005⁴⁹

Os objetos permanecem além da passagem do tempo. A Vênus de Willendorf (Figura 13) tem entre 20.000 e 25.000 anos. Ela é um objeto pequeno: uma escultura de pedra de aproximadamente 11 cm. Porém, junto com uma série também relativamente reduzida de esculturas que têm características similares (representação da figura feminina exaltando nela o seu papel como procriadora), elas têm levado a uma complexa leitura interpretativa das sociedades pré-históricas e da sua estrutura social (matriarcado, religiões centradas na figura da deusa mãe, no culto à fertilidade, etc.).

⁴⁹DIDI HUBERMAN, *Ante el tiempo*, 2005. p 12. Tradução livre do autor desta tese, a partir da versão em espanhol: [«Ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.»]



(Figura 13): A Vênus de Willendorf. © Museu de História Natural de Viena.

Os povos e estruturas sociais e religiosas que criaram essas peças desapareceram há muitos milênios, mas o objeto está lá e nos fala. A partir dele fazemos interpretações dos homens e culturas que os produziram.

Porém, como em tudo o que é humano, sempre há discordâncias. Ninguém poderia afirmar, absoluta e incontestavelmente, que essas figuras femininas "gordas" (*esteatopígicas* é o termo técnico, do grego *esteatos*, gordura, e *pigos*, quadril, nádegas) ressaltam as "características sexuais" ou relevam anatomicamente a mulher

procriadora. Por enquanto esses padrões de representação, próprios de uma série relativamente ampla das esculturas do período, levaram à interpretação canônica que as explica como "*Deusas da Fertilidade*". Existem, porém, outras versões, outras teorias e explicações são possíveis, mas a leitura que prevalece no mundo acadêmico é esta, instaurada e quase universalmente aceita nos começos do século XX entre os especialistas das várias disciplinas que estudam o período.

Mas não são essas teorias as que nos interessam neste momento. Mais do que a sua exegese, interessa-nos aqui o objeto mesmo. É dos objetos que queremos falar. As escolas, as interpretações podem divergir, o objeto material está lá e ele é incontornável. Aliás, é graças a ele, a partir dele que se dá forma às teorias! Feitas de um material que, como a pedra, se conformou há milhões de anos, essa série de esculturas, conhecidas como *Vênus do Paleolítico Superior*, poderão permanecer por outros vários milhares de anos. Talvez muitas outras interpretações e construções de sentido, feitas a partir delas, estejam ainda por vir. Os objetos ficam, as teorias, os construtos culturais, os povos que arquitetamos essas interpretações e os modos como as construímos, somos todos passageiros.

2.4.1.2- Segundo objeto: Um pente convexo

Na nossa experiência como visitantes de museus, esse talvez seja um dos melhores objetos museográficos que já vimos. Trata-se de um pente convexo de enfeite conservado e exibido da maneira mais estandardizada e padronizada possível. Está no interior de uma caixa de vidro e tem, na frente, a ficha de informação técnica com a seguinte legenda: "*Pente de enfeite empregado por uma mulher que dançou, nesta casa, com o Libertador Simon Bolívar*". A peça está na Casa Museu de Bolívar da cidade de Bucaramanga, nordeste da Colômbia.

Bolívar, o *Pai da Pátria*, *O Libertador de Cinco Nações*, o herói das guerras de independência contra a Espanha, jantou, redigiu cartas e promulgou leis em muitas escritaninhas e mesas; pernoitou em muitos leitos e quartos ao longo dos países que libertara do domínio espanhol. E as Casas Museus de Bolívar estão espalhadas ao longo de todo o território das nações "bolivarianas". Vimos já vilarejos e cidadezinhas perdidas nos Andes onde, por exemplo, uma velha árvore na praça central leva uma placa: "*O cavalo do libertador Simon Bolívar foi amarrado nesta venerável árvore na noite do dia tal, quando, nas lutas da campanha libertadora da América, o Pai da Pátria pernoitou na nossa cidade no percurso da sua epopéia libertadora...*"

Mas, de todas aquelas mostras de fetichismo patriótico o "*Pente convexo de enfeite da mulher que dançou com Bolívar*" marca um limite instigante. A mulher, segundo a explicação da ficha museográfica, só *dançou* com ele. Quanto tempo pode ter durado aquele encontro que marcou dessa maneira o objeto? Alguns minutos, meia hora? O limite temporal, no melhor dos casos, não pode ter sido muito mais longo do que isso. A pequena legenda da ficha técnica dá também a entender que, pelo menos, a mulher tinha o pente de enfeite na cabeça no momento em que estava dançando com o Libertador. Quer dizer, nós, os visitantes, esperamos que ela o estivesse usando *enquanto* dançava, de outro modo o seu valor como objeto que teve uma relação *direta*, um *encontro próximo* com o Libertador se tornaria bem menos interessante.

Mas, de onde vem o valor daquele objeto? Mesmo se aceitássemos o culto fetichista ao Libertador como "bom" e desejável, a relação desse objeto com o grande herói da liberdade está no próprio limite do corriqueiro e do banal. Ele nem pertenceu, nem

esteve sequer nas mãos do Libertador (pelo menos a ficha explicativa não fala disso). A sua relação com Simon Bolívar é de um terceiro grau muito afastado: a mulher que o levava na cabeça dançou com ele. Assinala-se assim uma relação que, ainda que muito superficial e passageira foi, porém, suficientemente importante na "vida" do objeto para ele ter sido marcado pela diferença, e ganhado assim o direito a ser exibido como um objeto especial, como uma peça pertencente à História do país.

2.4.1.3- Terceiro objeto: Um urinol original

“O conjunto de objetos que o museu exhibe está sustentado só pela ficção de que eles constituem um mundo representacional coerente (...) Se a ficção desaparecesse só restaria do museu um bricabraque, uma pilha de objetos sem sentido nem valor, incapazes de se sustentar por si mesmos”
DONATO 1980, apud SILVERSTONE, 2003⁵⁰

No final dos anos 1990, o júri ditou sentença: o artista francês Pierre Pinocelli foi declarado inocente e todas as acusações contra ele foram retiradas. O delito: ter danificado com um martelo, logo depois de urinar nela, a obra *Fonte* de Marcel Duchamp, numa exposição da coleção permanente do Centro de Arte Contemporânea George Pompidou na cidade de Nîmes, no sul da França, em 1993. Embora talvez essa obra possa ser ainda desconhecida por uma parte do grande público, a famosa peça de Duchamp é bem familiar para todas as pessoas relacionadas com o mundo das artes e não precisa nem ser apresentada. Aliás, de um grupo de quinhentas autoridades, reunidas em Londres, em 2004, no contexto do Turner Prize, interrogadas sobre quais teriam sido as obras de arte mais influentes do século XX, no campo das artes visuais, 67.5% assinalaram essa célebre *Fonte* de Marcel Duchamp, um urinol comum de louça branca.⁵¹

O processo jurídico de Pinocelli foi longo e complicado. Em conversa mantida com o artista no contexto do Festival de Performance da cidade de Cali, na Colômbia, em

⁵⁰DONATO apud SILVERSTONE. *Towards the Museum of the Future*, 2003. Pág. 165. Tradução livre do autor desta tese [«The set of objects the museum displays is sustained only by the fiction that they somehow constitute a coherent representational universe (...) should the fiction disappear, there is nothing left of the Museum but "bric-a-brac", a heap of meaningless and valueless fragments of objects which are incapable of sustaining themselves.»]

⁵¹ O texto completo está disponível no site da BBC News. Quinta-feira, 1 de dezembro, 2004. (Wednesday, 1 December, 2004) sob o título *Duchamp's urinal tops art survey*.

2002, ele nos contou os detalhes. Tratou-se de uma performance, de uma proposta artística completamente justificada. Uma das razões que Pinocelli argumentou, para justificar o que perante a lei era só um "ato de vandalismo" e "destruição de propriedade pública", era o fato de ter falado já para Duchamp, quando este ainda estava vivo, da sua vontade de realizar aquela ação. Segundo ele, o artista adorou a ideia: era disso mesmo que a peça estava precisando!!! Como o Grande Vidro, no Museu da Filadélfia, o urinol precisava ser quebrado para finalmente se "completar" como obra!

Mas os argumentos de Pinocelli iam bem mais longe: ele ofereceu ao museu repor a peça quebrada, não só com um exemplar, mas com vários urinóis exatamente iguais, da mesma cor e fabricação. Ao longo de muitos anos ele tinha acumulado a sua própria coleção de várias peças daquele mesmo modelo de urinol, **exatamente iguais** ao da coleção do museu que ele havia danificado. Aliás, a peça, como todos sabem, é um objeto industrial fabricado em série, e, ainda que ela fosse produzida no começo do século XX, Pinocelli havia resgatado, com a ajuda de colegas e amigos (arquitetos, decoradores, designers) vários urinóis da mesma época, marca e modelo, provenientes de velhas construções e de antigas casas submetidas a reformas.

Pinocelli achava que, levando em consideração os acidentes que podem sobrevir (um atentado da parte de um artista, por exemplo), a proposta era vantajosa para o museu: eles teriam assim não só um urinol, mas vários, e desta maneira, se alguma coisa, evento ou pessoa danificasse a peça "original", eles teriam várias outras para repor à vontade. O senso de humor de Pinocelli, como podemos ver, não é inferior à lógica que deu origem à peça: se a proposta artística foi a de que qualquer objeto pudesse virar uma obra de arte, apenas pelo fato de assinalá-lo como tal, qualquer um poderia então sê-lo, e ainda mais se o objeto, como neste caso, fosse EXATAMENTE igual ao assinalado "originalmente" como "obra de arte", e reconhecido consensual e universalmente como tal. Poderia ser então que a assinatura, feita pela mão do artista, marcasse a diferença entre o *urinol original* e outros do mesmo modelo, cor, marca e fabricação não assinados por ele? Mas, como todos sabem, paradoxalmente, o artista empregou um sobrenome, e a letra inicial de um nome, falsos (R. Mutt) na assinatura da sua "Fonte"!

Como falamos inicialmente, logo depois de um longo processo, Pinocelli foi declarado inocente. Sem dúvida, o fato de ele ser um artista dadá de longa trajetória ajudou muito.

André Malraux, prestigioso intelectual e antigo ministro da cultura francês, pessoalmente tinha-lhe perdoado, achando muito engraçado o "atentado" dadaísta que o artista fizera contra a sua pessoa em ocorrência de uma visita oficial que realizara na cidade natal de Pinocelli, Niza. Empregando uma pistola de água, o artista disparou tinta vermelha contra ele, danificando o seu terno branco. Malraux impediu pessoalmente que os seguranças o prendessem e o levassem, convidando-o a passar o resto do dia ao seu lado, na visita que, como ministro, estava fazendo à cidade. Recusou-se a mudar de terno, assistiu ao almoço oficial e fez os seus discursos com aquelas roupas estragadas pela tinta vermelha do “atentado” dadaísta de Pinocelli. O prestigioso intelectual deu assim uma lição, não só de tolerância, magnanimidade e bom senso de humor, mas também de compreensão das propostas estéticas mais radicais dos artistas de vanguarda.

Mas, se bem o juiz declarara a inocência do artista, reconhecendo implicitamente a natureza “estética” da sua ação vandálica, também recusou a proposta de Pinocelli de doar para o museu a sua coleção de urinóis. A peça é única e ela não é intercambiável. Outro, exatamente igual, **não é exatamente** igual. Têm alguns que são e outros que não são urinóis de Duchamp. É muito curioso: a peça “original” apresentada pelo artista naquela mítica exposição do Armory Show, em Nova Iorque, em 1917, não foi vista no contexto como uma peça de arte "real", nem conservada como relíquia, ela foi percebida na época como o que Duchamp queria: uma piada aos seus colegas, numa mostra na qual ele mesmo estava envolvido na organização (daí o emprego do falso nome).

Foi só depois, com o reconhecimento da contribuição que aqueles movimentos de vanguarda trouxeram à percepção da arte no século XX, que a obra e o artista viraram um paradigma da *avant-garde* das primeiras décadas do século XX. Foi então que vários museus e instituições (mas a peça "original" já não existia) compraram não só uma, mas várias Fontes *originais* de Duchamp, assinadas todas elas com o falso nome de R. Mutt. (oito urinóis foram assinados e vendidos em 1964 a várias instituições, o da coleção do Centro da Arte Contemporânea George Pompidou é um deles).

Nem como objeto (industrial) nem como obra artística a peça é única. Ela nem é o urinol “original”, apresentado pelo artista no contexto da exposição que marcou a sua aparição nas artes do século XX, nem a sua firma de autoria é verdadeira. Existem, porém, sem dúvida, alguns urinóis que são mais *Duchamp* do que outros. O Centro de

Arte Contemporânea George Pompidou preferiu investir, na época, mais de 300.000 francos franceses na restauração da peça “original”, do que aceitar a coleção que Pinocelli, “generosamente”, oferecera para restituir o prejuízo ocasionado à peça *original* com a sua ação.

Não é do interesse desta tese, analisar de perto as implicações deste encontro próximo entre Pinocelli e Duchamp. Mas pode-se perceber que a escolha feita por uma maioria dos curadores que selecionaram a *Fonte* de Duchamp como a obra mais influente do século XX, estava acertada: ela representa de modo paradigmático o paradoxo da arte e do discurso estético ao longo do último século. Mas não é o caso entrar agora nos detalhes, complexidades e implicações deste paradoxo, nem da herança que o artista deixou para a arte de um século XXI que não consegue ainda contorná-lo. Muitos outros autores têm feito essas análises e aproximações, e não é esse o nosso rumo neste momento. Interessa-nos aqui ressaltar uma coisa só: o caráter **ÚNICO** da peça. Na coleção do George Pompidou só há um urinol Duchamp, e ele é por definição insubstituível. Ele é uma das obras do grande artista Marcel Duchamp, os outros não o são. Talvez sejam idênticos em tudo o que tem a ver com os seus materiais, data, técnicas de produção, forma, cor, tamanho, modelo e procedência. Mas esse aí é, **fenomenológica e ontologicamente, ÚNICO, insubstituível e irreplicável.**

Só mais um dado curioso para fechar nosso rápido olhar sobre esse urinol original: em 2006, aos 76 anos de idade, e na ocorrência de outra exposição da coleção permanente do Centro G. Pompidou o artista Pierre Pinocelli urinou, mais uma vez, na *Fonte* urinol Duchamp. Dessa vez o juiz foi menos benévolo para com a sua incontinência urinária perante a maior obra de arte do século XX: o artista foi condenado a pagar a não desprezível soma de 214.000 euros de multa⁵². (Pessoalmente achamos que as ações de Pinocelli são uma obra artística tão importante quanto a própria peça de Duchamp, e elas já deveriam estar juntas nos anais da história da arte. As duas, a ação de Pinocelli e a peça de Duchamp, são já companheiras inseparáveis. Mas o juiz e a direção do Centro George Pompidou não pensaram da mesma maneira).

⁵²Além da entrevista com Pierre Pinocelli na cidade de Cali, Colômbia, em 2002, vários detalhes foram consultados em: New York Times, em artigo de Alan Riding 26 de janeiro de 2007, disponível em <http://topics.nytimes.com>. El País, jornal espanhol, na versão catalã, artigo de Jordi Soler, Fevereiro 2, 2006, disponível em www.elpais.com/articulo/cataluna.

2.4.1.4- Quarto objeto: Uns óculos quebrados

«No Palácio de La Moneda, junto ao corpo sem vida de Allende ficaram esparramados vários objetos: o fuzil com o qual ele se suicidou, restos da munição, um capacete e uns óculos marca Mustang. Estes últimos, o que restou deles, estão agora numa vitrine do Museu Histórico Nacional como único testemunho material da figura do Presidente.»

HEIM, 2003.⁵³

«Não restou nada, ou quase, de Salvador Allende» (...) «só um pedaço de uns óculos quebrados e alguns papeis achados no seu corpo sem vida»

GUZMÁN, 2004.⁵⁴



Nos objetos apresentados antes exploramos as narrativas que eles contêm e podem desencadear. Como falava Didi-Huberman a propósito das imagens, na citação no começo desta lista de objetos, elas carregam uma memória muito maior do que a da pessoa que está diante delas. E, com certeza, é enorme a quantidade de relatos históricos e memórias culturais que esses óculos desencadeiam abruptamente, quando, como visitantes/turistas desprevenidos, nos achamos frente a estes óculos de Allende (Figura 14)

em uma instituição que esperávamos tão previsível quanto o é um museu histórico nacional.

⁵³ HEIM Patricio. Revista Patrimonio Cultural, septiembre, 2003. p 13-14. Tradução livre do autor desta tese. [*«En la Moneda, junto al cuerpo sin vida de Allende quedaron desperdigados varios objetos: el fusil con que se quitó la vida, restos de munición, un casco, y unos lentes marca Mustang. Estos últimos, o lo que queda de ellos, figuran ahora en una vitrina del Museo Histórico Nacional, como el único testimonio material de la figura del Presidente.»*]

⁵⁴ GUZMÁN Patricio. Salvador Allende, Documentário, França 2004, Tradução livre do autor desta tese. [*«No queda nada, o casi, de Salvador Allende» (...) «sólo un trozo de gafas rotas y algunos papeles encontrados sobre su cuerpo sin vida.»*] *Salvador Allende*. 100', 35 mm. DVD e Beta Pal. Produção de Jacques Bidou, JBA Production. O filme estreou na França em 2004 e participou no Festival de Cannes nesse mesmo ano. Convidado nos anos subsequentes em numerosos festivais, ganhou vários prêmios internacionais. Patricio Guzmán, diretor chileno naturalizado espanhol é reconhecido internacionalmente pelo documentário *A Batalha do Chile (1973-1978)*, considerado por numerosos críticos como um dos mais importantes do século XX. Informações sobre o filme e o diretor no site <http://www.patricioguzman.com>

São várias as razões do grande impacto que aqueles óculos produzem. A reminiscência da morte violenta que carregam, em primeiro lugar, e isso não só pelo fato de eles serem só a metade de uns óculos, mas também pelo vidro quebrado e cheio de marcas dos violentos eventos do trágico 11 de setembro de 1973. E, depois disso, a evidência que eles representam da dolorosa história de toda a América Latina, submetida à violência recorrente de numerosos e brutais regimes ditatoriais. E, ainda, a lembrança demasiado recente da desapareição, da tortura, do exílio, do assassinato, do massacre como métodos inerentes aos nossos processos políticos.



Uma vez restauradas as democracias em todo o cone sul, eles falam da necessidade imperativa de lidar com esse passado, de lê-lo e de incorporá-lo⁵⁵ aos processos de construção de nação. Não de simplesmente *esquecer e perdoar*, mas sim de aprender a lição, superar o trauma e seguir em frente. Até hoje a população se acha dividida entre aqueles que percebem o período ditatorial (compreendidos os seus crimes) como um processo *necessário* que “salvou” a pátria e aqueles que reclamam o reconhecimento oficial das muitas mortes e desapareições, ainda sem resolver, como única maneira de garantir que aquilo não aconteça de novo. Porque, sem dúvida, a presença desses óculos ali, no coração de Santiago, no museu Histórico da Nação, situado na própria Praça do Palácio de La Moneda (teatro dos bombardeios e da chacina que levou Allende ao “suicídio”) faz parte incontestável desse processo, e da necessidade imperiosa de lidar com essas memórias traumáticas.

Enfim, o atropelado encadeamento de imagens que vêm à cabeça, a lista das memórias que aqueles óculos quebrados nos lançam ao rosto seria inesgotável. Porque, além das múltiplas lembranças pessoais relacionadas com o período, e das inevitáveis associações e comparações com os processos nacionais particulares dos países sul-americanos, esses óculos também nos levam a contextos bem mais amplos. Ao período da Guerra Fria, por exemplo, ao começo do fim dos socialismos reais que a derrocada de Allende significou na perspectiva temporal que podemos ter hoje do evento (no esquema de um mundo pós-bipolar). Mas também nos levam ao vergonhoso envolvimento dos Estados Unidos

⁵⁵Neste sentido é revelador um fragmento da carta de Teresa Silva Jaraquemada, a mulher que achou os óculos no Palácio após do golpe e que, depois de tê-los escondido durante trinta anos, os doou ao museu: “*Hoje, na democracia, num ambiente de tolerância, achei propício doar este valioso objeto ao Museu Histórico*”. O texto integral da carta é exibido junto aos óculos e é distribuído aos visitantes pelos guias do museu.

naquele golpe de Estado e à surpreendente coincidência das datas com outro 11 de setembro posterior, também profundamente ancorado na memória coletiva recente.

Porém, embora importantes, não são esses aspectos que queremos abordar aqui. Os níveis das narrativas históricas, culturais contidas nos objetos já foram amplamente ilustrados. É outra a dimensão do universo dos objetos que queremos abordar agora. Mas para conseguir fazê-lo vamos ter que lembrar outros óculos, e outro triste assassinato acontecido em dezembro de 1980. Os óculos ensanguentados de John Lennon após a sua morte (Figura 15).

 <p>© DENNIS VAN TINE/LFI</p>	
<p>(Figura 15): Foto dos óculos quebrados de John Lennon na exposição <i>The New York City Years</i>, no museu Rock & Roll Hall of Fame, Annex NYC, NY, EUA, maio de 2009.</p>	<p>(Figura 16): Coberta do Vinil <i>Seasons of The Glass</i>, de Yoko Ono. Junho 8, 1981 (UK). Geffen Records, EUA.</p>

Fotograficamente eles fizeram já duas aparições públicas controvertidas: a primeira, seis meses depois do assassinato de Lennon, na capa do vinil de Yoko Ono, *Seasons of the Glass* (Figura 16), lançado na Inglaterra e nos Estados Unidos no mês de Junho de 1981. A segunda, numa exposição recente (maio de 2009), acontecida na sede de Nova Iorque do museu *Rock & Roll Hall of Fame and Museum*⁵⁶, com a curadoria da própria Yoko Ono, viúva de Lennon e artista conceitual. As críticas à exposição foram de várias ordens, toda vez que incluíram peças tão fortes quanto a sacola de plástico com as

⁵⁶O *Rock and Roll Hall of Fame and Museum* pode ser acessado no site <http://www.rockhall.com>. Entre os vários jornais que comentaram a exposição podemos citar o artigo de Lizzie Smith no Daily news do 13 de maio de 2009, o qual pode ser acessado em <http://www.dailymail.co.uk> (*Yoko Ono's new John Lennon exhibition features the bloody clothes worn on the night he was shot*).

roupas ensanguentadas do músico, tal e qual elas foram devolvidas do hospital Roosevelt, em dezembro de 1980, após o seu falecimento como consequência dos tiros que recebera de um fã desequilibrado. Os aspectos éticos envolvidos no fato de exibir esses objetos foram alvo de muitos comentários, e foram discutidos e criticados em revistas, blogs e jornais, acompanhando as declarações de Yoko Ono sobre o caráter da mostra. Ela justificou a exibição como uma forma de contribuir ao espírito e à filosofia da não-violência que John Lennon sempre defendera e ajudara a construir. Exibir essas peças seria uma forma de persistir nas suas denúncias contra a proliferação de armas e um assinalamento claro das vítimas que elas geram. Mesmo que nem todos tenham concordado na época, é essa presença do espírito, das idéias e vidas das pessoas nos objetos que pertenceram a elas, o que nos interessa agora.

As próteses (oculares nestes casos) passam a ser parte de nós mesmos. Inclusive quando elas são externas ao corpo (bengalas, óculos, por exemplo) acabam se fundindo à pessoa



(Figura 17): Réplica gigante dos óculos quebrados de Allende na comemoração dos 100 anos do seu nascimento em 2008. Plaza de La Moneda. Santiago de Chile. © AP.

até tornar-se não só um símbolo emblemático delas, mas quase que elas mesmas. Objetos pertencentes a um indivíduo são empregados em diversos tipos de práticas mágicas e rituais, por exemplo, e também nos rituais sociais para preservar a memória ou render homenagem. Neste sentido é pertinente lembrar aqui a réplica gigante (5 metros, Figura 17) daqueles óculos quebrados de Allende do Museu Histórico Nacional que se construíram para comemorar os 100 anos do seu

nascimento em 2008. Exibida no espaço público por várias semanas, na própria Praça de La Moneda em Santiago do Chile, ela constituiu o eixo central da série de homenagens realizadas por várias instituições, entre elas a Biblioteca Nacional do Congresso, entre maio e junho de 2008.

“As roupas tornam-se parte da imagem corporal (...). Qualquer peça de roupa vestida torna-se, imediatamente, parte da imagem corporal (...). Pode-se dizer, inclusive, que as roupas que despimos continuam a fazer parte do nosso corpo (...). Ao retirarmos as roupas à noite, modificamos nosso conjunto de atitudes, em parte devido à maior proximidade entre a imagem corporal em si e nossas tendências e pulsões libidinais (...). Como as roupas fazem parte do esquema corporal, ganham o mesmo sentido das partes do corpo e podem ter o mesmo significado simbólico destas (...). Identificamo-nos com os outros através das roupas. (...) Assim, as roupas podem se tornar um meio de mudar inteiramente nossa imagem corporal.
SCHILDER, 1999.⁵⁷

Cabelos, barbas, bigodes, unhas, mas também chapéus, sapatos, roupas em geral, e máscaras, pulseiras, etc. constituem autênticas prolongações corporais e, portanto, elementos essenciais na construção da nossa identidade como sujeitos.

“Quando tocamos um objeto com a extremidade de uma vareta, a sensação é percebida na ponta da vareta. Esta se torna, realmente, parte da imagem corporal. Para obtermos a sensação global na ponta da vareta, esta tem que estar mais ou menos rigidamente ligada ao corpo. Assim, passa a fazer parte do sistema ósseo (...). Outra prova da labilidade da imagem corporal é o fato de qualquer objeto que se conecte com a superfície do corpo ser, em alguma extensão, incorporado a ele.”
SCHILDER, 1999.⁵⁸

2.4.1.5- Quinto objeto: Uma lâmpada fluorescente

“As instalações fluorescentes de Dan Flavin são um bom exemplo. Flavin deliberadamente escolheu só as mais ou menos oito cores estandardizadas de tubos fluorescentes disponíveis no mercado (...) Faz alguns anos descobrimos que uma das cores, o vermelho cereja, tinha sido descontinuado por causa do risco de exposição a um pigmento tóxico no interior dos tubos (...) então os colecionadores da obra de Flavin tiveram que comprar todas as luzes vermelho cereja que acharam para armazená-las e poder assim usá-las em exposições futuras. É muito irônico que trabalhos baseados no que parecia ser a reprodutibilidade infinita de fabricação industrial estejam agora armazenados nos depósitos do museu Guggenheim como muitos outros Picassos ou Kandinskys!
IPPOLITO, 1998.⁵⁹

⁵⁷SCHILDER, Paul. *Imagem do corpo*, 1999. p 224.

⁵⁸Ibid, pág. 223.

⁵⁹IPPOLITO Jon. *The Museum of the Future: A Contradiction in Terms?* Julho 1998, Ippolito. Texto integral em http://www.three.org/variable_media/vm_concept.html. Ippolito é uma das mais proeminentes figuras internacionais em questões relacionadas à arte digital. Tradução livre do autor desta tese. [«Dan Flavin's fluorescent light installations are a good example. Flavin deliberately chose only the eight or so standard colors of fluorescent tubing

Esclareçamos o contexto: um fórum sobre arte digital. Jon Ippolito, uma das autoridades internacionais na matéria, coloca várias questões problemáticas a respeito desse tipo de manifestações. Uma delas, como alguém que trabalha no contexto museográfico (Guggenheim Nova Iorque), é o problema da conservação dessas obras. As *light installations* de Dan Flavin são aqui um exemplo. Só que, dada a distância, ajuda a compreender alguns dos problemas atuais pelos quais passam esse tipo de obras. Embora feitas apenas algumas décadas atrás, as instalações de Flavin apresentam já problemas de “sobrevivência”. Uma simples lâmpada fluorescente, que parecia um produto disponível na “infinita reprodutibilidade industrial”, ameaça hoje a sua integridade e preservação.

Mas, qualquer pessoa agora na faixa dos quarenta anos (a metade da vida na expectativa de vida atual) já testemunhou a aparição e/ou desaparecimento de vários tipos de suportes, tanto para o som quanto para a imagem e o armazenamento de dados. Vinis, fitas magnéticas (cassete, Betamax, VHS), disquetes e (agora) CD e DVD. Todos eles comercializados por sua vez em diversos tipos de formatos, tamanhos, versões, etc. O “rápido desenvolvimento tecnológico” é, por definição, e apesar da redundância dos termos, “rápido”. Isso implica uma cada vez mais acelerada obsolescência, não só dos suportes, mas dos próprios sistemas de leitura, programas, tomadas, portos, cabos... a lista chegaria a ser infinita e poderia chegar até (se a projetamos para frente em só mais umas décadas) os possíveis tipos de energia, fontes e formas de condução dela (o cobre, metal base de todos os sistemas de condução elétrica, até hoje, está virando um material cada vez mais raro e caro, ao ponto de ele já ser chamado de “ouro vermelho”, sendo, depois do titânio, o ouro e a prata, o quarto metal mais caro do planeta).

Feitas de luz, de “incorpóreas” cores luminosas projetadas em Cubos Brancos vazios, as instalações de Flavin *pareciam* “imateriais”, mas há uma década o Museu Guggenheim teve uma lembrança preocupante da sua **materialidade**. E isto não só por conta da descontinuidade na produção de um tubo fluorescente específico. É a própria natureza química do pigmento que produzia aquela cor vermelho-cereja particular que está na

readily available (...) a few years ago, we discovered that one of those colors, the deep cherry red, had been discontinued because exposure to a toxic pigment coating the interior of the tube (...) So the collectors of Flavin's work have had to buy up all the cherry red bulbs they could find to store them for use in future shows. What an irony that works based on the seemingly infinite reproduceability of industrial fabrication are now stored in the Guggenheim's warehouse like so many Kandinskys and Picassos!»].

base do problema: a sua manipulação se revelou perigosa para a saúde. *Essa cor não só já não é mais produzida, como não será produzida nunca mais.*

A matéria não só tem propriedades químicas, ela é química, ela é eletromagnetismo e é energia. E, com certeza, ela é muitas outras coisas mais que nosso estado de conhecimento atual não nos permite ainda perceber. Já no decurso de apenas um século (tomamos como início da linha temporal aqui implícita os trabalhos fundacionais do dinamarquês Nils Bohr), as nossas concepções da matéria mudaram de forma extraordinária. Vamos dar só uma olhada num clássico texto de um dos muitos alunos de Bohr em Copenhague, o físico alemão Werner Heisenberg:

“(…) outra fórmula foi inventada por Niels Bohr, que introduziu o “conceito de complementaridade”. Este conceito significa que diferentes imagens intuitivas, destinadas a descrever os sistemas atômicos, podem ser adequadas para determinadas experiências, mas excluem-se mutuamente. Assim, por exemplo, podemos descrever o átomo de Bohr como um sistema planetário: um núcleo atômico no centro, e, por fora, os elétrons, girando em torno deste núcleo. Mas, para outras experiências pode ser mais conveniente imaginar que o núcleo atômico se encontra rodeado de um sistema de ondas estacionárias, sendo a frequência das ondas determinante da radiação emitida pelo átomo. Finalmente, o átomo pode ser ainda considerado como objeto da química: podemos calcular a sua reação térmica ao combinar-se com outros átomos, mas não poderemos observar simultaneamente o movimento dos elétrons. Estes diferentes modelos são corretos quando se empregam corretamente, mas se contradizem entre eles, e chamam-se, por isso, reciprocamente complementares.”

HEISENBERG, 1962⁶⁰

O átomo, coração constitutivo da matéria, pode ser então concebido, segundo o sistema de referência, como partícula ou como onda, como substância ou como fluxo. Não por acaso a materialidade constitutiva das artes plásticas mudou radicalmente. A própria “matéria” passou a ser uma dimensão bem mais complexa na ciência do século XX. Portanto, a denominação de “imaterial” para alguns tipos de arte (não só a arte digital,

⁶⁰HEISENBERG, Werner. *La nature dans la physique contemporaine*, 1962. p 46, 47. Tradução livre do autor desta tese. [«Nils Bohr, avec une autre formule, a introduit le «concept de caractère complémentaire». Il entend par là que divers images claires au moyen desquelles nous décrivons de systèmes d'atomes, tout en s'appliquant à certaines expériences, s'annulent pourtant réciproquement. Ainsi il est possible par exemple de décrire l'atome de Bohr comme un petit system planétaire: au centre un noyau. Pour d'autres expériences, il serait utile de se représenter que le noyau est entouré d'un system d'ondes statiques dont la fréquence décide de la radiation de l'atome. Enfin, on peut aussi considérer l'atome comme un objet de la chimie: on est en mesure de calculer sa réaction thermique lorsqu'il s'unit à d'autres atomes, mais on ne pourra pas observer simultanément le mouvement des électrons. Il en ressort que ces diverses images sont correctes à condition de les employer correctement: mais elles se contredisent et, en conséquence, on les dit complémentaires l'une de l'autre.»].

como mostram as instalações de luz de Flavin), se evidencia como uma simples figura de linguagem que expressa de maneira ineficiente a complexidade material dessas obras. Assim como os desafios que elas impõem, não só aos museus e colecionadores, mas também aos próprios artistas e às instituições cuja função social é a difusão e a exibição da arte. Por enquanto, estamos fazendo simplesmente uma lista de alguns objetos que vão nos permitir desenvolver a noção de materialidade que precisamos para aprofundar o nosso objeto de pesquisa. Por agora, esse tubo fluorescente nos permite fazer uma afirmação, simples mas importante:

Por definição, não existe um “software” sem “hardware”, ou seja, não existe uma tecnologia sem suporte físico.

A tecnologia, por definição, é a aplicação prática do conhecimento que temos da matéria e dos fenômenos naturais. Mesmo as tecnologias que *parecem* “imateriais”, como as telecomunicações sem fio, são uma mistura complexa de vários tipos de materialidade. Seria suficiente pôr juntos três telefones celulares pertencentes a três momentos do desenvolvimento desses aparelhos até hoje (um modelo de meados dos anos 1990, um de 2004 e outro atual, por exemplo) para evidenciar as múltiplas mudanças dessas *materialidades*, e a persistência inevitável dos suportes físicos e mecânicos que denominamos “*hardware*”.

Existem ainda outras materialidades às quais nem fizemos menção: design, marcas, cores, estilos, preços para indicar status, grupo de pertencimento social, etc. Da mesma maneira evitamos qualquer referência aos riscos que várias pesquisas médicas adiantam hoje sobre o impacto que as ondas empregadas na transmissão de dados representam para a saúde. Evitamos, finalmente, qualquer abordagem aos temas relacionados com a poluição eletromagnética, tema quase inexistente na legislação brasileira⁶¹, mas que vai com certeza fazer parte das agendas governamentais num futuro próximo, dada a acelerada proliferação dessas tecnologias sem fio e a crescente preocupação no contexto internacional sobre o seu impacto no meio ambiente.

⁶¹Um exemplo da escassa presença que este tema tem ainda no país é a ausência de bibliografia nas bibliotecas da UFMG. Um documento de introdução a alguns dos problemas implícitos nesta temática pode ser achado na Revista do Instituto de Pesquisas e Estudos da Universidade de Bauru (Faculdade de Direito de Bauru, SP) n. 44, p. 555-569, set./dez. 2005. HERRERA, Luiz Henrique Martim. Poluição eletromagnética: sua normatividade e o princípio da precaução. Disponível em: http://www.ite.edu.br/ripe/ripe_arquivos/ripe44.pdf, e também no site da Biblioteca Digital Jurídica http://www.bdjur.stj.gov.br/xmlui/bitstream./Poluição_Eletromagnética.pdf.

Importa-nos, por enquanto uma conclusão: não existe uma arte “*imaterial*”. Se, como nos falava Walter Moser no começo deste capítulo, frequentemente esquecemos esse alicerce midiático, essencial e constitutivo da obra de arte, as lâmpadas fluorescentes vermelho-cereja estocadas do Museu Guggenheim, Nova Iorque, estão ali para fazer a lembrança. Aliás, talvez dada a complexidade dos diversos tipos de “matérias” e “materiais” implicados nas artes eletrônicas e nas “novas” mídias, poderíamos chamá-las, mais correta e apropriadamente, de “hiper-materiais”⁶².

2.5- ONTOLOGIA E MAGIA DOS OBJETOS

Ontologia: Parte da filosofia que trata do ser enquanto ser, e do ser concebido como tendo uma natureza comum que é inerente a todos e a cada um dos seres.
Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa

Ontologia: Ciência, doutrina ou teoria do ser ou do ente enquanto tal.
Enciclopédia Multimídia Espasa.

"As coisas duram mais que as pessoas."
BORGES, 1999⁶³

A lista de objetos que fizemos antes poderia tornar-se infinita. A história, tanto das sociedades quanto dos indivíduos, está cheia de múltiplos exemplos dessas complexas relações que construímos com o mundo dos objetos. As relíquias medievais, por exemplo, poderiam fornecer material para outra tese: houve bustos-relicários, braços-relicários, cabeças-relicárias, etc. A sua forma mudou segundo os períodos, estilos e países, mas também segundo a parte do corpo do santo ou do mártir contida neles. Houve um intenso mercado, e tráfico até, em toda Europa, ao ponto de a Contra-Reforma ter que ditar severos regulamentos para controlá-lo. Períodos históricos completos, como a época Carolíngia, se especializaram na sua confecção e fabricação. Autênticas obras-primas de ourivesaria, em forma de primorosas igrejas, capelas, arcas, etc. chegaram até nós entre os maiores tesouros artísticos da baixa Idade Média.

⁶²A referência aqui é proposital: a expressão implica um link com o nome da muito conhecida exposição *Les Immatériaux, Os Imateriais*, curada por Jean-François Lyotard no Centro Georges Pompidou (Paris, 1984) e considerada um ponto de referência iniludível ao falar de novas mídias no contexto museográfico.

⁶³BORGES, Jorge Luis. *O Encontro*, em *O Informe de Brodie*, 1999. p 448, volume II.

Também poderíamos ter escolhido um objeto que nos permitisse trazer à tona outra materialidade complexa, inerentemente ligada ao mundo contemporâneo: o lixo. Poderíamos ter escolhido uma garrafa plástica qualquer, ou então um copo de isopor, que nos permitisse falar dessa materialidade “esquecida” constantemente. Apontar, tornar visível essa imaterialidade que virou já um problema de dimensões planetárias seria um projeto de vida e forneceria as bases para uma revisão total do paradigma de “desenvolvimento”. Ela constitui um autêntico calcanhar de Aquiles do modelo capitalista, baseado no consumo impulsivo, e, portanto no universo do “descartável”. Milhões de quilogramas de sacolas; bilhões de toneladas de materiais plásticos derivados do petróleo (origem de quase todos os plásticos que usamos diariamente) são “descartados” cada dia até nos cantos mais afastados dos cinco continentes. Mas “descartar” é, claramente, uma noção cultural, produto da “filosofia” de “*use, jogue fora e compre outro*”, próprio das sociedades de consumo. Na verdade, nos termos da biomassa, dos ciclos naturais, da necessária reabsorção biológica da matéria, esses objetos estão longe de ser “descartados”. A natureza vai precisar de centenas de anos para, realmente, “descartá-los” nos processos biológicos da decomposição e reciclagem da matéria, implícitos no ciclo da vida. Nós quebramos uma ordem natural na qual o que morre é reabsorvido, e habitamos, hoje, no paradoxo de determinados materiais cada vez mais duráveis e um ciclo de vida útil dos objetos cada vez mais breve. Tanto por causa da velocidade da inovação tecnológica quanto pela urgência do sistema econômico de acelerar os ciclos de compra e consumo.

Mas a nossa lista devia ser reduzida, e selecionamos estes: uma estatueta de pedra, um urinol, um pente, uns óculos quebrados e uma lâmpada fluorescente. O que têm eles em comum? Que têm a ver com o desenvolvimento desta pesquisa? Todos eles nos informam sobre certa relação incontornável que temos com os objetos, com a matéria. Porque também nós somos feitos de matéria, ocupamos e geramos um espaço, temos um peso, uma largura e um comprimento. E também somos feitos de certos materiais físico-químicos. Não somos compostos de urânio, nem de titânio, mas de carbono, oxigênio, água, cálcio...

Essa *materialidade* seria então uma das características essenciais dos objetos que apresentamos. Mas também a sua *permanência*: precisamente porque têm uma obstinada *duração*, eles carregam memórias longínquas aderidas à sua pele. E é por

causa dessa continuidade que eles podem ser inseridos em relatos que nos põem em contato com linhas de tempo, ligando-nos com o passado e com o futuro (no caso da lâmpada fluorescente o problema é a continuidade da obra, *daqui para frente*). “*As coisas duram mais que as pessoas*”, nos fala Borges, e tanto uma escultura pré-histórica quanto uns óculos da década de 1970 podem carregar e transmitir histórias de longa duração. Justamente porque não estão submetidos aos ciclos da vida e da morte próprios do orgânico, eles ficam além da fugacidade e da contingência às quais está submetido o vivente. A sua natureza é inorgânica. Ou seja, não estão sujeitos aos ciclos da vida e da morte, e a maior duração dos materiais que os compõem lhes permite impregnar-se de uma carga de tempo também muito maior.

2.5.1- Uma Ontologia do Objeto

“A obra (de arte) contemporânea já não pode ser mais considerada como um espaço a percorrer (onde o visitante é um colecionador). A obra apresenta-se agora como uma duração a experimentar, como uma abertura para um campo de intercâmbio ilimitado.”
BOURRIAUD, 2006⁶⁴

No caso da estatueta paleolítica, a carga de tempo é consideravelmente maior, mas se tivéssemos escolhido, por exemplo, o osso petrificado de um dinossauro, esse fardo de passado haveria crescido exponencialmente até chegar a ser de milhões de anos. No caso do tempo geológico, certos tipos de pedra, a ocorrência de certa classe de material, certas características do terreno, falam, para o especialista, de bilhões de anos. O mundo é vários milhões de anos mais velho do que nós. Ele vai durar muitos outros milhões após nossa extinção como indivíduos, como povos e como espécie. Depois da morte da nossa estrela, o Sol, o universo assistirá ainda ao nascimento e morte de milhões de outras estrelas. E esse universo é precisamente as coisas que o compõem: estrelas, animais e casas; galáxias e árvores, gatos e Via Láctea, insetos e oceanos; ruas, prédios, brinquedos, bombas atômicas, fábricas, e desertos, coisas e gente: o universo é feito de **matéria**, que, aliás, e apesar da redundância, é a *matéria-prima* a partir da qual estão feitas as coisas que o preenchem.

⁶⁴BOURRIAUD Nicolas. Estética Relacional, 2006. p 14.

E essa existência, esse SER da matéria, exige um espaço. Inclusive o vazio exige um espaço. Talvez Matéria e Espaço sejam só dois nomes para um mesmo fenômeno complementar: O estar/ser, o ser/estar das coisas. De fato, em todas as línguas germânicas e eslavas (inglês: *To Be*, alemão: *Sein*, sueco: *Vara*, russo: *быть* [*Buit*], polaco: *Być*, etc.), incluindo algumas línguas latinas (o francês *Être*), eles são um único verbo. Ter certas dimensões faz com que as coisas sejam definidas em termos do espaço que geram. Mesmo mortos, os corpos ocupam um espaço. Um corpo morto é ainda alguma coisa: um corpo morto. Pesa alguns quilogramas e tem certas dimensões. Ainda ocupa um caixão, e um túmulo. Um cemitério também é um lugar, uma tipologia arquitetônica e um ritual social. Como as escolas e os motéis, um cemitério faz parte também do *existente* numa cidade. O universo é feito de matéria e espaço. Ele é matéria e espaço. Mas não é exatamente isso. Kant nos fala que o nosso sistema de pensamento realmente só pode pensar no interior das categorias do *tempo* e do *espaço*:

“O espaço é uma representação a priori necessária que subjaz a todas as intuições externas. Jamais é possível fazer-se uma representação de que não há espaço algum, embora se possa muito bem pensar que não se encontre objeto algum nele. Ele é, portanto, considerado a condição de possibilidade dos fenômenos e não uma determinação dependente destes. (...) O espaço não é senão a forma de todos os fenômenos dos sentidos externos, isto é, a condição subjetiva da sensibilidade unicamente sob a qual nos é possível intuição externa.”

KANT, 1980⁶⁵

“O tempo nada mais é senão a forma do sentido interno, isto é, do intuir nós mesmos e de nosso estado interno. Com efeito, o tempo não pode ser uma determinação dos fenômenos externos, não pertence nem a uma figura, nem a uma posição, etc. determinando ao contrário a relação das representações em nosso estado interno (...). É o tempo a condição formal a priori de todos os fenômenos em geral”

KANT, 1980⁶⁶

Talvez existam outros mundos, mas eles teriam que estar dentro deste, que podemos perceber e pensar. Outros universos, sem tempo ou espaço, se existiram, não foram feitos para o entendimento humano, ele só pode perceber dentro dessas duas categorias incontornáveis. Mas esta não é uma tese de filosofia, nem de física, ela está delimitada a certos tipos específicos de manifestação artística, e se fazemos aqui alusões a esses temas é só no contexto de uma constatação: no seu desenvolvimento histórico, as artes

⁶⁵Ibid. KANT Immanuel, *Crítica da Razão Pura*. São Paulo, 1980. Abril Cultural, 1980. Página 41-42.

⁶⁶Ibid. Págs. 45-46

plásticas estão ligadas (ou teríamos que dizer *estiveram?*) a essa natureza física do seu material de trabalho, a essa "ontologia" do objeto. Elas são (foram?) definidas precisamente a partir dessa característica de produção de uma imagem que toma corpo e forma NA matéria.

É importante lembrar que, no contexto discursivo que estamos construindo, o "oposto" de *Matéria* não seriam conceitos como *Idéia* ou *Espírito*. Por conseguinte, ao afirmar que o mundo está feito de matéria, não estamos fazendo nem uma afirmação de filosofias materialistas, em oposição a concepções idealistas, espirituais, religiosas, etc. Não é essa nossa área de trabalho. A dimensão "oposta" à matéria seria, nesse contexto, o "*Tempo*". Ou ainda noções como *evento* e *acontecimento*. É da divisão e classificação das artes que estamos falando, das partilhas e materiais dos dois grandes campos nos quais elas tradicionalmente foram subdivididas: Artes Plásticas e Artes Performáticas. E neste momento estamos fazendo uma aproximação ao primeiro campo: às artes que produziam, e produzem, objetos materiais tangíveis.

Não é por capricho taxonômico que o artesanato, as artes aplicadas, o design, sejam parte deste conjunto das "*artes plásticas*". Não só as *Belas Artes*, ou artes "maiores", Pintura, Escultura e Arquitetura (em contraposição às "menores", *decorativas* ou *aplicadas*), conformam essa categoria de Artes Plásticas. De fato, em grandes períodos históricos da humanidade, o "artesanato" e as "artes plásticas *Maiores*" ("*Belas*") foram indissociáveis: estudamos arte chinesa, pré-colombiana, ou inclusive pintura grega, nas ânforas, vasos e bacias dessas culturas. O estudo da arte muçulmana está indissolavelmente ligado à produção do objeto utilitário. Aliás, inclusive na arte europeia esta separação entre "arte" e "objeto utilitário" foi muito tardia e se deu só a partir da Renascença. Mas, mesmo assim, importantes períodos artísticos posteriores, como o Rococó francês, estão completamente ligados ao objeto decorativo, ao mobiliário, à decoração de interiores. O século XVIII é chamado comumente nos meios acadêmicos como o *Século da Porcelana*.

A pintura grega fornece um ótimo exemplo para aprofundar tanto na natureza dessas artes *plásticas*, a partir da sua relação incontornável com a matéria, quanto dessa complexa relação entre *artes puras* e *utilitárias*. As esculturas gregas sobreviveram graças à durabilidade dos materiais com que foram feitas (mármore, metal). Mas a

pintura, campo igualmente evoluído, foi feita sobre madeira, material muito vulnerável, e laborada com pigmentos vegetais e minerais que não sobreviveram à passagem do tempo (o óleo de linhaça foi inventado só no século XV pelos pintores flamengos). Assim, as ânforas e vasos (utilitários) têm sido os suportes *naturais* de estudo da rica produção pictórica daquela cultura. Feitas na cerâmica, material muito mais resistente, e no qual o pigmento se torna parte constitutiva da peça ao ser "inserido" nela, as pinturas foram preservadas até nossos dias. Mas os historiadores têm ainda outra fonte: os murais, afrescos e mosaicos romanos feitos, em grande parte, do mesmo modo que a escultura romana, a partir de originais gregos. Ainda mais, para ilustrar de maneira clara a materialidade que estamos aludindo: uma parte importante daqueles murais e afrescos foram conservados graças ao milagre de um "cofre de preservação" bastante incomum: a lava vulcânica que sepultou e preservou o patrimônio material das cidades de Pompéia e Herculano durante mais de um milênio e meio.

Sabemos muito bem: o objeto artístico, a *Obra de Arte* como categoria autônoma, é uma invenção bem tardia no desenvolvimento da cultura Ocidental. E mesmo na modernidade foram várias as tentativas que, desde as diferentes vanguardas e movimentos, negaram esse limite entre artes aplicadas e Belas Artes: o *Arts and Crafts* inglês, a Bauhaus alemã, o construtivismo russo, os *Art Nouveau* e *Art Déco* franceses em suas múltiplas variantes européias (Jugendstil, Sezession, Modernismo, Liberty Style, etc.) estabeleceram, todos eles, o desvanecimento dessa linha divisória no centro dos seus programas. Ainda mais: autores como Jacques Rancière⁶⁷ apontam esse desejo de deslocamento da partilha "arte" como o verdadeiro coração das vanguardas artísticas do século XX: não foi o envolvimento político de vários daqueles movimentos (Marinetti, futurismo italiano e fascismo, Tatlin, futurismo e revolução russa, etc.) o que fez com que eles tenham sido *políticos*. Antes disso foi a sua vontade de quebrar essa fronteira entre objeto artístico e objeto utilitário. Arquitetura, urbanismo, escultura, design, cartaz, quadro constituiriam um espaço único, não interrompido, de criação e encontro. A essência política da arte seria essa, não os seus temas ou propostas discursivas, mas a própria definição dos fazeres: entre ofícios que *roubam* o tempo do artesão, afastando-o da vida política e da participação social, e ofícios que, ao invés disso, constituem um lugar privilegiado de produção de pensamento e discurso simbólico. O *fazer*, o ofício,

⁶⁷RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*, 2005.

pode até ser o mesmo (pintar, tirar fotos, fundir peças de metal), mas a própria separação criada pelas partilhas “trabalho manual” ou “trabalho intelectual” implica partilhas sociais e econômicas, isto é, políticas. Mas, por enquanto, interessa-nos aqui um primeiro ponto de ancoragem essencial na articulação conceitual da nossa pesquisa:

Historicamente, a raiz do campo fenomenológico de competência das Artes Plásticas tem sido a produção de objetos materiais-espaciais.

Esta não é, de forma alguma, uma declaração conservadora que reclame a volta à ordem em nome da tradição. Qualquer um, comprometido com o desenvolvimento da arte hoje, sabe muito bem que o campo está em expansão contínua, e que as denominações de *Belas Artes* ou de *Artes Plásticas*, têm experimentado um forte processo de reconfiguração. Muitas escolas, museus, eventos e instituições, que têm a ver com a área mudaram a sua denominação pela "nova", de *Artes Visuais*, campo talvez não só mais abrangente como também mais em consonância com a natureza das artes da imagem hoje. De fato, a nossa pesquisa tem a ver precisamente com esse campo expandido da imagem no contexto contemporâneo: interessa-nos, precisamente, o vídeo, uma subespécie de imagem que não pertenceria a essa partilha que designa o campo tradicional das *artes plásticas*.

Fazemos aqui esse esclarecimento com a finalidade de precisar o contexto no qual sublinhamos a afirmação anterior, ressaltada como ancoragem essencial na construção discursiva deste capítulo. No entanto, é claro que se nos sentimos obrigados a "provar" a natureza "material" do campo das *Artes Plásticas* é precisamente porque uma série de mutações (culturais, epistemológicas, estéticas), acontecidas ao longo de todo o século XX, submeteu à crítica essa noção. Hoje, logo depois de um processo de reestruturação daquela visão tradicional do campo, uma declaração tão aparentemente simples como essa tem que ser contextualizada, esclarecida e sustentada. Como nos fala Nicolas Bourriaud na sua obra *Estética Relacional*, citada no cabeçalho, “a obra de arte já não é mais um espaço a percorrer, mas uma duração a experimentar”. Porém, até datas ainda muito recentes, esse pertencimento das artes da imagem ao campo da matéria e do espaço era a base mesma de trabalho dos processos de ensino nas escolas de Belas Artes. Era também a coluna programática das instituições que têm a ver com o seu

desenvolvimento. Poderíamos dizer até que o domínio das diversas materialidades (pigmentos, papéis suportes, ácidos e outros materiais e elementos químicos na pintura e na gravura, argilas, metais, temperaturas, fornos, tipos de pedra na escultura ou na cerâmica) continua sendo a base sobre a qual se constitui a grade curricular e se faz o planejamento dos processos de ensino-aprendizagem nas escolas de artes. Contudo, e para voltar a essas “partilhas do sensível” de Rancière, para não ficar em “escolas de ofícios”, a grade curricular faz um entrelaçamento entre estes fazeres e saberes “técnicos” e os fazeres e saberes intelectuais (história, filosofia, teoria da arte, metodologias de pesquisa, etc.).

Também as escolas de “*Artes Eletrônicas*” ou de “*novas mídias*” são obrigadas a fazer essa passagem pela “materialidade”: *hardwares*, lentes, tripés, microfones, equipamentos, etc. Aliás, a reestruturação do ensino das artes no contexto destas transformações dos suportes materiais, e das próprias definições dessa materialidade, faz parte das problemáticas inerentes ao campo no contexto contemporâneo. Mas essas mutações e reestruturações acontecidas ao longo do século XX são um tema que vamos desenvolver no ponto sete deste capítulo (2.7 *O Tempo Como Categoria*). Por enquanto, a lista de objetos convocados nas páginas anteriores ainda tem coisas a nos falar sobre a noção de materialidade que estamos desenvolvendo aqui.

2.5.2- Magia Simbólica dos Objetos

“*Atrás de cada objeto real existe um objeto sonhado*”
BAUDRILLARD, 1973⁶⁸.

Até agora tomamos cuidado de mencionar só rapidamente os termos *fetich* ou *fetichismo*, porque eles, como as palavras todas, são complexos e polivalentes. Por si mesmos esses dois vocábulos nos remetem a vários níveis e contextos discursivos: ao mundo mágico dos povos animistas "primitivos", por exemplo, nos campos da antropologia ou da história das religiões. Ou ainda, num outro nível desse sentido religioso, à disputa entre catolicismo e protestantismo sobre a proscricão e condenação do emprego das imagens: elas seriam fetiches e equivaleriam à idolatria primitiva, ou à

⁶⁸BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Objetos*. São Paulo, 1973. Pág. 126.

heresia. Mas remetem-nos também à psicanálise freudiana: ao seu estudo do desvio sexual, neste caso ao deslocamento e transposição das sensações eróticas aos objetos pertencentes à pessoa amada. E teríamos ainda o fetichismo da mercadoria da análise marxista: uma coisificação das relações sociais entre pessoas mediada pelas coisas⁶⁹.

Usamos a palavra *fetichismo* uma vez só na apresentação que fizemos dos cinco objetos: para nos referir ao pente da mulher que dançou com Bolívar. Mas nenhuma daquelas acepções provenientes dos campos da antropologia, da história das religiões, da psicanálise ou da economia política se aplicariam na abordagem que estamos construindo aqui. Porém, apesar das múltiplas diferenças expressas em cada um desses contextos, os termos *fetiche* e *fetichismo* podem ser claramente referidos a uma raiz comum: certo tipo de relação com os objetos inanimados que faz com que eles (para o bem e para o mal) tenham uma "vida" e "potência", uma capacidade de cobrar uma existência própria.

*Toy Story*⁷⁰, a série norte-americana de desenho digital animado, é um bom exemplo dessa vida própria, "mágica", que os objetos potencialmente podem possuir. Nas formas de pensamento "irracionais" ou "pré-rationais" (a infância, por exemplo) constroem-se nexos "pré-rationais" entre o objeto e o que ele representa. O brinquedo não é um simples pedaço de plástico colorido com forma de caminhão, caubói ou viajante espacial. Ele é um universo, *uma vida*. É uma personagem que não simplesmente "toma vida", ele **está vivo**, age, tem uma personalidade, *vive* aventuras. Ele torna visíveis e tangíveis as forças que convoca, garantindo uma forma de comunicação com o mundo. Mas também uma apreensão e uma aprendizagem dele e, portanto, cumpre funções de reforço psicológico profundas.

⁶⁹No capítulo I a Seção 4 de «*O Capital*» leva especificamente o título de «*O fetichismo da mercadoria*», entre as múltiplas reflexões que compõem a sua explicação do fenômeno poderíamos citar esta: «*Uma relação social definida, estabelecida entre os homens, assume a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. Para encontrar um símile, temos que recorrer à região nebulosa da crença. Aí os produtos do cérebro humano parecem com os produtos da mão humana, no mundo das mercadorias. Chamo a isto de fetichismo, que está sempre grudado aos produtos do trabalho, quando são gerados como mercadorias. É inseparável da produção de mercadorias.*». MARX, Karl. *O Capital*, 1968. p 81.

⁷⁰*Toy Story*, Estados Unidos, 1995, 1999 e 2010. O terceiro filme da famosa série dos estúdios Pixar e Disney foi estreado no Brasil no dia 18 de junho de 2010. As duas versões anteriores são de 1995 e 1999. Detalhes sobre os filmes podem ser acessados no site oficial: <http://disney.go.com/toystory/>

O mundo dos brinquedos é um mundo “mágico” por causa dessa autonomia que tomam as coisas. Mas essa autonomia está presente também no mundo da magia, no qual as forças da natureza e os objetos que compõem o universo se tornam, em diferentes graus e momentos, entidades independentes. Ou melhor, entram em outros sistemas de significação. Mas a magia, como construção desses nexos psicológicos e de reforço feitos a partir do objeto, não é uma exclusividade de estágios "primitivos" do pensamento ou da civilização. Essa relação está atuante e, sob várias formas, é uma força presente nas sociedades contemporâneas. Os amuletos da boa sorte, as cartas, flores e cabelos do ser amado que os namorados conservam, e que destroem quando os ciúmes ou a raiva lhes roem o peito. Os souvenirs que o turista leva e conserva como lembrança, as peças que muitos preservamos como sobreviventes de um outro estágio da vida pessoal (infância, adolescência, etc.) sob forma de brinquedos, roupas, livros ou (na sociedade atual) de fotografias, discos de vinil, CDs, materiais impressos, etc., todos eles dão conta dessa permanência e força dos objetos. Eles constroem pontes com pessoas e fatos. Representam potências e dão lugar a narrativas, construindo portas de entrada aos mundos invisíveis do passado, da nostalgia, da afetividade, da história. A própria História, com H maiúsculo, como ciência, a arqueologia, têm neles uma ancoragem incontornável naquilo que denominam "fontes": documentos, arquivos, traços e restos da cultura material, etc.

Mas colecionar, preservar objetos constitui a base não só do arquivo: também os museus, sejam de artes, história ou paleontologia, têm a sua razão de existir nesse vínculo central que estabelecem com a presença física, material e existente do objeto. A partir dele se estabelecem os roteiros e discursos das narrativas museográficas, mas, necessariamente, só **a partir de**: se precisa dele como ponto de ancoragem. Da mesma maneira, nos “*museus virtuais*”⁷¹ se apresentam fotografias, vídeos, informações, a partir de: o objeto, a coleção são incontornáveis.

Mas, além da coleção oficial, respaldada pelo saber, a pesquisa, as instituições, avaliadas pelo poder e pelo status, existe também a coleção pessoal, a afetivo-sentimental, a maníaca, feitas e conservadas pelo amante, pelo excêntrico, etc. Basta dar uma olhada na lista de objetos que algumas das prestigiosas casas de leilão como

⁷¹ Estes *museus virtuais* são, na verdade, até hoje, simplesmente *sites* com uma especificidade temática dada pelo tipo de “coleção” que apresentam.

Christie's ou Sotheby's têm oferecido à venda, para entender o enorme lugar simbólico que esse culto aos objetos "diferenciados" tem na sociedade contemporânea. A escova de dente e outros artigos pessoais de Jaqueline Onassis, as ruínas do carro acidentado no qual morreu Lady Di, bolas de beisebol usadas em jogos famosos ou lançadas pelos jogadores mais populares do esporte. Se continuar, a lista seria inesgotável.

Mas, qual que é a diferença entre uma escova de dente "normal" e outra usada por Jaqueline Onassis? E, se pagar um preço bem alto para possuí-la, como é que a Casa Christie's pode provar que essa aí foi, com certeza, a escova de dente da viúva Kennedy-Onassis? Qual que pode ser o interesse de ter em casa os restos de um carro acidentado porque nele morreu uma celebridade? Como vemos, não foi por acaso que o Centro George Pompidou recusou o oferecimento de doação, da parte de Pinocelli, de vários outros urinóis do mesmo modelo que o original. O culto aos objetos, a possibilidade de um objeto se diferenciar dos outros só pelo contato, pelo assinalamento e pela "marca" deixada pelo seu usuário, está fortemente arraigada, talvez não só na nossa cultura, mas de uma maneira profunda, no desenvolvimento antropológico da espécie. Ela talvez seja bem anterior ao nascimento da arte.

Pode ser também que a arte seja contemporânea a esse nascimento. Como nos fala Baudrillard, num dos seus primeiros trabalhos (*O Sistema dos Objetos*), os objetos pertencem ao universo da significação: eles fazem parte de sistemas e redes de produção e leitura do sentido. As coisas têm um duplo: são as coisas mesmas, os objetos físicos, mas são também o que elas significam e representam. Esse significado, como em todos os sistemas de signos, está em constante construção, entra e sai de sequências discursivas; comprime-se, expande-se e muda.

Aliás, esse é um dos limites constantes nos quais se movimenta a diferenciação ou a dificuldade de diferenciação, entre Artes "Puras" e Artes "Aplicadas". A moda, a decoração, o design, o sabem muito bem: os seres humanos não usamos roupas e sapatos só para nos proteger do sol, do frio ou da chuva. Os usos simbólicos desses objetos são muito mais complexos: eles indicam pertencimento a grupos, faixas etárias, comunidades, profissões, etc. A inclusão num grupo implica a diferenciação de outro. Eles ajudam a nos *diferenciar* e, portanto, a construir psicologicamente a nossa noção de individualidade e personalidade, validam o nosso status socioeconômico, etc. Em qual

momento os campos da moda ou do design deixam os terrenos do "artesanato", ou da aplicação, e entram nos terrenos da arte?

Da mesma maneira, muito da pintura que se produz e se vende no mercado tem usos claramente decorativos, e, mais uma vez, qual é o limite entre um quadro-"arte" e um quadro-"decoração"? E qual é a diferença entre uma escultura e uma porcelana? É só a questão do material? Não existem também grandes quantidades de peças tridimensionais decorativas, feitas nos mesmos materiais que a "escultura" (pedra, bronze), que repetem, além disso, receitas formais de movimentos artísticos reconhecidos e valorados? Mas não é a natureza dessa "essência" chamada de arte o que está em jogo neste momento. Essa seria uma discussão que nos levaria bem longe e que, de qualquer forma, seríamos obrigados a deixar sem uma resposta definitiva. Interessamos assinalar neste contexto essa significação e leitura dos objetos, os regimes e taxonomias nos quais eles são inscritos, conformando gramáticas o tempo inteiro, entrando e saindo de textos e hipertextos, formando múltiplas camadas de significação.

Cenografia é um conceito sinônimo de teatro e de teatralidade. *Decoração* também: as duas constroem sentidos, escrevem "textos" no espaço usando a gramática dos objetos. Criam, desenham um mundo visual e espacial empregando essas ordens e redes de sentido que os objetos e os espaços, por si mesmos, constroem. *Décor* quer dizer cenário: o mundo que essa personagem precisa para existir, o seu espaço e habitat. Os astronautas saem da nave para fazer caminhada, no espaço exterior, levando o mundo ao redor deles: o seu traje é muito mais do que "umas roupas". Rodeando o seu corpo ele leva uma atmosfera, uma temperatura, um índice de umidade, tudo do que um ser humano precisa para não morrer, para poder continuar existindo nesse meio hostil. O *décor* é esse mundo que cada um de nós precisa para poder existir.

Mas *décor* é a definição teatral de *mundo*. O mundo é uma cena, e a gramática dos objetos, a sua capacidade de significar, permite dar uma personalidade a cada um dos mundos: o Oriente, a Idade Média, o Faroeeste, a Selva, os Mundos Intergalácticos são cenografias. Cada um deles implica e impõe uma decoração, uma escrita feita com gramáticas e cadeias simbólicas de objetos. As roupas, os sapatos, as ruas, a arquitetura, as mesas, os penteados, os carros ou veículos. Precisa-se criar *esse* mundo no qual *essas* personagens vão ter *esses* conflitos e peripécias. Mas também a classe e condição social,

a profissão e a idade, a tendência política, o gênero, os hábitos e preferências, a personalidade, são cenografias, regimes de objetos escritos no espaço da cena: aquele lugar onde as ações e os fatos acontecem, aquele habitat particular que deu vida e que permite àquelas personagens e situações continuar existindo.

E, se o mundo da magia é o universo próprio do fetiche e do brinquedo, as suas cadeias de construção do sentido têm a ver com gramáticas complexas de construção do mundo. No universo do consumo capitalista, na complexidade das sociedades contemporâneas, os sistemas de articulação são outros. As marcas da roupa, os modelos dos carros, o estilo das calças jeans, os acessórios de beleza (brincos, pulseiras, anéis, etc.), a decoração, a baixela e o serviço de mesa em geral, todos eles se encaixam nesses sistemas complexos de significação que são a área de estudo não só de semiólogos ou de sociólogos como Baudrillard, mas também de antropólogos que, como Frazer, Malinowski, ou Lévi-Strauss⁷², estudaram essas relações nos contextos dos povos "primitivos". No caso de Lévi-Strauss, as gramáticas dos objetos, animados e inanimados, que compõem o mundo são amplamente exploradas no seu *Pensamento Selvagem* a partir do problema das taxonomias. Não existe um pensamento "primitivo", no sentido de menos sofisticado ou evoluído que o pensamento Ocidental. O que existe são sistemas de classificação diferentes, aplicados a outros objetos e em contextos culturais diferentes. Através de uma viagem pelos continentes, estudando os povos mais afastados, o etnógrafo francês vai apresentando uma inacreditável diversidade de taxonomias: dos seres vivos, das plantas, dos graus de parentesco e relacionamento entre os diferentes clãs e grupos totêmicos, dos objetos e dos seus usos e classificações segundo complexos sistemas de crença.

Mas não estamos tentando estabelecer aqui conexões entre campos tão diferentes como magia, semiologia, decoração, cenografia, teatro, antropologia e sociologia. O intuito é nos aproximar, desde múltiplos ângulos, a uma zona abrangente da produção de sentido que se faz a partir dos objetos. Às maneiras como eles, muito além das funções práticas

⁷²James G. Frazer, *A Rama Dourada*, Bronislaw Malinowski, *Magia Ciência e Religião*, Claude Lévi-Strauss, *O Pensamento Selvagem*. É claro que, em cada um destes três livros e autores clássicos da antropologia, a aproximação é bem diferente. Queremos deixar claro, também, que nenhum desses textos é consagrado, como no caso de *O Sistema dos Objetos*, de Baudrillard, ao estudo específico das construções de sentido a partir de "gramáticas dos objetos". Mas, nessa direção, os três têm isto em comum: mostram claramente (mesmo se a partir de ângulos muito diferentes, e com propósitos muito distintos) como a cultura material dos povos está intimamente ligada aos sistemas de construção do sentido, à leitura do mundo. Não existe uma "cultura material" e uma "imaterial" separada e "por cima" dela, as duas estão intimamente relacionadas e entrecruzadas.

e utilitárias, cumprem e reforçam importantes funções simbólicas, rituais, sociais, psicológicas, religiosas e estéticas.

A espécie humana surge no momento em que começa a criar uma cultura material, ferramentas e utensílios fisicamente externos a ela, elaborados, inventados ou adaptados por ela. O tigre, um dos mais sofisticados predadores, sai a caçar sem facas, lanças nem redes; não leva nem precisa de objeto nenhum, externo a ele. Só leva as armas que o constituem biologicamente como espécie: garras, dentes incisivos, caninos, músculos. Mas, quando imaginamos o mais primitivo dos povos, inclusive nos estágios mais remotos da humanidade, nós os imaginamos realizando caçada **com instrumentos**, mesmo que muito simples e rústicos. A nossa espécie começou a se diferenciar no momento em que fez esse deslocamento essencial: as adaptações da biologia foram deslocando-se para o mundo da cultura material. Confeccionamos roupas para nos adaptar aos climas frios, construímos diferentes tipos de moradia, adaptando-as aos diferentes habitats ao longo do planeta. Começamos aproveitando as formas das pedras para utilizá-las como ferramentas apropriadas para diferentes tipos de uso. Milhares de anos mais tarde começamos a poli-las e fizemos invenções revolucionárias: a agulha, a lança, a faca, a roda, a bússola. E até hoje não paramos de criar e recriar novas ferramentas e de produzir quantidades cada vez maiores de objetos. O nexo que temos com o mundo "das coisas" é constitutivo da espécie. Não somos uma espécie que usa ferramentas e que produz objetos. Somos a espécie que somos porque confeccionamos, produzimos, aperfeiçoamos, inventamos objetos, porque aprofundamos nas propriedades físicas e químicas da matéria e da natureza para produzir e imaginar, cada vez, outros novos objetos e ferramentas.

Somos/estamos no mundo, e o mundo é matéria e espaço. E como todas as entidades que são/estão no mundo, ocupamos, habitamos, um espaço. A nossa espécie tem um modo particular de ocupá-lo. Cada espécie e entidade ocupam o mundo de uma maneira diferente: as baleias, os botos, os coqueiros, as pedras, os pombos, os rios, cada um desses seres e entidades ocupa, *está* no espaço de um modo específico. Ser/estar aqui, como ser humano, significa um tipo de relação específica com o espaço, com a matéria e com o mundo.

Mal poderíamos, no contexto deste trabalho, ter a pretensão de definir dimensões como *matéria*, *espaço*, ou *realidade*, que são problemas filosóficos e físico-matemáticos complexos que atravessam a história do pensamento humano. Mas são também intrincados fenômenos neuro-psicológicos. Não temos sequer a pretensão de resumir as diferentes aproximações que, a partir destes e outros campos (o pensamento religioso, por exemplo) se fazem ao redor desses fenômenos que, ao longo da história da humanidade têm gerado os mais variados tipos de explicações e definições. Inclusive a física contemporânea se debate, até hoje, em múltiplas perguntas que, desde a física quântica, à teoria das supercordas, ou outros grandes sistemas teóricos, tentam explicar a natureza desses fenômenos.

Os limites da nossa busca estão num outro lugar: a fugacidade, a natureza temporal do gesto teatral e performático contraposto à permanência físico-espacial da arquitetura, da pintura, da escultura. É essa a natureza da *matéria* que estamos explorando nos limites deste capítulo: a presença *existente*, a permanência, da pirâmide de Keops, da torre Eiffel, das estátuas da Ilha de Páscoa, das pinturas da caverna de Lascaux. Assim, e só nos limites desse contexto, podemos dizer que o percurso feito até agora nos leva a estabelecer dois eixos essenciais, incontornáveis, da nossa relação com o universo da matéria, dos objetos materiais-espaciais:

- 1- Somos feitos de matéria e vivemos num universo espacial e físico;
- 2- Como organismo vivente, e como espécie particular, nós constituímos, nós *somos*, um tipo de relação particular com o espaço e com o universo da matéria.

É isso o que chamamos, no contexto do presente trabalho, de uma *ontologia*, mas também de uma *fenomenologia* dos objetos. Trata-se não de um discurso sobre a natureza do mundo material, nem de uma aproximação às essências, nem ao *existente*, nem à maneira como ele é apreendido e construído pelo nosso sistema sensorial/perceptivo. Também não se trata de uma declaração de alinhamento do lado de um materialismo excludente e "totalitário", nem de um tipo de "realismo" unívoco e fechado. O nosso percurso tenta discernir o campo de pertinência, a partilha de trabalho própria da divisão "Artes Plásticas", da maneira como elas foram conformadas historicamente, como produtoras de *objetos*. Foi nesse contexto que enunciamos antes

aquele ponto de ancoragem: *Historicamente, a raiz do campo fenomenológico de competência das Artes Plásticas tem sido a produção de objetos materiais-espaciais.*

"Produzir objetos físicos" não quer dizer aqui, simplesmente, "fazer coisas". Primeiro, porque o objeto é muito mais do que uma "coisa": ele é um significante, carregado de valores simbólicos, afetivos, estéticos, psicológicos, que podem redistribuí-lo de múltiplas maneiras, reintegrá-lo, contínua e infinitamente, em redes de significação e modos de percebê-lo, narrá-lo, interpretá-lo ou vivê-lo.

Segundo, porque "fazer", "produzir", são atividades complexas, ligadas à conformação mesma da *humanidade* da espécie, a qual se constituiu *produzindo, fazendo*. E isso quer dizer inventando, polindo, criando, costurando, descobrindo, entalhando, gerando soluções, furando, deduzindo, relacionando, cavando, testando, aprendendo, serrando. Mas também comunicando, passando essas aprendizagens às novas gerações, educando, criando instituições sociais, aperfeiçoando, etc. Quer dizer, não existem atividades *físicas*, materiais, por um lado, e atividades *mentais*, espirituais, intelectuais, por outro. Elas são totalmente complementares. É nesse sentido que Rancière⁷³ nos fala que a arte já é, por natureza, política: ela implica uma partilha social, cultural, para um tipo de atividade. Essa partilha não é absoluta nem imanente, pelo contrário, ela está em contínuo movimento. E a própria construção da categoria *arte* faz parte do percurso histórico e social, não só da arte, mas da sociedade.

Ao falar então que as artes plásticas *fazem, produzem objetos*, é claro que a afirmação se faz nesse universo ampliado de sentido: "fazer", "produzir", não são aqui verbos ligados ao artesanato, à economia de produção, ou ao consumo. Eles expressam uma ampla série de funções e habilidades que, pela essência da espécie, incluem também o sentido antropológico desses verbos: criar, inventar, sonhar, etc. Da mesma forma, ao dizer "objetos", estamos falando de "coisas" que, pela própria natureza simbólica do homem, contêm dimensões constitutivas, não só materiais ou econômicas (como mercadoria), aderidas a elas. Ou seja: **estão inseridos, necessariamente, em redes complexas de significação, leitura e produção de sentido.**

⁷³ Fazemos alusão, especificamente, a "A partilha do Sensível: Estética e política", 2005.

São todos esses níveis que queríamos ilustrar nos cinco objetos com os quais iniciamos o capítulo. De uma parte, a permanência e continuidade dos objetos: ainda que o urinol/*Fonte* de Duchamp seja milhares de anos mais novo do que a Vênus de Willendorf, ele também está impregnado de uma carga considerável de passado. Desde as primeiras décadas do século XX até hoje, ele nos permite narrar e analisar uma riquíssima e complexa sequência de eventos e discussões que atravessam a arte do último século, incluindo as ações-performances que, contra ele, mas também com ele, a partir dele, realizara o artista *urinolclasta*⁷⁴ Pierre Pinocelli. Mas também o pente convexo, os óculos, a lâmpada fluorescente, dão conta dessa *duração* dos objetos materiais, dessa continuidade que eles representam e fazem possíveis. Eles atravessam a dimensão tempo e chegam até nós para falar de outros mundos que estiveram contidos neste mesmo que hoje habitamos. O ser orgânico desaparece, mas os objetos ficam após nosso desvanecimento. Nós iremos embora, mas umas lâmpadas fluorescentes vermelho-cereja ficarão para falar da arte e da sensibilidade do nosso tempo... ou pelo menos assim o esperamos.

De outro lado, as redes de significação nas quais esses objetos estão inseridos são bem complexas: relatos da nacionalidade, dos sonhos quebrados, da definição (e indefinição) dos limites entre a "arte" e a "não-arte"; das estruturas sociais, econômicas e religiosas dos povos pré-históricos; as memórias sociais, culturais, políticas, de uma época e de uma geração, etc. A partir deles é possível inferir e construir narrativas que permitem, entre outras coisas, manter vivo o passado que eles representam, e também desejar o futuro que esperamos. Ou, pelo menos, inventá-los, ou imaginá-los. Mitos fundamentais da origem, do desenvolvimento (da espécie, na Vênus paleolítica, da arte moderna no urinol/*Fonte*, da arte futura nas lâmpadas fluorescentes, da nacionalidade no pente convexo etc.), todos esses relatos são possíveis, precisamente, graças à permanência e presença desses objetos como realidades físicas, existentes e incontornáveis: porque eles **estão** aqui, somos obrigados a inseri-los em relatos e em redes de significação.

Não poderíamos fechar esta seção do texto sem fazer uma rápida alusão à presença da matéria nas artes visuais contemporâneas e o lugar central que ela ocupa nesta pesquisa. Essa materialidade não pertence ao passado, nem constitui um capítulo fechado da

⁷⁴Neologismo, "*ready-made*" nosso, feito a partir das palavras *Iconoclasta* (destruidor de imagens) e *Urinol*.

história dessas manifestações. Por enquanto, um estoque de lâmpadas fluorescentes vermelhas no Museu Guggenhiem de Nova York nos lembra, claramente, que aquela base material da arte, mesmo que mude e se transforme o tempo inteiro, não deixa por isso de ser essencial.

Além do mais, é justamente por causa dessa versão ampliada da materialidade que fizemos o percurso exploratório dos múltiplos objetos que constituíram as personagens convidadas ao longo deste capítulo. Essa “hiper-materialidade” à qual fizemos menção constitui um ponto de ancoragem central nesta pesquisa. Uma das nossas hipóteses é justamente esta: uma das estratégias de passagem empregadas pelo vídeo que entra no contexto “Artes Plásticas” se acha, precisamente, na exploração dessas materialidades e espacialidades que o próprio meio constitui e que ficam escondidas, invisíveis na sala de cinema.

Queríamos sublinhar a linguagem de exclusões e falecimentos que prevaleceu num certo momento da modernidade, e que prevalece, às vezes, até hoje: a morte da pintura, da arte, do museu, etc. O interesse desta pesquisa num campo específico de produção que, como o vídeo, constituiu a entrada das tecnologias e dos meios eletrônicos na sala de exposições vem, especificamente, da maneira como essa mídia entra em diálogo com a escultura, a fotografia, a pintura, a arquitetura, a instalação. Mas não falamos aqui simplesmente de “gêneros”, “técnicas” nem partilhas disciplinares das artes. Estamos falando de campos de pesquisa cujo material de trabalho são o espaço, a matéria, a materialidade, os *modos de ser* dos diferentes materiais, os modos de *estar* das coisas no universo. O *ser* e *estar* das coisas. Os espaços que construímos e as maneiras como os usamos e significamos. Enfim, aquilo tudo que constitui o próprio coração dessas artes que chamávamos de “Plásticas” e que, embora metamorfoseadas e redistribuídas, exploram o espírito da matéria, o *estar* das coisas. Os segredos da produção dos objetos e do espaço como categorias poético-antropológicas⁷⁵.

⁷⁵Ao fazer menção desta dimensão antropológico-poética da arte não estamos referindo-nos só à virada antropológica de muitas das práticas artísticas da arte contemporânea, assinalada por Hall Foster nos anos 1990 no seu famoso artigo *The Artist as an ethnographer (O artista como Etnógrafo, FOSTER, Hall. 2005)*. Também não às muitas e muito variadas práticas de arte relacional e arte ativista nas últimas décadas. Apontamos mais a trabalhos como os de Gastón Bachelard e a sua *Poética do Espaço*, ou à obra de artistas que, como no caso do mexicano Gabriel Orozco, trabalham recorrentemente essas dimensões da materialidade, dos objetos e do espaço como elementos poéticos, mas também culturais, simbólicos, etc.

E interessa-nos também que façam essa exploração no interior de um constructo social que, como o *Cubo Branco*, embora submetido a constrangimentos diversos, continua oferecendo tipologia e protocolos que fazem dele um lugar que possibilita essas pesquisas. Além de prover, até hoje, um contexto onde acontece a interface crucial entre a obra e o seu público.

2.6- A MATÉRIA DO TEMPO

A estrutura básica deste ponto do capítulo vai ser a mesma que empregamos no anterior: vamos dar primeiro uma série de exemplos e referências que constituirão um preâmbulo para o desenvolvimento posterior de alguns pontos-chaves que queremos assinalar a respeito do fenômeno da **temporalidade**, material de trabalho do campo das artes performáticas. Porém, na apresentação desses exemplos não usaremos o recurso da lista, igual fizemos no caso anterior com a série de objetos. O procedimento vai consistir aqui no desenvolvimento inicial de uma pequena “ficção literária” intitulada «*A Irmandade dos Instantes*», a qual nos permitirá apresentar alguns exemplos, obras e reflexões que consideramos básicos para construir a nossa aproximação ao conjunto de temáticas e problemas aos quais queremos fazer abordagem. Porém, é preciso apontar que, mesmo que consideremos esse deslize narrativo como importante, ele não tem pretensão literária nenhuma.

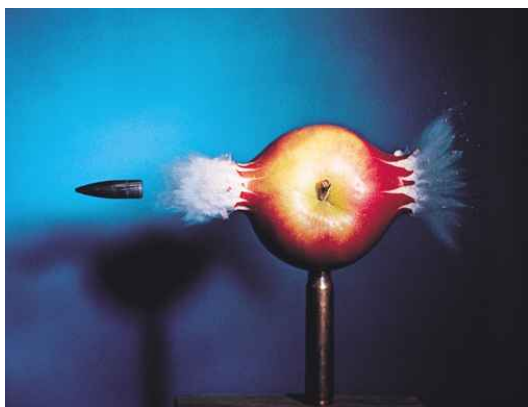
2.6.1- A Irmandade dos Instantes: Uma ficção instantânea

Lá, no escritório onde estou fazendo o estágio de formatura, tem uma moça muito gatinha, mas um pouco esquisita, que se define a si mesma como uma «Colecionadora de Instantes». Claro: no começo todos os colegas perguntavam para ela o quê que era isso de colecionar «instantes», com o intuito de se aproximar dela, mas ela sempre acabava respondendo com frases evasivas, ou ainda presumindo de um jeito meio esnobe sobre o «singular» da sua coleção. Ninguém mais voltou a perguntar.

Outro dia achei um jornal na cadeira do metrô. Nele tinha umas fotos muito bacanas: balas que atravessavam, fazendo explodir, maçãs, bananas e globos, ou quebrando cartas do baralho de pôquer (Figuras 18 e 19). Lembro da Rainha de Corações. A matéria até tinha algumas informações legais: um

cientista⁷⁶ lá nos Estados Unidos que tinha desenvolvido uma máquina para tirar aquelas fotos. Tirava até 1.500 fotos por segundo, se não me engano. Gostei das fotos e levei o jornal para mostrar para a galera do escritório.

O pessoal adorou. Mas a maioria gostou mais daquelas que ele tirou dos jogadores de tênis, golfe, etc. nas quais várias camadas de linhas, traços da trajetória da raquete ou do taco no ar, desenhavam a sequência dos diferentes momentos da ação. Eu gostei também, claro, elas são geniais, mas gostei mais daquelas balas quebrando tudo. Porém, o estranho foi a série de eventos que se desencadeou depois daquele dia. Ao meio-dia mesmo daquela sexta-feira, «A Caçadora» (como todo mundo a chama agora, zombando dela) se aproximou da minha mesa na hora do almoço e me perguntou se podia sentar comigo. Achei estranho, mas falei – Claro! A verdade era que eu não tinha tido a coragem de perguntar antes para ela se eu podia acompanhá-la em algum dos vários dias nos quais a vi almoçando sozinha.



(Figura 18): Harold Edgerton. *30 Bullet Piercing an Apple*, 1964.



(Figura 19): Harold Edgerton. *Queen of Hearts playing card hit by a 30 caliber bullet*, 1970.

Ela não parou de falar do Harold Edgerton o almoço inteiro. Nem deu para eu falar quase nada. Na verdade, nem tive a coragem de falar que, até hoje de manhã, quando por acidente achei o jornal no metrô, não conhecia nada sobre ele. Por causa das duas ou três coisas que eu repeti daquilo que

⁷⁶Harold Edgerton (EUA, 1903-1990) professor de engenharia elétrica no Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT). A partir de 1930, e durante mais de 30 anos, desenvolveu pesquisas fotográficas na área da captura de movimento de objetos a grandes velocidades. Inventou o estroboscópio, o flash eletrônico e a câmara “Rapatronica” que captura velocidades de até um milionésimo de segundo. Realizou estudos fotográficos das primeiras explosões da bomba atômica para o governo dos EUA. Em julho de 2010 o BBVA realizou uma grande exposição dele em Madri, no contexto do Salão de Fotografia da fundação. As fotos e as informações foram tiradas do catálogo eletrônico da mostra e do jornal espanhol La Vanguardia, que a comentara em Junho 22, 2010: <http://www.lavanguardia.es/cultura/noticias/2010>.

lembrava ter lido no jornal, ela achou que eu era até um admirador “da arte” daquele fotógrafo. Achei engraçado ela falar da “arte” do Edgerton: segundo a matéria do jornal, ele sempre se achou um cientista e nunca teve a pretensão de ser outra coisa diferente. O seu interesse era, totalmente, a pesquisa científica. Mas também não falei nada. Gostei da paixão que ela punha num tema que para mim não passava de umas simples fotos legais. Porém, já na hora da sobremesa aconteceu uma coisa ainda mais inesperada: ela me CONVIDOU para ir à sua casa, logo depois do trabalho, dar uma olhada na sua coleção de Instantes!!! Nem contei para os rapazes do escritório: já estavam zombando de mim pelo fato de ela ter sentado comigo na mesa!!! Agora eu ia ter a oportunidade de ver a coleção e de contar para eles o que era aquilo tudo.

Parecia difícil esse negócio de colecionar “instantes”, mas, na verdade, logo depois do convite que ela me fez para visitar a sua “coleção”, achei que ela simplesmente estava dando um nome pretensioso para uma mania de colecionador bastante convencional. No que tem a ver com as imagens (que ela chama de “imagens/instante”) nossa «Caçadora» começou, exatamente, da mesma maneira como começa qualquer livro de história da arte: com uma imagem proveniente do paleolítico superior. Tratava-se da réplica de uma famosa pintura na qual a carreira de um bisão que investe à grande velocidade é capturada num momento do seu desenvolvimento (Figura 20). O “instante” foi fixado e permaneceu graças, segundo ela, a um “congelamento” duplo do tempo: tanto pela permanência e sobrevivência da própria peça, escondida, afastada do mundo numa caverna por mais de vinte mil anos, como da “solidificação” do movimento que aquela imagem efetuava. Esta lógica da imobilização, de aprisionamento do instante – segundo a sua análise – nesta obra-prima do desenho pré-histórico da caverna de Altamira (Espanha) era o que ela chama de “instantes”.

Ai meu deus! –pensei eu– O tanto de barulho por uma coisa tão convencional! Daí, fomos juntos dar uma olhada numa outra peça da sua “coleção”. Tratava-se de outra réplica: Dafne e Apolo, do escultor italiano Lorenzo Bernini⁷⁷ (Figura 21), baseada num mito grego: Dafne, filha do deus-rio Penteu, e ninfa prometida a Artemisa, ofereceu a sua virgindade de forma perpétua, mas, assediada pelo namorado deus Apolo, suplicou ao seu pai que a metamorfoseasse numa árvore de laurel para escapar dele. A iconografia renascentista e barroca gostou de representar o tema no momento preciso no qual Apolo, correndo atrás da ninfa, a alcança e põe as mãos sobre ela, precipitando a sua metamorfose numa árvore.

⁷⁷Bernini, Gian Lorenzo (Nápoles, 1598-Roma, 1680) Arquiteto, escultor, pintor e cenógrafo italiano. Foi um dos artistas mais prestigiosos da Roma barroca do s. XVII. A *Dafne e Apolo* de Bernini foi feita, segundo os expertises, entre 1623 e 1625.



(Figura 20): Bisão policromo. Fragmento das pinturas das Cavernas de Altamira em Santillana del Mar, Espanha.



(Figura 21): *Dafne e Apolo*, Gian Lorenzo Bernini. Galleria Borghese, Roma, Itália, Mármore, 243 cm. 1623-25.

Bernini, uma das máximas figuras do Barroco, e o grande mestre da representação do movimento, seguiu estes cânones, elevando-os à categoria de obra-prima. Mais uma vez, o modus operandi da imobilização é bem claro nesta imagem da obra: a carreira do deus e da ninfa é capturada no branco, duro e imóvel mármore. A obra, porém, é feita só de movimento puro: cada um dos detalhes da peça (a disposição anatômica dos corpos, o desenvolvimento da sua carreira, as expressões dos rostos, os panos, as folhas e galhos que estão começando a brotar das mãos da moça) respira agitação, mobilidade e dinamismo. Aquilo tudo numa obra que, por sua essência e definição, é estática e inerte, como a pedra na qual está feita!

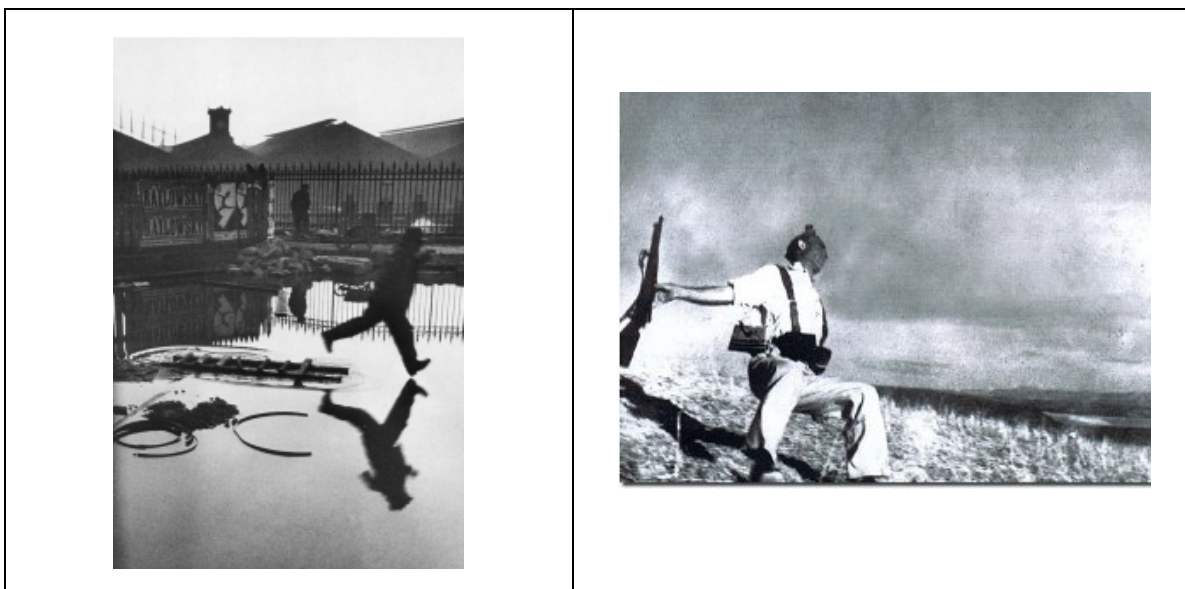
— Isso aí, está acontecendo agora- falou a “caçadora de instantes”. Não aconteceu, nem faz dois mil e quinhentos anos, no mundo grego, nem faz 400, no período Barroco. Isso aí está acontecendo neste momento, perante os nossos olhos!! E vai continuar acontecendo: as folhas e galhos de laurel vão estar, sempre, começando a brotar, por séculos e séculos: nunca vão brotar, estarão sempre começando a brotar! Da mesma forma que o pé direito de Apolo: não vai pousar nunca sobre o chão, ele vai estar sempre neste instante, aprisionado na sua veloz carreira.

A caçadora falava aquilo tudo com uma emoção e agitação que achei teatrais demais, artificiais. Mas já estava começando a entender: isso que ela chamava de “estética do instante” era uma completa bobagem!!! Aliás, vários fotógrafos e teóricos da fotografia já falaram bastante disso! –cogitei eu em voz alta –. Aí, ela olhou para mim surpreendida (melhor: atuando a sua surpresa).

– Como você sabia que a próxima peça que ia apresentar era justamente uma fotografia? --perguntou ela, enquanto extraía de uma pasta a conhecida fotografia de um fotógrafo francês bem reconhecido.

– Cartier-Bresson batizou aquela busca do instante com um nome muito «instigante» – falou «A Caçadora» – chamou-a de "Instante Decisivo"; enquanto me apresentava orgulhosamente esta terceira peça da sua coleção: a figura de um homem pulando sobre uma poça d' água de chuva. Ela me diz que a foto fora feita em 1932, atrás da estação parisiense de Saint-Lazare (Figura 22). O que mais me impressionou foi o fato desse limite quase absurdo de proximidade entre o homem e o seu reflexo na água: a perna direita está muito perto de tocar o charco, quase o toca, falta só um milésimo de segundo para as duas dimensões, os dois mundos se juntarem.

Porém eles não se tocam. A superfície da água está calma e lisa como um espelho. O mundo "real" e o mundo refletido no espelho d' água conservam a sua total independência e autonomia. Esse fato me fez lembrar uma das famosas aporias de Zenão de Eléia⁷⁸, a de Aquiles e a tartaruga, na qual o veloz atleta nunca logra alcançar a tartaruga: a distância entre os dois pode ser sempre subdividida até o infinito. Daí, e sob a influência da foto, dei outro pulo, desta vez ao cálculo infinitesimal, postulado e desenvolvido separadamente por Leibniz e Newton, para o cálculo destes limites e quantidades infinitamente pequenas. Porque, na verdade, a pergunta que me estava fazendo era a seguinte: Qual que poderia ter sido a velocidade do diafragma da câmara ao tomar a foto? O instante aprisionado não só era infinitamente pequeno; o fotógrafo havia sido também infinitamente oportuno.



⁷⁸Zenão de Eléia, (335- 264 A.C.) Filósofo grego, o primeiro a empregar o raciocínio por absurdo, é muito famoso por causa das suas aporias, feitas a propósito de dois temas: a impossibilidade do movimento, e a impossibilidade da multiplicidade. A de Aquiles e a tartaruga tem sido um dilema analisado muitas vezes ao longo da história da filosofia, mas também das matemáticas e é iniludível ao falar da evolução histórica de áreas como o cálculo diferencial e infinitesimal.

(Figura 22): Henri Cartier-Bresson, *Derrière la Gare Saint Lazare*, 1932.

(Figura 23): Robert Capa, *Morte de um miliciano republicano*, Fotografia sobre papel, Espanha, 1936.

Talvez sejam esses limites, quase inacreditáveis, quase miraculosos, o que faz com que a idéia do “Instante Decisivo” e a obra mesma de Cartier-Bresson tomem a sua inusitada força. Mas aí, eu achei que, para um instante tão decisivo, para uma fração tão absurdamente pequena, uma data tão abstrata como 1932 resulta assombrosamente longa e geral: seria como se falássemos que Buenos Aires fica na Via Láctea! Inclusive o mês, o dia e a hora seriam ainda muito genéricos! Ela deveria incluir o minuto, o segundo e a fração de segundo exatas! Não é isso o que é a fotografia? Uma arte de instantes, de frações, centésimos e milésimos de segundo?

Ela me falou que sim, mas que não (paciência: mesmo que «caçadora», ela é mulher, ou seja: gosta de respostas ambíguas). Que sim, no sentido que a fotografia é isso: o seu dispositivo mecânico-técnico foi pensado e desenvolvido para abrir e fechar, por uma curta fração de segundo, um obturador, para que a luz passe e impregne a placa fotossensível. Teórica, epistemológica, tecnologicamente, ela é isso mesmo. Mas, «esteticamente», fala a Caçadora de Instantes, a fotografia não é, necessariamente, só isso. Ela é e tem sido muitas outras coisas nas mãos dos diferentes fotógrafos, artistas, publicitários, designers e outras pessoas e profissões que mexem com a fotografia⁷⁹.

No caso de Cartier-Bresson, me falou ela, isso é completamente certo: a sua é uma estética desse instante decisivo. Não é por acaso que os foto-jornalistas o consideram o seu Santo Patrono. Nem que tenha sido ele, junto com “o foto-jornalista” Robert Capa, um dos criadores da mais mítica das agências de foto-jornalismo do século XX: a Magnum. Ao mesmo tempo em que ela falava isso outra foto famosa saía do seu “arquivo de instantes”: a famosa e controversa foto do soldado republicano caindo no chão, soltando a arma, milésimos de segundo após ser atingido por uma bala (Figura 23).

Mas, aliás, diz ela, se a fotografia for por excelência a arte do instante, a minha coleção seria só fotográfica! Ainda mais: ela achava que este aprisionamento do instante não é nem sequer só uma questão da imagem. Como todas as peças que me tinha apresentado até agora eram imagens, eu achei que era assim mesmo, mas não. De fato, outras duas peças da coleção me mostraram claramente que, na sua concepção de “instante”, outras mídias também tinham espaço e estavam representadas.

⁷⁹Sobre o papel ampliado da imagem fotográfica, e os seus múltiplos usos estratégicos nas práticas artísticas contemporâneas: *A Fotografia Plástica (La Photographie Plastique, Un Art Paradoxal)* de Dominique Baqué. No que tem a ver com os diversos usos sociais, culturais, políticos, etc. e com a análise do impacto do fenômeno fotográfico neles, dois textos já clássicos de Susan Sontag: *Sobre a Fotografia (On Photography)* e *Diante da dor dos Outros (Regarding the Pain of Others)*.

Logo depois de um cafezinho (o «melhor» café colombiano, falou ela) «A Caçadora» me fez escutar dois arquivos de rádio: o primeiro foi a transmissão ao vivo e direto da tragédia do dirigível Hindenburg, que ocorrera no dia 6 de maio de 1937, em Lakehurst, Nova Jersey, Estados Unidos. O repórter Herb Morrison, da radio de Chicago WLS, estava transmitindo para o país inteiro a chegada do que até então era o maior objeto que o homem tinha colocado no ar. Por causa deste acaso, ele pôde descrever o acidente como uma testemunha ocular. Aquela foi uma das primeiras transmissões de rádio feitas em tempo real. A caçadora quase chorou escutando a gravação. (Ai, meu deus! — pensei de novo — eu nem concordo nem gosto muito de Freud, mas a histeria é feminina!). O arquivo, é claro, estava em inglês, então não deu nem para entender tudo direito. Além disso, a qualidade da gravação estava meio ruim, mas, mesmo assim, achei que a fama da peça é bem merecida: a narração de Morrison é totalmente crua e emotiva. Tem a força do imprevisto e mostra uma capacidade surpreendente de traduzir em palavras as imagens que o locutor está presenciando. Mas ele não ficou fora, só descrevendo aquilo que estava assistindo. Morrisom vive a tragédia, chora, desespera, mas sem perder nunca o controle da transmissão. A sua segurança e capacidade profissionais não lhe impedem de se sentir parte do drama gerado por aquele terrível acidente onde morreram dezenas de pessoas.

A caçadora escutava fascinada. — Essa transmissão marcou o início de uma relação completamente nova com a mídia — falou. Hoje, quando assistimos ao vivo a um jogo de futebol que está acontecendo no outro canto do planeta, achamos normal; naquela época isso era ainda um fato miraculoso! Nossa percepção espaço-temporal e afetiva da mídia mudou daí para frente. “O Nascimento do Tempo Real”, batizou ela aquele “instante” da sua coleção, o nascimento definitivo das sociedades da mídia.

A outra peça de rádio que escutamos foi a famosa versão de “A Guerra dos Mundos” transmitida por Orson Welles e o seu Mercury Theater no dia 30 de outubro de 1938. Era a versão, dramatizada para a rádio, da obra do escritor britânico H. G. Wells. Ela foi tão realista que semeou o pânico entre milhares de ouvintes que acharam que, realmente, nosso planeta estava sendo invadido pelos alienígenas. A ideia de uma temporalidade real, de um fato extraordinário sendo transmitido ao vivo se repetia mais uma vez. Mas o gênio literário e teatral de Welles soube agregar-lhe o dramatismo e a carga emocional que se precisava para elevá-lo até um nível de perfeição tão alto que a transmissão gerou uma histeria coletiva. Em princípio, este instante poderia ser visto como de uma natureza igual, ou parecida, à da transmissão da tragédia do dirigível Hinderburg por Morrison, feita um ano antes. Mas, uma pequena grande diferença, que todos conhecemos, faz com que ela seja exatamente o seu oposto. O caráter cenográfico, a mise en scène do acontecimento, a sua natureza ficcional, inauguram o que só duas décadas mais tarde começaria a ser analisado a fundo teoricamente por McLuhan. A relação tinha sido totalmente invertida: nas sociedades das mídias são elas que criam a noção de realidade.

Mas, dada a natureza da sua coleção, feita de "tempos", de instantes aprisionados, a caçadora achava que era, sobretudo, um aspecto deste "instante" radiafônico o que a impressionava: da captura e transmissão do tempo real por meios técnicos, se tinha passado à criação artificial desse tempo real, empregando os mesmos meios tecnológicos e o mesmo veículo. E até o mesmo formato da "reportagem".

Já falei que lá, no escritório, todo mundo acha que «A Caçadora» é uma menina meio esquisita. Mas ninguém tinha provas, agora, para mim, era claro e evidente. A sua coleção que, no começo achei até chata e esnobe, com aquelas cópias de pinturas pré-históricas e reproduções baratas de esculturas clássicas, começava a me parecer agora meio estranha: tragédias, pânico coletivo, fraude midiática. Aonde tudo isso ia nos levar? Perguntava-me. O que estava ela tentando demonstrar? E para quem? Estava já começando a me sentir um pouco incomodado e tinha vontade de ir embora. Ela me ofereceu um chá e uns biscoitos muito gostosos (o «melhor» chá preto da ilha de Sumatra, na Indonésia, falou ela). Aos poucos, o ambiente foi-se distendendo e até aceitei o seu convite de continuar "a visita" à sua coleção, mesmo se já estava começando a ficar um pouco tarde. As gravações radiofônicas, sobretudo aquela da Guerra dos Mundos, tinham sido meio longas.

Assistimos então a mais três exemplos; desta vez num outro meio: o vídeo. Na verdade, eu achei que todos eles eram um exemplo só, em três momentos distintos, mas não falei nada para não discutir com a caçadora, que é, às vezes, meio impaciente (ela é um pouco daquelas pessoas que se acham: o tempo inteiro tão seguras de si mesmas. Ou seja: não sabe escutar). Os três momentos do vídeo tinham a ver com o famoso 11 de Setembro de 2001. O primeiro, o leitor já deve tê-lo adivinhado, foi aquele momento do impacto do segundo avião nas torres gêmeas. Mais uma vez, o tempo real do horror sendo transmitido ao vivo, e desta vez em escala global. E, além disso, não só pela voz, como no caso do Hindenburg, mas pela avassaladora presença da imagem em movimento, com toda a sua carga de hiper-realismo. O surpreendente foi o fato de um primeiro avião ter atingido a outra torre, atraindo assim a atenção da mídia e fazendo com que ela toda se deslocasse até lá. Foi só depois de ter essa presença midiática global, que o segundo avião fez impacto na outra torre. Quem quer que fosse que tivesse planejado aquilo tinha uma noção muito clara do nível de espetaculosidade que estava procurando: MÁXIMA! E o conseguiu: aquele momento constitui, sem dúvida, uma marca temporal que vai ser lembrada por várias décadas, e talvez até séculos. Um desses momentos inaugurais que fecham e abrem ciclos e épocas históricas.

*"Instante Inaugural": foi assim que a caçadora batizara aquela "peça" da sua coleção: Mas inaugurou o quê, precisamente? Segundo ela, uma nova fase da política externa americana, e do papel dos Estados Unidos, sobretudo isso. As épocas e períodos históricos têm o inconveniente de não ter, como os filmes, marcados aqueles momentos do início e do fim. Renascença, Barroco, Idade Antiga, são denominações genéricas, e o pensamento humano precisa distinguir *limites* entre uma coisa e outra para poder pensá-*

las. Uma das primeiras formas de conhecer é o ato de classificar. E o tempo não é uma exceção: precisamos fabricar não só os períodos, senão também as marcas que os definem. Ninguém falou, por volta do século XV, "Hoje acaba a Idade Média e amanhã começa a Renascença". Em primeiro lugar, porque naquela época ninguém sabia que estava morando num "período", e ainda menos que ele ia receber um nome. E muito menos que se chamaria desse estranho modo! Tudo aquilo foi uma invenção do século XIX, uma época que adorou os estudos históricos e que construiu e nomeou, dali para frente, todos os períodos! E até hoje, herdamos deles essa mania de nomear e diferenciar os intervalos temporais: a década de 1960 foi "revolucionária", a "pós-modernidade" adora o pastiche histórico, etc.

O tempo, por definição, não é uma "coisa", ele não tem limites, como os objetos e o espaço. Mas ele também não é um "espaço", e os objetos não estão "nele", dentro dele, de modo uniforme, como um conjunto de objetos poderia estar junto numa caixa de papelão ou num quarto. Mas os seres humanos precisam construir esses limites: guerras, invasões, viagens, a morte ou nascimento de alguém, revoluções ou invenções são ótimos pretextos para construir esses pontos e delimitações. Essas marcas podem ser dos mais variados tipos e naturezas, mas são sempre uma construção abstrata, uma convenção cultural e narrativa. E neste caso, a força da marca foi tão grande, tão perfeita, que parece orquestrada em vários níveis.

O que é completamente evidente é que o mundo de um poder só, unipolar, substituiu, a partir dali, o mundo bipolar da antiga ordem. Porque, se bem é verdade que aquela "antiga ordem" já tinha morrido uma década atrás (com um instante que, segundo me falou a caçadora, também era uma das peças essenciais da coleção: o vídeo da transmissão pela TV da demolição do muro de Berlim) a Nova Ordem, a da liderança única e cínica dos Estados Unidos, não tinha nascido ainda de modo claro e aberto. E nasceu logo depois desse 11 de setembro de 2001. Nesse instante da transmissão, ao vivo, do horror daquele dia, nos seus diferentes momentos. Segundo ela, foi o impacto emocional, afetivo, logrado graças à força da transmissão midiática, o que garantiu a possibilidade dos seguintes passos que conhecemos muito bem: Afeganistão e Iraque, e uma mensagem clara para o Irã e o planeta: o petróleo é um recurso da máxima importância estratégica, e os Estados Unidos vão fazer o que for necessário para manter e garantir o acesso a ele!⁸⁰

Outros dois momentos daquele dia seriam, segundo a caçadora, separáveis e colecionáveis de maneira independente: o primeiro seria aquelas tomadas das vítimas que pulam no vazio, seguidas por uma câmara que acompanha o percurso da sua danação. "Morrer ao Vivo" o chamou ela, mas eu não quis

⁸⁰Todas essas leituras e interpretações dos eventos do 11 de setembro são um resumo muito esquemático de vários filmes documentários e de ficção, mas que têm explorado os diferentes temas relacionados tanto àqueles eventos como ao contexto político e cultural no qual eles estiveram e estão inseridos. Nesse contexto poderíamos mencionar aqui alguns deles: Fahrenheit 9/11 (Michael Moore), *The End of Suburbia* (Gregory Greene, 2003) *Zeitgeist* (Peter Joseph, 2007).

ouvir nem saber nada mais sobre as outras peças que, segundo ela, estão nessa mesma caixa classificatória tão esquisita. Lembro sim que ela falou da morte do automobilista de Formula 1 Ayrton Senna⁸¹ como outra das peças...

O outro momento seria aquele da queda dos edifícios, todos de um jeito tão idêntico ao de uma demolição programada que é muito difícil, segundo ela, aceitar as explicações e teorias oficiais do governo dos EUA. São vários os que lembram, ao analisar aqueles vídeos documentais, a fina linha que separa o tempo real do tempo acenado da mídia, a lição que nos dera Orson Welles em 30 de outubro de 1938. Por causa das diversas teorias e interpretações desses eventos, ela conserva separadamente os instantes das quedas dos prédios dentro de outra classificação: "O Mundo É uma Cena".

Na verdade, no momento em que ela falava essas coisas estranhas, eu estava já cochilando. Sentia-me muito fatigado e abalado, não só por causa da hora, bem avançada, mas também dos vídeos, que me fizeram lembrar, e viver de novo, aqueles momentos constrangedores, e os eventos ainda mais tristes que vieram nos anos subsequentes: a ONU apresenta dados estatísticos hoje de quase um milhão de civis mortos na guerra do Iraque... e aquilo de "Morrer ao Vivo" foi demais... a gota que encheu a taça.

Aliás, precisa-se de muito tempo para falar do tempo, e de muitos instantes para apreciar uma coleção de instante — pensei eu — cansado e cochilando. A visita havia sido longa demais, ela não parava de falar e eu, ciente de que aquele papo podia se tornar interminável, me despedi rapidamente. O curioso foi que, apesar de tudo, nos dias seguintes fiquei pensando na conversa daquela noite na casa da caçadora. Em vários momentos, e por diversas circunstâncias, múltiplos segmentos das suas fabulações rondaram minha cabeça naquela semana. E até pareceu-me que, em alguns casos, faziam sentido. Essa mesma noite, por exemplo, no metrô, de volta para casa, abri o livro que levava na bolsa: A Ilíada, de Homero. Tinha pegado aquela edição para um amigo que precisava de alguns dados bibliográficos e tinha esquecido de devolvê-la na biblioteca.

Para não dormir no metrô, comecei a ler a o prólogo. Lembrei-me da caçadora e de seus "registros" do tempo: segundo o livro, o nascimento da literatura havia sido oral. Todas as tradições literárias nasceram na oralidade, e continuaram, desse modo, em grandes zonas do planeta até datas muito recentes. Só em alguns locais e pontos geográficos apareceram e se desenvolveram, aos poucos, os diferentes sistemas de escrita, como ferramenta para capturar a essência passageira da palavra: ela é feita de som, de ondas sonoras, que o vento leva. Ela se fez matéria perdurável só através do texto escrito, que a capturou, que a "traduziu" em signos gráficos, que a depositou num corpo material, como uma tabela de barro que foi

⁸¹Em 1º de Maio de 1994, o automobilista Ayrton Senna sofreu um acidente no autódromo de Imola, San Marino. A batida do carro, a uma velocidade de 300 km/h foi registrada e transmitida ao vivo pelas câmaras de televisão que cobriam o prêmio da Fórmula I. Os vídeos, provenientes de diferentes câmaras, uma delas no interior do carro, podem ser acessados hoje através de vários portais da Internet, incluindo U-Tube.

logo queimada no forno para que permanecesse, do modo como fizeram os sumérios e outras culturas da Mesopotâmia, ou numa folha feita de fibra vegetal, como os papiros, empregados no Egito a partir de meados do III milênio A.C.

Homero, se existiu⁸², pertenceu ainda à cultura da palavra oral. Foi basicamente um cantor, um aedo⁸³, bardo, ou poeta cantor, não um escritor no sentido moderno da palavra. Só vários séculos mais tarde foram feitas as primeiras versões escritas, no século VI A.C, trezentos anos depois dos cantos terem sido compostos! E foram necessários ainda vários outros séculos para chegar, através de Pérgamo e Bizâncio, às versões em língua grega que o Ocidente tem hoje como "oficiais" e definitivas.

Próximo à estação do metrô fica o Museu Nacional. Coincidentemente, nesses dias havia uma exposição do Egito que eu ainda não visitara. Um amigo me falou que ela era uma espécie de pastiche: nenhuma obra importante, algumas peças decorativas sem muito valor, uma réplica de uma múmia e muitos cartazes e fotografias. De fato, o cartaz de publicidade para a exposição trazia a fotografia de uns afrescos. Na foto, uma mulher seminua estava dançando, e outra, ao lado, tocava a flauta, ambas pintadas no "estilo egípcio". Ao lado, uma legenda falava de um "banquete fúnebre com músicos e dançarina" (Figura 24). Explicava-se também que se tratava de uma foto dos fragmentos de alguns dos afrescos da tumba de Nebamón (1425 a.C.) na cidade de Tebas⁸⁴.

Logo depois, quando a exibição já havia viajado para outra cidade, fiquei sabendo que ela se chamava "Egito: As Outras Artes" e que a temática havia sido a seguinte: conhecemos bem as artes plásticas do antigo Egito, a sua escultura, pintura e arquitetura, mas sabemos muito pouco das suas músicas, danças e cerimônias. Assim, a exposição fora uma exploração dessas "outras" artes. Aquelas que não deixam traços físicos, e que, porém, têm sido só inferidas a partir da informação que nos dão os objetos materiais preservados (instrumentos musicais, por exemplo), ou dos registros deixados pelas artes plásticas, como aquela cena do cartaz do banquete fúnebre com dançarina e músicos.

⁸² Ou os poetas que compuseram aqueles cantos: Não é da nossa incumbência entrar na longa, e talvez irresolúvel, discussão histórica da *Questão Homérica*.

⁸³ *Aedo*: Na Grécia antiga, poeta que recitava ou cantava suas composições religiosas ou épicas, acompanhado pela lira. [Do grego *aoidós*, cantor] Por extensão, poeta. Dicionário Aurélio, 2006.

⁸⁴ A exibição e o cartaz são totalmente ficcionais. Os afrescos da tumba de Nebamón e a cena aqui reproduzida são reais e podem ser consultados em quase qualquer livro de história da arte. Na lista dos créditos das imagens, ao final desta tese, se esclarece a procedência desta imagem específica.



(Figura 24): Cena de banquete fúnebre com músico e dançarinas. Fragmento dos afrescos da tumba de Nebamón (1425 a.C.). Tebas, Egito.

Ao ler aquilo num velho jornal, me lembrei, mais uma vez, da nossa «Caçadora de Instantes», e achei que, depois de tudo, talvez ela não fosse uma menina tão esquisita assim. Achei que aquilo tinha relação com algumas das coisas que ela falara naquela visita à sua coleção, e até liguei para contar-lhe. A sua resposta era previsível: ela não só havia assistido, senão que até tinha comprado a edição de luxo do catálogo da mostra. Não gostei muito do ar de superioridade com que ela falou para mim. Mas mesmo assim, achei interessantes alguns dos seus comentários. A evolução da escrita musical havia sido um processo muito lento, muito mais que aquele da escrita da língua oral. A escrita musical apareceu só, e de uma maneira ainda muito rústica, na

Grécia do século VI (se comparar, a escrita cuneiforme suméria data do IV milênio A.C.!) e só até os séculos XVII e XVIII se consolidaram os diferentes sistemas de representação implícitos numa partitura: tempo, ritmo, tonalidade, harmonia, etc.

No caso da dança, o desenvolvimento de uma escrita que pudesse transcrever e preservar num suporte físico (o papel neste caso) os múltiplos aspectos que a compõem (movimentos dos pés, mas também de outras partes do corpo, deslocamentos, direção, ritmos, cadência, etc.) foram ainda mais lentos. Segundo o catálogo da exposição —disse-me a caçadora— há eruditos que asseguram que os antigos egípcios já desenvolveram sistemas de escrita para a dança empregando a escrita hieroglífica, mas isso ainda não foi provado. Existem sim manuscritos de escrita para dança que datam da Renascença e do Barroco, mas, na verdade, eles eram ainda tão precários, que quase todos os especialistas concordam que essa escrita começara só, realmente, com o “Alfabeto dos Movimentos do Corpo Humano”, publicado pelo russo Vladimir Stepanov, em 1892, e implantado na nova Escola Imperial de Dança de São Petersburgo. Exceção dele e o francês Raoul Auger Feuillet (“Chorégraphie, ou L'art d'Écrire la Danse”, 1700) todos os aportes importantes no desenvolvimento dessa escrita para a dança pertencem ao século XX: Margaret Morris (“Notação do Movimento”, 1928), Pierre Conté (“Coreografia”, 1930), Alwin Nikolais (“Choroscript”, 1945). E também os dois sistemas mais empregados hoje: o do húngaro Rudolf von Laban (“Notação do Movimento”, 1928), e o sistema Benesh, de Joan e Rudolf Benesh (“Introdução à Notação da Dança”, 1956).

Logo depois daquela conversa telefônica, já não estava muito seguro de como classificar «A caçadora». É ela simplesmente uma menina esquisita? Trata-se de uma mulher histérica, ou obsessiva, ou de uma pesquisadora apaixonada e subjugada por um tema e uma pergunta? Agora já não sei muito bem quando foi que aconteceu, mas tenho a suspeita que foi naquela ligação que ela me inoculou o vírus do seu namoro com o tema dos "instantes". Lembro que foi logo depois dessa conversa que entrei na Internet para procurar mais informação sobre a exposição. Em primeiro lugar, o texto de apresentação abordava uma pergunta que eu não tinha pensado antes: por que, quando a gente escuta a expressão Arte Egípcia, de forma tão automática e imediata vêm à cabeça imagens da arquitetura, escultura, pintura, e nenhuma proveniente da música, da dança ou do teatro?

Com a cultura grega não acontece do mesmo modo: além da associação que fazemos dela com a escultura e a arquitetura, nós a ligamos também ao teatro. Uma primeira resposta é simples e evidente: não conhecemos muito dessas "Outras Artes", como as chamou aquela exposição do mundo egípcio, porque a distância que nos separa daquela antiga civilização é simplesmente o dobro da que nos separa da Grécia clássica. A pirâmide de Keops foi construída mais de dois mil anos antes do que o Parthenon de Atenas. As possibilidades dos registros materiais daquelas artes terem se perdido ou estragado são dobradas: mais de dois milênios! Tanto quanto o tempo de desenvolvimento da civilização cristã, desde seu início até hoje.

Nas artes plásticas ("maiores" ou "menores"), além de contar com a "vantagem" de estarem ligadas a suportes materiais, tivemos também a sorte inverossímil de contar com cofres miraculosos de preservação como aquele do tesouro de Faraó Tutankamon, descoberto por Howard Carter em 1922. Um enterro com milhares de objetos rituais, cerimoniais, religiosos, artísticos, de uso cotidiano, etc., praticamente intocados por mais de três milênios! Como poderiam as artes performáticas e interpretativas contar com algo similar? Um bloco de tempo, preservado no fundo de alguma caverna, contendo a interpretação de uma dança, sepultada no fundo da terra e resgatada por um intrépido e jovem arqueólogo? Um fragmento de tempo perdido no fundo do mar, contendo a execução de um concerto instrumental, miraculosamente apanhado na rede de uns pescadores? É óbvio que não: uma coreografia do antigo Egito seria feita de uns bailarinos, desaparecidos faz já milhares de anos, interpretando uma dança. Um concerto é uma performance, uma execução musical: músicos efetuando a ação de tocar instrumentos num momento e lugares dados. Uma peça teatral é, por natureza, um evento: é feita de atores que desempenham, executam, representam um papel. Aliás, todas essas palavras (tocar, cantar, dançar, representar, interpretar) são verbos. E os verbos, por definição, precisam de sujeitos que os executem, que os "performem". E, também por definição, eles são feitos de tempo: "está dançando", "dançou", "vai dançar", "dançaria"... Só no infinitivo (Dançar, Tocar) eles podem estar sem tempo nem pessoa, num estado puro, como idéia de uma ação que não está sendo, nem foi, nem será executada ainda por ninguém.

Então, mesmo no caso que fosse provada a existência de uma escrita para a dança no Egito, e esse registro houvesse chegado até nós e o tivéssemos nas mãos, ele não seria uma dança. Do mesmo modo que não assiste ao concerto quem compra a partitura de uma sonata. Os rastros materiais não são a performance, a obra. Eles são uma forma de conservar e passar registro dela, a obra mesma acontece na hora. Ela pode ser revivida, reinterpretada, mas essa reinterpretação será já outra obra, ela pode ser boa ou ruim, sublime ou grotesca. Aliás, neste campo um intérprete é considerado tão grande artista quanto o compositor, o "criador" de obras originais. Temos de fato nomes míticos como o da atriz Sarah Bernhardt⁸⁵, o dançarino Rudolf Nuréiev, ou o pianista Glenn Gould que, mesmo no caso que produziram (alguns deles) também as suas próprias peças, sua fama e reconhecimento estão ligados não à sua "produção" de obras originais, mas à interpretação de alguns repertórios clássicos. Quer dizer, aqui a execução é o ato criativo, porque a obra está na dimensão do acontecer.

Do teatro grego, elisabetano, ou espanhol do "século de ouro" (Lope de Vega, Calderón de La Barca) o que conhecemos são os textos das grandes tragédias, comédias e dramas. Aliás, são eles que permitem a sua encenação até hoje. Das outras características, próprias das representações teatrais da época, sabemos menos (e em alguns casos muito menos). E o que sabemos inferimos dos traços materiais que restam: desenhos, rascunhos dos figurinos, das cenografias, descrições ou comentários escritos deixados pelas testemunhas, arquitetura dos espaços de apresentação, etc. Mas quando vamos ao teatro para assistir a uma dessas peças clássicas estamos assistindo, precisamente, à interpretação feita por esse diretor, esse cenógrafo e esses atores particulares. Assistimos à experiência que eles vão nos proporcionar nessa execução. Além da peça original (o texto dramático, no teatro, a partitura, no caso da música), é também (ou especificamente) essa apresentação-interpretação, essa mise en scène, que vamos julgar como "obra". A obra inclui talvez muitos segmentos e formas de materialidade: figurinos, decorações, cenografias, telões, etc., mas eles estão todos subordinados ao evento da apresentação. Eles dão suporte à peça, mas não são a obra. Eles poderiam até ganhar independência e, se muito criativos, imponentes, especiais, etc., poderiam ganhar um espaço próprio e serem exibidos de maneira independente, do jeito que os Hard Rock Café no mundo inteiro exibem as jaquetas de Elvis Presley ou Fredy Mercury, mas nem por isso elas passam a ser canções de famosos, ou performances dos seus êxitos musicais.

⁸⁵Sarah Bernhardt: Atriz francesa (Paris, 1844-1923). Formada na *Comédie Française*, conquistou grande sucesso no mundo inteiro, especialmente graças às suas representações das obras de V. Sardou. Rudolf Nuréiev (1938-1993) Dançarino e coreógrafo russo, nacionalizado austríaco. Formou-se no teatro Kírov de Sant Petersburgo e, entre as suas interpretações mais notáveis, a crítica considera os seus *Romeo e Julieta* (MacMillan, 1965), *Le chant du compagnon errant* (Béjart, 1971) e *Le bourgeois gentilhomme* (Balanchine, 1979). Glenn Gould (1932-1982), pianista e compositor canadense. Apesar do seu amplíssimo repertório, a sua fama está ligada às suas interpretações de Bach: as famosas *Variações Goldberg*, de Bach, que muitos consideram entre as mais fascinantes do século XX.

Todos estes temas e perguntas “filosóficas” têm sido, até agora, os pretextos para vários encontros e conversas com a Caçadora de Instantes. No começo eu tinha ainda uma distância, e aqueles “GRANDES” dilemas eram, na verdade, só um pretexto para me reunir com ela. Mas, como já falei, aos poucos o vírus foi sendo inoculado e, quando me dei conta, era já demasiado tarde: a Irmandade dos Colecionadores de Instantes, da qual logo depois soube que ela fazia parte, já me tinha subjugado e feito um dos seus membros. Eu sou também agora um Caçador de Instantes, porque, aliás, os instantes, antes de ser parte da coleção têm que ser cuidadosamente estudados e têm que passar por um rigoroso exame de análise perante a totalidade dos membros da Irmandade.

Nas últimas reuniões, porém, surgiu um dilema complexo de resolver na hora das discussões: um dos Irmãos Fundadores propôs mudar o nome da Irmandade, mas muitos acham que, na verdade, o que ele quer mudar é o caráter e a razão de ser dela. “Depois de pensar muito – ele falou – acho que, na verdade, a Irmandade não é uma colecionadora de tempo, de instantes, como ela pretende ser. Ela é só, finalmente, uma colecionadora de outros tipos de objetos: fitas gravadas, arquivos de som e imagem em vários suportes, de fotografias, papéis, rascunhos e quadros que capturam e representam instantes”.

*O caráter das discussões tem-se tornado cada vez mais tenso: os seus inimigos o acusam até de querer destruir a própria essência da Irmandade. Já se fala até de uma conjuração para destituí-lo e expulsá-lo. Mas ele é astuto demais e, além das estratégias políticas junto ao conselho diretivo, ele sabe se defender com argumentos que são, ao mesmo tempo, simples e perigosos. Por exemplo, na última reunião ele falou que o tempo é, na verdade, inapreensível, que podemos até capturar uma pegada física, um rastro, um vestígio dele. Mas que estamos ainda muito longe de poder capturar, de forma permanente, outros tipos de traços. Aqueles de caráter químico, por exemplo, como o cheiro ou o sabor e, ainda mais longe, de poder pegar aqueles de caráter tátil. Não me lembro bem as outras partes do discurso, nem deu para entender tudo direito. Mas, lembro sim, de outra parte que causou muita comoção, burburinho, e gritos até: ele falou que, na verdade, a Irmandade estava presa ao culto fetichista pelos objetos e que, ao invés de colecionar esse “tempo” feito na verdade de papel e plásticos (fotos, fitas e DVDs), a Irmandade devia passar para outro patamar: **PRODUZIR eventos, gerar situações**, e acabou a sua colocação com algo sobre o tempo como uma dimensão ligada, necessariamente, à noção de “experiência”. Algo sobre o seu pertencimento ao campo intransferível aos sujeitos que o vivenciam⁸⁶.*

Enfim, tem hora que sinto um nojo profundo daquelas discussões todas. Acabo achando que os seres humanos precisamos sempre dessas brigas e conjurações justamente para preencher esse tempo (tão vazio às vezes!) que chamamos existência. Mas às vezes acabo também muito envolvido e já até escrevi

⁸⁶A intenção não é caricaturar, mas fazer uma alusão rápida a alguns eixos básicos sobre os quais se sustentam várias práticas estéticas contemporâneas, herdeiras dos postulados situacionistas do pós-guerra. Mas também às relações que práticas como a performance — baseadas na noção da experiência e do acontecer — estabelecem com os suportes documentais, tais como fotos, vídeos, etc.

artigos para o jornal da Irmandade e participei ativamente dos debates. Depois fico desanimado, achando que o Irmão Fundador tem razão: somos simplesmente colecionadores de outros tipos de objetos, e apreender o tempo, o tempo mesmo, ficará para sempre além das nossas capacidades, físicas, tecnológicas e humanas.

FIM (da ficção instantânea «A Irmandade Dos Instantes»)

2.6.2- Evento e suporte material: Como falamos no começo, a partir desta pequena ficção, queríamos fornecer uma lista de "instantes", do mesmo modo que fizemos antes com os objetos. Talvez fosse a própria natureza passageira e "evasiva" dos fenômenos temporais a que nos sugeriu o recurso daquela ficção da *Caçadora de Instantes* e o seu amigo-narrador. O intuito, porém, é criar os links que nos permitam abordar o fenômeno da temporalidade como o material próprio das artes performáticas e interpretativas. Feita então essa "lista de instantes", e familiarizados já talvez com alguns dos problemas que estamos querendo abordar, passamos então ao resumo sintético de algumas das problemáticas essenciais à natureza desse material próprio das artes interpretativas, e das relações que elas estabelecem com a materialidade:

2.6.3- A transitoriedade: O Material das artes performáticas

“Mas a própria essência do teatro é a sua absoluta transitoriedade. Os desenhos para a cenografia, se não estragaram e perderam, foram preservados só nos primeiros esboços do artista e não podem ser aceitos como evidência definitiva da aparência da decoração final da cena. Se uma gravura foi preservada ela não pode comunicar a impressão efêmera que ela fez nas audiências da época. A história do teatro tem a ver com trajes e figurinos que queimaram, com teatros que sucumbiram, com atores que fizeram a sua última saída faz 2500 anos, com lustres que não podem mais ser acesos, com audiências que sumiram”

NAGLER, 1959.⁸⁷

Em primeiro lugar, estaria a natureza das artes performativas como evento, isto quer dizer, como ações-verbo que se realizam, operam e sucedem no tempo. Esse caráter

⁸⁷NAGLER A.M. A Source Book in Theatrical History, 1959. Pág. xix. Tradução livre do autor desta tese: [«And yet, the very essence of theatre is absolute transitoriness. Scene designs, if not lost, are preserved only in the artist's original drawings which cannot be accepted as conclusive evidence as to the set's appearance on the stage; if a print of the actual set is preserved, it cannot faithfully convey the ephemeral impression made on contemporary audiences. Theatre history deals with costumes that were burnt, with playhouses that have perished, with actors that made their final exists 2500 years ago, with chandeliers that can be lit no more, and with audiences that have vanished.»]

temporal, esta absoluta transitoriedade de que Nagler fala, implica uma relação de tensão com a natureza das artes plásticas, produtoras de objetos materiais-espaciais. No seu processo, na sua elaboração e “materialização”, estas artes estão em contacto permanente com a produção de coisas e materiais físicos dos quais elas dependem, com os espaços reais nos quais elas se apresentam. Porém, elas não estão nunca naqueles objetos e lugares que as fazem possíveis.

2.6.4- Aprisionar o instante

Em segundo lugar, e como resultado desta tensão, um desejo constante se opera, desde a materialidade das artes plásticas, por aprisonar a temporalidade e o instante, desde as pinturas de Altamira ele atravessa toda a história das artes plásticas, em diferentes momentos e em formas diversas. A fotografia constituiria um ponto culminante dessa vontade, tão velha quanto a imagem: capturar, cristalizar o tempo nesse espaço-superfície que constitui a sua natureza operativa. Fixar, conservar num suporte material permanente aquela fugacidade do instante. Mas esta vontade, segundo o mito narrado por Plínio, o Velho, estaria na própria “origem” da pintura. Olhemos a famosa citação da sua *História Natural*:

Trabalhando também com a terra, o oleiro Butades de Sícion foi o primeiro a inventar a arte de modelar retratos em argila. Isto aconteceu em Corinto, e ele deve a sua invenção à sua filha, que estava apaixonada por um jovem que partia para o estrangeiro. Ela contornou com uma linha a sombra da sua face projetada sobre o muro pela luz de uma lamparina. Seu pai aplicou argila sobre o esboço e confeccionou um relevo que colocou no fogo para endurecer junto com os outros vasos de argila; esta obra, dizem, teria sido conservada no Santuário das Ninfas até a época em que Múmio saqueou Corinto.
PLÍNIO, O VELHO, 1985.⁸⁸

2.6.5- Suporte material e preservação do instante

Por meio daquela pequena ficção apresentamos múltiplos dispositivos e suportes que, ao longo da evolução da cultura, têm nos permitido vencer esse caráter, efêmero por definição, do evento interpretativo performático (e do tempo em geral): a escrita, os registros mecânicos, eletrônicos e digitais do som e da imagem. Teríamos então, em

⁸⁸PLÍNIO, O VELHO, *Histoire naturelle*, Paris, 1985, I, XXXV, p 63. Tradução livre do autor desta tese: [«*En utilisant lui aussi la terre, le potier Butadès de Sicyone découvrit le premier l'art de modeler des portraits en argile ; cela se passait à Corinthe et il dut son invention à sa fille, qui était amoureuse d'un jeune homme ; celui-ci partant pour l'étranger, elle entoura d'une ligne l'ombre de son visage projetée sur le mur par la lumière d'une lanterne; son père appliqua l'argile sur l'esquisse, en fit un relief qu'il mit à durcir au feu avec le reste de ses poteries, après l'avoir fait sécher; cette ouvre, dit-on, fut conservée au Nymphaeum jusqu'à l'époque du sac de Corinthe par Mummius.*»]

terceiro lugar que, dado o seu caráter transitório, as artes performativas têm estabelecido uma complexa relação com diferentes suportes materiais que permitem a sua conservação.

2.6.6- Documento e encenação

O limite que separa o tempo real da transmissão ao vivo da construção fictícia da realidade (seja esta de caráter teatral-cênico ou de natureza fraudulenta) é tão complexo de definir como as diferenças entre *Verdade e Mentira, Realidade e Ficção, Falsidade e Imaginação, Veracidade e Verossimilhança, Real e Factual, Arte e Realidade*. Se a transmissão feita por O. Welles da invasão dos extraterrestres ocupou um lugar tão central no imaginário coletivo do último século, é justamente por causa do limite complexo que nela se evidencia. Gêneros como o foto-jornalismo, o documentário cinematográfico, mas também a natureza própria da mídia como *informação*, estão totalmente ligados a esta relação entre *Realidade e Representação*, e ao amplo jogo de matizes, nuances e gradações que podem ocorrer de um extremo ao outro do espectro. Vários seriam os caminhos para nos aproximar desta relação, o século XX (que poderia talvez ser chamado *o século da semiótica*) tem privilegiado um deles: o da análise peirciana⁸⁹ sobre os *Índices*, um certo tipo de signos que, como a fumaça e o fogo, como o pé e a sua pegada na areia, têm uma relação física direta que une signo e referente.

A relação entre imagem fotográfica e objeto representado constituiria um lugar paradigmático de reflexão teórica que atravessam a história da mídia. A fotografia levaria, por definição, aderida a ela uma pergunta essencial sobre aquele lugar complexo onde se encontram e se separam *Realidade, Representação e Objetividade*. E, no lugar central da discussão, o caráter de índice da imagem fotográfica, a sua “natureza” como traço ou resto físico-luminoso e, portanto, “verdadeiro”, da realidade capturada pela película fotossensível da câmara. Por extensão, a imagem cinematográfica, e depois o vídeo, herdaram, no gênero documentário, no telejornal informativo, essa função de “registrar” e “representar” *objetivamente* a realidade, “*tal como ela é*”. Capturar o instante para apresentá-lo àqueles que não estiveram lá.

⁸⁹Charles S. Peirce (1839- 1914) Matemático americano, pioneiro no campo das investigações semióticas, classificou os signos em ícone, índice e símbolo, segundo o tipo de relação existente entre o signo e o objeto referente. Neste caso referimo-nos ao segundo tipo, os índices nessa classificação peirciana.

Mas, uma fenda separa ontologicamente as duas entidades: a *representação*, por definição, não é a *coisa*, ela é a sua re-construção, ela fica sempre fora, externa a ela. Um signo é (também por definição) uma re-construção do referente. E ele está sempre inserido em tramas, sistemas e regimes discursivos, em gramáticas e lógicas de formação e construção do sentido. Por causa disso, ele pode ser re-inserido e re-lido de múltiplas formas: o “traço” luminoso pode até ser “fisicamente” real e “objetivo”, mas a construção discursiva na qual ele é inserido, o discurso onde ele se torna operativo (no jornal, no telejornal, na conferência...) não é nem neutra, nem “transparente”. A construção discursiva pode ter a melhor intenção de ser objetiva e veraz, mas não pode nunca contornar o fato de ser precisamente isso: uma trama que utiliza uma complexa bateria de recursos narrativos, lógicos, emocionais, argumentativos, ideológicos, etc.⁹⁰

Assim, a noção de “registro” como dimensão neutra e transparente das coisas “tal como elas são” é simplesmente isso: uma vontade, uma intenção. E tanto as vontades quanto as intencionalidades mudam, e, se num extremo do leque podemos ter o desejo real de “representar objetivamente”⁹¹, num outro extremo poderíamos ter a montagem fraudulenta, a manipulação política e midiática, a piada enganosa, ou ainda o uso estético-artístico dessa “linguagem da verdade” construído pelos formatos próprios do documentário, do telejornal ou da mídia informativa. Neste sentido, a transmissão radiofônica da invasão dos marcianos feita por O. Welles é só um dos muitos exemplos que a história das artes e das mídias podem nos fornecer. O fotógrafo espanhol Joan Fontcuberta, o diretor de cinema Peter Jackson⁹², o clássico *Zelig*, de Woody Allen, são

⁹⁰Nestes aspectos (a reflexão teórica sobre a natureza da imagem fotográfica e sobre a sua relação ontológica como “objetividade”) existem dois livros clássicos: *A câmara Clara* de Roland Barthes e *O Ato Fotográfico* de Robert Dubois.

⁹¹Mas as “boas” intenções não são suficientes. O documentário etnográfico é um bom exemplo: como a etnografia, ele pode ser produto de uma vontade real de conhecimento e encontro do “outro” cultural, ou pode constituir uma prolongação dos sistemas de dominação colonial. Ou pode estar ainda do lado do “canibalismo” turístico: o negro, o índio, o aborígine, apresentados como produto exótico pelas indústrias do turismo ou da mídia. Para uma exaustiva exploração do documentário etnográfico e sobre o documentário em geral como gênero audiovisual veja Nicholls Bill, *A representação da Realidade*, Paidós, Barcelona, 2001.

⁹²J. Fontcuberta, fotógrafo espanhol (Barcelona, 1955), realizou já vários trabalhos nos quais joga com a ambiguidade ficção-registro. Entre outros a instalação *Sputnik*, 1997, na qual empregou falsos materiais de imprensa e objetos da indústria espacial, para “revelar” a história do cosmonauta russo Ivan Istochnikov, supostamente abandonado no espaço exterior pela decadente ex-potência soviética. P. Jackson, (Nova Zelândia, 1961) famoso pela trilogia *O Senhor dos Anéis*, baseada na obra de Tolkien, co-dirigiu com Costa Botes o “documentário” televisivo *Forgotten Silver* (1995), sobre o pioneiro fictício do cinema neozelandês Colin McKenzie. Woody Allen (New York, 1935), fez um dos clássicos da comédia americana, *Zelig* (1983), falso documentário cômico que narra a história de um *Homem Camaleão*, capaz de mudar de aparência física segundo o meio no qual se desenvolve.

só alguns exemplos deste duplo jogo entre realidade e ficção, ou, mais exatamente, dos limites entre registro, representação e *verdade*.

Além da mídia empregada (Welles: rádio, Fontcuberta: foto-jornalismo, Jackson: TV, W. Allen: cinema) a fonte é claramente a mesma: o limite entre DOCUMENTO e ENCENAÇÃO. As ferramentas de registro desenvolvidas para capturar e fixar a fugacidade do tempo podem ser empregadas para registrar e dar conta veraz da “realidade”, para criar ficções narrativas ou para gerar ilusões de verdade. Mas as linguagens, as tipologias formais e as “roupas” próprias da “objetividade” de alguns destes formatos podem ser empregadas como material de base para a ficção narrativa, ou também ser empregadas de forma fraudulenta e enganosa.

Mas, nem *imaginação* é sinônimo de fraude, nem a “artificialidade” da arte é sinônimo de mentira. *Encenação* também não é equivalente de engano. É nesta fissura, neste espaço entre registro e *narração*, entre realidade e estratégia narrativa, que a linguagem cinematográfica achou o seu espaço de desenvolvimento e criação. Entre o “tempo real do registro” (os 52 segundos filmados para 52 segundos de projeção próprios dos primeiros filmes dos irmãos Lumière) e o tempo construído da montagem cinematográfica, se desenvolveu nas mãos de Méliès, Porter, Griffith, Eisenstein, etc. o nascimento e aprimoramento da linguagem própria do cinema. E o gênero documentário, o *registro* da realidade que ele representa, faz também parte (como subespécie, como *gênero*) das linguagens cinematográficas e audiovisuais.

2.6.7- Artes plásticas e artes performáticas: Uma relação dialética

Não podemos deixar de sublinhar um aspecto inerente à nossa análise: ao fazer a aproximação aos dois tipos de matéria-prima próprios daqueles dois grandes ramos da classificação das artes (plásticas e interpretativas) temos traçado, paralelamente, o contínuo entrelaçamento entre elas. Desenhar uma fronteira, uma linha divisória entre a materialidade das artes plásticas e a temporalidade das artes performativas, não quer dizer que elas sejam dimensões mutuamente excludentes. De fato, ao longo da história, elas mantiveram múltiplos tipos de entrelaçamento, em diferentes momentos e manifestações. A conjunção tempo e espaço é, de fato, o tema particular do próximo

ponto deste capítulo: o espaço-tempo como categoria iniludível da física e do pensamento contemporâneos.

Ainda mais: a natureza dos tipos de manifestações que constituem o alvo desta pesquisa é, por definição e denominação, híbrida: vídeo-instalação, cinema de exposição, etc. são espaços de encontro entre essas duas dimensões. Se duas grandes tipologias (artes plásticas e performáticas) e duas dimensões tempo e matéria, foram separadas e analisadas isoladamente, foi precisamente com o objetivo de distinguir melhor quais seriam os pontos de articulação nessas práticas híbridas que constituem o alvo da nossa pesquisa. Esse é de fato o núcleo deste texto. Por enquanto, vamos sublinhar este último aspecto que quisemos ilustrar por meio da pequena ficção da *Caçadora de Instantes: a troca dialética que atravessa, nas duas direções, a história mesma destas manifestações*. Resumimos essa troca da seguinte maneira:

Historicamente os dois campos (plástico e performático) têm estado ligados por um impulso complementar: as artes plásticas procuram fixar (materializar, capturar, congelar) o tempo, enquanto as artes ligadas à temporalidade procuram materializar-se em suportes que lhes permitam superar a sua transitoriedade.

2.6.8- Dois séculos de temporalidade: Uma conclusão parece evidente, mas precisamos separá-la e sublinhá-la por ser essencial no desenvolvimento do ponto número sete deste capítulo: os registros tecnológicos do som e da imagem em movimento são muito recentes historicamente. Como já constatamos antes, mesmo os registros escritos (a escrita) da música ou da dança são inacreditavelmente novos, se comparados com o desenvolvimento da escrita no contexto geral da evolução da cultura. Mas as capturas eletrônicas, mecânicas, químico-ópticas, digitais, do som ou da imagem são ainda muito mais recentes. Observar essa "novidade" e os contextos históricos e epistemológicos dos quais elas fizeram parte é, precisamente, o alvo do último ponto deste capítulo (2.7- *O Tempo Como Categoria*).

2.7- O TEMPO COMO CATEGORIA

"O mundo é tudo o que ocorre. O mundo é a totalidade dos fatos, não das coisas."

WITTGENSTEIN, 1968⁹³

Estas frases, com as quais o filósofo Ludwig Wittgenstein dá início ao seu célebre *Tractatus* (1921), servem bem para introduzir a grande virada do pensamento Ocidental que queremos abordar. Ao longo do século XIX e das primeiras décadas do XX apareceu e se desenvolveu no pensamento Ocidental uma *categoria*⁹⁴ filosófica fora da qual já não seria mais possível pensar o mundo: a temporalidade. De fato, o mundo expresso nessa citação proveniente do *Tractatus* já não é mais feito de matéria; o que o conformaria seria aquilo que acontece aos objetos: eventos, reações, trocas, acontecimentos. Tudo isso quer dizer processos, tempo. É essa a imagem do mundo que conforma o comum denominador de várias teorias essenciais ao desenvolvimento de uma *episteme* do século XIX. Foi também, no que aqui nos interessa, nesse contexto, que se desenvolveu o cinema, a arte da imagem no tempo, da imagem em movimento⁹⁵.

A teoria darwiniana da evolução foi um dos grandes sistemas teóricos do século XIX ligados (por definição e denominação) à temporalidade e ao processo: as formas biológicas, a vida mesma, estariam submetidas ao acontecimento, ao devir. Não só os objetos, as coisas, mas o homem, as espécies todas, que estaríamos conformadas por esse lento e inexorável acionar das mudanças e das adaptações biológicas contínuas. São bem conhecidos os grandes escândalos e brigas que provocaram as teses de Darwin, não só porque entraram em conflito com os dogmas religiosos e a concepção criacionista predominante na época, senão porque impunham pensar o universo de outra maneira.

⁹³ WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. 1968. p 55 Proposições 1, 1.1.

⁹⁴Empregamos aqui o conceito de *Categoria* na sua dimensão ontológica em que faz referência a um elemento que é constitutivo da realidade mesma das coisas.

⁹⁵A alusão à conhecida obra de Deleuze *Imagem Tempo Imagem Movimento* é clara. Porém, não vamos agora mergulhar na diferença proposta nesse texto entre os dois tipos de imagem. Fazemos sim uso das duas expressões, tempo e movimento, ligando-as ao conceito de cinematografia, como o faz Deleuze no seu texto. Além das diferenças propostas por ele entre as duas tipologias, os dois momentos e *espécies* da imagem pertencem ao campo do cinema. É nesse contexto que ele as analisa nessa obra.

E ao empregar antes o conceito de *Epistème*: estamos fazendo-o no sentido foucaultiano do termo: designamos assim a formação de sistemas de articulação relativamente estáveis nas regras de formação do saber⁹⁶; a instauração de denominadores comuns epistemológicos para uma época e uma cultura num momento dado do seu desenvolvimento. Os filmes de Hollywood nos têm acostumado a pensar as épocas históricas como simples decoração: pessoas que pensam e agem como nós, mas que vestem outros estilos de roupas, que se transportam em outros tipos de veículos e moram em casas e prédios com outras fachadas arquitetônicas. Mas não é tão simples assim: os homens de outra época vestiram, se transportaram e comeram de modo diferente, moraram em tipologias arquitetônicas distintas, porque produziram, pensaram e viveram de modo diferente. E pensaram de outros modos porque eram outras as regras de conformação do pensamento, e porque era outra a *epistème* que operava como forma de conhecimento e construção da realidade.

A construção de conhecimento não é uma área isolada do conjunto social. Nem Darwin⁹⁷ haveria desenvolvido as suas teorias num outro tempo e lugar, nem a publicação de *A Origem das Espécies* poderia ter sido recebida num outro contexto. As ideias são pensadas em conjunturas complexas, sociais, econômicas, políticas, históricas. Elas obedecem a regras e regimes discursivos. Não é só Darwin que pensou, na sua cabeça genial, um sistema que revolucionaria o mundo. A teoria da evolução foi pensada em diálogo, com muitos outros eventos, acontecimentos e visões de mundo. De fato, paralelamente ao trabalho de Darwin, Alfred Russell Wallace (1823-1913), outro naturalista, também britânico, formulou, a partir das suas viagens na América do Sul e Ásia, em duas obras (*Contribuições à Teoria da Seleção Natural*, 1870, e *Sob a Distribuição Geográfica dos Animais*, 1876), princípios da seleção natural e da

⁹⁶No seu clássico *As Palavras e as Cosas*, Foucault realiza de fato uma busca na formação desses sistemas de articulação do saber. A partir do conceito de *Representação*, o livro faz uma pesquisa aprofundada nos modos como ela se constituía num comum denominador das formas de saber, tanto nas ciências quanto nas artes, ao longo da "Idade Clássica" (séculos XVII e XVIII). Num segundo momento, ao longo do século XIX, ela teria sofrido um processo de crise e desestruturação, ao passo que era substituída por outra *epistème*. Mas é talvez na sua *Arqueologia do Saber*, onde Foucault aprofundou mais a sua pesquisa na conformação dos sistemas de articulação de saber, das suas regras e dos seus regimes de formação. Aliás, a partir do título, a obra expressa tal vontade de explorar essa formação do saber nas camadas mais profundas dos nossos sistemas de construção e conhecimento da realidade.

⁹⁷*A Origem das Espécies* foi publicada em 1859. Charles Darwin (1809-1882) viajou pela América do Sul e ilhas do Pacífico entre 1831 e 1836, fazendo observações e apontamentos sobre as diferentes espécies biológicas. Logo depois, ele passou mais de vinte anos processando a informação recolhida. Além do estudo dos livros de Wallace, Darwin mergulhou nos dados e relatos proporcionados por outros viajantes e exploradores. Tudo isso junto permitiu-lhe a elaboração da sua teoria evolutiva: as espécies evoluem como consequência de uma seleção natural que escolhe os indivíduos mais capazes.

evolução das espécies bastante similares aos de Darwin, e que foram cruciais no momento de formular a sua teoria evolutiva. Não questionamos a importância do aporte darwiniano, ou a "originalidade" das suas ideias, mas sublinhamos o fato de elas terem sido pensadas num contexto, num "clima" cultural, epistemológico próprio da época.

Mas, ao expressar esta ideia (a relação entre os contextos históricos e as formas de pensamento próprias de um período) já estamos fazendo uso de um esquema de pensamento historicista que muitos seguem até Hegel: a sua obra foi uma das colunas sobre as que se assentaram as bases de uma concepção da realidade que atravessa todo o século XIX e que tem até hoje uma clara continuidade. Na sua concepção a temporalidade própria da história é a mudança e a metamorfose contínuas, elementos essenciais da *realidade*. O espírito da "*Fenomenologia...*"⁹⁸ hegeliana não só se desenvolve **na** história, ele **é** história, como transformação.

É claro que uma obra como *A Fenomenologia do Espírito*, e um sistema tão abrangente como o de Hegel, não podem ser contornados e resumidos de uma maneira tão simplificada. De fato os níveis de leitura e as interpretações deles são diversos: o espírito, a consciência à qual o título alude pode ser ao mesmo tempo uma consciência individual, mas também o espírito coletivo da humanidade (a consciência humana), mas também pode ser lido como O Espírito Absoluto, como Deus mesmo, no que seria a expressão de uma forma de panteísmo. Mas o que constituiria o comum denominador destas três possíveis formas de interpretação e presença da noção de *espírito* na obra é o fato de ele ser *histórico*, de estar por natureza própria, ligado ao progressivo aperfeiçoamento, à mudança contínua. Bem seja como consciência humana, ou como Absoluto encarnado, ele é história, no sentido não só de que *experimenta* ou *sofre* o passar do tempo, mas no sentido que a passagem do tempo é o material constitutivo dele: ele é transformação porque é feito de um impulso positivo que o direciona constantemente ao seu contínuo aprimoramento.

Porém, já antes de Hegel, Winckelmann e Vico⁹⁹ tinham plantado a semente de um pensamento no qual o tempo da história implica uma carga de transformações e

⁹⁸Fazemos aqui alusão à *Fenomenologia do Espírito* de Hegel.

⁹⁹"*Princípios de uma Nova...*" de Giambattista Vico (1668-1744) foi publicada em 1725. Os estudos de Winckelmann (1717-1768) sobre a arte grega e romana foram compendiados na sua *História da Arte na Antiguidade* (1764) e as

mudanças contínuas. Vico propõe, em seus "*Princípios de uma Nova Ciência Sobre a Natureza Comum das Nações*", o estudo evolutivo da linguagem dos povos como reflexo das suas transformações sociais. Winckelmann introduziu esta temporalidade histórica, através da análise e da cronologia do desenvolvimento da arte grega, desde o seu período arcaico até chegar ao período de esplendor clássico e, finalmente, ao seu esgotamento na expansão da cultura helênica com as conquistas de Alexandre.

Mas foi sem dúvida a *Fenomenologia do Espírito* de Hegel a obra que assentou, definitivamente, as bases de um pensamento que daí para frente já não poderia conceber o universo fora das transformações históricas, da evolução¹⁰⁰, como categoria essencial. Além disso, essa concepção da mudança permanente das coisas e dos fenômenos não se restringe, na obra de Hegel, nem à sua clássica *Fenomenologia*, nem ao problema da consciência. Este aspecto da metamorfose permanente no tempo da história é um elemento chave de todo o seu sistema. Sua *Estética* é também uma leitura da história da arte a partir da ótica da transformação: ela não é sempre igual a si mesma. Como todos os outros fenômenos, ela se modifica. Nela se traça o percurso evolutivo de várias formas da arte em diferentes civilizações: a forma simbólica na Índia, no Egito, nas civilizações maometana e hebraica, no cristianismo e, finalmente, a sua desapareição na poesia didática e descritiva, modalidades nas quais já não existiria a unidade imediata da forma e da ideia que caracterizara a arte simbólica. Além disso, este aspecto evolutivo, histórico da arte é manifestado em Hegel como algo que acontece não só no nível da forma expressiva, senão também da sua produção, nas mudanças da relação do artista com o seu papel como produtor.

Também a sua abordagem da arte romântica segue o percurso de transformações: ela aparece em um momento histórico e conhece a sua decadência e ruína. É nesse contexto do pensamento hegeliano que a sua afirmação (tão debatida, tão presente) do fim da arte, teria que ser lida: como a constatação de uma "mutação" histórica dessa instância social e humana chamada *arte*. A sua não seria de fato uma afirmação sobre a Arte em geral, mas sobre o fim de certo tipo de relação que a arte tinha com a verdade, com a

suas *Reflexões Sobre a Imitação dos Gregos na Escultura e na Pintura*, foi publicada em 1755. A *Fenomenologia do Espírito* de Hegel (1770-1831) foi publicada em 1807.

¹⁰⁰A palavra, o conceito de *evolução*, é claro, não foi empregada por Hegel. Ele se tornou moeda corrente só depois do advento e da aceitação universal das teorias darwinianas. Mas a empregamos aqui porque na verdade ela é completamente apropriada para referir-se à concepção hegeliana dessas mudanças como aperfeiçoamento progressivo do espírito na história, como orientadas por uma finalidade.

sociedade, e com a sua época em geral. Contudo, vários autores assinalam o fato que se Hegel faz uma análise da arte como fenômeno submetido às mudanças históricas, a própria categoria de *arte* não é em si mesma delineada como uma categoria histórica¹⁰¹.

A nossa intenção não é fazer aqui nem um resumo, nem uma leitura crítica da *Estética* de Hegel, ou da sua célebre afirmação sobre o fim da arte. Interessa-nos, simplesmente, a partir deste brevíssimo percurso no pensamento hegeliano, mostrar a "aparição" daquela nova dimensão com a qual demos início a este ponto do capítulo: a transformação, o decurso temporal instaurado como comum denominador de múltiplas leituras da realidade provenientes dos mais diversos campos do conhecimento. Wittgenstein o expressara, de outra maneira, num outro contexto um século depois, na frase citada do seu *Tractatus*: é o *acontecer* do mundo o que constitui a sua essência. O espírito, a consciência, a arte, as espécies são feitos agora de verbos, de ações e transformações que acontecem às coisas, do seu próprio interior, constituindo o seu núcleo mais profundo.

2.7.1- A máquina do tempo

“É ao mesmo tempo que o cinema se inventa e que o pensamento de Bergson se forma. A introdução do movimento no conceito se faz exatamente na mesma época em que se introduz o movimento na imagem.”
DELEUZE, 1989.¹⁰²

É nesse contexto que, nos dois lados do Atlântico, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, os pioneiros da imagem em movimento deram começo às suas explorações até chegar à invenção final do cinema que hoje conhecemos. A arte cinematográfica como aparelhos, como aplicações tecnológicas, foi o resultado, a consequência, no campo da imagem, daquele clima epistemológico profundo que estamos abordando: se em Hegel são a consciência ou a arte as instâncias definidas como transformação e mudança, em Darwin, foram as espécies biológicas, e em Marx¹⁰³ os sistemas econômicos, as

¹⁰¹ Peter Bürger, entre outros, na sua *Teoria das Vanguardas*: “We have seen that Hegel historicizes art, but not the concept of art”. Bürger P. *Theory of the Avant-Garde*. BÜRGER, 1989. Pag. 92. [“Vimos já que Hegel historiciza a arte, mas não o conceito da arte”].

¹⁰²DELEUZE Gilles. *Conversações*, 1992. p 152.

¹⁰³Os nexos e assimetrias entre a dialética hegeliana e o materialismo dialético marxista, assim como entre a evolução da consciência histórica em Hegel e dos sistemas econômicos em Marx, são difíceis de traçar. Os seus

estruturas sociais e as formas de produção (econômica) que as sustentam. Porém, fazer um resumo de cada um dos autores, sistemas, e áreas do conhecimento é uma tarefa que está bem além do alcance deste texto. Mas, mesmo assim, talvez no caso de Franz Bopp¹⁰⁴, isto seja inevitável, devido a que, apesar de ele ser um dos grandes pioneiros dessa nova concepção dinâmica da realidade, o seu nome e aporte são muito menos conhecidos fora da sua área (linguística e história das línguas).

O profundo conhecimento que Bopp tinha das línguas clássicas permitiu-lhe fazer um estudo comparativo e uma construção conceitual titânica, na qual remontou a origem de um grande número de línguas modernas a uma raiz comum: o proto-indo-europeu. A partir de um núcleo geográfico localizado em algum ponto entre o Mar Cáspio e o Mar Negro, e em um movimento de expansão que começou nos finais do período neolítico, e que abrangeu toda Europa, a Mesopotâmia e o norte da Índia, o proto-indo-europeu deu origem a um amplo número de troncos linguísticos (eslavo, germânico, latino, celta e outros, no caso da Europa, anatólio, indo-iraniano, indo-ariano etc. nos casos da Mesopotâmia e da Índia), a um grande número de línguas modernas, as quais constituem hoje o maior grupo linguístico do planeta.

Esta grande família inclui quase todas as línguas européias modernas, pertencendo às diferentes subdivisões e galhos dessa abrangente árvore. Nela se incluem também muitas das atuais línguas da Ásia Central e do norte da Índia. Assim, os elementos lexicais, de sintaxe, gramática e fonética deste texto podem ser alinhados num fio de desenvolvimento histórico que é possível traçar ao longo de mais de seis milênios. O latim, que dera origem às línguas românicas modernas (português, espanhol, francês, catalão, italiano, romeno...) era já, na época do seu esplendor clássico, um dos muitos descendentes daquela longínqua raiz proto-indo-européia. Esse processo continua: a expansão das antigas potências coloniais européias implantou várias dessas línguas na

nexos passam, entre outros aspectos, pela relação que os dois tiveram com Ludwig Feuerbach (1804-1872), que fora discípulo de Hegel em Berlim e, posteriormente, mestre de Marx e Engels; mas também pela grande diferença entre a concepção quase teológica — até panteísta segundo alguns — da evolução da consciência em Hegel e o materialismo dialético marxista. Mas além dessas e outras assimetrias, os dois nomes estão indissolivelmente ligados entre si e são incontornáveis ao falar da aparição dessa categoria da temporalidade que estamos desenvolvendo neste capítulo.

¹⁰⁴ Bopp, Franz (1791- 1867), linguista alemão iniciador dos estudos indo-germânicos. A sua obra permitiu estabelecer os princípios comuns de formação das formas gramaticais de várias línguas indo-europeias. As suas principais obras foram: *Sistema Completo da Língua Sânscrita* (1820) e *Gramática Comparada das Línguas Indo-Europeias* (1833-1852).

África, nas Américas e na Ásia. Especialmente o inglês, o espanhol, o francês e o português, mas também o holandês e o alemão tiveram expansões geográficas que em muitos casos constituíram novas línguas (o africâner da África do Sul, por exemplo, formado a partir do holandês dos primeiros colonizadores), ou têm dado lugar a variações dialetais que estão no processo de constituí-las (o inglês da Jamaica, o francês do Haiti, o alemão do sul do Brasil, para nomear só algumas).

Mas, se continuar o resumo das teorias que evidenciam essa aparição da temporalidade no contexto das diferentes ciências, a lista seria bem longa, e incluiria campos tão diversos quanto a teoria do Big-Bang e o nascimento da História mesma como campo de saber científico. E também todo o processo de conformação das ciências sociais ao longo do século XIX, estudo este que Foucault realizou no seu clássico *As Palavras e as Coisas*¹⁰⁵.

Especificamente, no campo da imagem que aqui nos interessa, deu-se uma "coincidência" histórica surpreendente entre as pesquisas que estavam acontecendo em diversos campos da ciência e as explorações feitas no campo das artes e das tecnologias da imagem. De uma parte temos a pesquisa que os pintores da escola impressionista estavam realizando ao longo da segunda metade do século XIX, nos fenômenos da temporalidade e dos processos, e, de outra, as explorações técnicas e mecânicas que fizeram possível, nos dois lados do Atlântico, o desenvolvimento da imagem em movimento. Entre elas podemos citar: a sequências fotográficas e o zoopraxiscópio de Muybridge, a cronofotografia e o fuzil fotográfico de Marey, o Kinetoscópio de Edison e, finalmente, o cinematógrafo dos Irmãos Lumière, todos eles acontecendo simultaneamente nas últimas décadas do século XIX¹⁰⁶.

¹⁰⁵ FOUCAULT, Michel: *As Palavras e as Coisas*. São Paulo, 1999.

¹⁰⁶Só algumas datas para não alongar mais este percurso: a primeira exposição impressionista aconteceu em 1874, mas ela apresentou já um estágio avançado das pesquisas realizadas de maneira individual por vários dos membros do grupo, e daquelas realizadas em comum no contexto da Academia Suíça. Muybridge (1830-1904) fez a sua famosa série fotográfica da captura dos movimentos do cavalo Ocidente, na fazenda de Stanford, em 1871, e apresentou pela primeira vez o seu zoopraxiscópio na França em 1881. As séries múltiplas de Monet, como a da catedral de Rouen, ou da pilha de feno, nas quais pinta repetidamente o mesmo tema, estudando as contínuas variações provocadas pelas diferentes luminosidades, datam de finais da década de 1880 e começos dos anos 90. Marey (1830-1904) publicou as suas primeiras fotografias sequenciais do vôo das aves, feitas com o seu fuzil fotográfico, em começos da década de 1890. A sua cronofotografia foi desenvolvida pouco depois. Edison patenteou o Kinetoscópio em 1891. Segundo o filme de W. Wenders *Die Gebrüder Skladanowsky* (Alemanha, 1996: *A Trick of Light*) os irmãos Skladanowsky teriam apresentado ao público o seu projetor, o "Bioskop", em Novembro de 1895, em Berlim, dois meses antes dos irmãos Lumière. Mas se tratava de um aparelho bem menos desenvolvido do que o cinematógrafo dos Lumière. Por outra parte, os Estados Unidos celebram o nascimento do cinema com o

Enquanto o pintor Claude Monet¹⁰⁷ desenvolvia suas famosas séries de captação de um mesmo motivo em diferentes horas do dia, o inventor Edison e o seu colaborador Dickson desenvolviam e patenteavam o Kinetoscópio nos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, o fisiologista francês Etienne Jules Marey realizava experimentos e desenvolvia engenhosos mecanismos para capturar o movimento de diferentes animais e de seres humanos. A cronofotografia, que permitiu a captura e a impressão de imagens sequenciais em uma única folha de papel, e o seu fuzil fotográfico foram aportes essenciais para o desenvolvimento da imagem em movimento.

Enquanto isso, na Alemanha, o fotógrafo Ottomar Anschütz realizava as suas explorações no campo da cronofotografia e desenvolvia o *Wundertrommel* ou *Schnellseher*, adaptação do Zoetrope, que permitia a apresentação de séries fotográficas montadas em um cilindro vertical. E os irmãos Skladanowsky construíram e apresentaram o seu «Bioskop». Mas foi o cinematógrafo dos irmãos Lumière o aparelho que coroou essas invenções. Os pesquisadores e industriais franceses apresentaram ao público o seu aparelho, capaz de reproduzir um pequeno filme de 52 segundos, em dezembro de 1895. Inventores, cientistas, pintores, fisiologistas, compartilharam um mesmo fim: captar o desenvolvimento sequencial dos processos. Mas este era também o empenho de filósofos, linguistas, economistas e biólogos: a temporalidade. A evolução como base fenomenológica do mundo constituiu o denominador comum daquelas buscas todas: já não era suficiente uma imagem estática da realidade: precisava-se formulá-lo, vê-lo e compreendê-lo como evolução e desenvolvimento **no tempo**.

2.7.2- O século da kinesis

“A história, a partir do século XIX, define o lugar de nascimento do que é empírico, lugar onde, alguém de toda cronologia estabelecida, assume o ser que lhe é próprio. (...) a história tornou-se assim o incontornável de nosso pensamento.”

Kinematoscópio de Edison. A história oficial e global do cinema aceita a projeção dos irmãos Lumière, em dezembro de 1895, como a que marca o início do cinema que hoje conhecemos. Mas a própria simultaneidade das descobertas reforça a nossa tese: tratava-se não só de invenções e processos particulares, mas de uma procura bem mais generalizada, de uma autêntica obsessão geral pela captura da temporalidade.

¹⁰⁷ As mais paradigmáticas destas séries de pinturas feitas na busca da mudança gerada pelo passar do tempo, são as da catedral de Rouen (cidade do norte da França) e as séries das pilhas de feno (“*meules de foin*” e “*meules de grain*”). Ao longo de toda a década de 1880 o pintor estudou repetidamente o tema, mas sempre à luz de verão. A repetição do tema segundo as variações de luz foram feitas nos anos 1890 e 1891.

TUDO: as línguas, o seres vivos, as estruturas sociais e econômicas, o planeta, o universo inteiro, etc. têm estado a partir dessa aparição do tempo como categoria incontornável de análise, submetido a essa nova condição: a temporalidade. NADA mais é estável, mas também nada é pensável fora da mudança e da evolução. É claro que a *história* sempre existiu: desde o relato oral passado de uma geração à outra, desde a busca do mito pela origem das coisas e dos fenômenos, ou desde o seu nascimento “oficial”, no mundo grego, relacionado com o desenvolvimento da escrita, mas também com as perguntas sobre a objetividade, o método e a veracidade das fontes (Tucídides, Heródoto).

A temporalidade que aparece no século XIX já não é mais a do relato e da história externa do que acontece às coisas, mas uma que lhes é própria e essencial. Uma categoria, um elemento constitutivo fora do qual já é impossível pensá-las. Ela é ao mesmo tempo empírica, como fala Foucault, mas também ontológica: o processo, o movimento, a mudança, fazem parte do *ser* das coisas. Ou melhor: o verbo *ser* não é mais o centro das coisas, é o *dever* que está no próprio coração das coisas e do universo. *From being to becoming (Do ser ao dever)* como nos fala o próprio título do livro de Ilya Prigogine, físico russo (naturalizado belga) que rastreara, apontara e sublinhara, ao longo da sua obra, tanto o desenvolvimento da concepção da variável *tempo* na física contemporânea quanto a necessidade de aprofundar o seu lugar essencial nos sistemas abertos irreversíveis.¹⁰⁹

Porque, com o advento do *espaço-tempo* da teoria da relatividade, o tempo é um componente essencial da própria matéria. Os objetos, a matéria, são importantes enquanto pontos de apoio para o *acontecer* que conforma a verdadeira base da realidade. As coisas são os vértices que permitem traçar os vetores e campos de força

¹⁰⁸FOUCAULT, Michel: *As Palavras e as Coisas*. 1999. p 300

¹⁰⁹Prigogine, Ilya, *From being to Becoming: time and complexity in the physical science*. San Francisco, 1980. W. H. Freeman. Cabe mencionar aqui que as pesquisas de Prigogine sobre a natureza e o impacto das variáveis temporais na física o levaram a questionar de várias maneiras o caráter de previsibilidade e reversibilidade de muitos dos sistemas e equações da física (tanto na clássica quanto na quântica). Isto o levou, conseqüentemente, à formulação de teorias sobre os sistemas abertos irreversíveis e as estruturas dissipativas (aquelas nas quais se organiza o vivo) conhecidas como *Teoria do Caos*. O conjunto da obra de Prigogine poderia ser visto então (sob esta óptica) como uma revolução de “terceira geração” nas concepções do tempo na física e no pensamento contemporâneo. O universo, a realidade, já não mais como sistemas de relógio, previsíveis, mas como sistemas complexos e abertos a novas reconfigurações.

que constituem o mundo. A matéria é um alvo constantemente atravessado por esses processos, trocas e mudanças que não só “a justificam”, mas que, no fundo, são a sua base fundamental.

Podemos fechar então com uma citação de Bergson, que nos ajuda a completar o quadro geral dessa *epistème* da qual fala Foucault: um século no qual o tempo, o devir das coisas, tornou-se categoria incontornável. Por outro lado, estas linhas de Bergson nos ajudam também a compreender em toda a sua dimensão a supracitada afirmação de Deleuze¹¹⁰: o nascimento do tempo, na imagem e no conceito, foram dois fenômenos absolutamente contemporâneos:

“Diremos simplesmente que, no que concerne às coisas da experiência (...) a existência parece implicar duas condições juntas: (1) a apresentação na consciência e (2) a conexão lógica ou causal daquilo que é apresentado com aquilo que o precede. A realidade, para nós, de um estado físico ou de um objeto material, consiste no fato duplo de que a nossa consciência os percebe e de que eles formam parte de séries temporais ou espaciais nas quais os elementos se determinam um ao outro.”

BERGSON, 2001.¹¹¹

Não é só exatidão acadêmica, mas queremos apontar o ano de publicação de *Matéria e Memória*: 1896. A produção de Bergson não foi muito extensa: só quatro livros¹¹² nos seus oitenta anos de vida. Houve longos intervalos entre um e outro, e o primeiro (*Ensaio sobre os Dados da Consciência*) foi publicado em 1889. Ou seja: Bergson redigiu *Matéria e Memória* (seu segundo livro) **exatamente** enquanto Anschütz, Muybridge, Edison, os Lumière e vários outros pioneiros, trabalhavam na invenção tecnológica do cinema. Mas, a sua concepção filosófica não é “cinematográfica” só pelo caráter seriado e temporal que propõe. É a consciência como *montagem* o que está em

¹¹⁰Essa declaração do Deleuze não é um pronunciamento isolado numa entrevista. Ele publicou um texto duplo (*L'Image Mouvement. L'Image Temps*, Paris, 1983) sobre a imagem cinematográfica como fenômeno ligado ao movimento e à temporalidade. Desde o começo deles fica claro que Bergson está na base das suas reflexões.

¹¹¹ Henri Bergson, *Matière et Mémoire*. Œuvres, 2001. Tradução livre pelo autor desta tese: [«*Disons simplement qu'en ce que concerne les choses de l'expérience –les seules qui nous occupent ici, – l'existence paraît impliquer deux conditions réunies: (1) La présentation à la conscience (2) La connexion logique ou causale de ce qui est ainsi présente avec ce qui précède et ce qui suit. La réalité pour nous d'un état psychologique ou d'un objet matériel consiste dans ce double fait que notre conscience les perçoit et qu'ils font partie d'une série, temporelle ou spatiale, où les termes se déterminent les uns les autres.*»] Page 288.

¹¹² Além das mencionadas, as outras duas obras foram: *A Evolução Criadora* (1907) e *As duas Fontes da Moral e da Religião* (1932). Outros dois livros (*O Riso*, 1900, e *Duração e Simultaneidade*, 1922), e artigos publicados ao longo da sua vida (reunidos vários deles em duas coletâneas: *A Energia Espiritual*, 1919, e *O Pensamento e o Movente*, 1934) podem ser considerados como apêndices, comentários extensivos ou esclarecimentos que giram em volta destas quatro obras maiores. Fonte: *Bergson Ouvres*, Presses Universitaires de France, Paris, 2001, 6º edição.

jogo: ela trabalha por cadeias seriadas nas quais o que vem é julgado em relação com o que veio antes e o que vem depois, o que precedeu e o que continua. O sentido das imagens depende das séries nas quais estão inseridas. Toda a teoria da montagem cinematográfica está resumida ali.

A máquina do tempo tinha sido inventada. Agora, de Kulechov a Eisenstein (passando por Méliès, Porter e Griffith) a sua linguagem e formas de dizer deviam ser exploradas e articuladas. Como produzir poética, sentido e narrativa com umas imagens que funcionam, por definição, em séries temporais? Toda uma forma de articulação gramatical, própria da imagem e do pensamento cinematográfico, teria que ser inventada. Uma arte toda ia ser construída.

2.7.3- Entre Big-Bang e Big-Crunch: (Os labirintos do tempo)

“Por muitos anos os físicos permaneceram relutantes em aceitar uma descrição tão “histórica” da evolução cósmica (...), em certo sentido Einstein tornou-se, contra sua vontade, o Darwin da física. Darwin ensinou-nos que o homem está submerso na evolução biológica; Einstein ensinou-nos que estamos submersos num Universo em evolução”
PREGORINE, 1984.¹¹³

“No universo não vivo (...) os tempos de evolução são muito mais longos, enquanto a vida se caracteriza por esta instabilidade que faz que vejamos nascer e desaparecer estruturas em tempos geológicos. E é por isso que vou mais longe e digo: a vida humana, a vida das sociedades permite-nos observar ainda melhor este fenómeno, porque nestes casos vemos-lo numa escala de tempo ainda mais curta.”
PREGORINE, 2000.¹¹⁴

Ao longo do século XIX, as línguas, os sistemas económicos, as formas biológicas e sociais, a arte e as imagens foram radicalmente transformadas por essas séries temporais instaladas no coração do pensamento Ocidental. Já no século XX seria a vez da própria

¹¹³PRIGOGINE, Ilya, STENGERS Isabelle. *Order Out of Chaos*, 1984. P 215. Tradução livre do autor desta tese. [«For many years physicists remained reluctant to accept such a "historical" description of cosmic evolution (...) In a sense, against his will, Einstein has become the Darwin of physics. Darwin taught us that man is embedded in biological evolution; Einstein has taught us that we are embedded in an evolving universe»]

¹¹⁴PRIGOGINE, Ilya. *O Nascimento do Tempo*. Lisboa, 2000. Pág. 28.

matéria, do cosmos, e do universo serem completamente assimilados no contexto dessa *epistème* na qual o tempo é o lugar do nascimento de todos os fenômenos. Stephen Hawking, e a sua *Breve História do Tempo*, mas também as diferenças, teóricas entre Einstein e Bergson, entre Einstein e Georges H. Lemaître, etc. seriam partes desse processo. Foram muitas a complexidades dessa “tradução” da “teoria da evolução” para um campo tão infinitamente mais vasto como a física e as suas concepções e comprovações (matemáticas, empíricas, etc.). É evidente que está muito além do contexto desta tese entrar nos labirintos aos quais nos levariam estas discussões sobre o espaço-tempo e o universo da física contemporânea. Contudo, dado que o nosso alvo neste ponto do capítulo é evidenciar a temporalidade como categoria epistemológica incontornável ao qual estão ligadas hoje todas as nossas concepções dos fenômenos, esboçaremos um resumo muito sucinto de certo “estado da arte” daquela “evolução” do universo na ciência de hoje:

O primeiro a formular o Big-Bang como explicação da origem do universo foi o matemático russo Alexander Friedmann, em 1922. Em 1927, o astrônomo belga George H. Lemaître, sem ter conhecimento do trabalho de Friedmann e baseado nos resultados experimentais obtidos por E. Hubble acerca da recessão das galáxias, propôs um modelo cosmológico similar: dado que o universo está se expandindo, teria que existir um momento no passado no qual ele teve que ser muito pequeno e denso. Devido à sua enorme densidade, e segundo as equações da teoria da relatividade, uma explosão de uma violência descomunal teria que ter acontecido. Depois de vários episódios e diferenças, Einstein acabou aceitando gradualmente aquela grande explosão original que inicialmente achara demasiado perto de uma visão criacionista (Lemaître foi sempre um sacerdote católico profundamente convicto). Em 1948, os austríacos H. Bond e T. Gold lançaram a teoria do *Universo Estacionário*, mais tarde popularizada pelo britânico F. Hoyle: aceitava-se a ideia de um universo em expansão, mas se negava aquela primeira grande explosão. Na medida em que as galáxias separam-se, novas galáxias se formariam entre elas, com matéria que se criaria gradualmente, a partir do nada. O resultado seria um Universo essencialmente invariável por toda a eternidade, sem princípio nem fim. Nos anos 1960, várias descobertas feitas pela astronomia e a física, forneceram bases experimentais que fazem com que a comunidade científica aceite hoje o modelo do Big-Bang, até que a teoria estacionária caia no esquecimento. Cálculos baseados nos conhecimentos atuais assinalariam uma idade entre 10.0000 e 20.000

milhões de anos para o universo (alguns propõem cifras mais precisas: uns 13.770 milhões de anos).¹¹⁵ Mas o processo expansivo poderia também se desacelerar e uma contração poderia por sua vez provocar o colapso gravitacional ou *Big Crunch* (Grande Implosão) e o desaparecimento do universo no nada.

Mas esses insondáveis labirintos do tempo e da matéria na física contemporânea estão, evidentemente, além do nosso escopo. Mas nos permitem concluir que não foi por acaso que o cinema (*kinēma*, do grego *kinos*, movimento) seja considerado por alguns como a arte que representaria paradigmaticamente o século XX. Ele todo foi *cinematográfico*: sequências, transformações, processos, séries temporais. As artes da imagem “plástica” não poderiam ser alheias a essas transformações. Do *Nu Descendo a Escada*, de Duchamp, às fotografias de Harold Edgerton, do *Fluxus* à arte relacional, do cubismo ao situacionismo, o último século expandiu essa busca nos processos começada pelos impressionistas até integrá-la no próprio coração das suas pesquisas.

No entanto, isso não significa que essas artes “plásticas” morreram. Os artistas continuam produzindo e os museus continuam comprando e colecionando objetos. Mas também as nossas concepções da *materialidade* se transformaram. Um simples exemplo: agora, com o advento da fotografia digital, o negativo, a película própria da fotografia analógica adquiriu um valor virtualmente idêntico ao de uma pintura “original”. Os preços das fotografias nos leilões de arte competem já com os das pinturas. Uma materialidade que, ainda nos anos 1930 do século XX, era suspeita e até negada (Benjamim) parece agora, comparada com a “imaterialidade” do arquivo digital, totalmente aceitável e até inquestionável.

Uma recapitulação: fizemos dois percursos: um na matéria, outro no tempo. O intuito era abordar dois materiais de trabalho básico empregados em duas grandes divisões das artes. A finalidade consistia em sublinhar duas categorias fenomenológicas e ontológicas diferentes e, talvez, irreduzíveis uma à outra. Porém, obviamente elas estão entrelaçadas e o nosso interesse é, precisamente, esses entrelaçamentos que elas constroem nos tipos de práticas artísticas que constituem o nosso escopo: uma imagem

¹¹⁵Sobre a vida e percurso teórico de Georges Lemaître veja: LAMBERT Dominique. *Un atome d'univers: la vie et l'œuvre de Georges Lemaître* (Bruxelles, Lessius, 2000). Além dessa obra, e dos textos de I. Prigogine citados, outra fonte das informações aqui contidas foi: <http://www.espinoso.org/biblioteca/OrigenUniverso.htm>// Abril 4 de 2008.

temporal (a do cinema, a do vídeo) que se espacializa e se materializa ao entrar nos limites de uma partilha (as artes plásticas) e de um lugar de visibilidade das artes (o “Cubo Banco”) cujos materiais-base de conformação histórica foram, e continuam sendo de várias maneiras, a matéria o e espaço.

CAPÍTULO III

DAR a VER. Visibilidade e Construção do Olhar

3.1- UM ESPAÇO SOCIAL DE VISIBILIDADE

“Se se julgam objetos meramente segundo conceitos, toda representação da beleza está perdida. Assim também não pode haver nenhuma regra, segundo a qual alguém deva ser obrigado a reconhecer algo como belo. Se um vestido, uma casa, uma flor são belos: para isso ninguém deixa impingir seu juízo por fundamentos ou princípios. Quer submeter o objeto a seus próprios olhos exatamente como se sua satisfação dependesse da sensação; e, no entanto, se então denomina belo o objeto, acredita ter para si uma voz universal e tem a pretensão à adesão de todos, enquanto toda sensação privada só decidirá para aquele que considera e sua satisfação.”
KANT, 1984.¹¹⁶

O título desta pesquisa faz alusão a dois espaços de *visibilidade* das artes; duas tipologias espaciais e arquitetônicas desenvolvidas historicamente por dois grandes ramos da experiência visual e perceptiva. Mas não aludimos às tipologias da Caixa Preta e do Cubo Branco só como lugares físicos onde, literalmente, assistimos para ver. Num sentido ampliado do termo “visibilidade”, essas tipologias foram desenvolvidas para que nelas aconteça o caráter social e público da arte, porque a *visibilidade* pública seria um elemento constitutivo dela. É essa necessidade de “*submeter o objeto* (dito belo) *aos próprios olhos*”, à qual Kant faz menção na citação do cabeçalho, unida ao imperativo de validação pública da qual precisaria o juízo sobre o objeto belo, o que queremos abordar agora.

Porque se precisaria, em primeiro lugar, submeter a exame a própria ideia de que as artes necessitam de quaisquer espaços de visibilidade pública. E poderia parecer estranho fazer chamado a um filósofo como Kant, aparentemente centrado numa suposta “autonomia” da arte, para nos aproximar da noção do caráter “público” (“*social*”) da arte. Para começar, diríamos então que existe, quiçá, um enorme mal-entendido na ideia da estética kantiana como uma “estética *do desinteresse*”, baseada

¹¹⁶KANT, Immanuel, *Crítica do Juízo*, 1984. Parágrafo 8, p 218-219.

em uma, também suposta, autonomia da arte. Em primeiro lugar, a *Crítica do Juízo* (ou da Faculdade de Juízo), livro no qual, depois das suas duas primeiras críticas, Kant mergulhou no problema estético, proclama não a autonomia da arte, nem do belo, senão a de um tipo de juízo. Um juízo estético não enuncia um juízo nem de verdade, nem de moralidade. É impossível “provar” a beleza de um objeto dito “belo” (“*Se se julgam objetos meramente segundo conceitos, toda representação da beleza está perdida*”), porque esta beleza não provém de umas características internas, próprias do objeto, mas expressa o prazer que ele causa no sujeito. Porém, esse prazer não fica como o simplesmente *prazeroso*), na esfera individual. Ele é *comunicável*. A experiência do belo é totalmente subjetiva, mas pede uma validação, um consenso e até uma universalidade. Kant constrói, para este tipo de juízos, uma ferramenta ao mesmo tempo genial e paradoxal: uma *universalidade subjetiva*, uma universalidade que só a comunicabilidade da experiência pode prover.

Não só *gostamos* de um filme, achamos também que ele é excelente (ou então ruim, irrelevante) e discutimos, discordamos ou concordamos sobre a sua “qualidade”, “importância”, etc. Existe um complexo sistema de avaliação crítica, de medição do valor das obras de arte e dos artistas. Coleções, museus, popularidade, prêmios, aprovação crítica, fama, prestígio econômico ou midiático. Mas a “quantidade de beleza” que as obras contêm não pode ser *provada* nem epistemológica nem eticamente. Isolar as condições de possibilidade desse tipo de juízo específico (impossível de basear em dados empíricos) constitui o coração da estética Kantiana, e a importância crucial do seu aporte. É nesse contexto que é possível falar de uma autonomia: o juízo estético expressa um tipo particular de valoração, universalidade e finalidade.

A estética kantiana, é claro, não pode ser simplificada a este problema, nem o seu *universal-subjetivo* pode ser solucionado com o simples recurso à natureza social do ser humano (o próprio Kant recusou esse caminho). E isso porque, justamente, todo o problema da *Crítica do Juízo* vai muito além do juízo estético. Ela constrói uma rede de vasos comunicantes com as duas primeiras críticas, relacionando o juízo estético com outros tipos de juízo, mas também com o problema teleológico (das finalidades). Mas não é este o lugar para mergulhar na estética kantiana nem nas suas conexões e implicações. Por enquanto, interessam aqui estes dois aspectos, centrais, da *Crítica do Juízo*, que apontam para um caráter público da arte:

1- A singularidade subjetiva da experiência do belo, que faz com que desejemos submeter o objeto (dito belo) aos próprios olhos, exatamente como se a satisfação dependesse da sensação.

2- Quem já fez constatação de primeira mão, “*se então denomina belo o objeto, acredita ter para si uma voz universal e tem a pretensão à adesão de todos*”.

Precisamos ver, experimentar, enfrentar pessoalmente o objeto dito belo (“*vestido, casa, flor*”), medi-lo com nossa própria percepção e sensação. E, em segundo lugar, sentimos a necessidade de criar adesão universal para um juízo que (paradoxalmente) provém de uma sensação totalmente pessoal e que (também paradoxalmente) não pode ser provado a partir do objeto. Esta experiência de primeira mão que o belo precisa aludiria, no caso da arte, à necessidade de apresentar, de criar as condições requeridas para que esse contato (a possibilidade de *cada um* experimentar) possa acontecer. Mas se precisaria, igualmente, criar as condições para que surja esse juízo universal, social, que leve a opinião pessoal para *além* do sujeito. A experiência pessoal se reclama universal: a natureza do juízo estético está nessa universalidade pública que ele exige. Algo assim como “*Não só gosto disso, acho que é belo: Isto aqui é belo*” E esse é belo só pode ser construído como dimensão pública. O belo existe como acordo público.

Mas essa ideia da arte como um lugar de encontro social está presente, expresso de maneiras diversas, em outros autores. Demos uma olhada nestas reflexões de Rancière em “*A Partilha do Sensível*”, fazendo alusão à famosa condenação e expulsão do fazedor de mimeses no capítulo X da *República* de Platão.

“O fazedor de mimesis confere ao principio “privado” do trabalho uma cena pública. Ele constitui uma cena do comum com o que deveria determinar o confinamento de cada um ao seu lugar.” (...) “Assim, a prática artística não é a exterioridade do trabalho, mas sua forma de visibilidade deslocada.
RANCIÈRE, 2005.¹¹⁷

Fazedor de mimeses: poeta, pintor, escultor, dramaturgo. Fazedores de cópias da realidade. Mas, se a realidade já é uma cópia degradada da essência ideal platônica, as

¹¹⁷RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*, 2005. Págs. 64-65.

cópias da cópia que produzem os *fazedores de mimeses* só podem ser uma degradação a mais. Rancière, porém, nos lembra que a expulsão do artista tem também outro aspecto. Na república ideal cada um deveria estar no seu lugar: o trabalhador, no seu trabalho. Portanto, o seu tempo está já ocupado. A vida pública, a política, não faz parte do ordenamento social das atividades do trabalhador. Mas o produtor de mimese desfaz e desarranja essa partilha. O seu trabalho é privado, porém ele não só se torna público, senão que outorga também um espaço de visibilidade pública ao privado:

“A partilha democrática do sensível faz do trabalhador um ser duplo. Ela tira o artesão do “seu” lugar, o espaço doméstico do trabalho, e lhe dá o “tempo” de estar no espaço das discussões públicas e na identidade de cidadão beligerante. A visualização mimética à obra no espaço teatral consagra e visualiza essa dualidade”
RANCIÈRE, 2005.¹¹⁸

A questão não é se a obra de arte requer ou não um espectador para existir; nem se ela se completaria no ato da recepção. Não é ali que se define o *público* da arte. Ela também não é pública porque se apresenta em espaços de visibilidade pública. A questão é anterior. O público da arte vem da própria definição dela como construção do *comum* da comunidade. Ela é, por conseguinte, o lugar privilegiado da visibilidade. Da *“apresentação de si da comunidade”*:

“A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc.”
RANCIÈRE, 2005¹¹⁹

“A arte antecipa o trabalho porque ela realiza o princípio dele: a transformação da matéria sensível em apresentação de si da comunidade.”
RANCIÈRE, 2005.¹²⁰

Mas, se nos limites de *“A Partilha do Sensível”* essa ideia da arte como território do comum é feita por Rancière a partir dessa releitura de Platão, ela está presente também em outros dos seus textos, impregnando seu discurso sobre o próprio do caráter político da arte:

¹¹⁸RANCIÈRE, Jacques. Idem. p 65.

¹¹⁹ RANCIÈRE, Jacques. Ibidem. Pág. 16.

¹²⁰RANCIÈRE, Jacques. Ibidem. Pág. 67

A arte consiste na construção de espaços de relação para configurar material e simbolicamente o território do comum.
RANCIÈRE, 2005. *Malaise dans l'Esthétique*.¹²¹

Mas esse espaço, *per se*, de visibilidade e encontro público, que seria então inerente à arte, está também presente em outros autores, de outras maneiras e em contextos diversos. Demos, por exemplo, uma olhada neste trecho de um conto de Borges:

“Outro costume da tribo são os poetas. Ocorre a um homem ordenar seis ou sete palavras, geralmente enigmáticas. Não pode conter-se e grita-as de pé no centro de um círculo que formam, estendidos na terra os feiticeiros e a plebe.
BORGES, 1999.¹²²

Essa não é a descrição de um povo primitivo feita por um antropólogo. Trata-se da ficção etnográfica de um escritor que, através do olhar do pastor protestante Brodie, e empregando o dispositivo literário do relatório, narra um modo de vida tão primitivo que nos leva à pergunta sobre o limite da aparição do “homem” como fenômeno simbólico e social. As sementes da cultura, os componentes essenciais daquilo que chamamos “humano”, são assim explorados nesta alegoria etnográfica. Fazem parte do repertório desses nascimentos: a linguagem, a religião, a organização social, o governo, as instituições, o pensamento simbólico e discursivo, e, é claro, a arte.

Como em toda representação, uma parte é tomada pela totalidade. Neste caso a poesia seria um sinônimo de *todas as artes*. E *poesia* quer dizer aqui palavra viva, encenada. O que ela foi por dezenas de milhares de anos. É esse espaço de visibilidade que nos interessa aqui: tanto a avaliação social do poeta, que exige e congrega a comunidade, quanto essa *cena* primitiva, circular, que se faz ao redor do poeta/cantor. Ela aludiria, física e espacialmente, àquela figura essencial que seria consubstancial à noção de arte: o espectador.

Borges, no entanto, não é nem historiador nem etnógrafo, mas enfeita com roupas ficcionais aquilo que, grosso modo, falam os historiadores das artes cênicas e das

¹²¹RANCIÈRE, Jacques, *Malaise dans l'Esthétique*, 2004. p 35. Tradução livre do autor desta tese: [«L'art consiste à construire des espaces et des relations pour reconfigurer matériellement et symboliquement le territoire du commun».]

¹²²BORGES Jorge Luis. *Obras completas*, 1999. Conto *O informe de Brodie*. p 513.

religiões. Demos uma olhada em alguns daqueles textos. Começemos com uma história do teatro e dos seus limites com as religiões místicas da antiguidade:

“Os mistérios de Elêusis são um caso limite significativo: são a expressão de uma fase altamente desenvolvida, que embora potencialmente teatral, não leva ao teatro. Como os secretos de iniciados masculinos, eles carecem do segundo componente do teatro – os espectadores. O drama da Antigüidade nasceu da ampla arena do teatro de Dioniso em Atenas, totalmente à vista de todos os cidadãos reunidos (...) não no crepúsculo místico do santuário de Demeter em Elêusis.”

BERTHOLD, 2003.¹²³

Um eixo da discussão sobre a aparição do teatro, da estrutura dramática, na antiga Grécia, e sobre a existência ou não de *teatro* na civilização egípcia tem na definição da figura do *espectador* um dos seus pontos de ancoragem. No caso do antigo Egito, como analisa Margot Berhold, na sua *História Mundial do Teatro*, muitos dos rituais religiosos egípcios estavam altamente dramatizados e poder-se-ia dizer que vários dos episódios dos mistérios de Osíris (celebrados nos grandes festivais religiosos em Abidos) estavam muito próximos do conceito de encenação, mas, justamente, esta distância ator-espectador nunca foi construída, e o ato permaneceu sempre nos limites do cerimonial. Além disso, a própria culminação das celebrações foi sempre um ato privado e hermético:

“(...) nada se conhece sobre a parte final dos mistérios, que aconteciam entre “iniciados”, na parte interna do templo de Abidos. Como os mistérios de Elêusis, esses ritos permaneceram secretos para o público”¹²⁴

Da mesma maneira:

“às oferendas sacerdotais e aos apelos aos deuses nas câmaras mortuárias falta o componente decisivo do teatro: seu indispensável parceiro criativo, o público”¹²⁵.

¹²³BERTHOLD Margot. *História Mundial do Teatro*, 2003. p 3. Os mistérios de Elêusis (ou mistérios eleusinos) eram celebrados na Grécia, na primavera, em honra à deusa agrícola Demeter em Elêusis, ao noroeste de Atenas.

¹²⁴BERTHOLD Margot. *Idem*. Pág. 12.

¹²⁵ *Ibidem*. Pág. 11

O debate acadêmico sobre a existência ou não do teatro no antigo Egito não está centrado só nesse aspecto. Existem vários outros: a natureza das crenças religiosas, a importância das outras artes interpretativas (música, dança), o estilo literário de alguns textos cerimoniais que evidenciarium uma clara atitude “dramática”, etc. Estam também as profundas diferenças políticas e culturais entre Egito e o mundo grego, lugar de nascimento da estrutura dramática (Aristóteles, a tragédia grega), que fora retomada depois pelo Ocidente cristão. Mas não é esse debate, senão aquele *nascimento* do espectador como ponto central da discussão, que queremos apontar. E muitos especialistas concordam com Margot Berhold: a *invenção* do espectador e a aparição de uma verdadeira dimensão teatral “dramática” foram processos paralelos. E também historiadores das religiões, como Mircea Eliade, evidenciarium esta “ausência” da figura do espectador nas práticas rituais dos povos ditos “primitivos”:

“O xamã senta-se no chão e, depois de tocar tambor por muito tempo, invoca seus espíritos protetores, imitando as vozes de animais (...). Recomeça a tocar tambor e, levantando-se com a ajuda de seu assistente, aproxima-se da porta e respira profundamente, para respirar desse modo as almas dos ancestrais e os outros espíritos que acabou de conjurar (...). O xamã põe de lado o tambor e deita-se de bruços sobre a pele de rena; fica imóvel: sinal de que abandonou o corpo e está viajando para o além (...). Permanece muito tempo imóvel, e todos os presentes esperam pacientemente que ele desperte.”
ELIADE, 2002.¹²⁶

Várias cerimônias de xamã são descritas e analisadas nesta viagem pelas práticas religiosas ancestrais. Nos relatórios existe um padrão: os informantes que descrevem as cerimônias não se referem nunca às pessoas que estão perto do xamã como “espectadores”. E isso pelo simples fato de eles não estarem “assistindo” uma dança nem um concerto de tambores. Eles são participantes de um ritual que está sempre nos limites do mágico-religioso.

O nosso intuito, porém, não é abordar nem a história do teatro, nem os limites entre o sagrado e o estético. É o espaço (físico e social) de visibilidade que a dimensão *arte* levaria colada em si mesma o que nos interessa. E a correlação que existiraia entre essas formas culturais de visibilidade e as formas “físicas” geradas por elas: na medida em que uma forma de arte se separa de outros usos, ela precisa, ao mesmo tempo, dar forma a um sistema de visibilidade próprio. A tipologia arquitetônica “teatro”, por exemplo, se

¹²⁶ELIADE Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. p 275.

desenvolveu no mundo grego paralelamente à independência gradual que ganhou o ditirambo no contexto das festas religiosas dionisíacas, e ao posterior desenvolvimento, sistematização e importância que cobrou a tragédia nessa cultura.

No entanto, a ênfase dada nos exemplos anteriores ao universo do performático poderia sugerir que é o espaço teatral da cena, como espaço de acontecimentos, o espaço específico que estamos tentando abordar. Mas o que queremos ressaltar aqui é uma ideia, presente de várias maneiras em múltiplos eixos discursivos: o espaço de visibilidade que seria inerente à categoria de “arte”. E o ato de ver, o observador-espectador¹²⁷, intrínseco nela. Mas “ver” não tem aqui um sentido puramente literal. Interessa-nos o seu sentido ampliado: lugar onde a experiência de primeira mão possa acontecer, onde seja possível *submeter o objeto aos próprios olhos, exatamente como se a satisfação dependesse da sensação*.

É também essa lógica de *Dar a Ver* a que deu nascimento ao Cubo Branco. A sua invenção veio do desejo de disponibilizar uma série de objetos, estranhos, maravilhosos, raros, para sua percepção, escrutínio e fruição social compartilhada. No caso desta figura tipológica, esse *Dar a Ver* aconteceu primeiro no espaço privado da coleção, da realeza ou da corte. Posteriormente, e como decorrência de uma série de processos sociais e históricos, essas coleções foram abertas à visitação pública (depois de terem sido confiscadas, no caso da Revolução Francesa), para a formação e educação do “povo”.

“Propriedades altamente apreciadas incluíram particularidades genuínas da natureza, produtos de fabricação humana, virtuosamente confeccionados, relíquias de figuras históricas famosas e artefatos dos povos colonizados. Esses objetos compartilhavam a magnética característica de precisar serem vistos para poder acreditar neles.
WHITAKER, 2009.¹²⁸

Ver para crer, ver para aprender, ver para fruir. O *Cubo Branco* nasceu como lugar social dessa visibilidade. Ele se desenvolveu em decorrência de outros processos: por definição, tudo o que é comum na comunidade nasce da confluência e embate de

¹²⁷A etimologia da palavra no Webster Dictionary: do verbo *specere*, ver: do grego *skopein*, observar, que, por sua vez, provém da base indo-européia *spek*, vigiar, olhar atentivamente.

¹²⁸WHITAKER Amy. *Museum Legs*, 2009. Tradução livre do autor desta tese: [«Prized holdings included genuine peculiarities of nature, technical virtuosity in man-made goods, relics of famous historical figures, and artifacts of colonized peoples. These objects shared the magnetic characteristic of needing to be seeing to be believed.»]

múltiplos processos sociais. Mas o núcleo inicial que levou à invenção das diferentes versões do Cubo Branco (museu, galeria) está nesse “*precisar ser visto*”. Apresentar, prover a possibilidade de “*submeter aos próprios olhos*”. O Cubo Branco foi inventado como espaço social para *Dar a Ver*.

3.1.1- Construção do Olhar

“De fato “A arte” não é o conceito comum que unifica as diferentes artes. Ela é o dispositivo que as torna visíveis. «Pintura» não é só o nome de uma arte. É o nome de um dispositivo de exposição, de uma forma de visibilidade da arte.”
RANCIÈRE, 2004.¹²⁹

A arte existe no plural: as artes. E Rancière nos lembra aqui que o caráter plural da arte existe não só na diversidade dos alicerces midiáticos, nem das múltiplas denominações que as assinalam (pintura, cinema, etc.), senão também na multiplicidade dos dispositivos que elas usam para construir essa visibilidade que lhes é própria. E se a arte é, por definição, um espaço de visibilidade social, ela seria também os dispositivos que possibilitam essa visibilidade. Mas não como figuras imanentes ao alicerce midiático, senão como constructos históricos e sociais. Um alicerce midiático como “pintura” conheceu já, ao longo da história e da geografia, muitas práticas dessa visibilidade: cavernas pré-históricas, muros gregos, romanos e bizantinos, tábuas de altares ortodoxos e góticos, livros sagrados e de orações (tanto cristãos quanto muçulmanos), rolos de pintura budista, telas na pintura a óleo e hoje, de novo, os muros dos espaços públicos urbanos no grafite contemporâneo.

Ao falar de telas, muros, livros, não fazemos alusão só aos suportes nos quais as tintas podem se assentar. Fazemos alusão àquelas *Arquiteturas do Olhar* desenvolvidas no Capítulo I. Como apontamos ali, essas *Arquiteturas do Olhar* (os dispositivos de Rancière) podem ser as diversas materialidades dos suportes que veiculam a imagem: o pedestal, a praça que aloja a escultura pública do herói, a moldura do quadro. Mas

¹²⁹RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'Esthétique*, 2004. p 36. Tradução livre do autor desta tese: [«*De fait, l'art n'est pas le concept commun qui unifie les différents arts. C'est le dispositif que les rend visibles. Et "peinture" n'est pas seulement le nom d'un art. C'est le nom d'un dispositif d'exposition, d'une forme de visibilité de l'art.*»] No texto do qual foi extraída esta citação Rancière fala, justamente, das mudanças nos espaços de visibilidade da arte. Isto no contexto das hibridações midiáticas próprias de muitas das práticas artísticas contemporâneas.

podem estar também representadas numa tipologia arquitetônica ou espacial (a sala de cinema, a galeria, o *iconostase* nas igrejas cristãs ortodoxas).

Tomemos o caso dos *Livros de Horas*: eles foram um veículo característico da pintura na Idade Média europeia, mas o seu desenvolvimento como dispositivo de produção e circulação da imagem pictórica esteve ligado a uma longa série de requerimentos e circuitos. A tinta a óleo que iria permitir o desenvolvimento da pintura de cavalete não havia sido ainda inventada. Mas também não existia ainda a cultura urbana (o burgo estava só em processo de formação) nem a classe burguesa que iria comprar esta nova forma de pintura. As artes plásticas estavam ligadas em grande parte a usos religiosos e sacros. Nesse contexto as designações de “pintar” ou a menção de um alicerce midiático como “pintura” faziam chamado a uma série de circuitos e associações completamente diferentes aos que estes mesmos termos puderam evocar na Itália da Renascença, na França dos finais do século XIX ou nos EUA de meados do século XX¹³⁰.

Mas as *Arquiteturas do Olhar* também poderiam estar representadas na imaterialidade de certos rituais nos quais as imagens podem ser usadas e apresentadas (até como eixo articulador da cerimônia, como é o caso da procissão religiosa). Uma festa junina, um funeral, um casamento, implicam cenografias, decorações, vestuários, construções visuais que reforçam e definem tanto o caráter do evento quanto as formas de participação. O ritual não são as imagens, porém o ritual existe graças a essas camadas de construção visual e cenográfica. Mas ele provê também o contexto para que as imagens possam exercer as suas funções de reforço: estar na festa é se vestir de festa, decorar a casa (vesti-la) para a festa.

O Natal, o *Halloween*, o Dia dos Mortos têm cada um a sua carga de imaginário própria. É precisamente a falta de correspondência entre imagens e ritual o que articula a trama do filme *O estranho Mundo de Jack*¹³¹: Natal e Halloween são confundidos e mesclados perigosamente, Papai Noel e as caveiras, a bondade e a alegria do Natal chocam-se com o mundo sombrio e tenebroso do *Halloween*. As abóboras com rosto humano e Papai Noel se enfrentam, não para se excluir, mas para reclamar seus espaços, narrativas e

¹³⁰Fazemos aqui alusão, na menção desta data e lugar, ao momento ápice do expressionismo abstrato norte-americano.

¹³¹*The Nightmare before Christmas*, Touchstone Pictures, 1993. Direção: Henry Selick, baseada num poema de Tim Burton. Produção: Tim Burton/ Denise DiNovi.

contextos particulares. O uso social de cada uma das celebrações é diferente, e tem que se manter para que o equilíbrio do mundo não naufrague. É o universo imagético que acompanha cada celebração, o que mantém essa diferença, e com ela, a estabilidade do orbe.

As imagens precisam de um universo, construir um universo precisa de umas imagens. Essas “Arquiteturas do Olhar” fornecem então suportes físicos, cenográficos e culturais à imagem. Mas também constroem o olhar requerido da parte do espectador/participante. Elas dão sentido e lugar à cerimônia pessoal, social, *antropológica*, na qual a imagem está inserida. E “*antropológico*” quer dizer que essas *Arquiteturas do Olhar* não são “naturais”. Elas têm uma história por trás: uma série complexa de fatores econômicos, culturais e sociais que as levaram a ser o que elas são hoje. Lembremos de novo o álbum fotográfico daquela primeira aproximação à *Arquitetura do Olhar*. Hoje podemos ver claramente o seu caráter *antropológico*: o álbum não nasceu com a fotografia. Ele se desenvolveu como resultado de certos usos da imagem fotográfica, ligada às noções de *identidade* e *memória* nas sociedades ocidentais. Mas esse dispositivo foi próprio de um momento da história da fotografia. Hoje, com o rápido avanço do digital, a natureza “física” desses álbuns já foi quase substituída por portais, blogs e redes virtuais; formas novas de gerar, compartilhar e salvar a memória visual. As *Arquiteturas do Olhar* têm uma história, se desenvolvem, têm um ápice e morrem. Mesmo numa civilização como a egípcia (erroneamente percebida como “estática”), por exemplo, a pirâmide teve o seu momento de desenvolvimento e auge no Império Antigo. Já no Império Médio ela entrou em crise e finalmente solapou como tipologia funerária e arquitetônica. E também como lugar de produção e “suporte” de imagens, papel este que ela sempre teve.

Apontamos essa falsa “naturalidade” dessas *Arquiteturas do Olhar* porque, segundo a nossa hipótese, um segmento central da produção que acontece nessa na zona de limites (vídeo/“artes plásticas”) alvo desta pesquisa, tem a ver, justamente, com a desconstrução e reestruturação dessas *Arquiteturas*. Partimos do pressuposto de que estas manifestações híbridas, tipologicamente afastadas dos objetos que eram tradicionalmente apresentados no Cubo Branco, ao fugir das narrativas e imposições tipológicas da Caixa Preta, constroem estratégias próprias de apresentação. *Desmontam*

e *reconstroem* esses espaços de visibilidade, misturando, e explorando nesse processo, a natureza das interfaces que se estabelecem com o espectador.

3.2- DO OLHAR E DA ATENÇÃO

3.2.1- A mirada do caminhante: um espectador-transeunte

“Um rapaz formoso e encantador de seus dezesseis ou dezessete anos, correu como um relâmpago pelo corredor, leu avidamente as inscrições que havia sobre cada uma das portas. Corri em seu encalço e fui encontrá-lo diante de uma porta em cujo alto havia o seguinte letreiro: TODAS AS MULHERES SÃO SUAS. ENTRADA: UM MARCO. O caro jovem precipitou-se de um salto pela ranhura, desapareceu por trás da porta. (...). Senti que estava então abandonado a mim mesmo e ao teatro, e comecei a vagar de porta em porta em cada uma das quais lia uma inscrição, um convite, uma promessa. A inscrição CAÇADA ALEGRE! MONTARIA EM AUTOMÓVEIS me atraiu, abri a estreita porta e entrei.”
HESSE, 1979.¹³²

A abordagem realizada no Pequeno Dicionário do Capítulo I nos permitiu assinalar a natureza do Cubo Branco e da Caixa Preta como tipologias particulares e diferenciadas de olhar. *Arquiteturas do Olhar*. O Cubo Branco, víamos, implica um acionar e um olhar no espaço, diferenciados daquele que constrói a Caixa Preta do teatro-auditório. Ali onde ela estabelece a focalização espacial da mirada¹³³, por meio de telas, palcos, e cenas, o Cubo Branco a espalha através de corredores, andares, prédios e galerias, fragmentando e dispersando ao longo de paredes e vitrines os focos de atenção (objetos, imagens) oferecidos ao espectador no seu percurso. O espectador do Cubo Branco é um caminhante¹³⁴, um transeunte.

Poderíamos traçar muitas linhas de fuga para ilustrar os entrecruzamentos entre narrativa e deslocamento espacial. Uma delas poderia ser a do *flâneur* parisiense do

¹³²HESSE Hermann. *O Lobo da Estepe*, 1979. p 158-162.

¹³³Já exploramos a ideia desse caráter fixo do olhar da Caixa Preta como um requerimento tipológico ligado ao intervalo temporal demarcado de muitas obras que acontecem ali. Daí o espectador “fixo” na cadeira. Contrapô-lo ao olhar do caminhante do Cubo Branco não sugere então “maior condicionamento” ou “menor liberdade”.

¹³⁴Justamente o título do livro acima citado, *Museum Legs (Pernas Museológicas)*, de Amy Whitaker, faz uma aproximação bem humorada aos grandes museus a partir dos fatigantes percursos que a sua visita às vezes exige.

século XIX explorado por Benjamin no seu ensaio sobre Baudelaire¹³⁵. A *flânerie* não é só um modo de caminhar. Além do tipo de percurso, irregular, descomprometido, se expressa também nela certa categoria de olhar. Assinala-se certo tipo de *espectador-transeunte*: ao mesmo tempo ocioso, errático, curioso, sempre *de passage*. Um passante que perambula assistindo ao espetáculo da *mise en scène* cotidiana. Uma cotidianidade urbana, pequeno-burguesa, produto tanto de um modo de vida (a Paris do Segundo Império) quanto de um estado de desenvolvimento do capitalismo. O deslocamento sem roteiro do *flâneur* já é um tipo de roteiro, e a atitude de olhar que o acompanha está na base do seu peregrinar desengajado.

Mas outra janela é também útil na busca dessa relação entre narrativa e percurso: o antigo tropo literário da vida como viagem. Este entrecruzamento entre percurso, narração e devir é talvez um dos recursos mais explorados pela narrativa literária e cinematográfica. A *Road Movie* constitui o paradigma contemporâneo desse entrecruzamento entre deslocamento e narrativa. Mas ela é o prolongamento, numa mídia tecnológica, de uma estratégia tão velha quanto o próprio ato de narrar. Muitas das grandes epopéias da Antigüidade (*A Epopéia de Gilgamesh*, *Os Argonautas*, *a Odisséia*, *a Eneida*) têm no percurso da viagem a coluna vertebral da sua narrativa. O herói vai de um lugar a outro, e em cada ponto geográfico acontecem novas peripécias e aventuras. Um universo o espera em cada ponto da viagem. A trama do relato vai-se construindo a partir dos referentes espaciais. O percurso impõe provas, encontros com o novo e o desconhecido, através das quais o herói vai amadurecendo e aprendendo.

No cabeçalho deste segundo ponto fizemos citação de um dos muitos exemplos que ilustram a continuidade e presença deste recurso na literatura do último século. Em *O Lobo da Estepe* de Hermann Hesse, porém, a viagem não acontece já nas montanhas e oceanos longínquos das grandes epopéias da Antigüidade, mas no simples corredor de um prédio. Mesmo assim, cada um dos quartos daquele micro universo é uma galáxia a explorar. Apesar da brevidade e do mínimo esforço exigido pelos deslocamentos, cada um daqueles mundos possíveis oferece uma aventura e tem até uma toponímia geográfica, um nome indicado nas placas que penduram em cada uma das portas. O

¹³⁵BENJAMIN Walter. Obras Escolhidas III. Editora Brasiliense S.A. São Paulo, 1994.

“herói” vai assim entrando e saindo, avançando no seu percurso exploratório. Cada novo “porto” oferece novas e arriscadas experiências.

Os espectadores de um filme, o leitor de uma epopéia, viajam muito longe nas peripécias do relato (no espaço sideral, ou acompanhando Frodo no desolado país do senhor do mal), porém eles não se movimentam da cadeira. Ficam calados, fixados nela durante a fruição do relato. A sala do museu, pelo contrário, é feita de um percurso físico que acompanha o percurso conceitual e imaginário dos universos propostos pelas obras. E a visita aos GRANDES (literalmente falando) museus do mundo, ilustra bem o extenuante que pode ser esta experiência: quilômetros de exibição, milhões de objetos que reclamam atenção. Cada sala é um universo, narrativo, mas também formal, estilístico, conceitual e cultural. Os mundos, as narrativas, os roteiros por trás da exibição estão disseminados ao longo de salas, corredores, câmaras e salões; espalhados em imensos prédios que parecem conter a história inteira.

Mas, se damos ênfase nas grandes dimensões e distâncias dessas instituições, é simplesmente para acrescentar a imagem do trajeto. Porque mesmo num museu menor, ou numa pequena sala de exposições, onde o percurso pode ter umas dezenas de metros, a ideia da trajetória é consubstancial à exibição de artes plásticas. E isso em razão da condição espacial-material das obras que tradicionalmente se apresentavam nela, assim como à natureza (geralmente fixa) das imagens que ali se propõem ao visitante.

3.2.2- Montagem museográfica: um roteiro no espaço

“Através do controle da organização temporal, Assíria achou o seu lugar no Museu Britânico entre dois tipos de objetos: os inquestionáveis cânones estéticos da Grécia clássica, e os objetos curiosos egípcios. A pergunta sobre se a coleção Assíria poderia ser comparada esteticamente com os gregos ou os egípcios, ou se aqueles eram objetos de arte ou artefatos poderia ser resolvida em qualquer uma das duas direções. De fato, da mesma maneira que os artefatos e as instalações, também os textos estavam abertos a interpretações diferentes, levando, da mesma maneira, a diferentes construções.
BOHER, 2001.¹³⁶

¹³⁶BOHER, Frederick. *Museum Culture*, 2001. p 210. Conferência Os Tempos e os espaços da história: Representação, Assíria e o Museu Britânico. Tradução livre do autor desta tese [«Through the control of temporal organization, Assyria found a place at the British Museum between two different sorts of objects, the unquestioned aesthetic paragons of classical Greece and the curious artifacts of ancient Egypt. The question of whether the Assyrian collection could be compared aesthetically with the Greek or Egyptian, whether it was art or artifacts, could

Esta citação provém da conferência *Os Tempos e os espaços da história: Representação, Assíria e o Museu Britânico* apresentada por Frederick Bohrer no contexto de um congresso internacional sobre museografia. Seu relato nos permite enxergar do interior daquela experiência complexa que constitui a montagem de uma exposição. Neste caso, trata-se de narrar e representar um universo cultural e artístico afastado geográfica e historicamente, e Bohrer nos ilustra sobre algumas das problemáticas e perguntas que afloram no planejamento desse roteiro espacializado que constitui a montagem.

O papel do Museu Britânico na construção arqueológica e exploração do mundo assírio foi tão notável quanto o do Museu do Louvre para o mundo egípcio. O trabalho de Sir Austen Layard¹³⁷ na Mesopotâmia, e as aquisições que o Museu fez dos seus achados tiveram uma importância equivalente às descobertas de Champollion ou Maspero na reconstrução da língua, da história e da cultura egípcias. Por mais de um século e meio então, o Museu Britânico acumulou uma longa experiência na exibição desse mundo assírio. Quer dizer, na sua narração e representação nas salas do Museu, a partir do seu acervo e das pesquisas que ele apóia e patrocina. Os roteiros daquela exibição e representação do mundo assírio passaram já por muitos momentos que refletiram, de várias formas, diferentes concepções, problemáticas e conjunturas, não só museográficas, como também históricas, sociais, e até políticas pelas quais passara o Museu ao longo dos seus dois séculos e meio de existência¹³⁸.

Um acervo tão grande quanto o daquela instituição conta, literalmente, com milhões de objetos. Um primeiro problema é a classificação e localização taxonômica de uns objetos que, por sua vez, procedem de períodos, culturas¹³⁹ e usos sociais bem

be decide either way. Indeed, like artefacts and installations, texts too were open to different construals, leading similarly to different constructions.»]

¹³⁷Sir Austen Henry Layard, (1817-1894), arqueólogo e diplomático britânico, um dos pioneiros das escavações arqueológicas em Nínive, Nimrud, Assur e Babilônia, as quais assentaram (junto com os trabalhos dos franceses Paul Emile Botta e Victor Place) as bases dos estudos da cultura assíria e proveram uma grande parte das coleções iniciais do Museu Britânico nessa área.

¹³⁸Uma ata do Parlamento estabelecendo a existência do British Museum recebeu a aprovação real no dia 7 de Junho de 1753. O Museu abriu as suas portas ao público em 15 de Janeiro de 1759.

¹³⁹*Mesopotamia* é um recorte geográfico, não cultural, nem étnico. O número de povos e línguas incluídos nele é enorme: caldeus, sumérios, hititas, casitas, arameus, acádios, elamitas... além dos assírios, todos eles foram parte, em diferentes áreas geográficas e períodos históricos, daquele complexo xadrez cultural, político e militar que foi a região por quase três milênios.

diferentes. Os arranjos possíveis, as categorias classificatórias, não são nunca neutras, nem sinônimas de objetividade definitiva. Uma classificação não expressa um princípio de identidade entre os objetos classificados e a realidade. Ela expressa semelhanças construídas e sublinhadas, num momento dado, entre os membros de um conjunto. Semelhanças que são operativas dentro dos limites do próprio sistema classificatório. A taxonomia aspira a revelar a realidade no assinalamento destas características comuns, mas na verdade, ela acaba falando tanto dos objetos estudados quanto do universo do taxonomista, e dos seus critérios (*Diz-me como classificas e te direi quem tu és.*)

Os arranjos daquela exibição da coleção assíria têm sido então muito variados: segundo a origem geográfica das peças (regiões da Mesopotâmia), segundo a época de aquisição, segundo a natureza da procedência (lotes de doação, de aquisição, etc.) segundo os colecionadores ou exploradores que acharam as peças, etc. Cada arranjo obedeceu aos interesses específicos de diferentes etapas da história “interna” e “externa” do Museu (suas relações com momentos sociais e culturais, com os discursos e forças político-econômicas que garantiam os fundos e a existência do Museu, etc.). Por sua vez, cada novo arranjo forneceu também eixos e elos narrativos diversos, os quais conformaram variadas *representações* da Assíria no Museu Britânico ao longo da sua história.

“*Representar*” é sempre uma tarefa complexa que implica em primeiro lugar, uma não transparência do alicerce midiático na qual se representa. A brecha que separa a “realidade” da representação, e as tramas que estão por trás dela, são complexas. A reflexão sobre esta distância atravessa o pensamento e a arte do século XX.¹⁴⁰ Importantes viradas epistêmicas contemporâneas, como os *Estudos Culturais*, por exemplo, construíram nessa brecha o seu lugar de trabalho. Mas está além dos limites deste texto aprofundar neste ponto. Interessa aqui esse domínio particular assinalado por Bohrer: como representar um mundo, esse mundo, no contexto museográfico? E isso quer dizer representá-lo, no espaço desse museu, a partir de um número e de uns tipos de objetos dados que constituem o seu acervo. A solução, claro, não pode ter outro

¹⁴⁰Vamos fazer menção aqui de um exemplo só, pertencente ao campo das artes plásticas: “*A Traição das Imagens*” (*La Trahison des Images*, óleo sobre lona, 59 x 65 cm, 1929, obra do pintor belga René Magritte, nela aparece a figura de um cachimbo e, em baixo dela, em francês, a legenda, “*Isto aqui não é um cachimbo*”) contrapõe dois sistemas de representação, palavra e imagem: a pintura realista de um cachimbo e a legenda “*Isto não é um Cachimbo*”. Mas poderíamos também fazer menção ao livro *Ceci n’est pas une pipe*, que Foucault dedicou à análise desta obra. Além daquela, podemos lembrar também aqui *As Palavras e as Coisas*, obra na qual este mesmo filósofo fez um abrangente estudo no universo da representação.

nome que *montagem*. E, se as narrativas do museu são espaciais, a montagem museográfica deve ser pensada em termos do **percurso** feito pelo visitante através do museu. Uma sala não está isolada espacialmente, ela é um ponto num percurso. A montagem deve levar em conta as junções e interseções, a natureza das salas contíguas e dos seus conteúdos. Decidiu-se então situar a exibição assíria entre outras duas salas-mundos: Grécia e Egito, mas criou-se também, além da passagem cultural, outra transição gerada pela natureza das peças. A sala da Assíria foi colocada **entre** aquela dos *objetos utilitários* (cerimoniais, de uso cotidiano, etc.) egípcios e as *obras de arte* gregas, deixando ao espectador a possibilidade de construir a sua representação a partir de uma **lógica das relações** que não é outra coisa senão uma “montagem intelectual”.

E não por acaso usamos uma expressão proveniente da linguagem cinematográfica. Não é simples coincidência que a exposição de artes plásticas e o filme empreguem o mesmo termo-chave de “*montagem*”¹⁴¹. É claro que, nos dois casos, a palavra tem um primeiro significado físico-manual de vincular, ensamblar, pôr juntas duas ou mais coisas. Mas, como já assinalara Vico¹⁴² na primeira metade do século XVIII, muitos termos que designam originariamente operações e objetos físicos, dão lugar, na evolução da cultura, a significados abstratos e acabam assinalando processos lógicos e conceituais. É obvio que nos dois tipos de montagens (cinematográfico, museográfico) se faz alusão a um processo mental abstrato. A montagem não consiste simplesmente em colar objetos (película no caso do cinema), ela cria uma sintaxe e uma gramática, não só das “frases”, senão do discurso como totalidade. No caso da montagem intelectual do cinema, ao qual fazemos aqui referência, a ligação que se cria entre um fragmento e outro, para dar continuidade (lógica, expressiva) ao discurso, é uma associação de tipo conceitual-metafórico. Isso por contraposição a outros tipos de montagem que dão prioridade a elementos formais (montagem rítmico, tonal) ou temporais (montagem paralela) no processo de construção dessas lógicas e continuidades discursivas¹⁴³.

¹⁴¹Este duplo senso da palavra montagem se repete praticamente em todas as línguas neolatinas (espanhol: *Montaje*. Francês: *Montage*, italiano: *Montaggio*, catalão: *Muntatge*) talvez a única exceção seja o romeno: *Revizie*.

¹⁴²Veja VICO Giambattista *Princípios de uma Ciência Nova Sobre a Natureza Comum das Nações*. Ediciones Orbis, Barcelona, 1985. Primeira edição [1725]. Giambattista Vico (Nápoles, 1668-1744) foi um dos pioneiros da visão evolutiva da cultura. A sua aproximação às transformações da linguagem foi feita nesse contexto: a evolução da língua como reflexo das transformações sociais dos povos.

¹⁴³Sobre a montagem intelectual veja-se EISENSTEIN Sergei: *A forma do filme*. Jorge Zahar, editor, Rio de Janeiro, 1999. “A montagem intelectual é a montagem não de sons atonais geralmente fisiológicos, mas de sons e atonalidades de um tipo intelectual, isto é, conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas”. P. 83. Sobre esta concepção da montagem como produção complexa de discurso veja também LEONE Eduardo. *Reflexões Sobre a Montagem Cinematográfica*. Belo Horizonte, 2005. Editora UFMG.

E se parece exagerado fazer aqui a associação entre esses dois tipos de montagem, lembremos que o próprio Eisenstein insistiu em vários momentos, e de várias maneiras, sobre os limites extra-cinematográficos da montagem. A própria aproximação teórica desenvolvida por ele teve como ponto de partida várias fontes alheias ao cinema. O teatro Nô, os ideogramas caligráficos japoneses e o gênero poético dos haicais, próprios da poesia daquela cultura, foram as suas fontes inspiradoras. Na construção dos seus significados e força expressiva, aquelas formas de arte procedem a partir de elementos sintéticos que, ao serem juntados, dão como resultado um novo significado, diferente daquele dos elementos de base. Um terceiro componente surge, superior em expressão e significação, e produto justamente da **relação** entre eles.

No caso da montagem espacial museográfica, empregam-se, além das próprias peças expostas, outros elementos de suporte, tais como textos, gráficos ou mapas, entregues através de cartazes, fichas técnicas, painéis explicativos, etc. No caso desta representação da Assíria no Museu Britânico, Bohrer nos conta que o roteiro decidiu conservar, também nestes suportes e ajudas, certo caráter de ambigüidade, deixando abertas as perguntas propostas pela própria montagem. Pretende-se convidar assim o visitante a tomar decisões sobre a partilha à qual pertencem as peças expostas (arte? objeto utilitário?). Contrapõem-se os pouco valorados (esteticamente) baixo-relevos e esculturas assírios ao modelo estético grego, e ao universo cerimonial e cotidiano egípcio. O espectador é convidado a estabelecer comparações e decidir sobre as equivalências ou diferenças (estéticas, culturais) que separam aqueles universos.

Poderíamos acrescentar a ilustração deste caráter da montagem museográfica como roteiro *especializado* com outros exemplos. Ou poderíamos ter selecionado outra montagem para explorar a maneira como, de modo similar à montagem cinematográfica, ela constrói *links* que articulam o sentido do discurso. Porém, é claro que, apesar da semelhança, não podemos esquecer a natureza diversa dos materiais que cada tipo de montagem emprega: temporal no cinema, espacial no caso da montagem museográfica. Selecionamos este exemplo, entre vários possíveis, pelo fato de constituir um estudo de caso numa instituição tão representativa do circuito museográfico como o British Museum. Mas também porque ilustra bem a maneira como se articulam os múltiplos problemas impostos pela natureza do discurso (um objeto a representar neste

caso: Assíria) e as decisões sobre percursos, taxonomias, agrupamentos, pontos de giro, etc., implicados na montagem. A articulação iniludível entre curadoria e montagem, se resolve, em grande parte, através das aproximações aos espaços, às trajetórias e às associações que se fazem a partir do percurso. Mas estes aspectos (construção de um discurso que vai além das peças individuais, espacialização do roteiro da curadoria) fazem parte de qualquer sala de exposições, grande ou pequena, em um prestigioso museu ou na pequena galeria de uma cidade do interior. E cada exposição resolve estes mesmos aspectos de um modo particular (exitoso, falido, genial, banal, criativo...).

Vamos lembrar o percurso feito, resumindo as características essenciais propostas aqui como constitutivas desta *Arquitetura do Olhar* chamada de *Cubo Branco*:

Dado o caráter (histórica e tradicionalmente) fixo das imagens e objetos exibidos no museu, a estratégia de exposição do Cubo Branco dissemina espacialmente as imagens e objetos que oferece ao visitante. Exige-se, como consequência, um espectador que se desloca e que vai construindo no seu percurso a lógica, o roteiro por trás das obras e conjuntos particulares.

3.2.3- A Sala das Maravilhas: Um ancestral comum

“Os museus de arte se desenvolveram, junto com outros museus, no sentido moderno, a partir das salas de arte e curiosidades colecionadas durante o final da Idade Média e os inícios do período moderno. A crescente especialização –como as bases da autonomia- de todos as esferas da vida ao longo do século XVIII levaram não somente à separação da ciência e da arte, e de ambos com a vida prática cotidiana, mas também subdividiram a arte e a ciência em artes e ciências. Assim, no final do século XIX ainda achamos Museus de Arte, mas a subdivisão -galeria de pinturas, coleção de esculturas, museu de artes aplicadas- era já a regra.”

DETLEFT, 2001.¹⁴⁴

¹⁴⁴DETLEF. Hoffmann, 2001. Em *Museum Culture. The German Art Museum and the history of the Nation*. Página 3. Tradução livre do autor desta tese: [«Art museums developed, alongside other museums in the modern sense, out of the chambers of arts and curiosities collected during the late Middle Ages and the early modern period. The increasing specialization –as the basis of autonomy- of all domains in the eighteenth century not only led to a separation of science from art and of both from practical life; it also subdivide science and art into sciences and arts.

Já no Pequeno Dicionário (Capítulo I) analisamos o Cubo Branco como modelo-tipo que, além das subespécies (museus e galerias de diverso gênero e especialização) apresentaria uma série de características comuns. O conceito de tipologia forneceu ali uma ferramenta importante que permitiu estabelecer a sua natureza não como modelo espacial, nem arquitetônico, mas de apresentação. Nos dois pontos anteriores (3.2.1- A Mirada do caminhante e 3.2.2- Montagem museográfica) aprofundamos aqueles elementos que se repetem além das particularidades. Queremos explorar agora outro momento das interfaces entre galeria e museu. Além de uma tipologia de apresentação, e da sua natureza como espaços de visibilidade social, eles compartilham também um ancestral comum.

Esses nexos de filiação entre as diferentes subespécies do Cubo Branco estão expressos na citação de Detlef Hoffmann. Colecionar objetos é tão velho como a humanidade, mas as origens do museu, na acepção que hoje temos do termo, vêm daquelas “*salas de arte e curiosidades colecionadas durante o final da Idade Média e os inícios do período moderno*”.¹⁴⁵ As *Wunderkammer* (Câmara ou Sala das Maravilhas) dos nobres e príncipes europeus da Renascença e do Iluminismo foram o núcleo a partir do qual se originou o museu moderno. Feitas para conservar e exibir objetos privilegiados (singulares, belos, extraordinários, raros) estas *Salas das Maravilhas* assentaram as bases de uma estratégia do olhar que o Museu (de Artes, História ou Ciências Naturais) desenvolveu, nos séculos seguintes.

Thus, by the end of the nineteenth century we may still encounter art museums, but we find that the subdivision into painting galleries, collection of sculptures, and museums of applied arts has become the rule.»]

¹⁴⁵Nem todos concordam nessa genealogia: D. Crimp, no seu *Sobre as Ruínas do Museu* escreveu: “Qualquer um que já leu a descrição de uma *Wunderkammer* ou «*cabinet de curioistês*», percebe o despropósito de situar nela a origem do museu, a total incompatibilidade entre a seleção dos objetos e o sistema classificatório da *Wunderkammer* e os nossos. Esse tipo de coleção não «evoluiu» para o museu moderno”. (Martins Fontes, SP, 2005, p 199-200) Porém, de forma quase universal uma abundante bibliografia corrobora esta origem. Entre muitos livros e autores podemos citar: *The Origins of museums: the cabinet of curiosities in sixteenth and seventeenth-century Europe*, IMPEY Oliver and MacGREGOR Arthur. Clarendon Press, NY, Oxford University, 1985. *Le géant, la licorne, la tulipe: Collections françaises au XVIIIe siècle*. SCHNAPPER Antonie, Paris. Flammarion, 1998. *L'invention des musées*, SCHNAER Roland Gallimard, 1993. A crítica de Crimp está baseada aqui, especificamente, num problema classificatório que reverte (explicitamente no seu texto) à revisão das categorias discursivas e de formação do conhecimento exploradas por Foucault tanto no seu *As Palavras e as Coisas* quanto em vários outros textos (Arqueologia do Saber, por exemplo).

Os diferentes museus, e a galeria de arte (desenvolvida desde os meados do século XIX a partir dos Salões de Arte da Academia Francesa¹⁴⁶) tiveram uma origem comum. Foi só com o advento do período moderno, e a crescente especialização das diversas esferas da vida social que ele impusera, que as diferentes *Wunderkammer* se particularizaram e se separaram gradualmente ao longo do século XIX. E essa especialização continua até hoje: arte moderna, contemporânea, Artes e Ofícios, etc. Porém, o padrão de base daquela coleção misturada, composta ao mesmo tempo de objetos de interesse artístico, histórico, etnográfico, etc. continua ainda vivo em vários museus do mundo. O Museu Mineiro de Belo Horizonte, com a sua variada coleção (objetos de interesse histórico-cultural, coleção de arte, e *objetos-arte* de caráter sacramental-religioso) constitui um ótimo exemplo local da herança e permanência destas Salas das Maravilhas no mundo contemporâneo. Mas também outros museus de maior porte e acervo, como o Museu Etnográfico da Rússia¹⁴⁷, em São Petersburgo, ou o Museu Nacional de Colômbia, em Bogotá (quatro coleções, arte, história, arqueologia, etnografia, além de espaços para exposições temporais de arte contemporânea) falam claramente dessas origens comuns dos diferentes *Cubos Brancos* que estamos sublinhando.

Por outra parte, como já pudéramos constatá-lo no exemplo do Museu Britânico, o próprio limite entre as categorias “objeto de uso” e “obra de arte” é, em muitos casos, difícil de traçar¹⁴⁸. E esse aí não é um problema do museu, mas da complexidade inerente ao próprio conceito *Arte*. A separação é, em muitos casos, uma convenção. De fato agrupamos sob a categoria *Arte* muitos objetos que, provenientes de outros contextos históricos e culturais, sobrevivem hoje, classificados e exibidos no museu, justamente porque foram isolados nessa categoria. Isto é, como objetos, desprovidos da sua função social de uso original:

¹⁴⁶E dos contra-salões dos dissidentes: Salon des Refusés, Salon des Indépendants, etc. Este ponto (como em qualquer discurso sobre as origens) é contestado. De qualquer forma, as diferenças entre *galeria* e *museu* são difíceis de traçar. Parte dessa dificuldade vem do fato que várias instituições que alojam algumas das mais importantes coleções mundiais de arte incluem, tanto em inglês quanto em alemão, o termo *Gallery* ou *Galerie* como parte do seu nome oficial: *National Gallery of Art* em Washington, *The London National Gallery*, *The Tate Gallery*, a *Gemäldegalerie*, a *Alten Nationalgalerie* e a *Neue Nationalgalerie* (segmentos estas últimas, que constituem, junto com vários outros prédios e instituições, o Staatliche Museen zu Berlin). De qualquer forma estamos trabalhando aqui, precisamente, sobre a base que «*museu*» e «*galeria*» constituem um modelo tipológico comum. As diferenças que o termo «*galeria*» pode expressar em diversas línguas e contextos do mundo da arte seriam então, aqui, irrelevantes.

¹⁴⁷O Museu Etnográfico de Rússia (São Petersburgo) e o Museu Nacional de Colômbia podem ser visitados nos seus sites: <http://www.saint-petersburg.com/museums/russian-ethnography-museum.asp> e <http://www.museonacional.gov.co/>

¹⁴⁸Esta divisão tem recebido diferentes nomes (Artes Aplicadas - Belas Artes, Artes Menores e Maiores, etc.), ao tempo que tem sido inserida em diferentes tipos de discursos ao longo da história da arte.

“Um crucifixo românico não foi percebido pelos seus contemporâneos como uma obra de arte, nem uma Madonna de Cimabue foi percebida como uma pintura. Até a própria Pallas Athenea de Phidias não foi, principalmente uma estátua.”
MALRAUX, 1951.¹⁴⁹

Objetos-função, segundo Hall Foster:

“Somente o museu poderia elevar estes objetos-função tão diferentes ao status-artístico de pintura ou escultura, por si mesmos, esta era uma elevação que se arranjava muito bem com a abstração da arte modernista.”
FOSTER, 2002.¹⁵⁰

De uma parte, os mundos culturais de sentido nos quais os objetos estiveram inseridos, são silenciados ou minimizados para que possa aparecer o universo próprio do museu e as suas funções específicas: colecionar, conservar, exhibir. Mas poderíamos também dizer que é justamente por causa dessa natureza material, como objetos, que eles sobreviveram. Os rituais, as crenças, os sistemas de valor dos quais eles faziam parte, desapareceram. Ou então mudaram tão drasticamente que hoje eles não cumprem mais essas funções culturais para as quais foram idealizados. Eles eram objetos-função, mas a função desapareceu. E o objeto ficou.

Essa natureza material das imagens-objeto que o museu coleciona e exhibe tem várias implicações exploradas no Capítulo *Tempo e Matéria* desta tese. Por enquanto, apontamos essa materialidade só com o intuito de fechar o percurso de indagação tanto da natureza tipológica que liga os diferentes Cubos Brancos entre si, quanto do caráter do seu ancestral comum. Podemos concluir então que a natureza físico-material, da coleção museográfica, originada no projeto cultural que deu origem às *wunderkamera*, faz com que, independentemente do seu caráter (arte, etnografia, paleontologia, ciências, etc.) os museus tenham uma série de estratégias comuns. Os aspectos gerais dessas estratégias foram já analisados, mas vamos recapitulá-los aqui, discriminando-os,

¹⁴⁹MALRAUX André. *Les Voix de Silence*, 1951.p 11. Tradução livre do autor desta tese: [«Un crucifix romain n'était pas d'abord une sculpture, La Madone de Cimabue n'était pas d'abord un tableau, même la Pallas Athéné de Phidias n'était pas d'abord une statue.»]

¹⁵⁰FOSTER Hall. *Design and crime*, 2002. p 85. *Antinomies in Art History*. Tradução livre do autor desta tese: [«Only the museum could elevate such different object function to the art status of painting and sculpture alone – an elevation that was well suited to the abstraction of modernist art.»]

para assinalar pontualmente os denominadores comuns da estratégia de exibição do Cubo Branco. As diferentes variedades do Cubo Branco, então:

- 1- Vêm de uma tradição de apresentação de objetos e imagens materiais e fixos.
- 2- Oferecem imagens-objetos e experiências que são espalhadas ao longo dos espaços de exibição.
- 3- Constroem um espectador-caminhante que se desloca.
- 4- Articulam o seu roteiro geral, os eixos discursivos das obras e conjuntos particulares, pensado nos deslocamentos e percursos do visitante.

É interessante constatar que nos casos em que, por causa da imaterialidade do seu próprio objeto, o museu carece desse aspecto *físico* da coleção, enunciado no primeiro ponto, o objeto é então materializado e espacializado. Os estudos de caso poderiam ser muitos: o Museu de Cinema em Turim, Itália, ou então o Museu da Imagem em Movimento em Nova Iorque¹⁵¹, por exemplo. Mas, dada a proximidade e a pertinência de contexto, preferimos dar uma olhada no Museu da Língua Portuguesa em São Paulo.

A língua é por excelência um bem imaterial que não parece fácil traduzir às categorias museográficas. De fato, no momento em que o Museu abriu (2006), um dos slogans de divulgação o apresentava como o primeiro desse gênero no mundo. Existia, porém, pelo menos outro antecedente: o Museu do Africâner, uma das línguas oficiais da República Sul-Africana, falada pelos descendentes dos colonos holandeses. Mas, para analisar a materialidade do museu, temos que começar pelo próprio prédio centenário da Estação da Luz, no qual o Museu da Língua Portuguesa está localizado:

¹⁵¹O Museo Nazionale del Cinema di Torino e o Museum of the Moving Image podem ser acessados nos seguintes sites: http://www.museonazionaledelcinema.org/en/cover_en.php // <http://www.movingimage.us/site/site.php>. Enquanto esta tese estava sendo redigida foi inaugurado em Belo Horizonte — como parte do Circuito Cultural Praça da Liberdade — outro museu representativo destas estratégias museográficas “imateriais”: o Museu das Minas e do Metal EBX (Pr. da Liberdade, s/n, Funcionários, BH, MG 30140-010). Ele combina alguns elementos de coleção física com um significativo leque de estratégias de exibição eletrônicas, interativas, e holográficas. O seu amplo uso de TVs, e de projeções de vídeo, forneceriam também um interessante estudo de caso de vários tipos de materialização, espacialização da imagem vídeo. Do mesmo modo, ele apresenta várias estratégias que dão conta das possibilidades desta mídia para estabelecer diálogos com as tecnologias interativas.

“Um dos mais importantes marcos históricos da cidade, com um traçado arquitetônico engenhoso e bastante peculiar. Foi construído pelos ingleses e inaugurado em 1901, em pleno ciclo do café, com o intuito de levar a produção das lavouras do interior do estado até o Porto de Santos – canal de saída para a Europa, principal consumidora da bebida brasileira. Hoje, mais de 100 anos depois de sua inauguração, a Estação da Luz ainda é considerada um símbolo da riqueza do café e um dos mais importantes monumentos arquitetônicos de São Paulo.”¹⁵²

Foi justamente nessa marca arquitetônica e urbanística que o museu se estabeleceu, e é importante lembrar aqui que a Arquitetura é um dos três grandes ramos as “Artes Plásticas”. Ainda mais: em vários períodos históricos (Românico, Gótico, mas também, para relevar um exemplo local, no Barroco Mineiro) a arquitetura foi **a** arte plástica, por excelência. As outras (pintura, escultura) estavam totalmente ligadas a ela (os Apóstolos de Aleijadinho em Congonhas são um claro exemplo disso).

Foi então nessa importante marca (**material-espacial**) urbana que o museu adequou mais de quatro mil metros quadrados para albergar uma exposição que se espalha ao longo de três andares subdivididos em várias salas. Aquela na qual se faz mais evidente a materialização é a sala de exposições temporais. Até agora se fizeram já quatro exposições de importantes escritores brasileiros (Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Gilberto Freyre e Machado de Assis) e a estratégia museográfica para *expô-los* foi sempre materializá-los. Empregaram-se para isto vários dispositivos. No caso de Lispector, por exemplo, um pequeno quarto de empregada, construído na sala, lembrava o livro *A Paixão segundo GH*, enquanto imagens da escritora, impressas em superfícies semitransparentes de filó, penduradas do teto, ressaltavam frases dos seus textos, depoimentos e entrevistas (Figura 25). Mas foram talvez as duas mil gavetas que guardavam segredos da escritora o que gerou mais interesse no público assistente.

É claro que aqui também poderíamos levantar um questionamento sobre a eficácia deste tipo de estratégia em termos de uma verdadeira divulgação da obra e do escritor. A literatura como espetáculo ao invés de acercar o livro, e o ato de ler, talvez até afaste deles. A tensão existente entre a cultura do espetáculo —própria das mídias— e a

¹⁵²Página web do Museu da Língua Portuguesa Estação da Luz. <http://www.estacaodaluz.org.br/> Maio 16, 2008
<http://www.museulinguaportuguesa.org.br/museudalinguaportuguesa/index.html/> Maio 17, 2008

cultura do livro impresso, da leitura como ato de recolhimento essencialmente solitário, é um ponto de discussão complexo que se reflete, também, nas diferentes concepções do que deveria ser a educação no contexto das sociedades de informação contemporâneas.

Vamos, porém, nos manter aqui à margem desse debate. Interessam-nos ilustrar as adaptações que a estratégia museográfica impõe aos seus objetos. As noções de percurso, olhar espalhado, materialidade e espacialidade, próprias do Cubo Branco. Nesse sentido, talvez a Praça da Língua seja por sua vez o mais “imaterial” de todos os espaços do museu. Mas ele é também o mais espacial: projeções sobre o piso, textos falados e escrituras holográficas se movimentam nos muros e no chão, (Figura 26).

A Grande Galeria, por sua vez, tem um telão de mais de cem metros de comprimento, mas ele não é uma tela para assistir sentado (não tem cadeiras na frente). Ela é uma somatória de várias projeções que conformam uma longa **tela para percorrer**, (Figuras 27 e 28): convidando o visitante a caminhar ao longo dela. Enxergam-se, no percurso, os diferentes momentos de uma projeção audiovisual disseminada na qual se repetem as diversas sequências que conformam o vídeo. Mais uma vez: o discurso global, formado pelos diversos segmentos audiovisuais está pensado a partir do percurso. Ao lado daquela tela-trajeto, os dispositivos interativos viraram curiosos objetos, tipo totem-coluna (Figura 28), que exibem, ao mesmo tempo, **objetos** (sapatos tênis All Star, tambores africanos, por exemplo) cujo intuito é ilustrar empréstimos de línguas estrangeiras e aportes feitos ao português brasileiro por diversas línguas indígenas e africanas. Mas, além das salas e corredores *“logo na entrada vê-se a chamada “Árvore da Língua”, uma escultura com três andares de altura em que nas folhas surgem contornos de objetos e as raízes são formadas por palavras que deram origem ao português. A árvore pode ser visualizada quando o visitante usa o elevador de acesso aos outros andares com paredes transparentes*¹⁵³.

¹⁵³Tomado de <http://www.museulinguaportuguesa.org.br> // 5/15/2008.

Museu da Língua Portuguesa, São Paulo



(Figura 25): Sala de Exposições Temporais



(Figura 26): Projeções no chão da Praça da Língua



(Figura 27): Grande Galeria (à direita: tela com projeções audiovisuais)

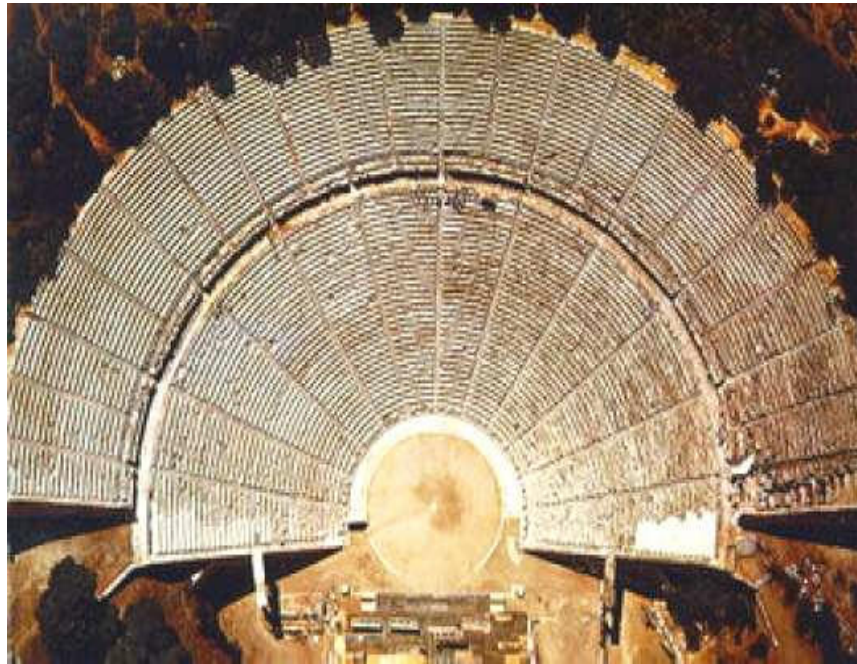


(Figura 28): Os Totens Interativos na Grande Galeria. Foto a partir do extremo oposto (a tela com projeções audiovisuais está agora à esquerda).

A imaterialidade da língua foi materializada e espacializada; espalhada nos chãos e muros ao longo do prédio. A língua virou objeto, espaço e percurso propostos ao visitante. Estabelecemos que a materialidade da coleção do museu é um dos pontos de ancoragem que une os diferentes tipos de Cubo Branco, ligando-os por sua vez ao seu ancestral comum: a *wunderkamera*. Vemos agora que, mesmo nos casos em que esta materialidade é “inexistente”, ela é criada como condição essencial para que a sua “tradução” museográfica possa acontecer. Esse ponto é da máxima importância para a abordagem do nosso objeto de pesquisa: a imagem vídeo (“imaterial”, *não-fixa*) entra no Cubo Branco. Ela deve, portanto, ser submetida a processos similares. Mas o estudo

desses processos será abordado no último capítulo. Por enquanto, vamos continuar o nosso percurso aproximando-nos agora da outra *Arquitetura do Olhar* que constitui o espaço de visibilidade essencial ao desenvolvimento desta tese: a Caixa Preta.

3.2.4- Um olho na cadeira



(Figura 29): Vista aérea do teatro grego de Epidauro.

No Pequeno Dicionário (Capítulo I) estabelecemos os elementos tipológicos que conformariam essa outra *Arquitetura do Olhar*. Víamos ali que esse espaço de visibilidade das artes está associado a vários tipos de manifestações cuja natureza estaria no acontecer temporal da obra apresentada. Mais exatamente: que acontecem nos limites de um tipo de intervalo temporal que ali chamamos de “fechado”. Essa expressão alude ao fato desse tipo de desenvolvimento temporal estar ligado às noções de “princípio” e “fim”, ou ainda às estruturas sequenciais de início, ápice e resolução. Requer-se, conseqüentemente, nelas uma disponibilidade de atenção demarcada. Esse tipo de temporalidade não é específico de nenhuma das heterogêneas partilhas das “artes”. Portanto, a figura tipológica da Caixa Preta não pertence nem alude a nenhuma arte em particular, mas a um tipo de construção do olhar e da atenção do espectador.

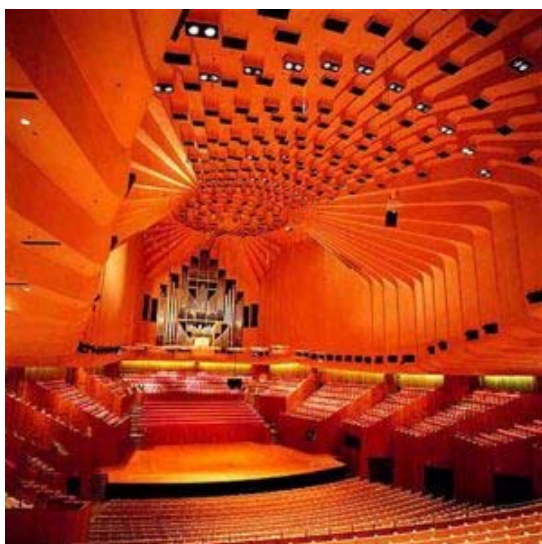
Víamos também que, ao invés do Cubo Branco, ela leva implícito um padrão espacial-arquitetônico que se atualiza na figura dupla que ali denominamos “teatro-auditório”. E “teatro” alude aqui a uma tipologia espacial e arquitetônica que nasceu no mundo grego e que perdura até hoje.



(Figura 30): Teatro Olímpico de Vicenza.



(Figura 31): Vista Teatro romano em Mérida, Espanha



(Figura 32): Vista do auditório da Sydney Opera House.



(Figura 33): Um auditório *padrão*.

A continuidade dos seus elementos constitutivos básicos (cena, arquibancada) pode ser conferida desde o teatro de Epidauro (cidade da antiga Grécia, Figura 29) projetado por

Policleto (século IV a.C.¹⁵⁴) na ladeira do monte Cinortion, até o Teatro Olímpico de Vicenza (século XVI, Figura 30), construído na Itália (1580-1585) por Palladio e Scamozzi. Ou, se fazemos outro percurso, partindo do teatro romano de Mérida, Espanha (Figura 31), até chegar ao moderno auditório da Sydney Opera House, Austrália¹⁵⁵ (Figura 32), atravessamos um amplo leque da história e da geografia da cultura ocidental.

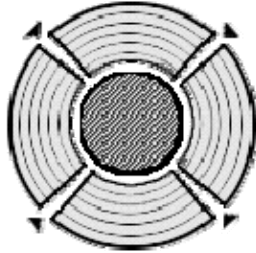
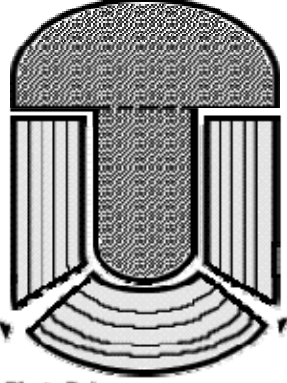
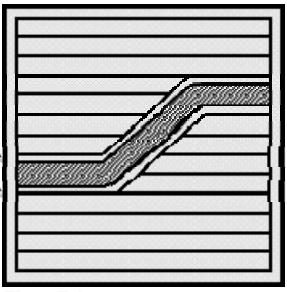
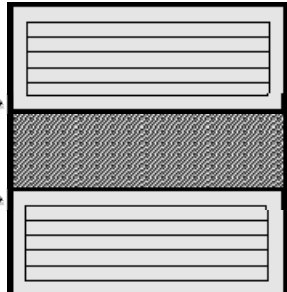
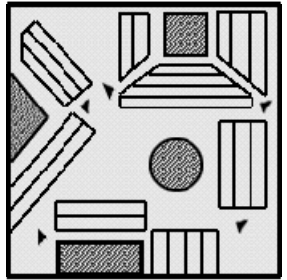
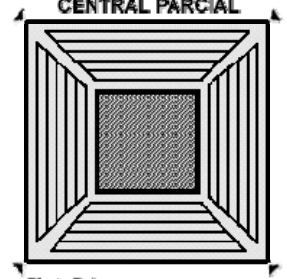
Mas nem se precisa fazer alusão a esses exemplos validados e reconhecidos historicamente para constatar a longa presença do modelo explorado no Pequeno Dicionário. Uma olhada em qualquer um dos muitos auditórios e salas de cinema que, em qualquer lugar do mundo, reproduzem (porém mudando e re-configurando) as suas características tipológicas básicas (Figura 33), constataria a sua persistência cultural. E o que persiste, repetindo-se e transformando-se, é um modelo de apresentação, assinalado na conjunção do que denominamos *teatro-auditório*: uma negociação das características tipológicas do auditório e do teatro, das quais citamos no Dicionário introdutório algumas definições básicas:

E “persistência” não quer dizer imanência: as *Arquiteturas do Olhar* não são figuras “naturais” ligadas nem a um alicerce midiático, nem a uma arte em particular. Da mesma forma, “persistência” também não quer dizer unanimidade nem comunhão universais. As múltiplas práticas das artes performáticas não podem ser reduzidas ao modelo nem espacial, nem estético, herdado do universo cultural grego. Talvez nunca o foram: existiram sempre práticas performativas e para-teatrais que exploraram outros modelos. A multiplicidade dos tipos de palco ilustrados nas figuras 34, 35, 36, 37, 38 e 39 já seria uma prova da multiplicidade dos modelos¹⁵⁶. Muitos outros existem ou são possíveis, mas também são muitas as práticas que aconteceram e acontecem fora dessas múltiplas reconfigurações possíveis da sala do teatro.

¹⁵⁴É claro que a tipologia arquitetônica é anterior. Tomamos aqui o teatro de Epidauro como exemplo paradigmático porque foi ele que chegou melhor conservado até nossa época.

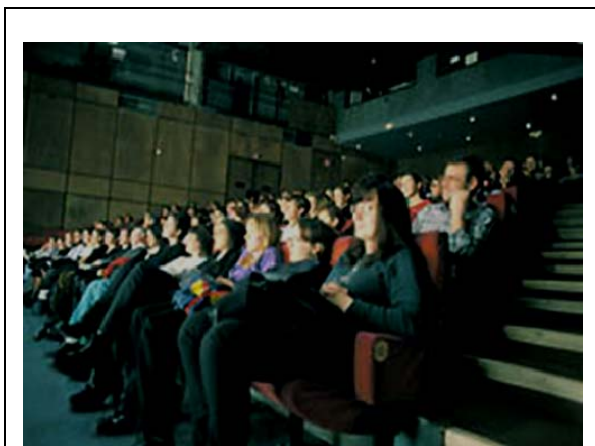
¹⁵⁵O Sydney Opera House, projetado pelo arquiteto dinamarquês Jørn Utzon Completado em 1973, foi declarado Patrimônio Cultural da Humanidade pela UNESCO em 2007.

¹⁵⁶ Para uma ampliação do problema do palco no teatro contemporâneo, veja Elizabeth Motta Jacob: *Uma abordagem cenográfica para o teatro pós-dramático: o estudo de caso de «Hamlet-Machine»*, na coletânea ESPAÇO E TEATRO. *Do Edifício Teatral à Cidade como Palco*. Rio de Janeiro, 2008. 7Letras.

<p style="text-align: center;">CIRCULAR</p>  <p style="text-align: center;">Planta Baixa</p>	 <p style="text-align: center;">Planta Baixa</p>
<p style="text-align: center;">(Figura 34): Palco circundante circular</p>	<p style="text-align: center;">(Figura 35): Palco elisabetano circular</p>
<p style="text-align: center;">DE CORREDOR</p>  <p style="text-align: center;">Planta Baixa</p>	<p style="text-align: center;">CENTRAL TOTAL</p>  <p style="text-align: center;">Planta Baixa</p>
<p style="text-align: center;">(Figura 36): Palco de corredor.</p>	<p style="text-align: center;">(Figura 37): Palco central.</p>
<p style="text-align: center;">SIMULTÂNEOS</p>  <p style="text-align: center;">Planta Baixa</p>	<p style="text-align: center;">CENTRAL PARCIAL</p>  <p style="text-align: center;">Planta Baixa</p>
<p style="text-align: center;">(Figura 38): Palcos simultâneos.</p>	<p style="text-align: center;">(Figura 39): Palco central parcial.</p>

Mas a Caixa Preta é também uma disponibilidade do corpo: um olho/ouvinte na cadeira. Uma posição (sentar-se é a regra, mas no conto de Borges os “espectadores” deitam no

chão) um olhar dirigido para frente, em direção ao lugar central de acontecimentos que focaliza a atenção.



(Figura 40): Espectadores num auditório.

A natureza do que acontece naquele espaço central de atenção que fica em frente ao espectador nesse modelo tipológico do *teatro-auditório*, pode variar enormemente, mas se tratássemos de adivinhar o tipo de evento que estão assistindo os espectadores sentados nas suas cadeiras da Figura 40, a resposta é difícil: palestra? dança? apresentação de um mágico? peça teatral? cerimônia institucional? concerto? cinema? Nem a

posição dos corpos, nem a disponibilidade do olhares, nem a natureza tipológica do espaço permitem defini-lo. Sabemos, porém que estão dentro de uma Caixa Preta.

Novamente: é claro que muitas práticas de teatro, música, dança, cerimônias institucionais, etc. não precisam, e de fato evitam, criar esse tipo de espectador. Da mesma maneira, ao apontar a postura “passiva” e “condicionamento frontal do olhar”, não falamos de um modelo de apresentação das artes que implique “liberdade restrita” ou “constrangimento”. A tipologia da Caixa Preta não implica, *per se*, uma “superioridade” cultural inscrita na suposta “universalidade” e permanência histórica do seu modelo. Mas também não leva implícita *per se* uma condenação, nem um modelo de “acorrentamento” disciplinar. Essa “passividade” temporal do espectador poderia ou não estar inserida em discursos de poder, sujeição, consumo (nas poderosas indústrias culturais da mídia nas quais está inserido o cinema, por exemplo), etc. Na base, a Caixa Preta foi instituída como reposta (cultural) a um requerimento próprio do acontecer temporal do tipo de eventos que se desenvolvem nela, o qual implica a construção de um intervalo temporal durante o qual a obra-evento possa progredir, e o *receptor* recebê-la. No resumo da natureza do Cubo Branco sublinhamos o seu visitante como um *caminhante* que, por definição, se desloca. Vamos resumir agora o acionar desse assistente da Caixa Preta para fechar este ponto e continuar o nosso percurso:

1- Historicamente, a Caixa Preta desenvolveu uma estrutura espacial que demarca lugares: arquibancada para os assistentes, cena ou tela para o evento (filme, palestra, concerto, etc.).

2- A zona de acontecimentos focaliza e centra o olhar do espectador.

3- Essa zona de acontecimentos se localiza em frente do espectador.

4- O assistente senta-se, como ouvinte e espectador, focalizando a sua atenção naquela zona demarcada como espaço de acontecimentos.

5- O acontecer do evento solicita a disponibilidade do assistente.

6- Essa disponibilidade é solicitada durante o intervalo de tempo durante o qual o evento (filme, palestra, concerto, etc.) acontece.

3.2.5- Uma linguagem e um espaço próprios

“19 Junho 1905: Harry Davis e John P. Harris, dois empresários do espetáculo abrem ao público uma sala destinada exclusivamente ao cinema. Acondicionada numa antiga loja desocupada, a sala situa-se numa rua comercial da cidade de Pittsburg (Pennsylvania). As noventa e sete cadeiras foram recuperadas numa antiga sala de teatro recentemente fechada. Algumas cortinas penduradas nas paredes tentam dissimular o uso original do local. Os equipamentos da sala são poucos e estão limitados ao essencial: um projetor, uma tela e um piano para o acompanhamento musical. Na fachada externa um aviso afixa com letras luminosas a sigla que viraria o próprio símbolo do nascimento definitivo do cinema americano: «Nickelodeon».”
PINEL, 1995.¹⁵⁷

Como já apontamos, sublinhar as características comuns da Arquitetura do Olhar própria das múltiplas artes que se apresentam na Caixa Preta não implica uma suposta identidade formal ou conceitual das manifestações que possam acontecer nela. Nem de apagar a especificidade dos seus espaços de visibilidade. Este é um esclarecimento essencial na hora de abordar o espaço próprio do cinema. Porque talvez ele, como

¹⁵⁷PINEL Vincent. *Cahiers de Cinéma: 100 journées qui ont fait l cinéma*. 1995. Pág. 18. Tradução livre do autor desta tese. [«Harry Davis et John P. Harris, deux entrepreneurs de spectacle, ouvrent au public une salle exclusivement destinée au cinéma. Ils l'ont aménagée dans un magasin inoccupé d'une artère commerçant au Pittsburg (Pennsylvanie). Le quatre-vingt-seize sièges ont été récupérés dans une salle de théâtre récemment fermée. Quelque tentures sur le murs essaient de faire oublier la première destination du local. L'équipement de la salle est sommaire: il se limite à un projecteur, à une écran et à un piano pour l'accompagnement musical. A l'extérieur une enseigne lumineuse affiche en lettres étincelants un sigle que restera lié au vrai démarrage du cinéma américain: Nickelodeon.»}]

nenhuma outra arte, está sempre em risco de afogamento na sua concepção genérica como mistura de *todas* as artes. “*Que arte não está próxima do cinema?*” perguntava Eisenstein¹⁵⁸ para sublinhar essa fronteira que, dada a sua própria natureza, o cinema apresenta com todo o amplo leque das artes. Mas foi precisamente Eisenstein o pioneiro que mais contribuiu na delimitação da sua especificidade, como linguagem e como alicerce midiático diferenciado. A própria história do meio mostra claramente que o cinema se desenvolveu a partir do momento em que entendeu as suas diferenças estéticas e de linguagem em relação às outras artes. E, sobretudo com o teatro, porque até hoje um dos gêneros mais difundidos nos circuitos do cinema comercial (a ficção) emprega a encenação e a representação na criação dos seus relatos e personagens, mas isso não faz dele uma subespécie de *teatro filmado* (além disso, o teatro também não implica *per se* nem representação, nem narrativas, nem estruturas “dramáticas”).

Paradoxalmente, os artistas, foram os grandes ausentes na convergência técnica e científica que deu origem ao cinema. Edison e os Lumière, os seus inventores, foram uma mistura de engenheiros, cientistas, industriais e empresários. E nem eles, nem nenhum dos outros pioneiros da nova invenção técnico–mecânica estavam fazendo pesquisa “estética”. Adiantar o potencial expressivo dessa inovação tecnológico-científica foi o trabalho da geração seguinte. A exploração das suas possibilidades expressivas e a sua articulação como “linguagem” aconteceu em vários cantos do planeta: a França de Méliès e Gance, os Estados Unidos de Porter e Griffith, a Rússia de Vertov Pudovkin e Eisenstein, a Inglaterra da Escola de Brighton, a Itália de Pastrone, a Alemanha de Murnau e Lang, a Dinamarca de Dreyer, a Suécia de Sjöström, etc.

O trecho introdutório no cabeçalho fala desses limites: o entrecido do cinema entre a arte e a indústria. Alguns dos momentos mais importantes do desenvolvimento do cinema têm a ver então com os pontos de quebra nos quais ele descobriu, além da sua especificidade midiática, as suas particularidades econômicas e comerciais de exploração. Nesse contexto, como bem anota o texto de Vincent Pinel tomado dos *Cahiers de Cinema*, a invenção daquele espaço próprio da *Sala de Cinema*, foi um momento crucial da sua história. De fato, o texto faz parte de um número especial no qual se apresenta uma escolha dos cem dias mais importantes da história desta arte. A

¹⁵⁸EISENSTEIN Sergei, *A forma do filme*, 1999. p 16.

constituição de um espaço diferenciado de apresentação foi um deles. Ele marcou o nascimento de um modo de exibição e exploração comerciais que permitiriam a sua entrada definitiva no universo do *Show Business*, mas também outro começo: a rápida expansão das *Nickelodeon* evidenciou o status do cinema como fenômeno cultural de grande porte.

Antes desse 15 de Junho, o cinema foi um vagabundo que, sem domicílio fixo, ia de feira em feira e se instalava temporariamente em vagões de trens, lojas e teatros desocupados, competindo de maneira desigual com outros espetáculos. Mas só um ano depois, na mesma cidade de Pittsburg registravam-se cem salas. Em 1908, só nos EUA existiam já entre seis e oito mil salas¹⁵⁹. A nova invenção demonstrava o seu sucesso definitivo. Precisava-se agora construir os estúdios que alimentaram a enorme demanda que ela criara. Na década seguinte as modestas *Nickelodeon*¹⁶⁰ seriam substituídas por grandes salas de luxo. O cinema ganhava visibilidade social e importância econômica, e os seus espaços de exibição cresciam e se enobreciam. As classes altas, que até agora o haviam desprezado como entretenimento de feira para imigrantes e operários, começaram a se interessar por esta nova forma de expressão que até parecia que poderia, eventualmente, tornar-se uma forma respeitável de “arte”.

Ainda está por escrever uma história do cinema a partir dessa evolução dos seus espaços de exibição. Quem está hoje na faixa dos quarenta já foi testemunha de várias grandes mudanças: as amplas salas independentes localizadas no centro das cidades desapareceram gradualmente, junto com os cinemas de bairro, até serem completamente substituídas pelas minúsculas salas múltiplas dos Shoppings de hoje. Os desenvolvimentos do VHS e do DVD trouxeram para casa esse espaço de fruição. E esse processo aumenta hoje exponencialmente com os sistemas de download digital e pay-per-view da web. Contudo, as salas de cinema continuam vivas e os espectadores continuam assistindo. Ainda mais: o aperfeiçoamento da inovação tecnológica do 3D os levou, de novo, massivamente aos telões da Caixa Preta. *Avatar* e outros filmes recentes poderiam estar reinaugurando o seu auge e popularidade na cultura de massas.

¹⁵⁹Estes dados foram tomados do artigo de Vincent Pinel. *Cadernos de cinema*, Idem.

¹⁶⁰O *Nickel* das *Nickelodeon* evidenciava o caráter econômico e popular daqueles espaços. *Nickel* é a peça de cinco centavos de dólar: por um preço muito reduzido se ganhava o direito de entrar num palácio de sonhos. O *Odeon*, nos informa a enciclopédia Agostini Planeta, foi “na antiguidade clássica, teatro coberto, de planta retangular com colunas, destinado a audições musicais”. (Enciclopédia Multimídia Planeta Agostini, Madrid, 1999).

Mas essa é ainda outra pesquisa possível. Por enquanto, interessam-nos as noventa e sete cadeiras, recuperadas num antigo teatro e recicladas na adequação dessa histórica *Nickelodeon* aberta em Junho de 1905. Elas levam implícita a transposição e adaptação da tipologia do teatro-auditório para a nascente arte-indústria. A importância dessa inauguração é dupla: marca a origem de um espaço próprio para o cinema, mas também o aporte essencial de um DNA cultural. Trata-se aqui não do simples deslocamento de umas cadeiras, mas de um tipo de espectador que, “sentado, silencioso, imóvel”, presta atenção. A sala de cinema é um prolongamento que a arquitetura denomina de “*tipológico*”: aquele que repete e modifica um *tipo* preexistente. Neste caso, um modelo aprimorado há dois mil e quinhentos anos, adaptado e alterado para usos diferentes (e similares) do original.

Mas, antes daquela primeira sala de cinema aberta em Pittsburg, também a sala adaptada por George Méliès, em Paris, para a exploração comercial do seu cinematógrafo seria mais uma prova das ligações entre a sala de cinema e um dos modelos padrão (o palco italiano) da sala de artes cênicas. Méliès, o mágico, vinha diretamente do universo da cena. E o Méliès diretor e empresário de cinema projetou os primeiros filmes dele no seu espaço cênico particular: o Théâtre Robert-Houdin, antiga sala de apresentações do mítico prestidigitador Jean Eugène Robert-Houdin (1805–1871) comprado por Méliès à viúva do mago em 1888¹⁶¹.

É claro que antes do modelo de projeção da imagem na tela — a verdadeira grande invenção dos irmãos Lumière— houve um leque fascinante de dispositivos tecnológicos que permitiam enxergar as imagens criadas pelas novas tecnologias da visão. Os múltiplos brinquedos ópticos e aparelhos desenvolvidos ao longo da segunda metade do século XIX, configuram um dos períodos mais fascinantes da história do cinema: a sua era arcaica, conhecida como *pré-cinema*. Nas múltiplas buscas dessas décadas, a noção de *Arquitetura do Olhar*, que propúnhamos no Pequeno Dicionário desta tese, tem aqui um instigante campo de pesquisa. Dada, porém, a natureza deste documento, sublinharemos só o fato de que a maioria delas foram pensadas para um uso individual. Do mesmo modo, elas foram criadas tendo como objetivo a sua exploração econômica e

¹⁶¹Fonte: *Who's Who of Victorian Cinema: A Worldwide Survey*. The British Film Institute, London, 1996.

comercial. Tal foi o caso tanto do Kinetoskopio de Edison (Figura 41), quanto do Kaiserpanorama, do qual fizemos menção detalhada no Capítulo I. Muitos outros aparelhos, tais como o electrotachyscope (Figura 42), desenvolvido por Anschütz na Alemanha, fazem parte dessa aventura, mas é a mítica projeção realizada pelos irmãos Lumière em 1895, usando o seu *cinematographe*, que marca para muitos a certidão de nascimento oficial e definitiva do cinema.



(Figura 41). O kinetoskopio desenvolvido por T. A. Edison.



(Figura 42): O electrotachyscope desenvolvido por Otomar Anschütz.

3.3- ALÉM DO ALICERCE MIDIÁTICO

Na produção artística contemporânea, as apropriações do vídeo feitas desde o contexto das artes plásticas —objeto desta pesquisa— são só uma parcela num mundo de múltiplas hibridizações que fazem com que os espaços e as práticas das artes contemporâneas tenham se transformado em uma zona de “impurezas” midiáticas. Seria fácil constatar o aumento exponencial destas "miscigenações" na produção artística contemporânea: a visita a qualquer uma das múltiplas bienais e eventos dos circuitos internacionais da arte (Kassel, Veneza, São Paulo, Havana, Seul, Istambul, Sydney...) bastaria para comprovar a enorme presença de obras que – passando pela instalação, a performance, e múltiplos usos do vídeo, da fotografia e até dos alicerces midiáticos

"tradicionais"– exploram vários tipos de Intermedialidade, "mix-midialidade" e de encontros e relações entre as diferentes alicerces midiáticos e artes.

Mas nem se precisa sair da região para constatá-lo: as pinturas-instalação, as instalações-arquitetura, a música e o vídeo espacializados do Instituto Inhotim, em Brumadinho, MG, oferecem ótimos exemplos destas miscigenações. Mas também o fizeram os poema-objeto, poema-som, poema-vídeo, poema-escultura, poema-pintura, poema-desenho, poema-design, poema-canção da exposição retrospectiva da poesia concreta brasileira apresentada em 2007 em várias cidades do Brasil¹⁶². Os híbridos não cessam de se reproduzir, desenvolver, expandir e re-criar, talvez na mesma velocidade em que se expandem e desenvolvem novos alicerces midiáticos e novas formas de se relacionar com o texto, a imagem, o som, a informação (os poemas-holograma de Eduardo Kac foram um bom exemplo disso). Aprofundar nessas questões geradas pela natureza do alicerce midiático implícitas nesta pesquisa é uma tarefa iniludível. Mas também difícil: os eixos discursivos de abordagem podem ser variados, e cada um deles implica uns tipos de discursos e categorias. Desde o próprio título desta pesquisa, e no Dicionário introdutório, fizemos evidente a nossa escolha: não é a partir do próprio alicerce midiático, mas dos espaços que permitem a sua visibilidade, que fazemos abordagem do nosso objeto. Esclarecer a trama dessa escolha, evidenciando alguns dos seus eixos discursivos, é a tarefa deste terceiro ponto do capítulo.

3.3.1- Inter-Mídia e Des-especificação

“As práticas de Arte in Situ, os deslocamentos do cinema em formas espacializadas da instalação museográfica, as formas contemporâneas de espacialização da música, ou as práticas atuais do teatro ou da dança, vão todas numa mesma direção: a de uma "des-especificação" dos instrumentos, materiais ou dispositivos próprios a cada uma das diferentes artes, a da convergência rumo a uma ideia e prática da arte como maneira de ocupar um espaço onde se redistribuem as relações entre os corpos, as imagens, os espaços e os tempos.

RANCIÈRE, 2004.¹⁶³

¹⁶²A mostra –que comemorava 50 anos de Poesia Concreta no Brasil– esteve aberta ao público, em BH, de 4 a 28 de outubro de 2007 na Galeria Alberto da Veiga Guignard do Palácio das Artes de Belo Horizonte, MG, Brasil.

¹⁶³RANCIÈRE Jacques, *Malaise dans l'Esthétique*, 2004. Pág. 35. Tradução livre do autor desta tese: [«L'art consiste à construire des espaces et des relations pour reconfigurer matériellement et symboliquement le territoire du commun. Les pratiques de l'art in situ, le déplacement du film dans des formes spatialisées de l'installation muséale, les formes contemporaines de spatialisation de la musique ou les pratiques actuelles du théâtre et de la

J. Ranciere fala de uma "*des-especificação*" das mídias e dos meios como uma das características da arte contemporânea. Esse comentário encaixa de várias maneiras com aquele outro, do mesmo autor, sobre a relação entre a designação de uma arte e a alusão subentendida que se faz a uma série de circuitos de visibilidade ligados a ela: pintar implica (hoje) expor, fazer música implica dar concertos, etc. Mas definimos também esses circuitos como "culturais": a sua ligação se dá não só com a natureza "imane[n]te" do alicerce midiático em questão, senão também com vários elementos próprios da sua localização histórica e social.

A designação de cada uma das artes faz alusão a um alicerce midiático, a um material próprio que é trabalhado e transformado no processo de criação de cada uma delas: som, imagem, palavra, volume-espaco, ação, gesto, movimento, etc. Mas cada época e cada momento tecnológico, cada mutação cultural, implicam por sua vez o desenvolvimento de novas técnicas, alicerces midiáticos, usos e rituais – e o esquecimento de outros. O "novo" reclama estratégias específicas de circulação, apresentação e relação com o espectador. A passagem da literatura oral à escrita, ou ainda da literatura manuscrita à impressa significou não a simples mudança dos alicerces midiáticos, mas reestruturações profundas do campo "literário". Novas maneiras de se relacionar com o texto, com os circuitos de circulação, etc. A mesma análise poderia ser transposta para o campo da música e o impacto que para ela significa o advento contínuo de novas tecnologias de registro e circulação.

No caso do cinema, já fizemos menção às múltiplas e contínuas inovações (som, cor, TV, digital, etc.), e dos impactos que elas geraram nas suas linguagens e estéticas. Traçar a genealogia das mudanças que este alicerce midiático, ligado por definição à tecnologia, experimentou ao longo da sua existência constituiria uma pesquisa cheia de possibilidades. Uma civilização centrada na constante inovação da tecnologia como mediadora entre *homem e realidade* desenvolve continuamente novas mídias: rádio, cine, TV, computador, Internet... Gerando, paralelamente, uma forte consciência do alicerce midiático como base de qualquer tipo de processo expressivo-comunicativo. No

danse vont dans le même sens: celui d'une dé-spécification des instruments matériels ou dispositifs propres aux différents arts, de la convergence vers une même idée et pratique de l'art comme manière d'occuper un lieu où se redistribuent les rapports entre les corps, les images, les espaces et les temps»]

campo das artes isso implica a constante presença de perguntas sobre as relações entre *arte e alicerce midiático*.

Esta zona de hibridização que constitui o nosso escopo poderia ser então abordada a partir de vários ângulos: como encontro entre várias formas de arte (plásticas, audiovisuais, performáticas), como mistura de várias subespécies de imagem (fixa, em movimento), ou a partir dos seus espaços de visibilidade e apresentação (caixas *Preta e Branca*: o nosso percurso). Mas poderíamos enxergá-la também como uma zona de encontros midiáticos. O audiovisual já é por si mesmo uma combinação midiática (som, imagem, *mise en scène* teatral, etc.) e nas diferentes manifestações que visamos como alvo, ele está entretecido já em vários outros tipos de combinações. Isso nos colocaria então nesse campo de hibridização que os estudos de intermedialidade demarcam como a sua área de trabalho:

“A Intermedialidade nos conduz a uma cena e a um espaço mental que poderia ser descrito apropriadamente como uma “realidade em meio de”, “no interstício” (...). A Intermedialidade está associada com um apagamento das bordas marcadas pelos gêneros (...) a nossa tese é que o intermediário é um espaço no qual os limites se suavizam, se fazem menos claros, e ficamos em meio de e dentro de uma mistura de espaços, mídias e realidades.
CHAPPEL & KATTENBELT, 2006.¹⁶⁴

Uma abordagem do nosso objeto a partir desse campo seria então não só possível mas talvez até desejável. Porém, na medida em que esta área da Intermedialidade vem se conformando desde há algumas décadas como campo específico, com um corpus de referências teóricas, autores, discursos e tipos de abordagens específicos, preferimos deixá-lo até agora como telão de fundo. As razões desta escolha são variadas. De uma parte o campo específico da Intermedialidade não é propriamente “a arte”, senão os *alicerces midiáticos*. Os seus objetos discursivos são então tão múltiplos e variados quanto a realidade: notas de banco, selos de correio, capas de vinil, por exemplo, poderiam sê-lo enquanto misturas midiáticas de texto e imagem, e assim por diante. Também as “obras de “arte” podem sê-lo, é claro, mas isso é uma opção entre muitas.

¹⁶⁴ CHAPPEL Freda & KATTENBELT Chiel *Intermediality in Theatre and Performance*, 2006. Págs. 11-12. Tradução livre do autor desta tese: [«*Intermediality leads us into an arena and mental space that may best be described as in-between realities. (...) Intermediality is associated with the blurring of generic boundaries” (...) Our thesis is that the intermedial is a space where the boundaries soften –and we are in-between and within a mixing of spaces, media and realities.*»]

De outro lado, ao fazer escolha de um objeto do campo da “arte” a aproximação se centraria especificamente nos seus alicerces midiáticos.

Aliás, não achamos errada nenhuma das duas condições: nem a linha divisória entre *Arte e Não-Arte* é muito clara (as latas de Sopas Campbell¹⁶⁵ estão ali para prová-lo) nem a obra de arte pode fugir à sua condição de estar ligada a, de estar realizada numa mídia particular. Porém isto não quer dizer que as reflexões sobre o fenômeno estético tenham que se centrar nesta relação arte-mídia: as possibilidades de abordagem da *Arte* e dos objetos e manifestações pertencentes a ela podem ser múltiplas. De fato os próprios discursos sobre a mídia, e a própria Intermedialidade como campo discursivo são, apesar da sua maturidade e importância, relativamente recentes¹⁶⁶. É claro que, apesar da relativa “novidade” do campo, as perguntas sobre as mídias e as suas relações com a cultura cobram importância central nas sociedades atuais, voltadas definitivamente para a inovação tecnológica. Contudo, a teoria e as reflexões sobre a arte estavam lá bem antes da “aparição” do campo da Intermedialidade. Pensar a “arte” é tão antigo quanto a filosofia. A própria Estética, denominada desse modo a partir do século XVIII, estava ali, muito antes dessa reflexão específica sobre a mídia aparecer no horizonte teórico. E se continua pensando a arte sem ter que fazer alusão nem ao alicerce midiático, nem ao campo que se ocupa desta natureza midiática da arte. De fato, na citação de cabeçalho, Rancière não faz menção à palavra mídia. Ele fala de *instrumentos, materiais, e dispositivos*, mas não de “mídias”: “«des-especificação» dos instrumentos, materiais ou dispositivos próprios a cada uma das diferentes artes”.

Contudo, os referentes, categorias e metodologias do campo da Intermedialidade são uma possibilidade. Mas não um imperativo, nem para se aproximar a objetos que, desde a sua denominação (vídeo-instalação, por exemplo) pertenceriam a este campo. E se antes

¹⁶⁵Fazemos aqui alusão, é claro, a uma obra específica de Warhol, mas através dela ao limite complexo entre arte e não-arte que não só a Arte Pop explorara: muitas práticas artísticas contemporâneas fizeram deste limite um lugar de trabalho.

¹⁶⁶Aqui, como em todos os campos, o discurso da origem é complexo. Vários acadêmicos apontam para trabalhos de teóricos do cinema, franceses e russos, como origens de uma aproximação conceitual aos problemas da mídia e da Intermedialidade. Aquela busca pela definição da especificidade do “material” e as particularidades da linguagem cinematográfica teria produzido uma espécie de pré-Intermedialidade. De outra parte, é claro que no projeto das vanguardas históricas, este desejo de perturbar e desarranjar os limites e taxonomias convencionais entre as diferentes artes fazia parte da vontade programática. Este é de fato um dos ângulos sob os quais Peter Bürger se aproxima do período na sua clássica “Teoria das Vanguardas” (Bürger, 1974: *Theorie der Avant-garde, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974*). Mas, na sua forma atual o campo da Intermedialidade se desenvolveu já plenamente na década de 1980 (Chapple & Kattenbel, New York, 2006)

fizemos uma “tradução” do conceito de Rancière nos termos de *mídia* foi, justamente, porque achamos que, na abordagem das frequentes miscigenações midiáticas, este olhar delas como *mídia* contém chaves e ferramentas úteis para a compreensão destas viradas mix e inter-midiáticas.

3.3.2- Consciência do alicerce midiático

Estas *des-especificações* e hibridações midiáticas têm, sem dúvida, várias raízes. Uma delas é o que poderíamos chamar de *condição cultural* contemporânea: inovações contínuas, mudanças incessantes nos confrontam à substituição de mídias a ritmos cada vez mais acelerados. O resultado é a colagem midiática como uma das marcas do universo contemporâneo: convivência e convergência constantes de mídias. As mídias novas não anulam ou fazem desaparecer aquelas que existiam previamente, mas as transformam e as obrigam a mudar radicalmente, gerando essa “convivência” e superposição. Esta colagem midiática não poderia estar então ausente das artes: elas são só uma esfera a mais do acontecer social e cultural.

A fotografia, por exemplo, que ainda lutava por superar certo status de ambigüidade no campo das artes (plásticas? visuais?), foi obrigada a se re-pensar e se re-adaptar (mais uma vez!). O impacto das inovações digitais transformou radicalmente o campo. Muito já foi dito sobre estas mudanças e sobre a sua espessura e alcances. Achamos que as transformações são, efetivamente, muito profundas, mas também que se trata de uma questão de grau. Muitas perguntas que estavam já presentes na fotografia analógica desde o seu nascimento foram elevadas exponencialmente ao seu máximo limite. A sua presença e uso massivo é um exemplo claro deste acréscimo exponencial de uma capacidade já presente nela. A sua natureza é a reprodutibilidade. E isso a ligou, desde a sua origem às economias da cultura de massas¹⁶⁷. Hoje, o custo quase zero (não precisa de filme), e a onipresença das câmaras digitais (telefones celulares, câmaras portáteis, etc.) fazem com que a sua presença social seja absoluta. Não seria exagerado afirmar que hoje todos carregamos uma câmara no bolso. Mas isso fez também com que ela fosse banalizada até limites inimagináveis há ainda uma década. E tanto as inovações

¹⁶⁷Os cartões de visita com uma fotografia impressa da pessoa, popularizados na França a partir da década de 1870 foram um dos primeiros exemplos deste uso massivo que caracterizou o meio desde os seus inícios. Mas a lista poderia ser muito mais longa. Neste sentido veja-se FREUND Gisèle. *A Fotografia como Documento Social*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1976.

quanto as banalizações estão já bem inseridas socialmente. Facebooks, Flickr, blogs, páginas web, canais de relacionamento, difusão virtual da informação, todos levam imagens. A proliferação da imagem fotográfica é hoje exponencialmente muito maior do que naquela época já arqueológica da fotografia mecânica.

Mas talvez seja aquela outra discussão sobre o caráter objetivo da fotografia, o seu realismo, o seu status ontológico como traço do devir temporal capturado, o campo que mais gera discussão e análise¹⁶⁸. Porém, mais uma vez, achamos que o problema é de grau: a pretensão de “verdade” da fotografia analógica sempre funcionou só parcialmente. Ela nunca foi total e definitivamente “verdade” pelo fato de ser fotografia. Ela foi sempre contextualizada, manipulada, inserida em cadeias discursivas, etc. Mas a fotografia digital, desde a própria perda desse traço “físico” que estaria no centro da sua objetividade ontológica, é submetida de modo muito mais profundo ao questionamento da sua “verdade”. O que não impede que o foto-repórter, e as fotos que ele tira dos eventos, continuem sendo uma peça chave na construção dos relatos de representação de verdade próprios da mídia. Mas também dos mais variados ramos das ciências e da vida social¹⁶⁹. Antes do digital não se acreditou total e cegamente nela, hoje, na era digital, não desacreditamos totalmente dela, até quando nós mesmos manipulamos em muitos casos os programas que permitem fácil e rapidamente alterar uma foto “original”. Também, mesmo que digital, devemos levar uma “foto de identidade” para tirar passaporte ou carteirinha. E, mesmo que digitais, tiramos fotos para comunicar aos parentes e amigos sobre as nossas viagens, celebrações e novidades. Nem cem por cento verdade na era mecânica, nem cem por cento mentira na era digital.

Porém, é evidente que existe um forte contraste (nesta relação com a *verdade*, a *objetividade* e o *documento*) entre a produção fotográfica importante da primeira metade do século XX, e aquela das últimas duas décadas do século XX. Este contraste seria suficiente para assinalar a diferença de grau à qual fazemos referência. Contrastemos os grandes fotógrafos realistas, documentaristas e repórteres gráficos

¹⁶⁸As reflexões sobre a “objetividade ontológica” da imagem fotográfica remete à dupla formada por dois livros clássicos: *A câmara Clara*, de Roland Barthes, e *Ato Fotográfico*, de Robert Dubois. Também aos comentários feitos antes neste texto, a propósito da pergunta sobre a suposta objetividade própria da mídia. Naquele contexto mencionáramos estes autores para explorar esta mesma pergunta a partir da sua transposição no cinema, e de maneira muito mais específica ao Documentário como gênero cinematográfico que dá conta desta “representação da realidade”.

¹⁶⁹A foto de identidade para documentos públicos e oficiais é um exemplo clássico desta relação entre imagem, representação e verdade. Haveria ainda muitos outros, mas não vamos aprofundar por agora neste ponto.

(Stieglitz, Capa, Cartier-Bresson, Sander, Adams, Weston, etc.) da primeira metade do século XX, com os fotógrafos das últimas décadas do século. Às noções de verdade e documento dos primeiros, os segundos respondem com o comentário irônico, burlesco, paradoxal e crítico. Fizemos já menção dos “falsos documentários” foto-jornalísticos do espanhol Joan Fontcuberta (a sua instalação “*Sputnik* “revelou” ao público a tragédia do cosmonauta russo Ivan Istochnikov, mas tratava-se de uma fraude midiática, artística, bem intencionada, porém, muitos acreditaram nela). Também falsa, e também acreditada por muitos, foi a sua “descoberta” dos arquivos fotográficos do (inexistente) naturalista alemão Peter Ameisenhaufen¹⁷⁰.



(Figura 43) Jeff Wall. *Dead Troops Talk (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986)* 1992. Transparência em Caixa de Luz 2290 x 4170 mm, © Jeff Wall

O canadense Jeff Wall ilustra também muito bem, desde um olhar dramático e visualmente impactante, este assinalamento do caráter duvidoso da foto como documento veraz. O seu clássico mural fotográfico *Dead Troops Talk (a vision after an ambush of a Red*

Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), de 1992, (Figura 43) constitui um diálogo complexo entre a grande pintura histórica, o picturalismo fotográfico, a *mise en scène* cinematográfica, a encenação teatral e a tradição jornalística.

¹⁷⁰No projeto *Fauna*, 1988, Joan Fontcuberta e Pere Formiguera “revelaram” a descoberta dos arquivos do Dr. Peter Ameisenhaufen (1895–1955?). A evidência apresentada incluía, além de fotografias das novas espécies documentadas, as teorias taxonômicas do professor Ameisenhaufen, animais empalhados, notas de campo, fitas de áudio e vídeo, desenhos, raios X da estrutura óssea das raras espécies achadas pelo zoólogo e o seu ajudante, Hans Von Kubert. A mostra foi exibida em vários países europeus, EUA e Japão e foi sendo configurada e adaptada em cada lugar, mantendo sempre, porém, uma atmosfera documentária e “científica” que fazia com que uma percentagem alta dos visitantes ficassem na dúvida sobre a verdadeira existência ou não do professor e das suas descobertas.

Poderíamos multiplicar os exemplos e análises sobre a natureza e espessura das mudanças. Mas seja qual for o alinhamento escolhido uma coisa é clara: a substituição do alicerce midiático alterou e re-configurou o campo fotográfico. Vivemos ainda nessa mudança.

O mesmo fenômeno ocorre com o desenvolvimento da interatividade e o impacto que ela gera em todos os outros campos. Por definição, todo ato de comunicação e todo circuito de emissão-recepção, incluído o sistema *arte*, com seus espectadores, leitores, visitantes, etc. leva implícito um jogo de inter-subjetividade e construção comum do significado, isto é, de *interatividade*. Mas ao falar da revolução interativa nos referimos, especificamente, ao campo aberto pelas interfaces que se estabelece entre um usuário que “dialoga” com uma máquina. Hoje, quando armazenamos um arquivo numa pasta do computador, quando jogamos fora um documento na lixeira, parece-nos que são operações “naturais”. Mas onde estão as lixeiras e pastas no computador? É claro que se trata de uma referência icônica, de uma associação simbólica com ações da vida cotidiana. Trata-se de uma interface desenvolvida para que possamos “falar” com a máquina. Mas levou várias décadas de trabalho entender e desenvolver essas interfaces, aparentemente tão simples. Cartões furados, comandos operativos do tipo que utilizam até hoje as linguagens de programação (DOS, por exemplo) foram durante décadas a regra para estabelecer os diálogos entre inteligência “natural” e “cibernética”. Porém, a entrada massiva do computador nos lares, unido à rápida virada dos sistemas de informação, relacionamento e entretenimento na direção do digital, fizeram com que se tornasse cada vez mais evidente que a interatividade é a direção na qual todas as outras mídias *têm* que se orientar.

Da mesma maneira que os desenvolvimentos do computador parecem hoje “normais”, vários dos fenômenos que estão acontecendo no cinema passam ainda despercebidos. Por exemplo: quando compramos hoje um filme em DVD estamos levando, na verdade, uma multimídia que inclui várias outras coisas: *making-off*, entrevistas, menus de língua (áudio e legendas), biografias e filmografia (dos atores, do diretor, etc.) entrevistas, fatos curiosos, prêmios, festivais e destaques, truques e efeitos especiais, etc. Muitas vezes os arquivos desses “extras” são já maiores em tamanho e duração do que o próprio filme. Em alguns casos até constituem um DVD independente. O filme, no contexto desta outra mídia digital que representa o DVD, é um produto multimedial, até

porque uma das possibilidades dos menus é a escolha de cenas particulares, sem ter que assistir à continuidade sequencial do começo ao fim. É claro que se trata ainda dos materiais “extras”, não da própria narrativa do filme, mas estas mudanças não estarão já incidindo na própria linguagem e na construção das narrativas? Até hoje só uma geração de jovens nasceu e cresceu na época dos videogames, a internet e a multimídia, mas a presença e desenvolvimento constantes dessas mídias permitem predizer que o impacto das suas formas de relacionamento interativo (com os conteúdos, com as narrativas) só vai continuar aumentando daqui para frente.

O mesmo processo está acontecendo com a progressiva integração das duas telas que hoje ainda rivalizam pelo espaço de atenção nos lares: a da TV e a do computador. Dois fatos claros apontam já nesta direção: primeiro, a progressiva expansão da TV digital (faz ainda pouco tempo instaurada no Brasil), mas também a absorção progressiva que o computador fez de todas as outras máquinas. O computador pessoal entrou nos lares faz apenas duas décadas. Inicialmente como “processador” de texto, hoje ele é também reproduzidor de DVD, som, telefone, gravador, enciclopédia-biblioteca, livro (e-book), ferramenta para desenhar, fazer design gráfico, editar e armazenar fotografia e vídeo, pesquisar, namorar, compartilhar e encaminhar informação, comprar, relacionar-se, etc.

É claro que o contato com um dispositivo tecnológico baseado, por definição, na interface constante com o usuário, está gerando também outras estruturas emocionais e cognitivas. Nesse contexto, o cinema, que fora sinônimo de tecnologia de ponta por mais de um século, é hoje uma mídia exposta ao risco de virar uma forma de arte “datada”, quando confrontada ao universo da interatividade digital. A própria noção de *espectador* foi o paradigma a superar no desenvolvimento das mídias interativas: o internauta, o interator, o *videogamer* o substituíram. Não sugerimos com isso que o cinema seja uma arte “obsoleta”. A mediação tecnológica está inserida no seu mapa genético, e faz parte da sua definição. A sua história é a contínua adaptação às inovações: som, nos finais da década de 1920, cor na década de 1950, desafio da TV na década de 1960, VHS na década de 1990... cada um desses momentos constituiu um ponto de quebra e redefinição obrigatória para esta “arte da crise”, forçada sempre a virar datada, a se adaptar, como arte e como linguagem, e a seguir sempre para frente.

São precisamente estes constantes desafios impostos pelo avanço e a mudança o que nos interessa: eles nos obrigam a ter uma consciência, tanto da mídia quanto das reacomodações sociais, culturais, estéticas, cognitivas que elas geram. Estas perguntas nos levariam, forçosamente, à releitura dos clássicos nesta temática: Mac Luhan e Benjamin¹⁷¹. Mas basta por enquanto sublinhar uma constatação: uma nova mídia não é só uma mudança de meio: o seu uso leva implícita uma série de transformações e reordenamentos, tanto nos campos da sua produção e circulação, quanto da sua relação com a cultura como totalidade. A atualização e caducidade constantes das mídias e ferramentas estariam então na base desta consciência acrescentada da mídia. E também, por conseguinte, da forte presença de obras híbridas, inter e mix-midiáticas, nas práticas artísticas contemporâneas (ou “*des-especificadas*”, na terminologia de Rancière?). Ainda mais: na medida em que a civilização tecnológica e o capitalismo tardio avançam, esse ciclo de novidade e envelhecimento se acelera, o que dá para pensar que esta característica só vai continuar se extremado no futuro próximo.

Mas haveria talvez ainda outro fator crucial para explicar esta contínua interrogação da mídia, e da natureza midiática da obra, na arte contemporânea. A citação de Walter Moser, com a qual começamos o Capítulo II, nos fala que o “*alicerce midiático indispensável, é frequentemente “esquecido”*” e que “*o dispositivo das relações entre as artes, com suas estratégias e práticas, permite ao artista anular a transparência da mídia, tornar a midialidade da arte opaca e, assim, reconhecida*”¹⁷².

E opaco quer dizer aqui visível: um vidro opaco se evidencia. Seria possível escrever a história da arte do último século a partir desta vontade de assinalar e ressaltar a natureza *opaca* da mídia, de reagir contra sua pretensa transparência e de passar a lembrá-la, fazê-la *evidente*. Iniciado primeiro com as vanguardas das primeiras décadas do século XX, este programa parece estar ainda profundamente arraigado no DNA dos movimentos que logo depois do fim histórico das vanguardas se transmutaram em *trans* e *pós-vanguardas*, ou ainda em *pós-modernidade*, e que hoje simplesmente designamos como *Arte Contemporânea*, por oposição à denominação *Arte Moderna*, submetida a todo tipo de revisões críticas ao longo das últimas décadas.

¹⁷¹Referimo-nos, claro está, ao Benjamin de *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução*, e ao Mac Luhan de *A Galáxia de Gutemberg* e de *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*.

¹⁷² MOSER, Walter. *Ibid. As relações entre as artes: por uma arqueologia da Intermedialidade*.

No teatro, por exemplo, o distanciamento brechtiano seria um caso emblemático para sublinhar esta vontade das vanguardas da primeira metade do século XX. A crítica ao teatro dramático tradicional, assentada por Brecht como programa, vinha da vontade de denunciar essa transparência da mídia – no teatro realista e naturalista – como mecanismo político de dominação, e como estratégia para manter a arte como instrumento de alienação. A transparência da mídia teria estado a serviço da identificação do espectador com o herói: o envolvimento psicológico deste com o drama é conseguido graças ao refinamento desse recurso da identificação. Quebrar então essa "naturalidade" (transparência) da mídia, lembrar ao espectador que não está enxergando um fato real, mas assistindo a uma experiência "estética", uma realidade simulada, passava a ser uma necessidade essencial. Ainda mais: na teoria e na prática teatral brechtianas a finalidade ia muito além do simples assinalamento de um alicerce midiático. Pretende-se chegar desde este *teatro do distanciamento*, a um nível aprofundado da capacidade da arte para despertar a consciência crítica do espectador. Ele não deve esquecer que está assistindo teatro, as suas emoções não devem ser as da identificação, mas as da crítica da realidade. Trata-se de tomar consciência e reagir: os indivíduos podem mudar as condições de existência, têm o poder de participar na configuração dessa realidade que por sua vez lhes dá forma. Mas Brecht representa aqui só um estudo de caso: a evidência de uma vontade que poderia ser considerada um dos denominadores comuns da modernidade. A partir de Mallarmé e seus poemas caligráficos, o nascimento da arte moderna evidenciou a presença deste eixo central: a mídia não é mais uma transparência, mas um lugar de trabalho. Não se trata de escondê-la, mas de torná-la opaca, visível, e de fazê-la parte da proposta.

Já antes fizemos referência a outro exemplo clássico desta pergunta lançada pelas diferentes artes ao alicerce midiático: na obra "*A Traição das Imagens*" (mais comumente conhecida pelo seu texto: *Ceci n'est pas une pipe*), do pintor belga René Magritte, contrapõem-se dois sistemas de representação, palavra e imagem para assinalar o caráter paradoxal e não "natural" da representação imagética. *Isso aí não é um Cachimbo*, isso aí é a *pintura* do cachimbo, por definição ela não é o cachimbo. Trata-se da sua representação, gráfica e verbal, ou seja, de vários acordos simbólicos, culturais, lingüísticos, imagéticos. A mídia não é nunca transparente; antes de fazer referência à realidade ela faz o assinalamento de si própria.

O percurso do desenvolvimento da arte abstrata constituiria, numa outra direção, outro exemplo dessa desconstrução da invisibilidade da mídia. Num primeiro momento o alicerce midiático foi posto em evidência com a quebra da representação realista e naturalista da realidade por parte das escolas pós-impressionistas, e depois com a materialidade do tachismo e do expressionismo abstrato. Mas também, em vários outros tipos de exploração, e desde múltiplas escolas e tendências, todos e cada um dos meios técnicos que se tinham tornado "invisíveis" foram postos em evidência ao longo do século: o objeto "quadro", a ação física de pintar (que vira quase uma performance nos trabalhos de Pollock, ou ainda mais na action-painting, por exemplo), a pincelada, o suporte, os pigmentos, a superfície pictórica, etc. As próprias críticas ao Cubo Branco, como falso território de "neutralidade", fariam parte dessa vontade de fazer evidente a pretensa invisibilidade do circuito de apresentação, da instituição museu, etc.

A citação de Moser cobraria aqui todo o seu sentido: esta procura de opacidade da mídia parece atingir todo o seu esplendor (seu nível ótimo de evidência) justamente quando entra em hibridização com outra(s) mídia(s). É claro que nos exemplos citados (o teatro brechtiano e a evolução da pintura em diferentes formas de abstração e auto-referencialidade) a intenção, o programa, por trás dessas quebras da transparência foi bem diferente. Porém, em todos os casos a enunciação resultante é muito similar: *"Isto aqui não é a realidade, é teatro, pintura. Ainda mais: antes disso é um material trabalhado, uma mídia submetida a um processo de transformação e apresentada para você agora, como obra; talvez ela não corresponda ao preconceito que você tinha, de obra, de teatro, de pintura, de quadro, de arte, mas... assista, pense, decida..."*. A hibridização das mídias seria então um lugar estratégico para pensar já não a Intermedialidade, mas a própria Arte (como fala Moser), a qual fica muitas vezes em suspensão neste exercício de ultrapassar e tornar opacas as mídias.

Hoje, situados do outro lado de uma modernidade que virou período histórico, as razões mudaram. As grandes utopias (políticas, sociais, históricas) não são o motor destas explorações nos limites entre as diferentes mídias e artes. Mas também não se trata já da simples vontade "do novo", nem de uma pura rebeldia adolescente. Os tempos mudaram, sim, mas a vontade de pôr em questão a categoria de *Arte* continua. Se na equação que liga Arte e Mídia os dois termos parecem definitivamente inseparáveis (a arte *essencialmente* como mídia), seria lógico então que uma estratégia para assinalar

esta duvidosa *essência*, e a fraqueza dos seus limites, seja precisamente a de tornar a mídia opaca. A produção contemporânea parece achar nesses encontros inter-midiáticos um lugar privilegiado para gerar esses questionamentos.

Poderíamos então chamar estas hibridações de *des-especificação*, ou de *Intermedialidade*, indistintamente? Podemos tentar explicar a sua forte presença de varias maneiras. Nós esboçamos já duas para este apagamento dos limites entre as artes (1- Caducidade e novidade constante dos meios técnicos e 2- Questionamento da categoria da arte através da quebra da “naturalidade” da mídia). Rancière, por sua parte nos fala de uma “*convergência rumo a uma ideia e prática da arte como maneira de ocupar um espaço onde se redistribuem as relações entre os corpos, as imagens, os espaços e os tempos...*” e o faz no contexto de uma análise que explora o papel da arte na conformação de um *sensorium* coletivo, uma *sensibilidade*, uns pontos de referência comuns nos quais um grupo, uma comunidade, uma sociedade podem se reconhecer e se sentir parte dela.

Aparentemente, sem importar o nome ou regime discursivo que empreguemos para designá-lo, o resultado seria o mesmo: um amplo leque de práticas contemporâneas foge das margens de uma única arte e de um alicerce midiático exclusivo. Seriam então *Intermedialidade* e *Des-especificacao* só duas palavras diferentes para se referir a um único eixo fundamental? Aquele de umas práticas artísticas onde os limites entre os diferentes meios técnicos tendem a se apagar e desvanecer, gerando as misturas e hibridizações que aqui nos ocupam?

Ou será que, além da diferença terminológica, essas duas denominações (*des-especificação*, *inter-midialidade*), úteis na hora de se aproximar às miscigenações artísticas contemporâneas, implicam horizontes conceptuais diversos? Pesquisar é sempre escolher entre uma rica multiplicidade de opções, percursos e discursos possíveis. Ao longo do texto evidenciamos já várias destas escolhas: aproximamo-nos do objeto da pesquisa não apenas a partir das denominações técnicas (vídeo-instalação, etc.), nem das taxonomias das subespécies de imagem (imagem-fixa / imagem-movimento), nem dos recortes disciplinares (Artes-Plásticas / Artes-Audiovisuais). “Fugimos” delas para explorar os eixos conceptuais que estamos construindo, a partir dos espaços de apresentação da Caixa Preta e do Cubo Branco. Do mesmo modo, a

escolha parece ser aqui importante: Rancière foge da palavra *mídia*, a ignora ou a evita. Para Moser, para a Intermedialidade, a palavra é central, inerente à própria construção discursiva do campo. Mas também da própria arte: “*a arte existe essencialmente como mídia*”. Qual caminho tomar nesta encruzilhada? Evitá-la, ignorá-la? Erigi-la em eixo central do percurso?

3.3.3- «Des-medialização» e Meta-mídia

“Uma prateleira metálica com um aquecedor a gás funcionando, que mantém um grande recipiente com água fervendo. Ao redor, alguns elementos de camping dispersos no chão. Contra a parede, caixas de papelão, a maior parte delas abertas, com sopas chinesas desidratadas que o espectador pode preparar, simplesmente agregando, à vontade, a água quente oferecida ao seu dispor. Esta obra de Rirkrit Tiravanija, realizada no Aperto de Veneza, está à margem de qualquer definição. Escultura? Instalação? Performance?”
BOURRIAUD, 2006.¹⁷³

Nicolas Bourriaud, co-criador e co-diretor do *Palais de Tokyo* em Paris, um dos locais mais dinâmicos e influentes na arte internacional da década de 1990, publicou, entre outros textos, dois livros que, sem fazer referência explícita à problemática do alicerce midiático, têm a ver diretamente com ela. Na sua *Estética Relacional* Bourriaud propõe que, além da “mídia” (performance? instalação? escultura? pergunta acima sobre a obra de Tiravanija) o “material” explorado por uma ampla gama de práticas contemporâneas é precisamente o espaço de relações entre “obra” e “espectador-participante”. Duas razões apontariam para esta presença de obras cujo “material estético” esta constituído pelo fluxo dos intercâmbios relacionais. De uma parte a forte presença da interatividade digital em umas sociedades nas quais, como falamos antes, os relacionamentos, formas de trabalhar, informar-se, etc. passam por interfaces nas quais é às vezes difícil distinguir entre “produção” e “consumo” de intercâmbio simbólico.

Mas outra causa seria, precisamente, a standardização desses intercâmbios, no contexto das sociedades de consumo próprias do capitalismo terciário. O livro de Bourriaud está

¹⁷³BOURRIAUD Nicolas. *Estética Relacional*. 2006. Pág. 27. Tradução do autor desta tese a partir da versão em espanhol: “*Una estantería metálica con un calentador a gas funcionando, que mantiene una gran fuente con agua hirviendo. Alrededor hay elementos de campamento desparramados. Contra la pared, cajas de cartón, abiertas en su mayoría con sopas chinas deshidratadas que el espectador puede preparar, agregándole el agua caliente a su disposición. Esta obra de Rirkrit Tiravanija, realizada en el aperto de Venecia, está al margen de cualquier definición. ¿Escultura? ¿Instalación? ¿Performance?*”

estruturado ao redor desta pergunta e desta premissa: a “matéria” da obra é só um suporte físico para gerar umas operações de participação e apropriação por parte do visitante: se preparar uma sopa na obra de Tiravanija; pegar (ou não) uma bala da montanha delas que constituem a própria matéria da “instalação” *Candy Pieces* de Felix González-Torres. Poderíamos dizer que esta pilha de balas é a “mídia” da qual está feita a obra? Ou seria a mídia a *performance* realizada pelo espectador, e a sua atitude oscilante entre a dúvida e a avidez? A “indefinição” de muitas práticas artísticas contemporâneas talvez venha do fato delas estarem elaboradas “além” de um alicerce midiático. Tratar-se-ia de “dispositivos relacionais”.

Esses “dispositivos relacionais” seriam da mais diversa ordem, e as suas estratégias seriam muito variadas, mas teriam isto em comum: estão além das noções de estilo, forma e material, mas também das categorias midiáticas empregadas normalmente. Achemos que esta espécie de “meta-mídia”, este *além* das categorias midiáticas estaria mais perto da «*des-especificação*» de Rancière, do que do campo da Intermedialidade. Tratar-se-ia não só da superposição de limites entre as artes, da sua miscigenação midiática, senão também desta “*convergência rumo a uma ideia e prática da arte como maneira de ocupar um espaço onde se redistribuem as relações entre os corpos, as imagens, os espaços e os tempos*”. O *sensorium* coletivo que interessa a Rancière, estas relações “entre corpos, imagens, espaços e tempos” estaria mais ligado à ideia da arte relacional de Bourriaud: a obra como tecido de inter-relações, os espaços da arte como universos onde se faz possível a construção de comum, e de comunidade.

Mas esta mesma virada *além-da-mídia* seria também característica de outra estratégia da arte contemporânea assinalada por Bourriaud como *Pós-produção*. O conceito de pós-produção apresentado por ele no livro do mesmo nome não faz alusão ao campo daquele *após* os processos da produção audiovisual ou sonora. Não se trata aqui da mixagem, edição, efeitos especiais, etc. constitutivos da montagem e edição final de um filme ou de uma trilha sonora. Trata-se da pós-produção como estratégia de apropriação para produzir, a partir da mesma obra, e muitas vezes dentro da mesma mídia, outro universo de significados, outra obra. Também não se trataria de uma re-mediação, como seria o caso de um filme feito a partir de um romance, ou de uma pintura que transpõe em imagens um poema. A mídia em muitos casos é exatamente a mesma, como no caso do DJ que produz *samples* a partir de uma trilha sonora já existente:

“«24 Hour Psycho» (1977) é uma obra de Douglas Gordon que consiste na projeção, em câmara lenta, do filme de Alfred Hitchcock «Psicose» (...) Kendell Geers isola cenas de fuzilamentos do repertório cinematográfico para projetá-las em duas telas colocadas uma frente à outra (TV Shots, 1988-99) (...) todas estas práticas artísticas, ainda que formalmente muito heterogêneas têm em comum o fato de recorrer a formas já produzidas.
BOURRIAUD, 2004.¹⁷⁴

No caso da obra «24 Hour Psycho», de Douglas Gordon, o clássico filme «Psycho» de Hitchcock é projetado em câmara lenta para que tenha uma duração exata de 24 horas. Não só a noção de autor fica aqui em suspense, mas a própria noção de mídia: ela não muda, mas a mesma obra é proposta agora como outra obra.

Sherrie Levine representaria um caso “extremo”, tanto dessa estratégia de *pós-produção* quanto da nossa pergunta pela natureza da mídia. E isto por várias razões. Gordon, por exemplo, emprega sempre o vídeo e realizou já várias obras nas quais re-trabalha materiais pertencentes à história do cinema. Levine, ao invés disso, muda constantemente de mídia na realização das suas apropriações. O seu re-make da *Fonte*, de Duchamp {«*Fountain (after Marcel Duchamp: A.P.)*», 1991} é uma escultura, enquanto que a sua «*After Walker Evans # 3*» (1981) é uma fotografia. Mas é quiçá também neste gesto de apropriação da fotografia de Evans onde se apresenta de modo mais radical a pergunta sobre a mídia. As apropriações do vídeo feitas por Douglas Gordon ou por Kendell Geers (os «*TV Shots*» com suas cenas de fuzilamentos do repertório cinematográfico supracitadas) ainda podem ser lidas como re-mediações de um vídeo que é passado para o campo da vídeo-instalação. Também o re-make da *Fonte* de Duchamp feito por Levine poderia ser lido como re-mediação: de *ready-made* o urinol passou a ser uma escultura no sentido clássico do termo. Modelado e fundido em bronze polido a peça é apresentada com a limpeza, correção e caráter de uma obra museográfica clássica. Pelo contrário, na fotografia feita “*After Evans*” a mídia é **exatamente** a mesma: trata-se de uma fotografia da fotografia de Evans. De uma obra para a mesma obra, de uma mídia para a mesma mídia, mas ainda assim, trata-se de *outra* obra! Não é mais a obra de Evans, mas de um Levine *after Evans*. Mais uma vez,

¹⁷⁴BOURRIAUD Nicolas. Post Producción, 2004. Pág. 11-12. Tradução livre do autor desta tese a partir da versão em espanhol. [«24 Hour Psycho» (1977) es una obra de Douglas Gordon que consiste en la proyección en cámara lenta del filme de Alfred Hitchcock «Psicosis» (...) Kendell Geers aísla escenas de fusilamiento dentro del repertorio cinematográfico para proyectarlas en dos pantallas colocadas frente a frente (TV Shots, 1988-99)(.) todas estas prácticas artísticas, aunque formalmente muy heterogéneas tienen en común el hecho de recurrir a formas ya producidas.»]

como no caso das obras relacionais, a natureza da mídia fica em suspenso, e poderíamos referir-nos a elas como obras feitas “além da mídia”. É óbvio que existe uma mídia: trata-se de uma fotografia. Mas definir este Levine *After Evans*, como “fotográfica” não adianta muito. O seu pertencimento a um alicerce midiático não parece suficiente para abordar a natureza da operação artística. Ou então, se abordada a partir do discurso intermediário, a pergunta pela natureza midiática desses tipos de obras teriam que constituir um capítulo específico. Mas pareceria que a sua abordagem a partir da teoria e da filosofia da arte seria mais pertinente. Isso não quer dizer que as perguntas propostas a partir da Intermedialidade não sejam também da ordem teórica ou filosófica, mas que as abordagens além da mídia são não só possíveis, senão também necessárias.

Cada tipo de aproximação discursiva ilumina certa área, mas a ilumina também com certo tipo de luz. E numa faixa específica de perguntas, formuladas no contexto de um regime discursivo particular. Bourriaud, da sua parte, propõe uma leitura destes processos de *pós-produção* que achamos pertinente: tratar-se-ia de outro tipo de *ready-made*. Se a primeira geração destes *ready-mades*, proposta por Duchamp, estava baseada na reinterpretação dos objetos próprios da cultura industrial, o que levou como consequência às reflexões sobre a reprodutibilidade abordadas por Benjamin, esta nova “geração” de *ready-mades culturais* estaria baseada na releitura e re-significação dos objetos e signos próprios da cultura dos meios, e da noção de *sociedades do espetáculo* desenvolvida por Debord.

Semionautas, *navegadores dos signos*, chama Bourriaud a este tipo de artista e produtor de sentidos (podemos continuar chamando de “obras” os seus produtos?). A «desmedialização» de que falamos viria não só do fato que (como Levine) transitem entre várias mídias e a sua obra seja aparentemente eclética, senão da natureza do seu material de base. Um material que não poderia ser definido só nas margens do conceito de *mídia*. Num primeiro momento ele parece estar composto pela “história da arte”, pelas imagens já existentes, pelos símbolos. Bourriaud, porém, propõe um campo ampliado: na medida em que a área de estudos da semiologia é o próprio campo da produção, leitura e circulação dos significados, o campo de trabalho seria em realidade a própria cultura, os seus circuitos, rituais, formas e estratégias de produção e circulação do sentido. Se uma imagem ou obra preexistentes podem ser a base de um trabalho, também uma “mídia”, uma forma estética (performance, instalação, fotografia)

poderiam sê-lo, e também não se trataria da simples continuidade do projeto das vanguardas da primeira metade do século XX. O que nos leva por sua vez a outro aspecto:

”Mas o que está envolvido nestas manifestações (das vanguardas históricas) é muito mais do que a liquidação da categoria de «obra» (de arte), o que se pretende é a liquidação da própria arte como uma atividade separada da prática da vida cotidiana (...) A ideia da natureza da arte, tal como ela se desenvolvera a partir da Renascença —a criação individual de obras únicas— é então questionada como uma provocação. O próprio ato de provocação toma o lugar da obra. Mas ao fazer isto a categoria de «obra» não se torna então redundante? A provocação de Duchamp está dirigida à arte como uma instituição social. Na medida que a obra é parte da instituição o ataque é também dirigido contra ela”
BÜRGER, 1989¹⁷⁵

Esta citação da *Teoria das Vanguardas*, de Peter Bürger resume bem um aspecto importante das vanguardas históricas: questionar, pôr em evidência a mídia, era deixar em suspenso a própria instituição *Arte* e, portanto, o museu no qual a obra é apresentada e avaliada como tal (“o que se pretende é a liquidação da própria arte como uma atividade separada da prática da vida cotidiana”). O projeto das vanguardas haveria fracassado: nem a arte, nem o museu, nem a obra acabaram, mas o ataque fez evidente a arte como Instituição¹⁷⁶.

Mas para os artistas da pós-produção, nem o museu, nem a arte são já inimigos a atacar. Mal se poderia desprezar ou ignorar umas instituições culturais tão importantes e indispensáveis na produção e avaliação social do sentido na cultura contemporânea. Se trata de re-escrever sobre os códigos e signos culturais já existentes, não de destruí-los, de se servir deles como componentes privilegiados desse universo que são a produção e circulação social do sentido:

¹⁷⁵BÜRGER Peter. *Theory of the Avant-garde*. 1989p 56-57. Tradução livre do autor desta tese: [«But what is involved in these manifestations (of the historical avant-garde movements) is far more than the liquidation of the category of «work» (of art); it is the liquidation of art as an activity that is split off from the praxis of life that is intended. (...) The idea of the nature of art as it has developed since the Renaissance —the individual creation of unique works— is thus provocatively called into question. The act of provocation takes the place of the work. But doesn't this make the category «work» redundant? Duchamp's provocation addresses itself to art as a social institution. Insofar as the work of art is part of the institution, the attack is also directed against it.»]

¹⁷⁶Bürger, 1989. *Theory of the Avant-Garde*. Tradução livre do autor desta tese. [«Now, that the attack of the historical avant-garde movements or art has failed, and art has not integrated into the praxis of life, art as an institution continues to survive as something separate from the praxis of life. But the attack did make recognizable as an institution.»]

“Quando Rirkít Tiravanija nos propõe a experiência de uma estrutura formal dentro da qual está cozinhando, ele não realiza uma performance, senão que faz uso da forma-performance. A sua finalidade não é questionar os limites da arte; mas emprega formas que serviram nos anos sessenta para pesquisar esses limites, mas aqui com a finalidade de produzir efeitos completamente diferentes. (...) O prefixo “pós” não indica neste caso nenhuma negação nem superação, senão que assinala uma zona de atividades, uma atitude. Trata-se não de operações que consistem na produção de imagens a partir de imagens, isto seria simples maneirismo, mas também não em se lamentar pelo fato de tudo “estar já feito”, senão de inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais já existentes. Trata-se de tomar por sua conta todos os códigos da cultura, todas as formalizações da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e de fazê-los funcionar.
BOURRIAUD, *Pos Produção*¹⁷⁷

A forte presença de obras híbridas no contexto da produção contemporânea tem aqui, claramente, outra leitura, o apagamento dos limites disciplinares e dos campos específicos de cada uma das artes obedeceria a razões de outra ordem. Talvez fosse mais preciso falar aqui de uma *des-medialização* (isto acompanharia bem a *des-especificação* de Rancière?). A própria mídia é aqui um lugar de trabalho, já não no sentido que antes falamos do teatro brechtiano, mas no sentido da recodificação das obras, das práticas, dos espaços, etc.

Por causa disso tudo (citação, inserção em formatos e formas pré-existentes, auto-referência da mídia) achamos que as linhas de análise propostas por Bourriaud e Rancière correspondem melhor ao tipo de pesquisa e objetos que estamos explorando. As hibridizações que abordamos não pertencem só à ordem midiática, os limites que apagam não são só os de duas formas de produção de imagem. Várias tradições se unem e se misturam ali: cinema, animação, TV, pintura, desenho, escultura, instalação, som (banda sonora), etc. Mas também se encontram e misturam dois produtos culturais, duas tradições do olhar, dois padrões espaciais e arquetípicos da construção desse olhar do espectador-visitante. É a partir dali então que decidimos construir a nossa análise.

¹⁷⁷BOURRIAUD, *Ibid.* Tradução livre feita do autor desta tese partir da versão em espanhol: [«Cuando Rirkít Tiravanija nos propone que tengamos la experiencia de una estructura formal dentro de la cual está cocinando, no realiza una performance, sino que se sirve de la forma-performance. Su finalidad no es cuestionar los límites del arte; utiliza formas que sirvieron en los años sesenta para investigar esos límites, pero con el fin de producir efectos completamente diferentes. (...) El prefijo “post” no indica en este caso ninguna negación ni superación, sino que designa una zona de actividades, una actitud. Las operaciones de las que se trata no consisten en producir imágenes de imágenes, lo cual sería una postura manierista, ni en lamentarse por el hecho de que todo “ya se habría hecho”, sino de inventar protocolos de uso para los modos de representación y las estructuras formales existentes. Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar.»]

Mas é claro que estes dois espaços estão por sua vez atravessados por mil tipos de perguntas, discursos e problemáticas. E que os diferentes eixos discursivos revertem por sua vez às questões midiáticas, e aos diversos questionamentos e regimes discursivos que elas implicam. Uma pesquisa é feita de escolhas, mas também de confluências e diálogos entre os diferentes tipos de luz que os diversos campos discursivos, autores e textos lançam sobre os múltiplos aspectos desse objeto que a própria pesquisa vai revelando e construindo.

CAPÍTULO IV

TÓPOS LÓCUS. A Produção Simbólica do Espaço

4.1- TÓPOS LÓCUS

Tópos: Gr. Em obras de criação literária, motivo que aparece com frequência; tema recorrente. Dicionário Aurélio 2006.

Tópos: [gr] Lit 1- motivo ou tema tradicional 2 lugar-comum retórico; convenção ou fórmula literária. Etim. gr. *tópos* ou *lugar*. Gram. Pl: *topoi*. [Dicionário Houaiss, 2001].

Locus: Latim: *Lugar*. (Webster's New World Dictionary). *Locus:* [Latim *locus*] *Lugar, posição, local, posto, localidade, região, habitação, morada, ocasião, ensejo; vez, ordem, madre, útero.* [Dicionário Houaiss, 2001].

Neste quarto e último capítulo queremos fazer abordagem de algumas obras específicas, pertencentes ao acervo de um local específico: o Instituto Inhotim, na cidade de Brumadinho, Minas Gerais, Brasil. As razões dessa escolha são variadas e serão desenvolvidas ao longo do capítulo. Elas, no entanto, estão todas ligadas às noções de espaço e lugar, e às suas explorações e abordagens, tanto em expressões, gêneros e estratégias da produção estética contemporânea (instalação, *site-specific*) quanto em divisões e campos “tradicionais” das artes (arquitetura e paisagismo, por exemplo).

No entanto, nem *espaço* nem *lugar* são só categorias estéticas, senão também fenomenológicas, sociais, geopolíticas, simbólicas, jurídicas e ecológicas. E muitos níveis e conotações desses conceitos estão implícitos, aludidos ou sublinhados na própria natureza do Instituto Inhotim, e do seu acervo. Isso nos leva então a explorar um leque de eixos que nos permitirão abordar estas noções de *espaço* e *lugar*, e a importância central que elas ocupam nas práticas estéticas contemporâneas.

Esta é então uma primeira hipótese de trabalho para começar a nossa abordagem: o próprio local onde se acham as obras que queremos explorar está inserido no que chamamos aqui de um *Tópos Locus* que atravessaria não só as práticas, senão também os discursos críticos contemporâneos. Um primeiro passo estaria então constituído pela exploração e definição desta expressão: O *tópos* é entendido aqui, num primeiro momento, como a noção expressa nos Dicionários Aurélio e Houaiss supracitados:

motivo freqüente, tema recorrente. Porém, com o intuito de evitar as suas possíveis conotações (também assinaladas) de *convenção* e *lugar comum*, enfatizamos a sua raiz etimológica: como *lugar*¹⁷⁸: *lugar comum de fala*. Poderíamos então “traduzir” a expressão *Tópos Lócus* na língua coloquial como “*A temática do lugar*”, ou “*O tópos do lugar*”. Expandindo o sentido dos elementos implícitos nos dois termos poderíamos dizer então que empregamos a expressão para aludir à presença do sentido de *lugar* (*Lócus*), como eixo discursivo recorrente nas práticas estéticas contemporâneas. Definiríamos então a expressão como “*o sentido de «lugar» como eixo recorrente de construção discursiva*”. E, numa concepção mais específica, aplicada ao contexto da nossa abordagem às práticas estéticas contemporâneas, definimo-la então como:

Tópos Lócus: o sentido de «lugar» como eixo recorrente de construção discursiva em muitas práticas estéticas contemporâneas.

Mesmo a definição curta referida anteriormente, “*O tópos do lugar*”, seria apropriada, porém sem a possível conotação de «*convenção ou fórmula*» que o termo *tópos* poderia carregar. Mas esta consciência e exploração das noções de espaço e lugar ultrapassam amplamente o domínio estético, e se expandem hoje para um amplo leque de campos que vão desde o urbanismo até a economia. Para entender melhor esse contexto, dentro do qual estabelecemos aqui esta noção vamos dar uma olhada em alguns dos eixos e regimes discursivos nos quais se movimentam o tema do espaço contemporâneo:

"O espaço como contexto físico gerou um amplo interesse filosófico e discussões demoradas sobre suas propriedades absolutas e relativas (um longo debate que remonta a Leibniz e recua ainda mais), suas características como «continente» ambiental da vida humana, sua geometria objetificável e suas essências fenomenológicas. Mas esse espaço físico foi uma base epistemológica ilusória para se analisar o sentido concreto e subjetivo da espacialidade humana.
SOJA, 1993.¹⁷⁹

¹⁷⁸Uma etimologia ampliada da palavra *tópos* pode ser achada num verbete mais frequentemente usado, e, portanto, mais ampliado nos dicionários: «*Tópico*» do qual o dicionário Webster nos fala assim: Latim: < *tópica*, < *Gr ta tópica*, título de um trabalho de Aristóteles, < *topikos*, concernente a local, < *topoi*, lugares comuns, < *topos*, lugar base indo-européia, chegar, meta. (Webster's New World Dictionary, 1989).

¹⁷⁹SOJA, Edward. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*, 1993, p. 101-102. Edward Soja (1940, NY) Ph.D. em Geografia pela Universidade de Syracuse é professor emérito na faculdade de Planejamento Urbano da Universidade de Califórnia. Além do livro citado aqui outras publicações dele são:

Existe, é claro, como fala Edward Soja na citação tomada das suas *Geografias Pós-modernas*, um espaço *objetificável*: aquele que medimos em metros e em quilômetros quadrados, mas, justamente, o espaço não se reduz às simples dimensões de superfície. Ele é também uma complexa dimensão social produzida simbólica e culturalmente, resultado do aprendizado e da experiência:

“O espaço em si pode ser primordialmente dado, mas a organização e o sentido do espaço são produto da translação, da transformação e da experiência sociais.”
SOJA, 1993.¹⁸⁰

Como território (literalmente falando) do exercício da vida, o espaço é uma prática social na qual se efetivam os encontros (e lutas) pela subsistência e a produção, como nos lembra também Henri Lefebvre no seu clássico *A Produção do Espaço*:

“Cada sociedade (por conseguinte cada modo de produção, com as diversidades que engloba, as sociedades particulares nas quais se reconhece o conceito geral) produz um espaço: o seu.”
LEFEBVRE, 1986.¹⁸¹

No Capítulo II – Tempo e Matéria – desta tese, abordamos a noção de *a priori* na filosofia kantiana: espaço e tempo definidos como dimensões que constituem a base na qual a experiência sensível acontece. Agora Lefebvre e Soja, nos falam do espaço não como um universal “neutro” e uniforme, senão como um produto social construído na experiência (“*cada sociedade produz um espaço: o seu*”), e conseqüentemente, como um lugar criado através da luta e da transformação:

“O espaço socialmente produzido é uma estrutura criada, comparável a outras construções sociais resultantes da transformação de determinadas condições inerentes ao estar vivo, exatamente da mesma maneira que a história representa uma transformação social do tempo.”
SOJA, 1993.¹⁸²

Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions. Oxford, Basil Blackwell, 2000. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Basil Blackwell. 1996.

¹⁸⁰SOJA, Edward. *Idem*.

¹⁸¹LEFEBVRE, Henri. *Production de l'espace*, 1986, p 40. Tradução livre do autor desta tese. [«Chaque société (donc chaque mode de production avec les diversités que englobe, les sociétés particuliers où se reconnaît le concept général) produit un espace: le sien»]

¹⁸²SOJA, Edward. *Ibid*.

Não é surpreendente então que ao longo do último século e meio passamos, gradualmente, da geografia como disciplina descritiva a uma disciplina política, envolvida com temáticas que têm a ver com o social, o cultural e o ecológico. E também não é surpreendente que “geógrafos radicais” como o anarquista Elisée Reclus¹⁸³ estejam sendo recuperados, editados, estudados e traduzidos depois de várias décadas de esquecimento (considerados “pouco objetivos”). Lefebvre e Soja, junto com muitos outros nomes (a inglesa Doreen Massey, o norte-americano Mike Davis, por exemplo) representam hoje, justamente, isso: a reclamação crítica ao reconhecimento do espaço como dimensão política e cultural, atitude esta que pode ser resumida no seguinte trecho tomado do último livro de Massey:

“Conceber o espaço com um recorte estático através do tempo. Como representação, com um sistema fechado, e assim por diante, são todos modos de subjugar-lo. Eles nos permitem ignorar sua verdadeira relevância. As multiplicidades coetâneas de outras trajetórias e a necessária mentalidade aberta de uma subjetividade espacializada. Em grande parte da filosofia é o tempo que tem sido uma fonte de estimulação (em sua vida) ou de terror (em seu passar). Quero afirmar (e deixando de lado, no momento, o fato que não os deveríamos separar dessa forma) que o espaço é igualmente divertido e ameaçador.”
MASSEY, 2008.¹⁸⁴

A sua crítica a uma visão do espaço como sistema fechado de representação (o mapa, a perspectiva pictórica na reprodução mimética da realidade) tem vários nomes próprios. Um deles: Michel Foucault e a sua análise de *As Meninas* de Velázquez, que ocupa o primeiro capítulo de *As Palavras e as Coisas*. O espaço é apresentado ali como jogo estático de reflexos e duplicações, como expansão e representação especular do Mesmo no jogo das identidades. É o tempo que constitui ao longo do livro a dimensão “interessante”. Ele que gera diferença, câmbio e mudança a partir da sua aparição como categoria epistemológica. Já o analisamos no Capítulo II: aquela aparição do tempo que gerou os sistemas dinâmicos (teoria da evolução, análise econômica marxista, etc.) que desarranjaram as formas “estáticas” do conhecimento baseadas no espaço da

¹⁸³Élisée Reclus (1830-1905) anarquista e geógrafo francês, membro da Primeira Internacional. Deportado por participar na Comuna de Paris, morou boa parte da sua vida no exílio. Foi autor, entre outros livros, da *Nouvelle géographie universelle: la terre et les hommes*, obra em 19 tomos na qual trabalhou durante vinte anos. Crítico dos impérios coloniais europeus e da escravidão nos Estados Unidos. Dividiu a sua pesquisa com o trabalho político através de seus nexos com o movimento anarquista, especialmente com os revolucionários russos, graças à sua amizade com o também geógrafo e anarquista Piotr Kropotkin. As suas obras têm recebido um renovado interesse, nas últimas décadas. Reclus é considerado hoje como um pioneiro essencial no desenvolvimento de uma nova geografia geopolítica, socioeconômica, ecológica, etc.

¹⁸⁴MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*, 2008. p 94-95.

representação¹⁸⁵. É justamente contra essa visão do espaço como categoria estática que Doreen Massey se rebela:

“Se o tempo deve ser aberto para um futuro do novo, então o espaço não pode ser equiparado com os fechamentos e horizontalidades da representação. De um modo mais geral, se o tempo deve ser aberto, então o espaço tem de ser aberto também. Conceituar o espaço como aberto, múltiplo e relacional, não acabado e sempre em devir, é um pré-requisito para que a história seja aberta e, assim, um pré-requisito, também, para a possibilidade da política.”
MASSEY, 2008.¹⁸⁶

É também contra uma visão fechada e puramente cartográfica do espaço que se revoltam muitas práticas artísticas contemporâneas, reivindicando, trabalhando e recuperando as noções de *espaço* e *lugar* como territórios de cruzamento de todas as relações. A paisagem da *Land Art*, o espaço urbano e público do situacionismo ou da arte relacional, as múltiplas formas da instalação e do *site-specific*, constituem só uma parte da longa lista de práticas que confirmariam o que aqui designamos um *Tópos Locus* na arte contemporânea. Mas muitas formas de performance, dança e teatro, de arte política, ecológica, ativista e pública estariam também incluídas. O espaço como *tópos* (“*motivo que aparece com frequência*”): denominador comum presente de várias maneiras e desde variados ângulos. Um *ritornelo* que se repete. Poderíamos ilustrar amplamente com obras e autores que reforçariam esta hipótese, mas não é esse o foco central que nos ocupa neste capítulo. Vamos lembrar, por enquanto, só um deles, no contexto brasileiro: o evento *Arte e Cidade* que teve já várias versões ao longo da última década, na cidade de São Paulo. E vamos também analisar brevemente um exemplo internacional, representante paradigmático dessa presença transversal do *Tópos Locus* na arte contemporânea.

Trata-se do evento binacional *inSite*, realizado periodicamente desde 1992, ano das celebrações dos quinhentos anos do “encontro dos dois mundos” (ou “descoberta” da

¹⁸⁵Aclaramos que Massey não faz alusão explícita nem a Foucault, nem ao seu análise do desdobramento espacial da representação na obra *As Meninas* que dá início ao livro *As Palavras e as Coisas*. Ele, e outros autores são porém aludidos de forma clara. O nome de Bergson, como autor centrado na problemática do tempo, sim é mencionado de forma explícita. É necessário lembrar Também que mais para frente vamos fazer abordagem de outro texto, também canônico, de Foucault (*Des espaces autres*, conferência lida no Círculo de Estudos de Arquitetura o dia 14 março de 1967) no qual, sob o nome de *heterotopias*, ele fez abordagem da categoria espacial como elemento central no pensamento do século XX, por contraposição à categoria tempo, dominante no pensamento evolucionista e historicista do século XIX.

¹⁸⁶MASSEY, Doreen. Idem. p. 95.

América), entre as fronteiras de México e EUA¹⁸⁷. Já o próprio nome do evento (*in site*: no lugar) carrega o peso simbólico implícito nas noções de *espaço* e *lugar* que estamos abordando. E dificilmente poderíamos pensar em um *Locus* mais apropriado. A área Tijuana - San Diego na qual se realiza o evento é um dos pontos mais complexos de uma fronteira que representa um amplo leque de problemáticas relacionadas com essa produção social e econômica do espaço. Ela, por si mesma, resume exemplarmente os complexos encontros e desencontros entre “primeiro” e “terceiro” mundo. Uma fronteira é uma simples linha imaginária desenhada no espaço. E conhecemos bem a complexidade do contexto no qual essa linha particular está desenhada. O avanço acelerado das leis anti-imigração ilegal em vários estados dos EUA (Arizona, neste momento), a prolongação constante do muro que separa os dois países, os discursos de medo ao Outro no clima das leis antiterroristas e o reforço dos sistemas de controle impostos pelo U.S. Homeland Security Department. Mas existem também muitas outras camadas: o temor à “hispanização” do país, à segmentação linguística e cultural gerada pela presença crescente de uma população que “*se recusa*” a se integrar e a se adaptar (igual fizeram muitas outras camadas de imigrantes) à língua e aos valores da ética protestante do trabalho. Ou, ainda, o contexto geoeconômico: membros “iguais” do NAFTA, é claro que o México é o parente pobre numa igualdade improvável, e que a sua parte nesse intercâmbio desigual só pode ser desigual. Tijuana e outras cidades ao longo daquela complexa fronteira viraram, desde o estabelecimento do Tratado de Livre Comércio, o paraíso de vários tipos de crime e exploração econômica, legal e ilegal. Escravidão (legal) através das maquiladoras, e tráfico ilegal de pessoas, de drogas, etc. Ali, como talvez em poucas outras fronteiras do planeta, se revelam hoje as implicações políticas do espaço expressadas na frase de outro “geógrafo radical” contemporâneo: o “marxista ambientalista” (como ele mesmo se define) estadunidense Mike Davis: «*A fronteira é um sistema de relações sociais*»¹⁸⁸.

¹⁸⁷O projeto binacional *InSite* é organizado pelo Centro Cultural Tijuana e o Instituto Nacional de Bellas Artes del Conaculta, México. Conta, além disso, com o apoio de dezenas de instituições de arte, cultura e educação, tanto do México quanto dos Estados Unidos, assim como de muitas ONG, empresas e fundações. O seu foco é promover a pesquisa artística a partir do tema da fronteira, convidando para isso artistas de vários países americanos a realizar projetos *in situ*, obras de arte pública, intervenções, performances, palestras, cursos, etc.

¹⁸⁸Mike Davis (Califórnia 1946) é professor emérito na área de Escrita Criativa na Universidade de Califórnia e editor chefe da *Revista Nova Esquerda*. Alguns dos seus livros de sociologia já são clássicos, e abordam, na linha de um marxismo crítico descendente de Reclus e Lefebvre, questões de poder e classe social ligadas à produção política e econômica do espaço, tanto em categorias urbanas quanto na escala global dos eixos de poder entre países neo-coloniais e neo-colonizados. Em 2007 recebeu o prêmio Lannan na categoria de Literatura Não Ficcional. Algumas das suas obras são: *Dead cities, and other tales*, NY: New Press, 2002. *Ecology of fear: Los Angeles and the imagination of disaster*, NY: Vintage Books, 1999. A bibliografia em português conta com, além do

Um convite para realizar um projeto artístico nesse *site*, *locus*, ou lugar, é então um convite para se inserir não só num espaço, mas no complexo sistema de relações que conforma *esse espaço*. E alguns dos projetos realizados no contexto do evento dariam para vários projetos de pesquisa pós-doutoral (vou mencionar aqui só dois: *Tijuana Projection*, 2001, de Krzysztof Wodiczko, e *The Loop Tijuana San Diego*, 1997, de Francis Alÿs,) que evidenciariam a transversalidade desse *Tópos Locus* que apresentamos aqui como eixo que atravessa não só as práticas artísticas, senão também amplas áreas do saber e do pensamento contemporâneo.

4.1.1- A noção de lugar

O espaço não é então uma dimensão cujos direitos de exploração pertençam a físicos nem a filósofos. Nem também, é claro, a agrimensores, a cartógrafos, a topógrafos, ou a geógrafos. Ele é também o material de trabalho da antropologia, da política e da economia. Melhor ainda: da geopolítica, da geografia econômica, da geografia humana (ou *antropogeografia* como a nomeara Ratzel¹⁸⁹). Mas ele é também matéria-prima da sociologia, da história e da arte. E da jurisprudência, através dos nexos que o conectam de maneira direta com as noções de *propriedade* e *território*. O conjunto todo, então, das ciências políticas, econômicas, jurídicas, sociais e humanas está atravessado pela noção de espacialidade. Conceitos que, num primeiro momento, parecem recortes espaciais, como *região*, *nação* ou ainda *continente*, não são em realidade pensáveis nem definíveis sem vários outros correlatos. Cultura, etnia, história, recursos, modos e sistemas de exploração dos recursos, (os *modos de produção* econômica mencionados acima por um teórico marxista como Lefebvre), organização social, vontades e projetos políticos fariam, todos eles, parte da definição daqueles recortes espaciais. Bastaria recordar a apropriação abusiva feita pelos EUA do nome do continente para assinalar o caráter móvel dessas denominações. O termo «*América*», sabemos, carrega complexidades bem maiores que a simples designação espacial-geográfica. Uma

seu inigualável *Holocaustos coloniais* (Rio de Janeiro: Record, 2002) outros títulos: *Planeta favela*. São Paulo: Boitempo, 2006. *O monstro bate à nossa porta*, RJ; SP: Record, 2006. *Cidade de quartzo: escavando o futuro de Los Angeles*. São Paulo: Boitempo, 1993. A frase citada provém do artigo «*INSITE'05*» *Desparrame en la frontera*” de Alberto López Cuenca, Revista ABCD las artes y las letras. Septiembre, 2005.

¹⁸⁹Ratzel, Friedrich (1844-1904) Geógrafo alemão, sob a influência de Darwin apresentou, na sua obra *Antropogeografia* (*Anthropogeographie*, 1891), uma concepção da geografia como estudo das relações homem e entorno natural.

expressão como «o sonho americano» o evidencia: não só se designa um lugar, mas uma fantasmagoria que também não é só econômica, pela simples razão que também as categorias de valor implícitas em noções como “primeiro” e “terceiro” mundo, aparentemente “geoeconômicas”, constituem, expressam e instauram (como o projeto inSite o assinala muito bem), realidades bem mais complexas.

A razão desta ampla gama de relações às quais nos leva o conceito de espaço é simples: ele é o correlato essencial da categoria de “ser”, e das noções de “vida” e “existência”, como analisamos antes no Capítulo II. E se ele faz parte das “*condições inerentes ao estar vivo*” do trecho supracitado de Soja, o espaço é uma dimensão de *tudo* o que está vivo. As definições de habitat, meio ambiente ou ecologia estão ligadas, por definição, à noção de espaço, como bem nos lembra o trecho da seguinte colocação do sociólogo e urbanista Henry Torgue num fórum sobre arquitetura e território recentemente celebrado em Grenoble, França:

"Entre as múltiplas definições da noção de «território», duas acepções emergem: a primeira designa um espaço delimitado por um conjunto de interações e de práticas sociais, geradas por um indivíduo, grupo, autoridade ou jurisdição. Ela ilumina a conjunção entre um espaço e uma função. A segunda define a zona marcada por um animal como pertencente ao seu espaço natural de influência e controle, para se nutrir e se reproduzir. Esses dois usos do termo indicam claramente uma origem dupla: jurídica e ecológica."
TORGUE, 2010.¹⁹⁰

São algumas dessas noções de espaço e lugar, e as suas abordagens na arte, que queremos atingir. Falamos antes, no Capítulo II, dessa espacialidade analisada por Lessing como base ontológica da conformação do campo das artes plásticas. A superfície da pintura, o volume da escultura, foram ali os seus objetos de análise (contrapostos à temporalidade da poesia). Anotamos também naquele capítulo que nas diversas reestruturações, tanto do campo da arte quanto das ciências e da sociedade em geral, as próprias definições de *espaço*, *tempo* e *matéria* mudaram radicalmente, e que as divisões e subdivisões de gêneros artísticos como *escultura*, *pintura* ou *arquitetura*

¹⁹⁰TORGUE, Henry. *Architecture et territoire: matière et esprit du lieu*, 2010. Tradução livre do autor desta tese [«Parmi les multiples définitions de la notion de "territoire", deux acceptions émergent: La première désigne un espace délimité par un ensemble d'interactions ou de pratiques sociales, régies par un individu, un groupe, une autorité ou une juridiction. Elle met en lumière la conjonction entre un espace et une fonction. La seconde définit la zone marquée par un animal comme étant son espace naturel d'influence et de contrôle ; pour se nourrir et se reproduire.»]

constituem campos submetidos a múltiplas reestruturações. Mas essas reconfigurações não acontecem só do lado dos “gêneros” artísticos (a escultura “evoluindo” em direção à instalação, por exemplo), nem dos materiais e meios empregados (a produção de novas mídias analisada no Capítulo 3, por exemplo), senão também na própria definição dos limites do campo estético e das suas áreas de contato e diferença com outras esferas do social. A arte não só se define desde dentro dela mesma, como víamos com Rancière no Capítulo III, senão também desde o lugar que ela ocupa no conjunto. O que a separa e o que ela tem em comum com outras atividades humanas:

“As práticas artísticas são maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade.”

RANCIÈRE, 2005.¹⁹¹

Também Didi Huberman faz desse lugar que a arte ocupa no conjunto do social, e das suas relações com outras disciplinas e práticas, o ponto central do seu livro *“Diante do Tempo”* (*Devant le temps*). Duas histórias da arte, separadas por um milênio e meio, são confrontadas ali: a *História Natural* de Plínio o Velho (ano 77 da nossa era) e as *Vidas dos Melhores Arquitetos, Pintores e Escultores Italianos* (1542-1550) de Giorgio Vasari. O que se entende por «arte» em cada uma delas é completamente diferente:

“O que Plínio entende por «artes» é extensivo à História Natural completa; conseqüentemente, a noção estética da «arte» não faz parte da sua primeira definição. Há arte cada vez que o homem utiliza, instrumentaliza, imita ou supera a natureza. A «arte» por excelência no texto de Plínio é, antes de tudo, a medicina (...) a arte da pintura - no sentido que hoje a entendemos-, ocupa só uma parte do livro XXXV, no final do percurso de um livro gigantesco. O que Vasari entende por «arte» («arti del disegno») é, como sabemos, bastante diferente. O que está em jogo, o objeto de «Vidas», se assenta numa definição específica e «exaltada» -elevada-, estética e humanista da arte.

DIDI-HUBERMAN, 2006.¹⁹²

¹⁹¹RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*, 2005. p 17.

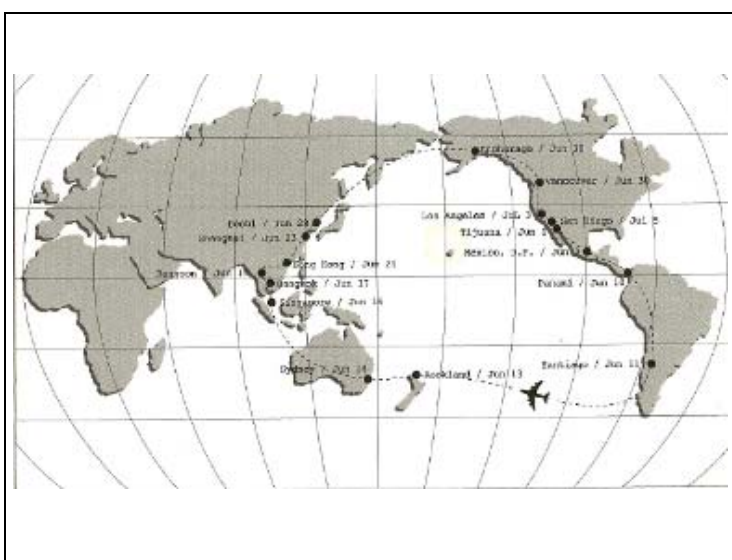
¹⁹²DIDI-HUBERMAN, George, *Ante el Tiempo*, 2006. p. 85. Tradução livre do autor desta tese a partir da versão em espanhol. [«Lo que Plinio entiende por “artes” es extensivo a la Historia Natural completa; en consecuencia, la noción estética de “arte” no forma parte de su primera definición. Hay arte cada vez que el hombre utiliza, instrumentaliza imita o supera a la naturaleza. El “arte” por excelencia en el texto pliniano es ante todo la medicina (...). En cuanto al arte de la pintura –en el sentido que hoy lo entendemos–, solamente ocupa una parte de libro XXXV, al final del recorrido de un libro gigantesco. Lo que Vasari entiende por “arte” (arti del disegno) es, como sabemos, bastante distinto. Lo que se halla en juego, el objeto de las Vidas se asienta en una definición específica y “exaltada· -elevada- estética y humanista del arte.»]

Como aponta Didi-Huberman, não é só o campo designado pelo conceito de «*arte*» que é diferente, senão o regime todo no qual ela faz parte de uma configuração do saber e do fazer (a arte como *oficio* versus a arte como disciplina humanística). Mas também o sistema de valoração: a avaliação *estética* de Vasari se contrapõe drasticamente ao julgamento moral de Plínio o Velho. Para este último, a verossimilhança da *imago* dos antepassados estava –*devia* estar– inserida num regime ontológico, e quase jurídico: a imago garantia a filiação, não só sanguínea senão também moral de pertencimento à nação, à república, à origem. A sua feitura e uso faziam parte de um universo ético: o culto aos ancestrais e ao solo. A identidade entre a imago e a pessoa estava garantida a partir da moldagem de uma imagem matriz. Feita sobre o rosto do antepassado, esta moldagem era preservada num lugar especial da casa, e se esta mudava de dono os novos proprietários não tinham o direito de deslocar ou dispersar as *imagos* da antiga família. A perda desse nexos, pela influência da arte “estrangeira” (grega), marcava, na análise de Plínio o Velho, o fim da arte: tornava-a um fazer desprovido do seu sentido ontológico, e começava a pulular perigosamente.

A surpresa taxonômica de Didi-Huberman ante o abismo que separa estas duas histórias da «*arte*» faz lembrar, imediatamente, aquela que expressa Foucault ante a taxonomia dos animais, que constitui a porta de entrada de *As Palavras e as Coisas*. Existiria, porém uma diferença essencial entre estes dois assombros: a suposta enciclopédia da qual Borges teria extraído aquela classificação era chinesa. O absurdo das suas “categorias” poderia, portanto, ser lido como evidência de um abismo cultural: o Oriente exótico como lugar do Outro. No caso da contraposição Plínio–Vasari o que é ainda mais surpreendente é que o projeto dentro do qual se inscrevem o livro de Vasari, e sua obra toda (como pintor, arquiteto e teórico), é, precisamente, o ressurgimento do *antico*. A recuperação do esplendor de «*l’antica Roma*», e da «*arte*» da Antiguidade. Ou seja, aquilo que hoje chamamos de *Renascença*. O imenso abismo que separa esses dois regimes da «*arte*» que o próprio conceito de *re-nascimento* faz aparecer como similares (ou ainda como idênticos?), constitui um motivo de perplexidade, e uma pergunta para o historiador da arte e de sua metodologia. É esta pergunta sobre a metodologia, e o próprio objeto da história da arte como disciplina, que constitui o ponto de ancoragem de *Diante do Tempo*. Mas não é ela que nos interessa aqui, senão os regimes de distribuição nos quais todo um campo (a «*arte*» neste caso) se re-

configura, redefine e reinventa, na diferença. Mesmo numa diferença que na superfície aparece como repetição, ressurreição e “*revival*” do “idêntico”.

É também esse tipo de abismo que separa o *espaço* analisado por Lessing como categoria estética (na sua aproximação aos limites entre poesia e pintura) do *espaço* explorado pela arte contemporânea. Uma obra como *The Loop Tijuana San Diego*, 1997, de Francis Alÿs (Figura 44), mencionada a propósito do evento inSite, permitiria apontar alguns destes espaços explorados e assinalados pelas práticas contemporâneas. Nesta obra, Alÿs, empregando o dinheiro destinado pelo evento para a realização do seu trabalho, realizou uma viagem global na qual o objetivo foi chegar de Tijuana a San Diego sem cruzar a fronteira EUA- México.



(Figura 44): *The Loop Tijuana San Diego*, 1997, de Francis Alÿs.

Isto o levou a realizar uma trajetória absurda que o levou à Austrália, via América do Sul, passando dali para o norte, seguindo a bacia do Pacífico, até chegar a Alaska, Canadá e, finalmente, à costa oeste dos EUA.

O espaço assinalado por Alÿs seria múltiplo. De uma parte estaria a própria fronteira, tema do inSite, abordando

questões de imigração ilegal, de controle de divisão e separação de dois universos sociais, históricos e econômicos. Mas de outra parte estaria o espaço contemporâneo da globalização, do nomadismo e da “transnacionalização”. E a obra pode ser lida também como um comentário sobre o caráter da nova elite de artistas “*globetrotters*”, criada pela globalização do próprio mundo da arte, graças, em parte, ao circuito internacional, em expansão, de bienais e eventos, e às indústrias culturais de marketing de imagem que lhes dão suporte. Como os Jogos Olímpicos, como o Mundial de Futebol, as grandes bienais se tornaram uma vitrine e cartão de visita para as cidades que desejam ingressar nessa nova categoria (espacial e geopolítica) de “*global city*”.

Fizemos esta exploração da natureza do *espaço* em múltiplos eixos discursivos porque, segundo a nossa hipótese, o Inhotim não só possui um acervo composto por obras “contemporâneas”, senão que, além disso, o projeto se inscreve nesse *Tópos Locus* que assinalamos como elemento central de vários eixos discursivos contemporâneos. A própria multiplicidade do Inhotim, como lugar de biodiversidade e grande beleza natural fazem dele, ao mesmo tempo em que um “centro de arte”, um parque, uma reserva natural, um jardim botânico, um centro de pesquisa ambiental e um conjunto paisagístico e arquitetônico. Essa somatória constitui o traço original desse *centro da Arte*, mas, também de pesquisa botânica, como podemos ler no seu site oficial:

*“Os jardins do Inhotim, onde estão instaladas obras de consagrados artistas da contemporaneidade, são reconhecidos pela sua beleza singular e pela disposição paisagística do seu acervo botânico. Mas os jardins do Inhotim não são somente um local de contemplação estética. Nesse contexto de rara beleza, são realizados estudos florísticos, catalogação de novas espécies botânicas, conservação in situ e ex situ, ações de educação ambiental e uso paisagístico de espécies (...). Os principais objetivos do Jardim Botânico Inhotim são manter, propagar e propiciar estudos com o maior número possível de espécies botânicas, com ênfase em espécies ameaçadas, conservando recursos genéticos e dispondo tais espécies paisagisticamente, como forma de divulgar e sensibilizar sobre a importância da biodiversidade vegetal para a sobrevivência humana.”*¹⁹³

Esta multiplicidade de funções não diz respeito a uma simples somatória de atividades, senão da própria essência do projeto como um lugar onde se pesquisam, justamente, as variadas e múltiplas conexões que a arte contemporânea sublinha e ressalta como as categorias de *espaço* e de *lugar*. O próprio site oficial da instituição assinala este aspecto *espacial* como eixo central das suas políticas:

*“Uma das principais estratégias adotadas pelo Inhotim para a ampliação de seu acervo é oferecer aos artistas a oportunidade de criar obras especialmente para a coleção, muitas vezes realizando projetos artísticos site-specific em diálogo com as características naturais e culturais do lugar.”*¹⁹⁴

Também as noções de contexto e comunidade, inerentes ao público, que inicialmente não faziam parte integral do projeto, na medida em que ele começou como uma coleção privada, fortalecem-se cada vez mais. Questões como *Desenvolvimento Regional* e

¹⁹³<http://www.inhotim.org.br/> / Acessado agosto 25, 2010

¹⁹⁴No site do Instituto Inhotim (<http://www.inhotim.org.br/arte/acervo>) Acessado Agosto 25, 2010.

Inclusão e Cidadania não só fazem parte do site oficial senão que também são visíveis¹⁹⁵, como parte essencial da agenda. As estratégias de inserção no contexto e os diálogos com a comunidade de Brumadinho fornecem várias frentes de trabalho que têm como intuito construir um tecido de relações com a comunidade do lugar. Um deles é a geração de um número importante de empregos diretos para os jovens da região que colaboram nas múltiplas tarefas implicadas no funcionamento da instituição e dos seus serviços ao público visitante. O assinalamento que fazemos aqui deste trabalho, como dimensão consciente e programática do Centro, tem como única função evidenciar a pluralidade de fatores que estão em jogo na afirmação de que as noções de *espaço* e *lugar* constituem um traço característico do projeto. Nesta medida, não podemos entrar aqui nos detalhes (estatísticas que dêem conta do número crescente de parcerias em múltiplas frentes, menção de projetos específicos, etc.). Mais uma vez, nos limitamos aqui a transcrever os textos do site oficial da Instituição.¹⁹⁶ Mas, mais do que tudo, é a própria experiência de primeira mão, acumulada em múltiplas visitas realizadas ao Centro, por causa dos mais diversos motivos (palestras, seminários, concertos, novas aquisições e as reestruturações espaciais e arquitetônicas que as acompanham, etc.) que nos permite fazer estas afirmações. E sempre com o mesmo intuito: reforçar a nossa hipótese desse *Tópos Lócus* definido antes como um dos corações de muitas das práticas estéticas contemporâneas.

E existem ainda outros vários níveis dessa “espacialidade” que constituiriam também eixos essenciais desse *Tópos Lócus* que estamos desenvolvendo. Mas vamos explorá-los em outras três subdivisões específicas.

¹⁹⁵Estamos aqui falando da experiência pessoal de umas sete visitas à instituição entre o primeiro semestre de 2007 e o segundo semestre de 2010, tempo da nossa residência na cidade de BH, mas também tempo no qual, a cada visita, o número de atividades, parcerias, estratégias de divulgação e de inserção na comunidade, aumentou de maneira visível, ao mesmo tempo que o número de obras da coleção.

¹⁹⁶“A área de *Inclusão e Cidadania* articula os eixos da experiência participativa e do exercício da diversidade cultural e social, por meio de programas desenvolvidos com a população dos municípios do entorno do Inhotim, os grupos sociais organizados, os segmentos empresariais, o setor público e com as instituições de cultura e tradição na região. Inhotim se insere na vida social, econômica e cultural da região e contribui para a melhoria da qualidade de vida da população que ali vive e trabalha.” No link *Desenvolvimento Regional* podemos ler: “O Instituto Inhotim assume o turismo como foco do desenvolvimento na região, considerando o artesanato, o empresariado e o poder público como elementos fundamentais desse processo. (...) Com base em um mapeamento sobre os produtos artesanais de Brumadinho e da mobilização dos artesãos, o Instituto Inhotim aprovou no Ministério do Turismo, que contempla 44 artesãos, o projeto *Fortalecimento da Rede Comunitária do Turismo em Brumadinho*.” Idem, site do Instituto Inhotim e Inhotim acessado o dia 3 de setembro.

4.1.2- Con-cêntricos e Ex-cêntricos

Vamos começar com umas afirmações simples que nos permitirão desenvolver algumas reflexões ao redor dos conceitos (também espaciais, geográficos, culturais, etc.) de Centro e Periferia, às quais o título desta seção do capítulo faz alusão.

1- Inhotim não fica em São Paulo nem no Rio de Janeiro (cidades e estados que conformam um eixo que concentra os centros industriais, econômicos, financeiros, populacionais do Brasil). Além disso, este eixo representa, também, o coração educacional (ali se concentram muitas das mais prestigiosas universidades e instituições de pesquisa¹⁹⁷) e cultural, como centros das indústrias editorial, cinematográfica, discográfica, midiática e cultural do país.

2- Inhotim não fica em Belo Horizonte (a cidade mais importante e capital do estado e a terceira maior área urbana do Brasil).

3- Brumadinho não constitui nem está incluído em nenhum dos eixos que marcariam qualquer tipo de “centralidade” ou importância da cidade no estado de Minas Gerais. Ela não é um centro nem econômico, nem cultural, nem histórico, nem industrial, nem de mineração no estado.

4- Inhotim aloja uma coleção de arte internacional que, pelo seu porte, pelas suas características, e pelas relações e diálogos que mantêm com instituições, críticos e artistas de porte internacional, pode ser classificada como uma instituição de *classe global*.

O Brasil está incluído naquilo que, em termos gerais, chamamos de América *Latina* não só por causa dos seus nexos linguísticos ou culturais com a América espanhola: Quebec, que também fala uma língua *latina* não está incluída nesse recorte: não é a “*latinidade*” o que faz o elemento comum do conjunto. O que caracteriza os países agrupados sob essa denominação é a comunidade de várias características socioeconômicas e políticas.

¹⁹⁷ Só com o intuito de mostrar a não naturalidade de um modelo no qual as mais prestigiosas e produtivas instituições de educação e pesquisa têm que estar localizadas, necessariamente, nos centros financeiros e econômicos, podemos lembrar aqui o caso de Cambridge, Massachusetts, uma cidade de uns cem mil habitantes, que aloja tanto uma das mais prestigiosas universidades (senão a mais prestigiosa) do planeta (Harvard) quanto um dos mais prestigiosos centros de pesquisa em escala global: o Massachusetts Institute of Technology (MIT)

Uma delas é justamente um tipo de modelo de colonização e povoamento que privilegiou a formação de centros fortes que **concentram**, além das funções administrativas e políticas, também as funções econômicas, industriais, educativas, etc. Cidades como Lima, Buenos Aires, Cidade do México ou Santiago constituem exemplos extremos desta **concentração** que poderíamos denominar de macrocefálica. Outras capitais latino-americanas, como Caracas, Bogotá ou Asunción, apesar de não apresentar a acumulação de população daquelas listadas anteriormente, **concentram**, de igual modo, as funções de centralidade econômica, industrial, financeira, cultural, etc. O caso do Brasil apresenta especificidades, mas mesmo assim a centralidade do mencionado eixo é bem notória (e a concentração de vários tipos de centralidade em São Paulo é protuberante). É impossível, porém, entrar aqui nos detalhes destes temas históricos, geopolíticos e culturais. Queremos ressaltar simplesmente, neste contexto, que um centro cultural, de porte e relevância internacional, se acha localizado num lugar que está fora de qualquer tipo de centralidade ou importância (nacional ou regional). Instaura-se assim um centro “*no meio do nada*”, uma espécie de centro deslocado, *ex-cêntrico*, cuja única centralidade possível é aquela que ele mesmo cria, pela sua própria presença e pelas atividades que ele mesmo desenvolve. Mas também pelo reconhecimento que ele realiza do fato que, justamente, ele não está “*no meio do nada*”: uma comunidade, uma cidade, uma história habitam esse lugar e fazem parte dele.

No subtítulo desta seção estamos fazendo empréstimo do título de uma exposição da qual fizemos a proposta de curadoria no começo da década de 2000, na cidade de Bogotá, na Biblioteca Luis Angel Arango (a maior instituição cultural da Colômbia e aquela que aloja a mais importante coleção de arte num país que também apresenta uma forte centralização cultural). Convidados para apresentar um projeto para a realização de uma exposição (inserida no contexto de um programa específico da instituição) selecionamos este eixo da “*ex-centralidade*” para pesquisar e exibir um corpus de trabalho. Dadas as condições de violência e instabilidade política do país na década de 1990, uma porcentagem importante de artistas colombianos, muitos deles originários de cidades que no vocabulário brasileiro se chamariam “do interior”, tinha saído do país e estava morando em vários centros mundiais de produção plástica (Nova Iorque, Paris, Londres, Madrid, Barcelona, ou ainda em centros regionais, como Cidade do México). Dada, porém, a forte centralidade e importância cultural de Bogotá, esses artistas tinham uma carreira e uma produção que circulava entre esta capital, as cidades “do interior”

com as quais continuavam tendo contato (expondo, participando em editais, projetos, etc.) e o grande centro internacional no qual produziam e moravam. Revisar as implicações desse nomadismo, entre vários tipos de “centros” e “periferias”, constituiu então o eixo que articulou a pesquisa e a exibição final.

A ideia, é claro, não era nova, nem pretendia ser “original”, ela era, em parte, o resultado de duas viagens a Cuba e uma relação de trabalho que se tinha dado (em outro contexto) com a Bienal de Havana. Esta Bienal se converteu nos anos 1990 em paradigma do que poderíamos denominar a “criação de centros na periferia”. Um país que atravessava a profunda crise política e econômica gerada pela queda do antigo bloco soviético, uma instituição com um orçamento totalmente exíguo (o Instituto Wifredo Lam organizador da Bienal) tinham criado, contra toda expectativa, um evento de porte mundial. Uma plataforma “ex-cêntrica”, de lançamento para muitos artistas cubanos e do “terceiro mundo” em geral. E de relacionamento entre várias “periferias” do mundo (África, sudeste asiático, América Latina), gerando parcerias e alimentando outros eventos e pesquisas.

O questionamento aos esquemas de centro e periferia faz parte de muitos dos discursos contemporâneos. Vários cortes epistemológicos das últimas décadas fizeram dessa crítica um eixo essencial dos seus discursos. O próprio regime discursivo da pós-modernidade, por exemplo, mas também os Estudos Culturais, o pós-estruturalismo, e múltiplos ramais do que hoje conhecemos como estudos subalternos, pós coloniais, teoria *queer*, etc. questionam desde diversos ângulos a ideia de eixos centrais dominantes para passar a criar outros possíveis modelos e esquemas de pensamento e ação. Os modelos rizomáticos de Deleuze-Guattari, por exemplo, mas também os questionamentos à ideia do conhecimento e da ciência como geradores de modelos e saberes “universais”.¹⁹⁸

A própria explosão do circuito de bienais internacionais das últimas duas décadas se deu no contexto de uma re-configuração e disseminação dos centros de poder, e da aparição

¹⁹⁸No contexto da aproximação que estamos fazendo aqui é impossível realizar uma análise detalhada de cada uma destas correntes epistemológicas e dos modelos espaciais e territoriais alternos que cada uma delas propõe e explora. Um livro chave neste sentido, no qual se oferece um detalhado resumo do pensamento de alguns dos geógrafos mencionados ao longo deste capítulo, assim como um mapeamento abrangente da virada espacial das ciências sociais contemporâneas seria *Key thinkers on space and place*, coletânea de textos editados por Phil Hubbard, Rob Kitchin e Gill Valentine, publicado por Thousand Oaks: Sage, Londres, 2004.

de uma série de novas realidades geopolíticas nos contextos das economias interdependentes e globalizadas. Além de Havana, várias outras cidades tradicionalmente “periféricas”, como Seul, Johannesburgo, Istambul ou Sidney, passaram a fazer parte das plataformas internacionais de visibilidade e lançamento internacional para projetos, artistas, curadores, etc. E também muitos artistas de contextos “marginais” e “países periféricos” (Gabriel Orozco, Rikrit Tiravanija, William Kentridge, para nomear rapidamente só alguns) fazem parte dos circuitos de visibilidade e exibição sem ter que se deslocar dos seus centros de origem, ou então construindo condições seminômades de trabalho e produção.

Mas também a própria expansão do grupo dos sete países mais ricos, ou G-7, num novo clube de elite que inclui agora vinte nações de economias importantes que participam das decisões globais, e a inclusão da China e do Brasil nesse grupo de nações, é parte de múltiplos processos que fazem hoje o re-design dessas categorias de centralidade e “ex-centralidade”. É claro: que nem tudo é celebração nem boas notícias. De fato existem muitos assuntos preocupantes: novas formas de pobreza, exclusão e marginalização aparecem. E novas crises e perigos adquirem também escala global: temas ambientais, climáticos, econômicos, etc. Mas o que queremos apontar aqui é essa noção do espaço como categoria que não está “aí” como entidade estática preexistente. Como falava Doreen Massey, ele é tão aberto quanto o tempo na sua reconfiguração permanente e é, conseqüentemente, um elemento dotado de uma “plasticidade” essencial que faz dele um rico material de trabalho explorável em muitos níveis.

As categorias do dentro e do fora, do “interior” e do “exterior”, do longe e do perto, do aqui e do ali, do central, do periférico, do marginal, do “ex-cêntrico” e do “con-cêntrico”, são, por definição, noções em permanente construção. O centro pode estar em qualquer lugar, porque a própria noção de centro é uma somatória de muitas categorias: econômicas, políticas, mas também simbólicas e imaginárias. Pode-se então erigir um centro em meio do “nada”. Este é outro dos elementos que conformariam a ideia do *Lócus* contemporâneo, e do Tópos no qual se insere. E essa é também uma ideia que, mesmo que não esteja presente de forma expressa no site oficial da instituição, faz parte da sua natureza, e da surpresa agradável que constitui sempre chegar até esse *Centro* da Arte localizado “em meio do nada”.

4.1.3- Um lugar no mundo

Mais uma vez fazemos empréstimo de um título. Trata-se, neste caso, de um filme do diretor argentino Adolfo Aristarain¹⁹⁹. A história conta o retorno de uns exilados --um casal acompanhado do filho adolescente-- ao seu lugar de origem, ao solo, à pátria. Mas não só à pátria abstrata, senão à pátria mínima: o pequeno lugar da origem. Com o retorno da democracia eles retomam também o projeto utópico, truncado pela ditadura e o exílio, de construir um lugar justo, através de uma cooperativa que, gerenciada pelos próprios camponeses pobres do lugar, lhes permitiria participar de uma maneira mais justa no produto do seu trabalho, mas também estudar, se educar, conhecer os seus direitos. De novo, a construção desta pequena utopia vai ser frustrada. Desta vez são a ambição do coronel local, e os investimentos de uma multinacional hidroelétrica, que levam ao conflito de interesses e ao confronto. De novo o sonho é destruído pela violência e o crime. A pátria é, de novo, um lugar doloroso. Mas é a pátria. Talvez outros lugares do mundo sejam mais bonitos e mais justos, mas não são *esse lugar no mundo*. A família deve sair de novo, mas só a mulher e o filho vão fazer dessa vez a viagem: Mario, o pai, ficará ali, num túmulo. Ancorado, agora para sempre, ao lugar que amou e pelo qual lutou. Sob um feixe de luz diferente, o solo, o espaço, o *Lócus*, entram ainda num outro tipo de *Tópos*. Na arquitetura esse *tópos* teve já muitos nomes, e formas tipológicas ao longo da história: mausoléu, túmulo, obelisco, pirâmide, etc. E nos deixou também grandiosas obras primas que constituem patrimônios inestimáveis da humanidade: Keops, o mausoléu de Halicarnaso o Taj Mahal.

Mas não é o monumento funerário o que interessa aqui, senão a conexão íntima entre arquitetura e *instauração de lugar* implícita nele. Porque, antes de sua definição como *arte de construir*, a arquitetura estaria definida pela ancoragem que ela instaura, com o solo, com o habitat, com a noção de lugar. Antes ainda do desenvolvimento de umas técnicas construtivas propriamente ditas, ela institui a noção de uma espacialidade humana. Antes de *construir*, um primeiro ato arquitetônico é a apropriação vital e simbólica, o ato de *instaurar* um lugar. Não é por acaso que as grotas e cavernas (primeiros abrigos *arquitetônicos* da espécie) ocupam um lugar tão privilegiado no estudo dos estádios iniciais da cultura e das *Artes Plásticas*. Grande parte do

¹⁹⁹*Un Lugar en el Mundo*, 1992, 120 min. Dirección: Adolfo Aristarain. Roteiro: Adolfo Aristarain, Alfredo Lecchi y Kathy Saavedra. Producción: Adolfo Aristarain, Isidro Miguel y Osvaldo Papaleo. Países: Argentina, Espanha, Uruguai.

conhecimento que temos das fases primitivas da arte provém dos importantes achados feitos em cavernas localizadas nos mais diversos cantos do planeta²⁰⁰. E essas “artes” primitivas estavam inerentemente ligadas a práticas simbólicas de tipo ritual propiciatório e religioso. O espaço é a matéria-prima da arquitetura, mas, o espaço, nos falaram já vários autores, desde os mais variados ângulos, não é uma dimensão independente das práticas simbólicas e culturais que o constroem.

Inhotim, é claro, não é nem uma caverna, nem um túmulo, nem um “conjunto arquitetônico”. Ele é um lugar que possui uma coleção de “arte contemporânea”. Mas, segundo a nossa hipótese, aquilo que chamamos de “arte contemporânea” é um conjunto de práticas muito variadas nas quais o *tópos* espacial (instauração de lugar, exploração e construção das categorias simbólicas do espaço) constituem um dos denominadores comuns recorrentes. Um lugar no mundo não é igual a outro lugar no mundo. Cada um deles tem uma conotação, uma alma, uma história, uma especificidade. E os seres humanos desenvolvemos diversos tipos de ancoragens e relações com eles: são o solo, a pátria, o lugar onde queremos dar forma e enraizar um sonho. Ou então são um terreno para especular financeiramente, para construir um projeto de “desenvolvimento”. Ou para deitar e descansar eternamente nele. Ou ainda são o ponto de ancoragem para desenvolver variados tipos de discursos. O “*espaço vital*” dos geógrafos nazistas, por exemplo, que, unido à categoria biológica de raça, e à geopolítica de “potência”, inspirou as políticas expansionistas e xenófobas alemãs e levou finalmente ao holocausto e à guerra.²⁰¹.

O espaço é um lugar de procuras, e as práticas e nomes dessas procuras na arte contemporânea também são variados: instalação (a mais comum e recorrente), *site-specific*, *in situ*, por exemplo. Ou então uma forma particular de pesquisa se constitui em nome próprio: *Land Art*, por exemplo. Ou uma conotação espacial se apresenta como denominador comum subjacente a um leque de práticas: o *público*, por exemplo.

²⁰⁰Além das conhecidas cavernas de Altamira e Lascaux (Espanha e França respectivamente) podemos lembrar aqui um exemplo regional, também mundialmente reconhecido: as cavernas de São Raimundo Nonato (Parque Nacional da Serra de Capivara), no Piauí. O município, do mesmo nome (São Raimundo Nonato), foi sede o ano passado do Global Rock Art 2009 (Congresso Internacional de Arte Rupestre).

²⁰¹No desenvolvimento desta noção do «espaço vital» como arma de guerra podemos fazer aqui esta brevíssima genealogia: o sociólogo e político sueco Johan Kjellén (1864-922), continuador da geografia de Ratzel foi o fundador da *geopolítica*. Suas obras (*As grandes potencias da atualidade*, 1911, e *Fundamentos de um sistema político*, 1920, inspiraram aos geopolíticos nazistas, especialmente a Karl Haushofer, (1869-1946), geógrafo, militar e diretor do Institut für Geopolitik de Berlim.

Realiza-se então arte *pública*, dança em espaços *públicos*, teatro de rua, etc. E “o *público*” expressa aqui, de novo, tanto uma categoria espacial, que indica a apresentação em ruas, praças, etc., mas também a ativação de espaços e lugares socialmente não conotados nem concebidos como “da arte”. Ou seja: a arte *pública* implica uma atitude crítica e de questionamento à ideia de uns lugares oficiais onde essa *visibilidade* da arte (do Capítulo III) deveria acontecer. Foge-se de um lugar para se localizar em outro. Do espaço oficial para *o fora* dele. Não podemos fugir do *espaço* como categoria ontológica e fenomenológica, mas podemos questionar as suas categorias culturais e simbólicas.

Neste sentido é interessante também apontar que o Inhotim fugiu das denominações de “*museu*” ou “*galeria*”, ou ainda “*coleção*”, para a sua designação oficial, optando pela muito mais genérica de “*Instituto*”. E evitou também a solução genérica de construir um prédio ao qual as obras deviam se adaptar. Optou por um modelo aberto no qual a proposta define o tipo de relação que precisa. As características espaciais e as soluções arquitetônicas de cada projeto foram, em muitos casos, construídas à medida. Ilustrar e analisar o amplo leque de soluções espaciais, as relações que cada uma das obras constrói com as noções de espaço e lugar aqui analisadas, nos obrigaria a entrar nos diferentes projetos. Cada um deles realiza negociações específicas com os múltiplos elementos que constituem o Inhotim: paisagem, topografia (geológicas até), etc. Ou então propõe variadas soluções arquitetônicas e/ou de design paisagístico. Por razões óbvias, então, a realização desta tarefa está além do escopo desta tese.

Porém, na medida em que apontamos uma dupla relação e função do arquitetônico, tanto com as artes plásticas (o campo da arte ligado historicamente às noções de espacialidade e materialidade) quanto com o conceito de instauração e fundação de lugar, vamos realizar uma rápida exploração de um trabalho que consideramos representativo desse leque de relações. Ele ilustra também a “plasticidade” do projeto de Inhotim para dialogar com as necessidades espaciais e/ou arquitetônicas dos projetos específicos.

Vários dos projetos realizados em Inhotim constituem exemplos claros das interfaces possíveis entre conteúdo e continente. Mas a obra *Neither* da artista colombiana Doris Salcedo (detalhe na figura 45) talvez seja paradigmática neste sentido: o prédio

construído para “albergá-la” não simplesmente a “contém”, e as grades de aço incrustadas ao longo dos muros, e à entrada da sala, também não são “a obra”.



(Figura 45): *Neither* (Detalhe). Doris Salcedo, 2004. Placas de gesso e aço, 494 x 740 x 1500 cm, Instituto Inhotim, MG.

A obra está constituída, precisamente, pelos múltiplos diálogos e entrecruzamentos (literalmente falando) entre a grade e as placas de gesso que recobrem os muros, entre objeto arquitetônico “continente” e objeto “conteúdo”. A obra se estabelece aqui como limite entre arquitetura e “arte” (e também como “*Neither*” one of *both*: nenhum dos dois). Ela não é “arquitetônica”: não é a volumetria ou beleza formal do objeto espacial continente o que constitui a proposta. Mas a

grade também não constitui o objeto formal proposto como obra. Ela não estabelece o tipo de relação com o suporte que institui, por exemplo, um mural ou um afresco. E também a obra não se reduz a uma proposta “conceitual” que, recusando-se a propor objetos formais, estabeleça o caráter da proposta só a partir da leitura metafórica (conceitual) do elemento “grade” como objeto restrito a um leque específico de conotações (fechamento, prisão, controle, etc.). Mas, ainda que restringíssemos o “significado” da obra neste horizonte de sentido, ele está construído, precisamente, a partir do diálogo “conteúdo-continente”. De fato, estes diálogos com os espaços, com a arquitetura e os lugares de exposição, constituem uma das características que identificam o trabalho de Salcedo. A sua intervenção “*Shibboleth*” (2007-2008) na Tate Modern Gallery de Londres, ilustra também, de maneira exemplar, esses diálogos. Nela, a artista construiu uma profunda fenda ao longo de todo o andar térreo de uma das salas do prédio, como se ele tivesse sofrido abalo por um terremoto ou tremor de terra. A fenda (de 168 mts de comprimento) era artificial, é claro, e estava realizada sobre um chão falso, mas mimeticamente idêntico ao chão original do prédio.

Mas, nem a sua intervenção na Tate, nem a obra realizada em Inhotim, estabelecem uma relação cenográfica com o lugar. Mesmo que “temporárias”, como no caso da Tate, elas dão a impressão de permanentes e realmente constitutivas do recinto, não como algo colocado sobre o chão. O prédio parecia ali *realmente* abalado por um tremor de terra. As grades de *Neither* também não são constitutivas da estrutura dos muros do prédio. Neste sentido, do permanente, do constitutivo, ela seria então um exemplo daquela noção de marca, de apropriação e instauração de lugar que estamos abordando. Outras obras da coleção de Inhotim (como o *Beam Drop* [2008] de Chris Burdem²⁰²) constituem exemplos mais literais, mais extremos e paradigmáticos, quiçá, dessa instauração de lugar. Mas, dada a natureza do nosso percurso, basta por enquanto sublinhar, com a breve análise dessa obra específica, esta função da arquitetura (e dela como representante paradigmático das “*artes plásticas*”) para instaurar, ativar, conotar as noções de espacialidade e lugar. É claro que ressaltar esta ideia (a arquitetura como fundadora da noção de espaço *humano*) constitui quase uma enunciação tautológica: esse é, por definição, o material de trabalho da arquitetura. Porém, dado o caráter especial das relações simbólicas que se estabelecem, no caso do *site-specific*, entre espaço e obra, e dado também o intuito deste item (evidenciar as relações *arte-arquitetura-lugar*), consideramos importante ressaltar essas ideias (1- *Arquitetura* não quer dizer, necessariamente, *construir*. 2- a relação arte-arquitetura não está dada somente pela função do prédio como *contêiner*, da «obra de arte»).

4.1.4- Hic et Nunc

“À mais perfeita reprodução falta sempre algo: o hic et nunc da obra de arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra. É a esta presença, no entanto, é só a ela que se acha vinculada toda a sua história”. (...) “O hic et nunc do original constitui aquilo que se chama de sua autenticidade.”
BENJAMIN, 1975.²⁰³

“O musicômano pode escutar a domicílio o coro executado numa sala de concerto ou ao ar livre. Pode ser que as novas condições assim criadas pelas técnicas de reprodução, em paralelo deixem intacto o

²⁰²A obra é descrita da seguinte maneira no site da instituição (<http://www.inhotim.org.br>) “*Beam Drop Inhotim* (2008) é uma escultura em grande formato, localizada no alto de uma montanha, feita de 71 vigas de construção jogadas por um guindaste de uma altura de 45 metros, dentro de uma vala cheia de cimento fresco, durante um período de 12 horas.”

²⁰³ BENJAMIN Walter, *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, 1975. p 23.

conteúdo da obra de arte; mas de qualquer maneira, desvalorizam seu hic et nunc.
BENJAMIN, *Idem.*²⁰⁴

Inhotim é um lugar no mundo. Um lugar no qual se acham umas obras que hoje são difíceis de localizar no contexto das denominações (suspeitas) das *Artes Plásticas* ou *Belas Artes*. A nossa hipótese é que, ainda que transformadas radicalmente, umas formas de arte que se agrupam na denominação genérica de *contemporâneas* têm nexos ineludíveis com os elementos que constituíam a base, o material de trabalho daquelas *Artes Plásticas*. Propúnhamos no Capítulo II a continuidade da noção de matéria, por exemplo. Materialidade dos suportes, das máquinas, dos softwares, das coleções. Materialidade do mundo, dos objetos dos quais nos servimos a cada dia, das ferramentas que utilizamos. Materialidade dos DVDs, CDs, películas, fitas, filmes, telas, fotos, vídeos e de todas as formas de registro, projeção e circulação que constituem a base a partir da qual são possíveis a apresentação e preservação daquelas formas de arte ditas imateriais, mas quiçá ligadas na verdade a outros tipos de materialidade.

Estamos desenvolvendo e explorando agora, neste capítulo, a noção de espaço, correlato da noção de matéria, e a estamos desenvolvendo como elemento essencial que, segundo a nossa hipótese, constitui uma chave de leitura para acessar à re-configuração acontecida nas artes do objeto. Como *a priori* básico da vida e do existente, o espaço é um elemento no qual se inscreve a experiência, e, portanto, um lugar privilegiado de trabalho para a produção simbólica da realidade, vinco no qual se articula por sua vez o universo da arte.

A coleção de Inhotim, dizíamos, está composta em boa parte por obras que, como a instalação, o *site-specific*, os diálogos com a arquitetura e a paisagem, estariam situados no que chamamos aqui de um *Tópos Locus*. O lugar e o projeto estão ligados à noção da experiência física direta de obras criadas e localizadas nesse ponto, nesse lugar do mundo. Para ter a experiência delas precisa-se ir **até lá** para *experimentá-las*. Mesmo no caso de obras que estão compostas basicamente por elementos eletrônicos reproduzíveis, como som digital (exemplo: Janet Cardiff²⁰⁵, Dominique González-

²⁰⁴ Walter Benjamin. *Idem.* p 13.

²⁰⁵ Janet Cardiff está representada na coleção por duas Instalações sonoras: “*Forty Part Motet*”. Trilha sonora em 40 canais, com duração de 14’7”, dimensões variáveis, 2001; e *The Murder of Crows*, 2008, realizada em parceria com George Bures Miller, composto de gravações de múltiplas trilhas sonoras emitidas por 98 alto-falantes.

Foster). Elas não estão constituídas por aquele segmento reproduzível da trilha sonora. Caso fosse possível adquirir o CD, ou baixar o som num arquivo digital, não poderíamos levar a obra para casa porque a obra não é essa trilha digital. O som não é produzido ao vivo, mas pré-gravado, ele é reproduzível, e seria possível, em princípio, levá-lo para outro lugar. Mas a obra está feita pela *experiência espacial* desse som, que **só** pode ser vivenciada nesse local para o qual ela foi realizada, adaptada e acondicionada. E essa *experiência sonoro-espacial para percorrer* não pode ser reproduzida, porque não é reproduzível. A obra não pode ser escutada num quarto, como era em teoria o caso do concerto coral (gravado num vinil ou CD) do qual nos fala Benjamin na citação do cabeçalho. Ele se referia à perda da noção do *aqui e do agora*, do *Hic et Nunc* da experiência artística que sofreria uma depreciação no universo da reprodução técnica. Mas aqui nos achamos perante vários tipos de obra que, por definição, apesar dos suportes de reprodução técnica, estão feitas para o *aqui e agora* de uma fruição que só pode acontecer nesse local, e só ali.



A foto da obra *Promenade* de Dominique González-Foster (Figura 46) não fala muito sobre a obra. Mas também os arquivos de som que compõem o seu segmento sonoro diriam pouco sobre ela. A obra é o que o seu título anuncia: uma *Promenade*, uma caminhada, nesse espaço que vemos na fotografia. E o *aqui e agora* da caminhada que constitui a obra só poderá ser dado por um passeio nesse espaço. A localização de múltiplos alto-falantes e

amplificadores ao longo do percurso permite esta experiência *espacializada* do som que constitui a obra. Isso não invalida nem a experiência de escutar um CD em casa, nem a experiência de assistir a um concerto em um auditório, simplesmente conforma *outra* tipo de experiência. E uma forma de arte particular, a instalação, que implica, por

definição, uma espacialização, e em muitos casos, um percurso, uma experiência da parte do visitante, quem se desloca nesse *aqui e agora* desse espaço particular.

Estaria muito além do percurso empreendido no contexto desta pesquisa explorar uma noção tão comentada, tão discutida e tão presente ao longo de todo o último século, como o conceito benjaminiano da aura. Da experiência e presença única gerada pela autenticidade da obra e garantida pela sua história particular. Aliás, já na lista de objetos que apresentamos no Capítulo 2, para abordar a noção de materialidade, se apresentava este dilema do original, da cópia e do objeto múltiplo seriado. A pergunta não se fazia ali a partir do próprio urinol-fonte de Duchamp (já por ele mesmo um objeto “problemático” neste sentido: existem vários deles em diferentes coleções), mas do oferecimento feito pelo artista Pierre Pinochelli ao Centro Pompidou de doar vários urinóis exatamente iguais ao “original”. A finalidade era repor aquele que ele mesmo tinha quebrado de propósito, mas a instituição recusou a doação: mesmo que *exatamente* iguais eles não são obras de arte. Existe algo naquele “urinol-original”, então, que não é reproduzível.

Também no Capítulo III – Dar a Ver –, a partir da obra de Levine «*After Walker Evans # 3*» (fotografia de uma fotografia clássica de Evans) se repetia este interrogante sobre original e cópia. Os múltiplos desdobramentos dessa pergunta, tanto discursivos quanto na produção estética do último século, já apontam as razões da extrema popularidade daquele pequeno clássico do pensamento estético. Benjamin, no seu “*A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*”, assinala uma zona delicada de entrecruzamentos que não tem a ver unicamente com o problema da reprodução técnica. É a própria natureza dos “tempos modernos”, o caráter das sociedades mediadas pela tecnologia, o que está ali em jogo. Mal poderíamos então, no contexto do nosso andamento, nos aproximar de uma tentativa de resposta às questões que ele coloca. Mas, do mesmo modo que fizemos na abordagem dos problemas levantados pela *materialidade* da fotografia (apontando ali o caráter de “original” que adquiriu a película analógica no contexto do digital) assinalamos aqui um aspecto específico dessas perguntas: a noção do *Hic et Nunc* da obra original.

Ali onde Benjamin nos fala de uma perda e depreciação da presença e da experiência direta, gerada pela reprodução tecnológica, nos confrontamos com a evidência de uma

série de práticas estéticas nas quais esse *Aqui e Agora* da experiência direta constituem o elemento central da obra. Já a própria instalação como estratégia produtiva constitui um desafio à ideia de reprodução técnica. E essa impossibilidade de reproduzi-la vem tanto do lado da sua tridimensionalidade quanto da complexidade de variáveis que a dimensão espacial implica. É claro: a fotografia, o vídeo e outras formas de registro podem dar conta, e de fato constituem o veículo comumente usado para dar conta das obras. Mas, como assinala Claire Bishop na sua análise da arte da instalação, as ideias de imersão e experiência no espaço constituem o eixo central que definem esta prática:

“O argumento é, então, que a arte da instalação pressupõe um sujeito observador que se adentra fisicamente no trabalho para experimentá-lo, e que é possível gerar categorias para os trabalhos de instalação segundo os tipos de experiência que eles estruturam para o observador”
BISHOP, 2005.²⁰⁶

4.2- FILOSOFIAS ANALÓGICAS

Analogia: Ponto de semelhança entre coisas diferentes.
Analogismo: Filosofia: Raciocínio por analogia.
Dicionário digital Aurélio 2006

No seu livro *Por que Ler os Clássicos?*²⁰⁷ Ítalo Calvino faz uma aproximação à literatura de Borges a partir da sua *invenção* da figura do narrador. O Borges poeta, o Borges ensaísta e leitor assíduo de filosofia, o Borges que escrevia sobre livros e filmes em jornais e revistas, não chegou de maneira natural à narrativa. Ele teve que construir o seu caminho, explorando um amplo leque de dispositivos narrativos (já no Capítulo III comentamos aquele “informe etnográfico” ficcional do pastor protestante Brodie). Ali estaria, justamente, a chave dos jogos que a ficção de Borges arquiteta com a própria figura do narrador. Gilles Deleuze nos lembra também, no prólogo de seu livro *Diferença e Repetição*, essa recriação ficcional com o próprio conceito de “autor” na narrativa de Borges. *O Quixote de Menard* é apresentado ali como um modelo possível

²⁰⁶BISHOP Claire. *Installation art: a critical history*, 2005. p 9. Tradução livre do autor desta tese. [«*The argument, then, is that installation art presupposes a viewing subject who physically enters into the work to experience it, and that is possible to categorize works of installation by the type of experience that they structure for the viewer*»].

²⁰⁷“A invenção fundamental de Borges, que foi também a invenção de si mesmo como narrador, o ovo de Colombo que lhe permitiu superar o bloqueio que o impedia, até cerca dos quarenta anos, de passar da prosa ensaística para a prosa narrativa, fingiu que o livro que desejava escrever já estivesse escrito, escrito por um outro.” CALVINO, Italo, 1991. p 248.

para revitalizar a história da filosofia: concebê-la como ficção, como duplo imaginado. Isso a partir da pergunta que o filósofo se faz sobre outros modos possíveis da expressão filosófica²⁰⁸. Mas talvez a mais famosa referência a esta “filosofia analógica” implícita nas ficções de Borges seja aquela que Foucault fez no início do seu clássico “*As Palavras e as Coisas*”. A apresentação deste livro, sabemos, começa fazendo uma declaração da sua origem numa famosa taxonomia lida num relato de Borges, extraída por sua vez (supostamente) de uma enciclopédia chinesa²⁰⁹. Uma taxonomia absurda que questiona os limites e as tramas que toda classificação requer para existir, revelando, ao mesmo tempo, os múltiplos arranjos que toda configuração do conhecimento finalmente leva implícita.

Mas não é este o lugar para nos aproximar de uma obra, de um autor ou de um recurso literário. Nem dos possíveis nexos entre filosofia e ficção. Fazemos aqui esta aproximação só com o intuito específico de “anunciar” (“justificar”?) o retorno de uma figura já empregada anteriormente no corpus deste documento: a ficção narrativa como estratégia que põe em jogo um conjunto de ideias. No caso do pequeno “relato inserido” «*A Irmandade dos Instantes*» (Capítulo 2. Tempo e Matéria) o intuito foi explorar um recurso narrativo que permitisse apresentar alguns exemplos para ilustrar, e desenvolver um leque de questões ligadas à construção conceitual daquele capítulo.

Neste caso a ideia é pôr em funcionamento algumas das ferramentas desenvolvidas ao longo desta tese. Como naquele primeiro caso, não temos aqui a mínima pretensão de “fazer literatura” nem de dar uma virada “literária” à nossa pesquisa. Trata-se, simplesmente, de dar continuidade, por outros meios (“analógicos”) às construções conceituais feitas ao longo deste documento. O artifício ficcional, igual fizéramos no caso anterior, será mantido a um mínimo, e constituirá só um elemento de suporte para os conceitos arquitetados ao longo dos capítulos precedentes.

²⁰⁸«Sabe-se que Borges se sobressai na resenha de livros imaginários. Mas ele vai mais longe quando considera um livro real, o *Don Quixote*, por exemplo, como se fosse um livro imaginário, ele próprio produzido por um autor imaginário, Pierre Menard, que ele por sua vez considera como real. Então a mais exata repetição, a mais rigorosa repetição, tem como correlato o máximo de diferença.» DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

²⁰⁹«Este livro nasceu de um texto de Jorge Luis Borges. Do riso que sacode, à sua leitura, todas as familiaridades do pensamento –do nosso, do que tem a nossa idade e a nossa geografia- abalando todas as superfícies ordenadas». FOUCAULT Michel. *As palavras e as coisas*. Lisboa, Portugalia, 1966 p. 3.

4.2.1- Faire voire le voir. (Fazer Ver o Ver)

“Mais do que um objeto é um sistema de representação o que se expõe”.

DUGUET, 2002..²¹⁰

O próprio ato de olhar foi colocado desde o início como um eixo central do nosso andamento. Entre os múltiplos caminhos possíveis para nos aproximar do nosso objeto de pesquisa, decidimos abordá-lo a partir das negociações que o vídeo faz com dois tipos de estratégias e espaços de visibilidade da arte. Neste ato de *inventar* agora um narrador para “*filosofar analogicamente*” através dele, o próprio ato de ver, e as nuances que ele implica, não poderiam estar então ausentes. Mas, antes de acender, novamente, a máquina da ficção, demos uma olhada em algumas das aproximações que a pesquisadora e teórica da imagem vídeo e digital Anne-Marie Duguet²¹¹ faz ao próprio ato de Ver neste campo de produção da imagem.

As manifestações que empregam a imagem tecnológica, nos fala Duguet, partiriam da base de uma “*imaterialidade*” da sua imagem. Mas esta “*imaterialidade*” é relativa, na medida em que, como ela nos lembra, mesmo nos textos da arte conceitual (menção específica é feita ali ao clássico *Art After Philosophy* de J. Kosuth) se faz alusão mais a uma “*abertura e diversificação das atualizações possíveis dos conceitos: texto, foto, documento, mapa, gráfico, filme, telegrama, cartão postal, corpo, vídeo, etc.*”²¹², do que a uma simples “*imaterialidade*”, entendido o termo no seu sentido literal.

Na apresentação desta imagem no contexto expositivo, esta imaterialidade, *relativa*, implicaria que a ênfase se desloca, justamente, para o lado dos próprios sistemas de representação. O próprio ato de ver seria elevado à potência de “objeto” exibido. A partir dali Duguet desenvolve a noção do “*Fazer Ver o Ver*” como ingrediente inerentemente ligado a muitas destas manifestações. Seguindo essa linha de análise ela dissocia então a forte presença das câmaras de circuito interno (neste tipo de obras) das

²¹⁰DUGUET Anne-Marie. Ibid, p 20. Tradução livre do autor desta tese. [«*Plutôt qu'un objet c'est un system de représentation qui s'expose*»].

²¹¹ Anne-Marie Duguet além de curadora de várias exposições na área da imagem vídeo e digital é professora na área de Artes Plásticas e Ciências na Universidade de Paris. Também é diretora do Centro de Pesquisa de Estética Cinematográfica (CRECA, sigla pelo seu nome em francês).

²¹² *Idem*, p. 20. Tradução livre do autor desta tese. [«*Il vaudrait mieux parler d'une ouverture, d'une diversification des actualisations possibles des concepts: texte, photo, document, carte, graphique, film, télégramme, carte postale, corps, vidéo, etc.*»]

suas conotações como referências diretas e unívocas à vigilância. Mas elas também não fariam, necessariamente, alusão a formas mais ou menos veladas (ou mais ou menos evidentes) de narcisismo. Elas estariam ali como umas das estratégias empregadas para tornar visível o ato de ver, de evidenciar os próprios processos de construção da representação em tempo real e direto: “*O vídeo, último meio de reprodução, reinterpreta assim toda uma história das representações*”²¹³. Operar-se-ia então uma função meta-crítica da imagem, implícita no próprio título do livro de Duguet: “*Déjouer L’Image*”: desbaratá-la, desfazê-la. Revelando, no processo, as suas tramas.

Isso tudo, como podemos ver, está bem em consonância com aquela Arquitetura do Olhar apresentada desde o começo desta tese como dimensão inerentemente ligada a esses tipos de obras. O nosso intuito neste momento, porém, não é reforçar argumentos já apresentados, senão desenvolver as condições de existência dessa figura de narrador apresentada logo acima e estabelecer a sua natureza.

4.2.2- Primeira Pessoa²¹⁴ ..

“Em geral, concebemos as viagens como um deslocamento no espaço. É pouco. Uma viagem inscreve-se simultaneamente no espaço, no tempo e na hierarquia social. Cada impressão só é definível se a relacionamos de modo solidário com esses três eixos, e, como o espaço possui sozinho três dimensões, precisaríamos de pelo menos cinco para fazermos da viagem uma representação adequada.”

LÉVI-SRAUSS, 1996²¹⁵

A instalação designa, pela sua própria natureza como prática espacial, um trabalho com o espaço, mas com um espaço vivido, experimentado. E se já o espaço, como víamos, é uma dimensão atravessada por múltiplas variáveis, o espaço percorrido, o espaço do deslocamento físico e da experiência inclui um intrincado nó de dimensões que fazem a sua representação muito complexa. O trecho do cabeçalho, extraído do livro que constitui, por excelência, o livro clássico do século XX sobre esse deslocamento que chamamos *viagem*, nos dá uma ideia dessa dificuldade. É claro: o Lévi-Strauss antropólogo, fala aqui de grandes deslocamentos na escala planetária. Mas também

²¹³Tradução livre do autor desta tese. [«*La vidéo, ultime moyen de reproduction, rejoue ainsi toute une histoire des représentations*»]. Ibid, p. 23.

²¹⁴*Primeira Pessoa* é mais um título emprestado: trata-se, desta vez, do título de uma ação em espaço urbano realizada pela artista mineira Fabíola Tasca na barragem de Santa Lúcia, Belo Horizonte, entre os dias 27 e 29 de junho de 2010.

²¹⁵ LÉVI-SRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1996. p. 81.

Bishop expressa essa dificuldade de representação da experiência a propósito da instalação: só através do contato direto, de primeira mão, pode-se ter conhecimento dela, dada o tipo de relações que nela se constroem:

*“A maneira como a arte da instalação estrutura uma relação muito direta e particular com o espectador se reflete no processo da escrita sobre o trabalho. Faz-se evidente que é difícil discutir sobre obras que não tenham sido experimentadas de primeira mão: na maioria dos casos precisa-se ter estado ali.”*²¹⁶

BISHOP, 2005.

A instalação implica então esse *Hic et Nunc* benjaminiano experimentando, em insubstituível primeira pessoa, a vivência de imersão e deslocamento, em tempo e espaço reais. E se a aparição da reprodutibilidade técnica da imagem e do som ameaçou a noção de experiência direta, os mesmos meios de reprodução técnica, do som, da imagem, possibilitariam também a criação de outras experiências tempo-espaciais, sensoriais, além da *representação* possibilitada pela cópia, pela fotografia, pela reprodutibilidade do som e da imagem.

E se comparamos o deslocamento de uns poucos metros de imersão numa instalação, com as viagens através dos continentes, não se trata aqui da viagem como ato metafórico. Não falamos só do ato imaginário de “se transportar a outros mundos” que a expressão *viajar* teria quando falamos do universo simbólico da arte: o deslocamento que nos permite um romance, um filme ou um poema. Esta experiência direta que definiria a instalação (e talvez especialmente as instalações que empregam elementos e dispositivos tecnológicos) precisam de um deslocamento literal. Para poder vê-las (experimentá-las) temos que ir, pessoalmente, até o **local** e contexto no qual elas estão **localizadas**.

4.2.3- Narrador inventado

Duguet expressa bem esta necessidade do deslocamento em primeira pessoa:

²¹⁶ BISHOP, 2005. Tradução livre do autor desta tese. [“*The way in which installation art structures such a particular and direct relationship with the viewer is reflected in the process of writing about such work. It becomes apparent that is difficult to discuss pieces that one has not experience at first hand: in most cases, you had to be there*”]. Ibidem, p. 10.

«*Sempre me mantive perto das obras, antes de tudo, pelo prazer (...) mas não era fácil conhecer aquelas obras, exceto para quem gostasse da viagem*».

DUGUET, 2002.²¹⁷

Ela fala das décadas de 1960-1970, quando as manifestações do vídeo no espaço expositivo começavam apenas a aparecer no horizonte e constituíam ainda um tipo incomum de obra. Hoje, quase meio século depois, elas estão (como também Duguet nos fala) até banalizadas em muitos casos. Mas a necessidade da sua experiência direta continua. Só o gosto da viagem e do deslocamento permite muitas vezes ter a experiência tempo-espacial direta, em primeira pessoa, com o *Hic et Nunc* de muitas destas obras e artistas que trabalham neste campo de expressão: uma imagem em movimento que sai da sala de cinema e da locadora de vídeo. Ou seja: da possibilidade de usar os mesmos formatos e circuitos de apresentação, exibição, comercialização e distribuição que o padrão do cinema da Caixa Preta. Isto, é claro, está implícito dentro da natureza do próprio regime no qual ela se insere: na experiência espacializada da sala de exposições, no contexto material das “*artes plásticas*”, na tradição do espectador caminhante do Cubo Branco. No *aqui e agora* de onde provém, até hoje, um segmento importante dos trabalhos que são apresentados no contexto das *artes plásticas*.

Foi então essa necessidade de experiência em primeira pessoa que nos levou a fazer a escolha específica de Inhotim como lugar onde existe um corpus de obras mais ou menos conhecido e experimentado por todos na região (esse “*todos*”, é claro, está constituído por *todos* os que estejam interessados nesse tipo de experiência). Seria, em teoria, muito mais provável achar uma comunidade de experiência no objeto de discurso, falando de um corpus importante de obras que se acha a 100 quilômetros de Belo Horizonte, que falar de um corpus de obra que foi exposto em Bogotá, Havana, Nova York, Paris, Moscou, São Paulo, Rio de Janeiro ou Buenos Aires, há um, dez, vinte, ou trinta anos atrás.

Aliás, a própria natureza do *Hic et Nunc* dessa obras faz com que elas dependam sempre da coincidência de um número complexo de circunstâncias. Mesmo que elas façam parte de coleções e exposições permanentes, elas estão também sujeitas, sempre, às

²¹⁷DUGUET, 2002. Ibid. p. 6. Tradução livre do autor desta tese. [«*Je me suis tenue au plus près des œuvres pour le plaisir d'abord (...) mais Il n'était pas facile de connaître ces œuvres, sauf à aimer les voyages*»]

reestruturações próprias de toda coleção e de toda instituição. Acaba-se sempre falando de obras que alguém não viu, que estava em reparo no dia em que *eu* visitei a coleção, que estava emprestada para uma exposição retrospectiva do artista na época em que *eu* visitei essa cidade. O nosso desejo era falar sobre obras que todos tivéssemos “experimentado” porque, igual analisávamos, no caso da obra de González-Foster, nem as fotografias, nem os segmentos reproduzíveis da obra, caso pudessem ser deslocados e apresentados, falariam muito sobre a natureza real e precisa das obras. Precisa-se da experiência no local, em primeira pessoa. Ou então criar os artifícios para contá-las, disseminá-las, fazê-las visíveis.

4.2.4- Visitante Imaginado

Li em alguma revista *cujo nome ora me escapa*, uma entrevista com Pedro Almodóvar na qual ele falava de sua primeira experiência como narrador de histórias “cinematográficas”: criança ainda, as suas irmãs o levavam ao cinema e, depois, ao voltar para casa, pediam para que ele contasse para elas o filme que tinham acabado de assistir!. Muitas vezes elas até preferiam o filme contado por *Pedrito* do que o filme visto no telão do cinema. O narrador ficcionado que estamos apresentando teria então uma dupla função. A primeira: fazer visíveis obras não vistas, ou que não vão ser vistas, dado o fato de que algumas delas foram já retiradas da exibição permanente do Instituto Inhotim durante o processo da escrita desta tese (*Agassi* de Anri Sala é uma delas). Ou, ainda, caso a obra não estivesse em funcionamento no dia da visita, em primeira pessoa, ao Inhotim, ou então se a obra particular estivesse emprestada para outra exibição. A segunda, para quem já viu, seria fazer viver a obra de novo, ou, talvez, até sob um feixe de luz diferente.

4.3- UM LEQUE DE TRÊS PONTAS

Os três textos a seguir têm então essas características: eles não são uma aproximação descritiva nem crítica às obras, senão uma narração feita na primeira pessoa de um visitante imaginário que as enxerga e as usufrui. Haveria ainda um último esclarecimento: como falávamos na Introdução desta tese, o leque das obras a partir das quais escrevemos esses esboços literários foi bastante reduzido: apenas três elementos.

Porém, queremos abranger nesse leque de três pontas uma diversidade de modelos que ilustre estratégias representativas dessas passagens, que permitem ao vídeo entrar e permanecer nos espaços “das artes plásticas”. *Agassi*, de Sala, representa uma referência (paradoxal) ao modelo “iconográfico”, ou ainda fotográfico, do museu, na sua aparente negação do movimento na imagem. Ao modelo da imagem fixa, em resumo: aquele que, como estabelecêramos nas nossas *Arquiteturas do Olhar* (Veja 1.3.3- Ausência de Intervalo Temporal e Intervalo Temporal Aberto, no Capítulo I desta tese), não desenvolvem a sua proposta ao interior de um intervalo temporal dado.

Ao modelo da imagem fixa, em resumo: aquela que estabelecemos nas nossas *Arquiteturas do Olhar*, como desprovido de um intervalo temporal. Porém, a outra metade da obra (o barulhento projetor de 16 mm) faz alusão direta aos suportes e às tecnologias da imagem-movimento, apresentando também um nexos (paradoxal, de novo) com aquela materialidade que explorávamos no Capítulo II. Fazíamos ali uma aproximação aos trabalhos de artistas que, como Paik, Oursler, Santos ou Restrepo, exploram também diversas relações da imagem-vídeo com a materialidade, a objetualidade e os circuitos de apresentação.

Swoon, de Janine Antoni explora também essa materialidade: cortinas, tapetes, a própria tela, etc., mas tudo isso para sublinhar a natureza do espaço *sala-de-cinema*. O que é interessante é que a obra não se encaixa nos modelos padronizados do que chamamos *vídeo-instalação*, nem no modelo de *cinema de exposição*, ela talvez até esteja mais do lado da arquitetura que da instalação, mas, justamente por isso, ela representa paradigmaticamente essas noções de espaço e de lugar que queríamos sublinhar neste último capítulo. E ela representa também, como talvez nenhum outro trabalho, essas “passagens” entre o Cubo Branco e a Caixa Preta que formam a base da reflexão sobre a qual se construiu esta pesquisa.



Existem, porém, outras passagens, e a obra *There’s more than one way to skin a sheep*, de Allora & Calzadilla representa-os também paradigmaticamente: cinema e vídeo são aqui ferramentas de registro e narração de um projeto que, acontecido fora, em outro tempo e lugar, é agora narrado e trazido ao museu como documento da ação. A obra documentada que o filme nos conta (um passeio de bicicleta, uma relação poética com o som e com os espaços urbanos) foi realizada sem público, a câmera o seguiu como

testemunha. O curta, de 7 minutos, projetado na modalidade de *Loop*, nos conta agora o percurso através de uma câmera que sabe enquadrar, narrar e respeitar o espaço e a performance musical do andarilho-concertista. Mas a narrativa se articula também através de uma edição cinematográfica que conhece e respeita as regras da linguagem. A narrativa acontece no interior de uma pequena *câmara*: uma bolha de obscuridade é criada usando o modelo padrão daquela arquibancada que conhecemos desde o antigo teatro grego: uma escadaria, em declive, e um espaço de acontecimentos na frente. Uma miniatura rústica, porém com um design impecável, em madeira, do teatro-auditório que definimos no começo desta tese.

Demos, finalmente, a boa vinda e a palavra ao nosso narrador-visitante imaginado.

4.3.1- UM HERÓI DA QUIETUDE

Texto escrito a partir da obra *Agassi* de Anri Sala

	
<p>(Figura 47): <i>Agassi</i>. Anri Sala. Filme 16 mm, 1' loop, 2006. Still do filme. Instituto Inhotim, MG.</p>	<p>(Figura 48): <i>Agassi</i>. Anri Sala. Vista geral da obra. Cortesia Instituto Inhotim.</p>

“Uma civilização evolui da agricultura ao paradoxo.”
 CIORAN, 1995.²¹⁸

²¹⁸Cioran, Émile Michel. *Précis de Décomposition*, 1995, p. 684 (Visages de la décadence). Tradução livre do autor desta tese. [«*Une civilisation évolue de l'agriculture au paradoxe.*»]

“O que é, por conseguinte o tempo? Se ninguém me perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me dizer esta pergunta, já não sei.”

SANTO AGOSTINO, 1952.²¹⁹

I- Os heróis do movimento

Eram uma vez uns heróis à procura do tempo, a lista dos seus nomes é bem longa e a multidão das suas proezas, invenções, criações, invejas, sacrifícios, ciúmes, gambiarras, descobertas e genialidades forneceria o material para escrever não só uma, mas várias sagas, cujos extraordinários sucessos aconteceram dos dois lados do Atlântico ao longo da segunda metade do século XIX e primeiras décadas do XX.

E várias sagas foram já de fato escritas sobre as façanhas de Louis e Auguste Lumière, Thomas A. Edison, Eadweard Muybridge, Lev Kulechov, Dziga Vertov, Georges Méliès, David W. Griffith, Sergei Eisenstein e muitos outros super-homens da imagem movimento, cujos nomes são menos conhecidos ou foram já até esquecidos. As suas façanhas, como em todas as grandes epopeias, só ganham altura e renome com o passar do tempo e são objeto, até hoje, de múltiplas pesquisas, livros, documentários e filmes, etc. Até hoje, narrar os seus fatos e milagres fundacionais garantem prêmios e unanimidade crítica (um exemplo só: o livro *River of Shadows, Eadweard Muybridge and the Technological Wild West*, de Rebecca Solnit²²⁰, sobre a vida e obra do proto-herói que fizera as primeiras seqüências fotográficas de um corpo em movimento, levou o prêmio nacional dos EUA pelo melhor livro de crítica em 2003, e foi aclamado por vários jornais especializados como o melhor livro do ano).²²¹

II- Um herói da imobilidade

Era uma vez um herói à procura da quietude, mas quem fala dele? Que eu saiba, ninguém... talvez porque a imobilidade nem parece invenção. Invenção é o movimento: a máquina de vapor, o motor de explosão. Achado é a velocidade que aniquila o espaço: o trem, o automóvel, o avião, a Internet que permite a transmissão de dados a uma velocidade que derruba definitivamente as barreiras do espaço-tempo. Todas aquelas

²¹⁹Santo Agostinho de Hipona. Confissões. Livro XI, 4, 1952. p. 321.

²²⁰ SOLNIT, Rebecca. *River of Shadows, Eadweard Muybridge and the Technological Wild West*, 2004. Uma nova biografia, escrita por uma das suas mais fieis pesquisadoras, Marta Braun vai sair em setembro de 2011.

²²¹ O ano 2010 esteve cheio de eventos Muybridge. Uma exibição de grande porte (*Helios: Eadweard Muybridge in a Time of Change* esteve em Washington até Julho deste ano, passando dali para a Tate Gallery de Londres (Setembro) e San Francisco (Fevereiro 2011).

coisas que deram origem e conformam hoje a “nossa” civilização, e das quais, sem dúvida, o cinema faz parte: o deslumbramento do tempo capturado e finalmente derrotado, a maravilha de um aparelho fotográfico capaz de disparar à velocidade de vinte e quatro vezes por segundo para capturar o movimento “real” dos objetos.

Ou melhor: a velocidade que se requer para enganar um olho (humano, claro está) e fazê-lo “crer” que o objeto, de fato se movimenta. Todos o sabemos: é engano mesmo, ninguém se movimenta. Ali é tudo congelamento, IMAGEM FIXA, que *parece* mexer. Coisa esquisita, o tanto de barulho e admiração por uma máquina de engano!!! E, no entanto, só um herói guardou memória da verdadeira natureza do tempo e do movimento. Só um monumento ao herói da quietude, colocado num maravilhoso centro de arte que fica no mais inesperado dos lugares, nos lembra ainda que o grande filósofo grego não foi nem Sócrates, nem Platão, nem Aristóteles mas Zenão de Eléia, reconhecido pelo próprio Aristóteles como o pai do pensamento dialético.

Mas já voltaremos ao velho mestre paradoxal. Por enquanto lembremos o único monumento que eu conheça até hoje no planeta à imobilidade. Acha-se em Inhotim, e está feito de uma mistura estranha de barulho, movimento e imobilidade, de obra “tecnológica” que dialoga com as “novas” mídias eletrônicas e que, no entanto, parece mais uma piada delas na medida em que, o seu corpo material está composto (em plena era digital!) de um velho dinossauro do cinema: um projetor de 16 milímetros, daqueles que se arrumam hoje nos porões dos antigos cineclubes falidos e das velhas salas de cinema que viraram igreja evangélica.

A obra toda é um paradoxo e não é por acaso que colocamos bem no início deste texto uma frase de um pensador paradoxal como Cioran, que nos fala, precisamente, que o paradoxo é o ápice, o ponto mais alto de desenvolvimento de uma civilização. Mais uma vez o mestre grego, o filósofo do paradoxo se obstina em sair à superfície deste texto, mas ainda não é a sua vez... voltemos por enquanto a Inhotim, e ao nosso velho dinossauro de 16 mm. A parafernália toda da modernidade está ali: a mecânica barulhenta de um motor que sem descanso projeta um filme na parede. Um filme????!! Mas ali NADA acontece! Nada mexe, nada evolui, nada muda. A obra toda fala de movimento: a confusão do motor, a fita de 16 mm que *vemos* girar sem fim, os frames que passam indefinidamente de um para outro, a imagem da bola de tênis voando

rapidamente, os olhos e a atitude do famoso jogador de tênis norte-americano... e, no entanto, nada se mexe. Primeira reação: está estragado, mas é claro que está tudo funcionando normalmente. Segunda reação: trata-se de uma piada, mas o ambiente todo, a categoria “arte” do lugar nos fala que não é, ou então é uma piada artística. Terceira reação: alguma coisa VAI acontecer, é só ter um pouco de paciência... trinta, quarenta e cinco segundos, um eterno minuto... NADA acontece, a bola, a expressão do tenista, os seus olhos, boca, sobrancelhas, queixo, tudo está no mesmo lugar. Último recurso: vamos ler (ler?! mas eu vim aqui para *ver* arte!), talvez os textos da parede ajudem a compreender alguma coisa... efetivamente, a obra é assim:

“O tempo passa, mas nada muda exceto (e aí a frustração se acrescenta!) pela presença de círculos brancos que aparecem no canto direito da imagem, próximos à bola e, por acaso, bem na direção que os olhos de Agassi estão mirando. Na projeção de filmes, estes círculos indicam ao operador o momento de trocar os rolos para manter a continuidade, um sinal que aparece na tela por 125 milissegundos e que geralmente passa despercebido pelo público. Nesta obra de Sala, o tempo entre a desaparecimento do primeiro círculo e a aparição do segundo é de 0,79 segundos, o mesmo tempo que a bola leva, depois de sacada por Agassi, para atingir o campo do adversário.”

125 milissegundos??!! Eu tinha razão: tratava-se de uma piada artística! Será que aqueles visitantes que não conseguem entendê-la vão ser reembolsados na saída? Ou então, será que aqueles que não alcançam enxergar os supostos círculos brancos recebem, de graça, uma passagem de volta para BH? Acho que não... vamos tentar de novo então, talvez até consigamos enxergar os círculos brancos... nada acontece, será a velhice? ou será a miopia, ou ainda a hipermetropia, ou o astigmatismo? Mas, no entanto, a imobilidade gerada pelo esforço de enxergar aqueles círculos foi acalmando aos poucos a pressa do percurso. A imobilidade da imagem foi apaziguando a urgência de conseguir visitar todas as galerias. O barulho do projetor foi ficando cada vez mais parecido com o ronrom da minha gata. Aí fiquei parado, enxergando. De repente começaram a chegar lembranças, associações, ressonâncias...

Lembrei de um jogo meio estúpido que em alguma longa tarde de domingo, entediados, inventamos com a minha irmã (teríamos talvez uns nove ou dez anos): devíamos dizer a palavra “Agora” tão rapidamente que ela não “ficasse no passado”. Porque dizemos “agora” sempre no passado: onde ficava o presente da palavra “agora”, o agora do “agora” se quando a gente chegava na letra “a” final, já tinha acabado de pronunciá-la e

ela já tinha ficado, portanto, no passado? Onde é que estava o “agora” propriamente dito? O segredo devia estar então na velocidade, ou então em alguma das letras do termo, a do meio talvez? Ou era então na última? Passamos a tarde estupidamente tentando capturar um “agora” que escapou sem remédio.

E foi aí, subitamente, parado à toa nesta nova tarde de domingo, enquanto tentava construir sentido nesse paradoxo de um cinema fixo, que começou uma tormenta de lembranças. O ensino médio todo cobrou uma estranha realidade e se tornou presente. Várias coisas foram chegando aos poucos. Lembrei, por exemplo, de um texto de Santo Agostinho, lido pelo professor na aula de religião ou de filosofia, algum fragmento no qual se refletia sobre o tempo.

“Se pudéssemos conceber um espaço de tempo que não seja susceptível de ser subdividido em mais partes, por mais pequeninas que sejam, só a esse que podemos chamar tempo presente. Mas este voa tão rapidamente do futuro ao passado, que não tem nenhuma duração; se a tivesse, dividir-se-ia em passado e futuro. Logo o tempo presente não tem nenhuma extensão.
SANTO AGOSTINO²²²

É curioso: não lembrava ter associado nunca o jogo de infância do “agora” com aquele fragmento de Santo Agostinho. No entanto, naquele dia, frente à imobilidade absurda dessa “imagem fixa em movimento”, elas me pareceram totalmente relacionadas. Ainda mais: acabei também as relacionando com um poema que aprendera e esquecera há já muitos anos, na aula de literatura hispânica:

“O Ontem foi-se, o Amanhã não é chegado;/ Hoje está-se indo, sem detê-lo um assunto;/ Sou um foi e um será e um é cansado.

E no Hoje e no Amanhã e no Ontem junto / as fraldas e a mortalha, e estou parado / em sucessos presentes de defunto.
QUEVEDO, 2000²²³

O presente não existe, é constante fuga, ou então ele é um interstício tão pequeno que não conseguimos nunca capturá-lo. Será que o presente é o único tempo que realmente *existe*? O ontem já foi embora, o amanhã ainda não chegou. Ou será ainda que ele é

²²²Idem. XI, 15. p 323.

²²³QUEVEDO Francisco. «Chamo Ó da vida! Em vão. Ninguém responde» p. 299. Em: *Poetas do Século de Ouro espanhol*, 2000.

simultaneidade na qual coexistem o passado e o futuro, a fralda e a mortalha? Porém o problema aqui era quase oposto: esta bola parada ali eternamente, que noa chega a lugar nenhum, não fala mais bem de um presente eterno que não acaba, um agora detido para sempre? Mas essa eternidade implicaria então, como falou o professor que falou Santo Agostinho, uma negação paradoxal do tempo!

“Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mais eternidade”
SANTO AGOSTINO, 1952²²⁴

Ou será que é na lógica da câmara clara de Barthes que devo pensar aqui? Isolar o instante, congelá-lo, roubar ao tempo precisamente aquele intervalo de presente que não podemos aprisionar. Mas essa é a lógica da fotografia, não do cinema. E certamente não a desse cinema paradoxal. O problema aqui era outro, um que não conseguia ainda enquadrar. A questão estava bem do lado do interstício que tanto Santo Agostino quanto Quevedo expressavam na sua reflexão sobre o presente, mas que ia quase na direção oposta. E foi então que alguma coisa fez clique na minha cabeça: o velho mestre grego e os seus famosos paradoxos!!! As suas refutações do tempo e do movimento!!

Em um daqueles paradoxos, uma flecha é lançada no ar. Se dividimos a sua trajetória em muitos segmentos, podemos constatar que em cada momento do tempo a flecha está em uma posição específica. E se pudéssemos reduzir cada um daqueles segmentos e posições em unidades tão pequenas que a flecha já não teria o tempo para se movimentar, isso não equivaleria a dizer que está em repouso nesse instante? Na próxima fração desta unidade de tempo infinitamente pequena ela estará de novo em repouso, e assim por diante: em cada uma dessas unidades de tempo a flecha estará só em repouso. O movimento, portanto é impossível: são os nossos sentidos que nos enganam. E não é exatamente isso o que acontece naquela grande ilusão que chamamos cinema?! É tudo engano ali. Nada se movimenta: são os nossos sentidos que nos enganam: o olho não percebe a transição de uma imagem fixa para a imagem fixa seguinte e as percebe como uma mesma imagem que “*se movimenta*”!

²²⁴Idem, 322.

É curioso que sempre lemos o cinema como “captura” de movimento. Poderíamos lê-lo também como estritamente o contrario: ele é a prova de que o movimento é uma ilusão, uma soma infinita de momentos estáticos. É ali precisamente, nesse paradoxo absurdo onde se instalava o jogador de tênis de Anri Sala: o cinema como negação do movimento, o cinema como paradoxo intersticial, técnico e lógico: construímos uma máquina para que mentisse aos nossos olhos com a ilusão de um movimento. Descobrimos uma debilidade, uma falência fisiológica do olho humano e desenvolvemos dispositivos técnicos complexos para tirar vantagem dessa deficiência e enganá-lo. E o mais estranho disso tudo: depois nos esquecemos desta lógica do engano que está na base do seu desenvolvimento, e falamos que ela “capturava” o tempo!

Criar agora a ilusão de uma imagem fixa nessa máquina fabricada, pensada, desenvolvida óptica, física e mecanicamente para produzir ilusão de animação era, claramente, uma restituição lógica e necessária. Porque está claro também: trata-se aqui também de uma *ilusão* de imagem fixa: em realidade ela tem uma movimentação que a maioria dos expectadores não percebe, que eu mesmo não consegui perceber, e que, no entanto, está ali!! (“*um sinal que aparece na tela por 125 milissegundos*”). E o barulho dos sistemas mecânicos do velho dinossauro de 16 milímetros, a fita rodando infinitamente (visível aos olhos do espectador, logo ao lado da imagem, ela evidentemente **está** rodando). Todo ali é movimentação. Porém todo ali é quietude.

A impossibilidade do movimento e a impossibilidade do presente. A bola de tênis estará para sempre ali, congelada em um eterno presente onde nada muda, onde o devir não existe. Mas, no entanto, esse presente congelado e imóvel é só uma ilusão: ele está só fugindo, e estará sempre só fugindo. Não conseguimos nunca vê-lo nem apreendê-lo. A minha irmã fez cinquenta anos este ano. Casou, divorciou, caso de novo. O seu segundo marido faleceu o ano passado intempestivamente, o seu filho já é um adulto jovem. Onde estará o nosso jogo do agora? É claro: o tempo não é um “lugar”, mas se fala hoje de um *espaço-tempo* teríamos que aceitar que, de alguma maneira, o tempo seria então uma forma estranha de “lugar”. Aquela longínqua tarde de domingo do nosso jogo do “agora” estaria então, neste momento, em algum tipo irrepresentável de “lugar”? (congelada também, como essa bola de tênis amarela?).

Um monumento à quietude feito de uma imagem fixa teria sido uma redundância idiota: bilhões de imagens fixas no planeta são só isso: imagens fixas. No entanto, só este *Agassi* constitui uma pesquisa, uma invenção, uma gambiarra um descobrimento da imagem fixa, à altura dos heróis da imagem em movimento. Porque é ali que está a própria força e importância central do paradoxo: ele nos leva, nos **obriga** a pensar. Constituem até hoje uma legião os matemáticos, físicos, filósofos e pensadores que ao longo dos últimos dois mil e quinhentos anos se voltaram sobre os paradoxos de Zenão de Eléia para resolvê-los ou para denunciá-los e atacá-los como simples sofismas ou raciocínios errados. Porém, precisamente por esse desafio que lançam ao pensamento têm sido tão frutíferos ao longo da história do pensamento no ocidente. Só para fazer lembrança de um desses frutos: foi a partir daqueles paradoxos que o Leibniz desenvolveu no século XVII o cálculo infinitesimal, sem o qual a matemática moderna toda seria hoje impensável. Às vezes, levando a conta a persistência do tema, como um ritornelo.

Queria reclamar na saída daquele belo "parque-jardim-botânico-museu" inesperado no meio do mato, ao lado de uma cidadezinha perdida do interior de Minas. Talvez, até conseguisse a devolução de pelo menos a metade do preço do ingresso: eu não consegui enxergar os supostos círculos brancos! (pode até ser engano mesmo, e não os tenha na fita?). Mas, desisti. Talvez daqui a uns trinta ou quarenta anos tenha uma lembrança, como a de hoje, de outro domingo passado à toa, fazendo invenções e experimentos mentais com os jogos da impossibilidade do “agora” e da inexistência do tempo.

Achei que estava bom desse tamanho, e que uma lembrança futura da inexistência deste presente valia bem a metade do ingresso. Ainda mais, porque vai ser legal, aos oitenta anos de idade, ter argumentos fortes para fazer uma refutação do tempo! Só isso já justificaria até o preço inteiro do ingresso!

4.3.2- O OLHO E O CORPO

Texto escrito a partir da Obra «Swoon» de Janine Antoni

Swoon: 1. desmaio, desfalecimento. 2. êxtase, enlevo. // vt 1 desmaiar, perder os sentidos. 2 desfalecer, definhar. 3 extasiar-se



(Figuras 49 e 50): *Swoon* (1997), Janine Antoni. Alto falantes, espelho, cortina, vídeo instalação, dimensões variáveis, 1997. Instituto Inhotim (<http://www.inhotim.org.br/arte/acervo>)



(Figuras 51, 52): *Swoon* (1997), Janine Antoni. Cortesia Arquivo Instituto Inhotim.

I- A era epistolar

“Como é realmente a cidade sob esse carregado invólucro de símbolos, o que contém, e o que esconde, ao se sair de Tamara é impossível saber. Do lado de fora, a terra estende-se vazia até o horizonte, abre-se o céu onde correm as nuvens. Nas formas que o acaso e o vento dão às

*nuvens, o homem se propõe a reconhecer figuras: veleiro, mão, elefante...*²²⁵
CALVINO, 2003.

Chega de *Goolture*. De caras felizes ☺ e tristes ☹. De msn com mensagens mínimas. Quero voltar à era epistolar: missivas longas, escritas com caneta sobre papel, produto e motivo de errâncias. Mas toda errância começa em algum lugar, e como já falei da «*Goolture*», vou dar início ao meu percurso falando do amigo meu que cunhou o termo: «*O Pequena Teoria*». Nós o chamamos assim porque ele sempre tem teorias para todas as coisas. Isso poderia fazer dele um cara muito chato, não fosse, justamente, porque as suas «*teorias*» são inócuas: nem quitam nem põem. Até ele mesmo as chama de *pequenas*. De fato, ninguém as leva muito a sério: não fazem mal e, às vezes, são até engraçadas. «*O Pequena Teoria*» também não tem muitas pretensões com as suas teorias, elas constituem tema de conversa enquanto a gente toma uma cerveja, fazemos piada dele e pronto. Depois todo mundo esquece, incluído ele. Sabemos que no próximo encontro ele terá mais uma pequena teoria para compartilhar. Sobre os buracos negros ou sobre a poligamia; sobre o aquecimento global ou sobre a “*decadência do Ocidente*”. A lista é longa, e inclui até uma pequena teoria sobre as pequenas teorias. É aí que ele fala da *Goolture*, hibridação de *Google* e *Cultura*, e “*sintoma essencial da condição contemporânea*” – segundo ele. Tratar-se-ia da cultura das informações e as definições em pílula. É só clicar e pronto: conhecimento instantâneo. Teorias e conceitos disponíveis sobre todas as coisas. Sabedoria *prêt-à-porter* para consumo imediato. *Google*, *Wikipédia*, *Messenger*, *Biblioteca* e *Museu Mundial Digital*, tudo junto. Mas, mesmo que desprezioso, «*O Pequena Teoria*» é, às vezes, um pouquinho esnobe, e até tenta pronunciar *Goolture* com acento britânico!

E começo esta carta falando dele porque a cadeia de sucessos que me trouxe até este “reencontro”, até esta folha de papel, começou justamente com uma das suas *pequenas teorias*. Mas não teve nada a ver com nuvens, mãos nem elefantes, senão com pernas e dança, com fragmentos de um vídeo projetado nos estilhaços de uma *sala-de-cinema*. Mas teve a ver também com o teatro de sombras da Indonésia, com Poe e com a sua personagem Auguste Dupin... e também com espelhos, com alvéolos de tempo, com Barthes e... contigo. É: contigo, com certo jeito (o *teu*) de realizar o *Pas de Deux*, com

²²⁵CALVINO Italo. *As cidades invisíveis*, 2003. *As cidades e os símbolos*, 1. P. 18

as tuas *pirouettes* e *promenades*. Contigo, num alvéolo de tempo que explodiu na minha cara. Mas também com Foucault, com Bachelard, e com... Bom: como você pode ver não mudei nada até hoje. Continuo ainda com as minhas falas intermináveis, com as minhas longas (e tediosas) sequências e bifurcações que acabam sempre emaranhando todas as conversas.

Ainda não aprendi a pensar se as coisas não me fazem pensar em outras coisas. Até hoje me acontece como àquele viajante de Calvino que, depois de ter visitado a cidade de Tamara, onde todas as coisas são o símbolo de outras coisas, sai dela só para continuar a sua viagem num outro universo de conexões e símbolos. As nuvens configuram agora para ele um novo universo de associações, formas e figurações. As coisas são o que são, mas também (e talvez sobretudo?) o que elas significam: aquilo com o qual se conectam e relacionam. Vou tentar enumerar então, alguns dos elos que me trouxeram até esta carta, que vou lançar ao mar. De qualquer forma, apesar de pressentir que ela vai ser interminável, sei que algum elo essencial ficará sempre fora. Por enquanto, já ficou evidente: continuo sendo o mesmo, e peço perdão por isso. Segundo o meu velho costume, estou falando demais... vou começar então.

II- O Cubo-Cabe-Tudo

“Nunca consigo, ao dizer cinema, deixar de pensar «sala», mais do que «filme»”.
BARTHES, 1987.²²⁶

O problema é que o próprio universo é uma constante proliferação de conexões. Não existem realmente começo nem origem nesse incessante turbilhão das relações e das conexões. Cada objeto, cada fato, cada situação, gera múltiplas redes de associações que, por sua vez, se entrelaçam com outras redes de fatos e objetos. Mas, como se precisa iniciar sempre em algum lugar, farei menção de alguns fragmentos: os pedaços de uma sala de cinema, as pernas de uma bailarina, os segmentos de um vídeo que conformam uma obra de... mas não... espera aí. Antes disso está «*O Pequena Teoria*» com os seus *Cubos-Cabe-Tudo* que deram início a esta cadeia de associações. Eles foram a primeira coisa que veio à minha cabeça na hora de eu entrar na obra *Swoon* de

²²⁶BARTHES, Roland. *Ao sair do cinema*, em *O Rumor da língua*, 1987. p. 292.

Janine Antoni, no Inhotim, um centro de arte contemporânea que fica aqui perto de BH (Belo Horizonte), a cidade onde estou morando agora, na região sudeste do Brasil.

No último tempo «*O Pequena Teoria*» está enchendo o saco da gente com a história de um suposto *desperdício de espaços sociais*. Existem, segundo ele, demasiados lugares diferenciados para os diversos tipos de atividade de lazer: galerias, museus, discotecas, salas de cinema, concertos, etc. Precisar-se-ia, segundo a sua «*Teoria da Otimização dos Espaços Sociais de Lazer*», de um novo e “revolucionário” *Cubo-Cabe-Tudo*. Um «*espaço universal*» que, combinando todas as artes, se adaptasse a todas as funções, *Lan Houses* incluídas, claro está, porque “*já é tudo digital, ou então vai virar mesmo*”. Esta *teoria* inclui até um pequeno inserto: «*Ativação Dos Vazios*». A ideia seria aproveitar os espaços “deixados” nas salas de exposições pelas obras de parede. No meio fica “*um monte de espaços vazios*” que poderiam ser empregados como espaços de relacionamento: mesas e cadeiras para tomar café e sorvetes, ler revistas, discutir, etc. As pessoas poderiam, além disso, fruir sentadas, degustando um lanche ou batendo um papo. Dessa forma vão passar ali mais tempo, e vão ter a possibilidade de vivenciar melhor o ambiente gerado pelas obras, e pelos universos que elas contêm. “*Pequena Teoria*» jura que já até calculou a média de tempo que as pessoas passam em frente das obras nas exposições, e concluiu (deprimido) que é de “*apenas uns poucos segundos*”. Mas acha que “*poderia ser notoriamente incrementada se a gente pudesse sentar confortavelmente*”. Nós achamos que aquela história toda é uma grande bobagem, porém, os seus *Cubos-Cabe-Tudo* foram a primeira coisa que lembrei quando entrei na vídeo-instalação *Swoon*, de Janine Antoni. Três fragmentos de sala de cinema e nenhuma platéia²²⁷. Uma *sala-de-cinema* sem cadeiras... e sem *sala-de-cinema*.

Foi ali que me lembrei de Roland Barthes. Perguntei-me se ele teria gostado desses fragmentos. Ele gostava de *sair* do cinema, mas se não tem uma sala, propriamente dita, fica difícil sair dela. Acho que ele teria achado esquisitas estas partes que não constituem um todo. Barthes falava de virar casulo cinematográfico, *bicho da seda* no escuro da sala. Deixar-se hipnotizar pelo filme. Qualquer filme. Porque não seria,

²²⁷No texto de parede da obra em Inhotim podemos ler: “*A instalação composta por três ambientes, a entrada do espectador se dá por uma sala onde se vê o lado externo de uma parede cenográfica e se ouve uma forte respiração. Ao investigar o espaço, o espectador é jogado para o centro da cena, um ambiente teatral onde se encontra a projeção semicoberta de um casal de bailarinos em ação. Espelhos duplicam a cena e fazem incorporar a presença do visitante ao espetáculo. Por fim, atrás do último jogo de cortinas, revela-se o processo de construção da imagem no espaço, ao som da música de Tchaikovsky (1840-1893), do grand finale do famoso “O Lago dos Cisnes”(1875-1876).*” Fonte: site oficial do Inhotim.

necessariamente o filme o que interessa. Senão o jato de luz, o cone dançante de luminosidade que atravessa a sala em direção à tela, os fragmentos de rostos, de cabelos, de corpos, etc. Aquilo tudo que *excede* a imagem: “o grão do som”, a sala, o escuro, “a massa obscura dos outros corpos”, os raios de luz, a entrada, a saída.

“Que quer dizer o «escuro» do cinema? (...) É nesse escuro urbano que a liberdade do corpo se trabalha, este trabalho invisível dos afectos possíveis provêm daquilo que é um autêntico casulo cinematográfico; o espectador de cinema poderia retomar a divisa do bicho da seda: *Inclusum labor illustrat*; é porque estou encerrado que trabalho e brilho com todo o meu desejo.”
BARTHES, 1987.²²⁸

Não é justamente isso o que se perde nesses estilhaços de sala de cinema? No começo achei que aquilo era o corredor de acesso a um auditório: tapete, cortina... “Será que não é aqui a galeria de arte”? —pensei— “Será que errei e que entrei por engano em alguma sala de cinema?”. Porém, apesar da neutralidade do lugar, escutei uma respiração no ambiente. Em algum canto alguém respirava. Achei que poderia tratar-se de uma instalação sonora. Mas não era: aquela “entrada” levava a outro espaço. Adentrei-me nele. Estava agora ante um telão de cinema. Exibia-se um filme. Mas já tinha começado. Há muito tempo? Qual seria o horário das projeções? Não falaram nada na entrada. Trata-se talvez de um fragmento de filme? Uma cortina vermelha cobria grande parte da tela. Via só as pernas de uns dançarinos. Será que a cortina caiu, ou será que a obra é assim mesmo? Será um filme feito para assistir até o final, (mas, como foi o começo?). Qual será a duração dele? Será que ele tem mesmo um *começo* e um *final*? Talvez não. Até faria sentido: fragmentos de filme projetados parcialmente nos estilhaços de uma tela, num pedaço de *sala-de-cinema*!

Fiquei na dúvida: será que este híbrido é já um produto dos discursos de “*Pequena Teoria*»? Será que já começaram a se misturar os espaços? Estranho casal: galeria e *sala-de-cinema*. Uma *cine-gale*, combinação de *sala-de-cinema* e galeria? Se já esta mistura resulta estranha, imagina o que seriam aqueles *Cubos-Cabe-Tudo*! Ou será que esta é ainda uma das muitas “mortes” às quais o cinema já foi tantas vezes condenado? A TV, o DVD, o Home Theater, eles todos, em momentos diferentes, anunciaram a sua morte. E agora são a Internet e os videogames. Ou será então este cinema de galeria,

²²⁸BARTHES, Roland. *Ao sair do cinema*, Idem, p 292.

exposto, a sua morte verdadeira e, agora sim, definitiva? Adeus ao prazer de se deixar hipnotizar por um filme? De devir casulo de bicho-da-seda? Será que, daqui para frente, o cinema vai se encaminhar nesta direção?

III- A Sombra do Solteirão

De repente, vi umas sombras se projetarem sobre a tela... umas pessoas estavam por detrás dela. Estranho: apesar de já ter assistido a milhares de filmes, projetados em centenas de salas, NUNCA havia estado atrás da tela. Vou explorar: tratava-se de um casal de jovens... a massa dos seus corpos constituíam os obstáculos que impediam à luz do projetor chegar até a tela, gerando sombras sobre ela.

Estranho: nos cinemas a projeção sempre é feita a partir da zona frontal, não desde a parte de trás. A área “por cima” do lugar onde estão localizadas as cadeiras para os espectadores é aproveitada como campo de propagação do cone de luz que veicula a imagem até a tela. A altura a partir da qual se lança o jato de luz está calculada para que os espectadores, mesmo que em pé, não obstruam o jato de luz. Esse “vazio” é um elemento constitutivo da sala de cinema. Ele é indispensável para a difusão da luz. Porém, aqui, a projeção vem da parte de trás da tela, e os espectadores (visitantes?) podem bloqueá-la com os seus corpos. Não é isso justamente o contrário daquilo que propõe «*O Pequena Teoria*»? Ele quer preencher os “vazios” das salas de exposições com cadeiras, nesta *sala-de-cinema* fragmentada tiraram as cadeiras para que as pessoas pudessem circular, se interpor e brincar com os seus próprios corpos. Porque estão também os espelhos colocados ao longo das paredes do espaço... o espectador quer ver, e acaba vendo-se neles, e projetando a sua própria sombra na tela.

Os jovens estavam brincando com as sombras projetadas. O mesmo principio do *Wayang Kulit*, o Teatro de Sombras da Indonésia, maravilhoso cinema de antes da invenção do cinema. Prodigiosa tradição narrativa feita a partir das sombras em movimento. A moça começou a tirar fotos da sombra do seu namorado. Veio em mim uma primeira iluminura: achei que estava assistindo, em primeira pessoa, à *misse en scène* daquele mito ancestral da invenção da pintura narrado por Plínio, o Velho, na sua *História Natural*. Antes da partida do seu namorado, a filha do oleiro Butades de Sícion

contornou com uma linha a sombra da sua face, projetada por uma vela sobre o muro. O pai aplicou argila sobre o esboço e confeccionou um relevo que colocou depois no fogo para endurecer. Mas, ao mesmo tempo, a inocente paixão do jovem casal me entristeceu um pouco. O contraste da sua alegre cumplicidade juvenil não podia ser maior com a solidão do velho *dalang* (mestre das marionetes) que tive a sorte e o privilégio de conhecer na ilha de Java, há já uns dez anos. O velho *dalang* não tinha mulher. E contava isso com certo sentido de frustração. A fama e o sucesso chegaram tarde à sua vida. As dificuldades próprias do começo da sua carreira lhe impediram reunir o dinheiro suficiente para pagar o dote requerido pela família da moça pela qual estava apaixonado. Os pais a casaram com um pretendente mais rico. O tempo passou e ele não se casou nunca. Porém, ao longo da minha visita ao seu atelier de marionetes (que se prolongou durante a noite toda) ficou claro que a sua solidão tinha talvez uma causa mais profunda. Outra paixão o havia devorado: o aperfeiçoamento da sua arte. O matrimônio, as obrigações de esposo e pai teriam talvez sido incompatíveis com essa grande paixão. Ainda mais porque o *wayang kulit* está ligado à tradição de um teatro nômade, de rua. Impossível, porém, não perceber certo sentido de incompletude na sua declaração de celibato... a impressão de não ter realizado uma tarefa que agora, na velhice, ele percebia como um saldo vermelho no seu passado.

IV- A máquina das conexões

«*O Pequena Teoria*», Calvino, Plínio, o Velho, a filha de Butades de Sícion, a invenção da pintura, o *wayang kulit*, o *dalang* solteirão, o amor, a arte, a solidão e outras paixões devoradoras... A máquina das conexões estava pegando fogo naquela sala de fragmentos! Juro que até hoje, vinte anos depois do nosso último adeus, ainda não sei como funcionam as cabeças dos meus congêneres, mas você já foi testemunha da forma como funciona a minha: apenas nestes atos de malabarismo, de conexões desordenadas e junções improváveis. Nesse mesmo momento já estava pensando em Bachelard, via Foucault e os seus *Espaços Outros*

“A obra – imensa- de Bachelard, as descrições dos fenomenologistas, nos ensinam que não vivemos num espaço homogêneo e vazio, mas, ao contrário, num espaço que está carregado de qualidades, um espaço que, quiçá, também está cheio de fantasmas; o espaço da nossa

percepção primeira, aquele das nossas fantasias, o das nossas paixões, possui em si mesmo umas qualidades que são como intrínsecas. Pode tratar-se de um espaço leve, etéreo, transparente, ou de um espaço escuro, rochoso, abarrotado; pode ser um espaço superior, um espaço dos pináculos, ou, pelo contrário, um espaço inferior, um espaço da lama, um espaço que corre como a água ou um espaço que pode estar fixo como a pedra ou como o cristal.”

FOUCAULT, 1984²²⁹

Falamos *sala-de-cinema*, e à nossa cabeça vem imediatamente um tipo de espaço homogêneo. Lembramos dos espaços onde as narrativas dos filmes acontecem. Não daqueles lugares onde os próprios filmes *nos aconteceram*. Este espaço aqui respirava, num primeiro momento, essa impessoalidade aparente das salas de cinema vazias: um padrão que se repete universalmente. Cortinas, tapetes, tela... tudo aquilo que foi estandardizado pelas poderosas indústrias do entretenimento. Porém, essa impessoalidade, não é também, de alguma maneira, uma personalidade? Não é essa neutralidade padronizada o modo de ser próprio de um tipo de espaço que *parece* estar só a serviço da narração que nele sucede? Esse espaço, mesmo que “neutro”, mesmo que “*a serviço do filme*”, é também um lugar, e está, portanto, carregado de signos e fantasmas. Não foi numa *sala-de-cinema* que beijei e fui beijado pela primeira vez? Que acariciei e fui acariciado, também pela primeira vez? (se é que posso falar que acariciavam aquelas mãos impulsionadas mais pelo desassossego que pelo afã de prazer). Foi naquele espaço “impessoal” que senti, pela primeira vez, a presença desse *algo* que emergia com uma força poderosa e nova. E, não foi também numa *sala-de-cinema* que aconteceu o nosso primeiro encontro, e também o nosso primeiro beijo?

A sala de cinema não foi o espaço central dos tempos modernos? Não representa ela, paradigmaticamente, justamente na sua impessoalidade, e na sua estandardização, o status híbrido dessa arte, metade poesia, metade indústria, que foi talvez o próprio símbolo da modernidade? Pelo menos, no meu caso, a *sala-de-cinema* é até hoje, um dos centros essenciais da minha vida. Como Almodóvar eu também cresci

²²⁹Foucault Michel, Dits et écrits 1984, *Des espaces autres*, 1984, p 46-49.. Tradução livre do autor desta tese. [«L'œuvre - immense - de Bachelard, les descriptions des phénoménologues nous ont appris que nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace, qui est peut-être aussi hanté de fantômes; l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions détiennent en eux-mêmes des qualités qui sont comme intrinsèques; c'est un espace léger, éthéré, transparent, ou bien c'est un espace obscur, rocailleux, encombré : c'est un espace d'en haut, c'est un espace des cimes, ou c'est au contraire un espace d'en bas, un espace de la boue, c'est un espace qui peut être courant comme l'eau vive, c'est un espace qui peut être fixé, figé comme la pierre ou comme le cristal.»]

acompanhando as minhas irmãs mais velhas ao cinema, desde criança. Cada final de semana os meus pais me “encomendavam” a vigilância de alguma delas. Na época era impensável para uma moça sozinha ir ao cinema com o seu namorado. Era perigoso mesmo: tratava-se, justamente, de um espaço escuro demais, impessoal demais, cúmplice de beijos e de carícias indevidas. Precisava-se da companhia de um terceiro que, mesmo sem sabê-lo (eu teria então seis ou sete anos) fizera as vezes de vigilante.

E, o que falar das lembranças daquelas tardes do ensino médio nas quais, matando aula, corríamos com alguns outros colegas até os cinemas de periferia para assistir os filmes que, por causa da classificação rigorosa da época, não podíamos assistir? Só nas salas B, onde o controle da carteirinha de identidade era muito mais relaxado, era possível assistir. Caso extremo, sabíamos que poderíamos oferecer uma propina ao porteiro para ver os filmes considerados não aptos para menores de vinte um (e depois dezoito) anos.

E, o que dizer da minha ridícula paixão de adolescente pela atriz Liv Ullman? Os meus colegas fizeram piada de mim... ela não tinha nenhum dos atributos de um verdadeiro *sex symbol*! Além disso, eu sentia uma culpabilidade horrível: não podia fazer isso ao meu ídolo, Ingmar Bergman! Nem sei muito bem por que, mas adorava seus filmes. Na verdade, nem conseguia entender direito aquelas cenas lentas e estranhas. Lembro, sim, que gostava do preto e branco, da luz, dos gestos, dos close-ups. E que me identificava com os sofrimentos e os conflitos daqueles personagens. Gostava de pensar que sofria tanto quanto eles. Mas, agora, estava apaixonado pela sua mulher! Só depois que eles divorciaram consegui ficar mais tranquilo!

Cada etapa da minha vida não esteve ligada à descoberta de um diretor, de um cinema nacional, de um roteirista, de uma escola, de um gênero, de uma atriz ou ator favorito? Muitas das minhas amizades não tinham acontecido paralelamente a uma “cumplicidade cinematográfica”? E, no nosso caso, não foi também o gosto por alguns diretores russos e soviéticos (Tarkovski, Paradzhanov, Kalatozov, Vertov...) um dos elementos aglutinantes do nosso relacionamento? Justo ali onde tantas outras coisas acabaram nos afastando, não foi a sala de cinema um dos nossos territórios comuns?

Porém, só ali, caminhando nos fragmentos daquela *sala-de-cinema* desestruturada, entendi que, não só uma parte da minha vida tinha sido “*cinematográfica*”, senão que,

mais exatamente, ela havia acontecido, justamente, numa *sala-de-cinema*. E, mais exatamente, numa única *sala-de-cinema*. Porque, justamente por causa da padronização, todas as salas de cinema, onde sozinho ou acompanhado, chorei, amei, beijei, vivi, gozei, sofri e sonhei tinham sido uma só. Uma, na qual eu não tinha sido um simples olho que *assistira* filmes, senão também um corpo todo, que habitara de um modo particular um espaço. Um espaço, uma casa, um território *desterritorializado* chamado *sala-de-cinema*. Porque, mesmo que em hibernação, no inverno o urso também é. E mesmo que encapsulado em si mesmo, o bicho da seda também trabalha. Trabalha *porque* está encapsulado! Porque, sobretudo, compreendi também que nessa mesma sala, standard, impessoal, única, vou continuar sonhando, amando e rindo. A *sala-de-cinema*, agora ficava claro para mim, tinha sido e ia continuar sendo, a minha segunda casa. E falo, claro está, de *casa* no sentido Bachelardiano do termo:

“Pois a nossa casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo.

BACHELARD, 1978²³⁰

O mais curioso, porém, era que sentia pela primeira vez aquele espaço *sala-de-cinema*, justamente naquilo que **não** era uma *sala-de-cinema*. Parecia, mas não era. Não era, mas *parecia*. Citava-a, mas ao mesmo tempo em que a arremedava, também a negava, deslocava, desconstruía e fragmentava. Não era justamente essa distância o que fazia com que eu tomasse uma consciência tão plena dela? O que me fazia sentir, tão plenamente, “em casa”?

“Chegamos aqui a uma recíproca cujas imagens devemos explorar: todo espaço verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa”

BACHELARD, 1978²³¹

A biblioteca ocupa um lugar central nas narrativas literárias, e talvez seja Borges o autor que a explorou com maior lucidez. *A Biblioteca de Babel* resume as fantasmagorias próprias desse espaço que, muito além de ser um lugar onde se armazenam livros, constitui um universo de metáforas e projeções. Talvez só hoje – quando o espaço privado da Internet e a fruição dos filmes em casa ameaçam mais profundamente a

²³⁰Bachelard, Gaston, *A poética do espaço*, 1978. p 200.

²³¹Ibid, op. Cit. p. 200.

natureza *pública* da sala de cinema– começamos a entender os fantasmas que a povoam. E talvez tenha sido Tornatore, no seu clássico *Cinema Paradiso*²³², o topógrafo que aprofundara mais na fantasmagoria amorosa de um espaço que não goza ainda do prestígio e da sedimentação histórica e social da biblioteca.

Mas talvez seja assim mesmo: talvez todo amor verdadeiro aconteça só no passado, na lembrança e na nostalgia. Só agora, quando as antigas salas de cinema foram já quase todas demolidas (como aquela do filme de Tornatore), que começamos a amá-las. E a compreendê-las realmente, como espaços de sonhos e poesia. Em si mesmas, independentemente dos filmes que nelas se projetam.

Mas... estou falando sozinho de novo. E, mais uma vez, peço desculpas. É evidente que os defeitos que você tanto reprovava só se acrescentaram nestes últimos vinte anos. Segundo “*Pequena Teoria*», com a idade só conseguimos ser mais daquilo que já éramos. Só cavamos, mais profundamente, no mesmo buraco que já éramos. Ao falar *topógrafo* estou falando a sós comigo, e com o meu desejo. Ou ainda com a minha frustração e nostalgia por uma profissão na qual, ainda que inexistente, eu queria ter formado, feito mestrado, doutorado, pós-doutorados e pesquisas aprofundadas. *Topógrafo* de lugares... procurando as suas almas... Mas, deixa eu te explicar... ou talvez não. Acho melhor eu deixar falar o próprio inventor dessa profissão:

“A topografia seria então o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima. No teatro do passado que é nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso.”

BACHELARD, 1978.²³³

Na verdade, é só para te falar desses alvéolos de tempo que escrevo esta longa mensagem. Mas, calma aí: não vou falar de mil, senão de **um** alvéolo só. Um cuja

²³²*Nuovo Cinema Paradiso*, 1988. Direção e roteiro: Giuseppe Tornatore. Produção: Cristaldi Films/films Arienne. O filme ganhou o Oscar de melhor filme estrangeiro em 1989 e recebeu também vários prêmios e indicações em diversas categorias nos festivais de Cannes e Berlim, e também aos prêmios Bafta e aos European Film Awards.

²³³BACHELARD, Gaston, *Idem*, p. 202.

explosão me atingiu miraculosamente, justamente na hora que eu estava absorto nesta máquina de conexões que pegava fogo naquela sala. Eram muitos os tempos comprimidos e aprisionados naquele espaço que resumia e negava todas as *salas-de-cinema* nas quais eu tinha sonhado e viajado ao longo da minha vida toda!!

Depois de tirar as fotos das sombras, aqueles moços começaram a fazer alguns passos e exercícios de dança, em frente dos espelhos. Uma *promenade*: um, dois, um dois, um dois, um dois e um primeiro pulo, uma rápida *pirouette* em frente ao espelho. E logo outra... não podia acreditar!! Aquilo não podia estar acontecendo! Quase desmaiei. Tive um desfalecimento, mas passei logo ao êxtase: juro que eu ***te vi*** nesse *pas de deux*! Não estou falando que os movimentos da moça me *lembraram* de você. Não é isso: juro que um alvéolo de tempo estalou na minha cara, na minha memória, na minha louca máquina das conexões. Juro que ***te vi*** ali, pulando naquele espaço, vinte anos atrás, vinte anos depois, vinte anos que não tinham acontecido, vinte anos e milhares de quilômetros, vinte anos, e toda a água que passou em baixo das pontes de tantos rios, se desvaneceram naquela segunda iluminura que relampejou por um instante!

Não vou me sentir culpado mais uma vez pela minha incapacidade inata para apreciar, fruir e entender a dança clássica, apesar dos meus esforços. Nós dois sabemos muito bem que essa cegueira esteve na base do nosso desencontro. E sabemos também que ela faz parte do lado negativo da minha “hiper-conectividade”: os meus ataques de desatenção repentina são simplesmente o seu avesso. Outros sofrem de ataques de raiva ou depressão. Eu sofro de ataques de perda súbita da capacidade de me interessar. Talvez as máquinas de conexões não possam ficar acesas o tempo todo. Nem conectadas o tempo todo a todas as coisas. Até os processadores mais potentes têm os seus limites. Talvez a abundância de hiper conexões consuma muita energia e o sistema se descarrega. O fato é que a minha máquina dá pau... e uma dessas dificuldades para manter a atenção me acontece justamente com o balé clássico...

Isso tudo continua me acontecendo, nas mais variadas situações e lugares. Mas não vou entrar nas situações vergonhosas que aqueles ataques de desinteresse continuam me causando. É da parte bacana que estava falando: quando o aparelho associativo se excita e começa a dar reviravoltas. Dos momentos de epifania nos quais os neurônios se expandem, espalham e disseminam. Momentos nos quais consigo dar continuidade a

cadeias associativas coerentes, e consigo até construir unidades improváveis ali onde o fragmento e a dispersão imperam. Nesses momentos, o meu herói particular é, sem dúvida, Auguste Dupin, aquele famoso detetive de Poe que resolveu os misteriosos crimes da Rua Morgue e que inaugurou o gênero literário dos contos policiais, continuado depois pelo cinema e a TV. Todos lembram o seu sucesso com a carta roubada, eu, porém, lembro sobretudo aquele trecho genial no qual, antes de ler no jornal sobre os estranhos assassinatos acontecidos na Rua Morgue, Dupin dá provas da sua inusitada capacidade de fazer seguimento a uma linha complexa de continuidades associativas. Sem que seu amigo tenha falado nada, e só graças à reconstrução da seqüência associativa dos pensamentos dele, Dupin consegue adivinhar o processo de conexões que o levaram até uma conclusão particular. À pergunta do seu amigo sobre o método para fazê-lo Dupin responde:

“– Explicarei –disse ele– e, para que você possa compreender tudo claramente, refaremos de novo o curso das suas meditações, desde o momento que falei com você até o nosso encontro com o vendedor de frutas em questão. Os elos da cadeia seguem a seguinte ordem: Chantilly, Orion, Doutor Nichols, Epicuro, estereotomia, as pedras da rua, o vendedor de frutas.”
POE, 1981²³⁴

Não vou te entediar contando de novo uma história que já conhecemos. Mas quero te dizer que é nesses momentos de epifania que os milagres me acontecem. Porque me aconteceu um ontem, com a tua filha, nesse espaço aparentemente impessoal e neutro, no meio desses fragmentos e estilhaços: eu te vi, igualzinha, como eras vinte anos atrás, fazendo as tuas *promenades e pirouettes*.

Tanto é assim que, sem pensá-lo, sem ter processado ou medido nenhum tipo de intencionalidade ou conseqüência lógica, falei, na hora, com Irina, em russo. A minha sorte foi que a máquina das conexões estava ligada, e que ela herdou não só a tua beleza, mas também a tua espontaneidade e amabilidade naturais. Continuamos a visitação da coleção e do parque juntos. Almoçamos juntos, falamos durante horas. Falou-me de ti, da tua carreira, da escola de balé e também da carreira dela e do seu estágio neste país que ela está adorando. Passei mal, tentando lembrar uma língua que não falo já mais com ninguém, além do fato que a aprendizagem do português me

²³⁴POE, Edgar Alan, 1981. *Os Crimes da Rua Morgue*. p 118.

atrapalha e se sobrepõe. Felizmente, tanto ela quanto o Alexei, foram muito pacientes comigo, além de que estão falando já bastante bem o português, apesar do pouco tempo que passaram até hoje na escola de balé de Joinville.

Irina queria me passar o teu correio eletrônico, o teu web site, os teus dados no skype, etc. Não quis pegar nenhum deles. A gente se conheceu, viveu junto (e se separou) ainda na época arcaica de *antes* da Internet. Prefiro, por enquanto, enviar esta mensagem desusada, num envelope, pelo correio, ao teu endereço real nessa cidade real, povoada para mim de tantas e tantas lembranças.

Eu?? Fugindo ainda... e ainda sem saber muito bem de que. Tentando ainda balançar e equilibrar os meus períodos de hiper-conectividade com os meus períodos de desconexão e desinteresse absoluto. Tentando construir ainda a minha casa nos espaços públicos dos museus, das salas de cinema, das galerias, das bibliotecas. Mando, junto com esta carta, algumas revistas com um par de artigos e alguns comentários sobre duas exposições recentes... como há vinte anos atrás, ainda não consigo me decidir sobre o meu campo profissional e continuo errante... entre a literatura, a pesquisa, o cinema, as artes visuais.

Faz uns dias “*Pequena Teoria*» me apresentou como um “*surfer cultural*” a um dos seus amigos. Não achei ruim essa definição da minha pessoa e profissão. Não me incomodou nem um pouco, na verdade. Enfim: continuo acreditando nos milagres. E às vezes ainda me acontecem milagres, como este do meu encontro com Irina e Alexei. E continuo também acreditando que o cinema ainda está vivo. Mas não só isso. Acredito também que ele teve muitos filhos. E que alguns desses filhos estão morando agora nos museus e nas galerias... e que talvez daqui a pouco alguns outros vão começar a morar também nas bibliotecas e nos livros, como vídeo-poemas, por exemplo.

E acredito também que outros filhos... chamados vídeo-dança, ou vídeo-clip, ou ainda videogame, alcançaram, ou estão alcançando já a idade adulta, e estão construindo a sua casa própria. Mas chega de metáforas simples e de lugares comuns! Toda errância deve levar a algum lugar, pelo menos temporariamente. Não vou te aborrecer mais por enquanto... amanhã vou jogar esta garrafa no mar. Nesse mar de conexões chamado oficina de correios. Espero que ela volte do lado de cá num próximo e feliz dia.

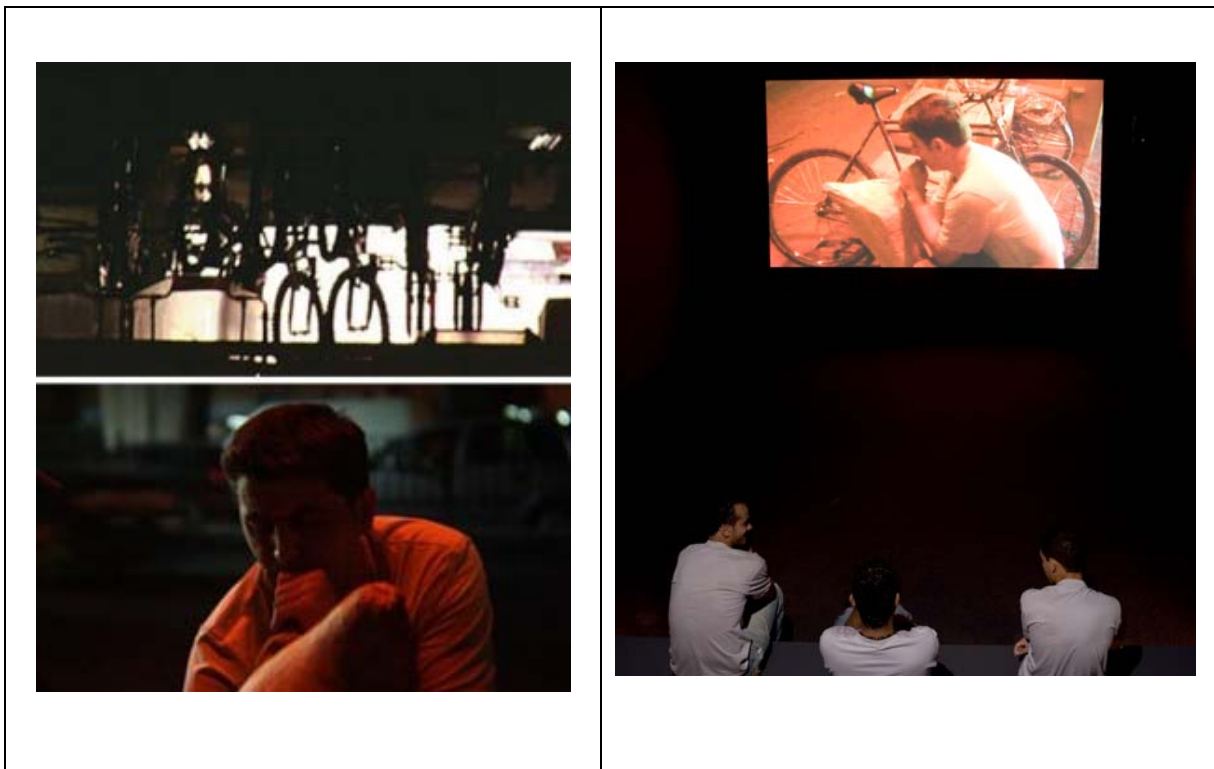
Fiquei MUITO feliz de saber que, apesar de todas as mudanças (de nomes, de regimes, etc.) Petersburgo continua sendo a mágica cidade que ela sempre foi. E que essa magia continue iluminando aos seus dançarinos, e atingindo até hoje os mais inesperados cantos do globo.

Grande abraço (de um *surfer* cultural em equilíbrio instável).

4.3.3- APETITE-DE-ERRÂNCIAS

Texto escrito a partir da obra «There's more than one way to skin a sheep», Jeniffer

Allora & Guillermo Calzadilla, 2007.²³⁵



(Figuras 53 e 54): *There's More Than One Way To Skin a Sheep*. Jeniffer Allora & Guillermo Calzadilla. , 2007, Projeção de DVD, cor, som, Loop, 6'46'', 2007. Cortesia de Instituto Inhotim. Fotografia de Eduardo Ortega.

I- O cartão postal e o seu avesso

“O viajante encontra-se subitamente diante da cidade de Moriana, com as portas de alabastro transparentes à luz do sol, as colunas de coral

²³⁵Transcrevemos aqui o texto de parede da obra *There's More Than One Way to Skin a Sheep*, 2007, no Instituto Inhotim: “Jeniffer Allora & Guillermo Calzadilla trabalham colaborativamente desde 1995 e desenvolvem, em filmes, fotografias, performances, esculturas e instalações, uma crítica aos sistemas sócio-culturais presentes nos processos de globalização. Baseados em Porto Rico, um país na América Central sob autoridade dos Estados Unidos, eles colocam tensões e hibridismos contemporâneos no centro de seus interesses, o que, mais tarde, de maneira poética, convertem-se em obras. Em *There's more than one way to skin a sheep* a música do tulum, um antigo instrumento de sopro feito com pele de carneiro, e a ação de andar de bicicleta são as marcas da resistência silenciosa sugerida pelo protagonista do vídeo. Ele percorre uma Istambul massificada por ícones de consumo - uma cidade partida até em sua geografia, situada nos continentes europeu e asiático. O tulum foi originalmente usado em combates travados nas regiões montanhosas da Turquia. Em Istambul, seu som melódico e choroso sobrepõe-se aos ruídos da cidade globalizada, ecoando uma tradição milenar. Jennifer Allora. Philadelphia, EUA, 1974, e Guillermo Calzadilla. Havana, 1971, vivem e trabalham em Porto Rico.” Informações e imagens baixadas do site <http://www.inhotim.org.br> / Acessado Agosto 2, 2010.

que sustentam frontões incrustados de serpentina, as aldeias inteiramente de vidro como aquários (...) se não é a sua primeira viagem o viajante já sabe que cidades como estas têm um avesso: basta percorrer um semicírculo e ver-se à face obscura de Moriana, uma ampla lâmina enferrujada, pedaços de pano, eixos hirtos de pregos, tubos negros de fuligem, montes de potes de vidro, muros escritos com escritas desbotadas, caixilhos de cadeiras despalhadas, cordas que servem apenas para se enforcar numa trave podre.”

CALVINO, 2003²³⁶

- *Meus queridos alunos: hoje vamos falar de uma grande e poderosa cidade.*
- *Ou seja, seria uma cidade cheia de prédios detonados, de periferias afastadas, de ônibus que lançam fumaça enquanto avançam lentamente por estradas estreitas e engarrafadas?*
- *Não! É de uma urbe esclarecida, localizada em dois continentes que eu quero falar!*
- *Entendi: um lugar que a força de habitar em dois mundos acabou não ficando em nenhum?*
- *Rapaz! Estou falando do ilustre centro de três grandes impérios - ao longo de mais de dois mil anos de história!*
- *Ou seja, você fala de uma potência falida e decadente... de um centro deslocado que mora no passado e não consegue idealizar o futuro?*
- *Claro que não! É de Bizâncio, Constantinopla e Istambul que eu falo: um lugar só, mas que já teve três ilustres nomes.*
- *E milhões de habitantes empobrecidos, de prédios detonados e tradições esquecidas, de ruas quebradas e escadarias sinuosas e tortas?*
- *Moço! É de grandes basílicas, mesquitas e palácios, de obras primas da arquitetura e da arte... de inestimáveis afrescos,... de...*
- *... de fetiches que ancoram a velha capital empobrecida a um passado longínquo?*

Eu era, sem dúvida, o sabichão detestável da classe, especialmente na aula de Geografia. Achava-me melhor que os meus colegas pelo fato de ter decorado as capitais de TODOS os países do mundo (claro: na condição que as perguntassem na ordem alfabética: Afeganistão, Albânia, Argélia, Argentina, Austrália,..). Mas tratava-se, também, da aula do Abdenago, o nosso tímido, benévolo e sofrido professor de geografia no quinto ano do ensino médio. Coitado: o seu caráter bondoso –acovardado

²³⁶CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis (As Cidades e os Olhos, 5)*, 2003. p. 97.

até— impedia-lhe de ser severo com os alunos. E nós tirávamos proveito da sua meiguice naquela escola de periferia onde ele não conseguiu nunca controlar o bando de meninos rudes e barulhentos que éramos eu e os meus colegas.

A partir do primeiro dia, quando se apresentou com aquele nome desusado, e aquele sotaque interiorano, o professor Abdenago tornou-se alvo de piadas e trapanças. A minha pena era dupla: de uma parte, ele ministrava a aula que eu sempre gostei mais: aquela que me fazia viajar por continentes e países longínquos. Mas ele mal conseguia acalmar os meninos e apresentar os conteúdos da disciplina em meio àquela gritaria. Por outro lado, evidentemente, eu também fazia a minha parte naquela confusão, e me sentia culpado por isso. Mas não podia evitá-lo: às vezes —como naquele dia— não conseguia ficar sossegado. Justamente porque era o melhor da classe, acreditava ter direitos especiais. Tendo estudado já em casa os conteúdos da aula daquele dia, não conseguia calar a boca. Queria demonstrar a minha “superioridade”, mas também experimentar o prazer sadista de ver o Abdenago nervoso. Menino é cruel: a turma adorava assistir àqueles confrontos, à expectativa das reações daquele professor brando e tímido que acabava sempre se isolando no seu canto: o pequeno estrado de madeira que, junto ao quadro-negro, constituía quase o único símbolo de superioridade que o elevava e o protegia daquela horda de adolescentes. Mas a vida nos ensina aos poucos. Igual a minha avó falava, acabamos sempre recebendo o troco pelas coisas que fazemos às outras pessoas. Eu também iria receber um dia o meu, como pagamento daquelas sabotagens às aulas do bondoso *Abdenago – O Brando* – como nós o apelidáramos.

Em casa, a repartição do jornal de domingo se fazia desta forma: esportes para o meu pai, quadrinhos para o meu irmão, moda e beleza para a minha irmã, lazer e saúde para a minha mãe... e páginas de notícias internacionais para o sabichão. Mas o que eu adorava nelas eram as notícias de guerras, atentados, golpes militares, bombas, ameaças, protestos, seqüestros, escândalos, corrupção, complôs... era como assistir aos filmes americanos de gângsteres ou de guerra, ou ainda os thrillers de James Bond: conspirações, traições, enganar, agentes duplos, etc. Naquela semana a Turquia tinha apresentado, mais uma vez, um pedido oficial para entrar na União Européia, e mais uma vez a resposta tinha sido negativa, o que ocasionou declarações e opiniões desencontradas da parte de vários líderes internacionais. Uma matéria especial apareceu no jornal do domingo por causa disso, examinando o amplo leque de reações que o fato

gerara. Analisavam-se as razões pelas quais vários líderes europeus tinham “medo” da Turquia, mas também as implicações no contexto da OTAN, da Guerra Fria, etc. Eu li a matéria só porque a primeira aula das segundas-feiras era, justamente, a de Geografia e o Abdenago tinha falado da temática que iríamos abordar nessa próxima aula: *A Turquia: Mundo entre Dois Mundos*. Tendo já estudado os rios, a divisão política, as capitais dos países da Europa, etc., iríamos começar agora com a Ásia. E a ponte para ir de um continente ao outro seria Istambul, a capital da Turquia, onde – segundo ele – “*uma ponte de verdade, une os dois continentes*”.

Mas os dois mundos dos quais se falava na matéria do jornal não eram a Europa e a Ásia, senão o “*primeiro*” e o “*terceiro*” mundo. Eu sempre ficava na dúvida sobre o lugar onde ficaria o *segundo* mundo. Devia estar em algum lugar... no meio, imaginava... mas isso ficaria onde? Algum dia eu ia descobrir. Na verdade, até hoje continuo na dúvida. Mas de outra coisa não tenho já dúvida alguma: às vezes o troco da vida pode demorar, mas um dia ele chega. O sabichão desrespeitoso demorou mais de dez anos para receber o seu, mas ele chegou; e como sempre, de forma inesperada.

No retorno da nossa viagem ao México, minha mulher e eu convidamos os amigos e a família para compartilhar as fotos da viagem. Mas era também a primeira “apresentação pública” das minhas fotos depois do curso de fotografia feito lá, na Escola de Belas Artes. Organizamos um jantar e uma projeção de slides. O meu cunhado, que nunca gostou muito de mim, estava já meio bêbado na hora de iniciar a projeção. A cada slide apresentado ele começou a fazer comentários desagradáveis e irônicos que visavam questionar, tanto a beleza da foto quanto a nossa (suposta) pretensão de ter conhecido um país maravilhoso. Das coloridas fotos das barcas em Xochimilco (a “*Veneza mexicana*”), e dos seus belíssimos mercados de flores, ele fez comentários grossos sobre o cheiro podre e a poluição daqueles canais, e da maneira como todo o sistema lacustre que conformava a cidade pré-colombiana fora poluído e destruído. Ao mostrar as fotos das belas praças do centro do Distrito Federal, ele falou –quase gritando– sobre o ar ruim e o *smog* que cobre a cidade. Sobre a chuva ácida que cai sobre ela, matando passarinhos e borboletas. E assim por diante: engarrafamentos, insegurança, a artificialidade kitsch da *mise en scène* das músicas e danças populares, convertidas em vergonhosas atrações turísticas para gringos. Além da tragédia que representam para o planeta aquelas megalópoles insustentáveis. Meio que zombando, meio que falando

sério, um dos meus amigos lhe mandou calar a boca. O meu cunhado respondeu agressivamente, e só por um pouco não acabamos tendo briga – ao invés do jantar – naquela noite. Interrompemos a projeção e demos um jeito para contornar aquela confusão. As coisas se acalmaram, mas recolhemos as garrafas de tequila e a reunião acabou cedo.

Aprendi uma lição: os cartões postais têm um avesso. Como na cidade de Moriana do livro de Calvino, às portas de alabastro transparentes correspondem tubos negros de fuligem em algum prédio detonado e sujo; o avesso das colunas de coral é uma corda podre que, num outro extremo da cidade, serve apenas para se enforcar. Às vezes o cartão postal e seu avesso ficam afastados. Ou então faz-se tudo para que fiquem afastados. Em outros casos a frente e o avesso estão um ao lado do outro: o refúgio dos moradores de rua em baixo do viaduto fica logo em frente do majestoso prédio da corporação multinacional. Ou – como em Ipanema, no Rio – a favela no morro está ao lado de luxuosos apartamentos com o metro quadrado mais caro da América Latina. Mesmo que na verdade eles sejam uma coisa só, esses dois universos têm medo um do outro, evitam-se, negam-se e excluem-se reciprocamente.

II- Cartografia e Poesia

O passeio de bicicleta de Calzadilla & Allora no universo meio detonado das várias periferias e espaços urbanos anônimos de uma cidade cheia de terrenos baldios, quebrada e, aparentemente, provinciana, me fez pensar naquelas duas histórias. E nas Morianas confrontadas de Calvino: os cartões postais e os seus avessos. Custou, na primeira vez que assisti ao vídeo (dou sempre uma primeira olhada nas obras antes de ler os textos de parede), adivinhar de qual cidade se tratava. Parecia ficar na Sérvia ou na Bósnia do pós-guerra dos Bálcãs: detonada, meio em ruínas, meio que parecida a muitas outras cidades de um mundo meio “subdesenvolvido”, mas, ao mesmo tempo com estruturas similares àquelas de qualquer universo urbano: ônibus, viadutos, lojas... Pelos rostos das mulheres era um país muçulmano. Mas, justamente, a guerra da antiga Iugoslávia não aconteceu por causa da “faxina” étnica, realizada, em parte, contra a população muçulmana? Parecia uma grande cidade, mas por vezes parecia também uma cidade do interior. Finalmente, depois de ler o texto de parede entendi: tratava-se de Istambul. Mas, certamente, de uma Istambul diferente do glorioso e radiante universo

bizantino que os cartões postais apresentam, e que os livros de história da arte exaltam: aquele de Hagia Sophia²³⁷ e do esplendor do império bizantino. Ou então aquele do Oriente exotizado pelo Ocidente: luxuosos sultões em ricos palácios que, como em Topkapi²³⁸, usufruem de fabulosos tesouros, de haréns com centenas de formosas mulheres de todas as raças, protegidos por guerreiros, e atendidos por castrados e anãos.

Bizâncio: antiga colônia comercial grega. Constantinopla: a segunda Roma. A Roma do Oriente: um dos centros onde se forjou o destino do mundo. A maior e a mais rica cidade da Idade Média, a poderosa capital do império cristão medieval chamado *Bizâncio*, engolido aos poucos pelo avanço do Islã. Istambul: limite exato entre Oriente e Ocidente, capital esplendorosa do imenso império otomano, e um dos focos mais importantes na expansão do Islã. Mas também a triste cidade em ruínas que Orham Pamuk coloca como pano de fundo de várias das suas narrativas, e à qual dedica um livro inteiro de poéticas lembranças e reflexões:

“Depois do colapso do Império Otomano o mundo quase chegou a esquecer-se da existência de Istambul. A cidade em que eu nasci era mais pobre, mais acanhada e mais isolada do que jamais tinha sido nos dois mil anos da sua história. Para mim ela sempre foi uma cidade dominada pelas ruínas e pela melancolia de fim de império. Passei a vida inteira debatendo-me com essa melancolia ou (como todos os Istanbulus) apossando-me dela.”
PAMUK, 2007.²³⁹

Mas o percurso de Calzadilla no vídeo me fez pensar também nos surpreendentes painéis que vi nos anos 1990 no coração financeiro do planeta: a parte sul da ilha de Manhattan. Uma série de placas comemorativas espalhadas ao longo de várias ruas e quarteirões lembrava dezenas de histórias mínimas esquecidas: a pequena praça onde as

²³⁷A cidadela conformada pela Catedral de Hagia Sophia (Sancta Sophia ou Santa Sabedoria) e os elementos adjacentes dominam a silhueta de Istambul. Ela constitui talvez o maior tesouro da arte bizantina. São famosos os seus afrescos e mosaicos, assim como o conjunto arquitetônico, construído no século VI (entre 532 e 537, durante o reinado de Justiniano, seguindo os projetos de Thenio de Trelles e de Isidoro de Mileto). Apesar das múltiplas reformas, e mudanças realizadas ao longo do milênio e meio, ela continua sendo admirada como um dos maiores monumentos da arquitetura e da cultura humana.

²³⁸O Palácio de Topkapi, construído na segunda metade do século XV pelo Sultão Mehmed II, foi o centro administrativo do Império Otomano por quase quatro séculos. Localizado entre o Chifre de Ouro e o mar de Marmara ele oferece uma esplêndida vista sobre o estreito do Bósforo. O palácio constitui um complexo de vários prédios, jardins e pátios que somam uma área de mais de 700.000 m², rodeados por uma muralha bizantina. Ele constitui o máximo exemplo da arquitetura leiga turca e, junto com a catedral de Santa Sophia, é o local mais visitado pelos turistas na cidade de Istambul.

²³⁹PAMUK Orham. *Istambul: memória e cidade*, 2007. p. 14. Pamuk, escritor turco nascido em Istambul (1952), ganhou o prêmio Nobel de literatura em 2007. Entre os romances que tem a sua cidade como lugar onde acontece a ação, podemos citar *Meu Nome é Vermelho*.

operárias de uma fábrica de tecelagem almoçavam nos finais do século XIX, o mercado onde os escravos negros eram comprados e vendidos na primeira metade do século XVIII, o lugar onde caiu o corpo de um acionista da bolsa que se suicidou, pulando de uma janela, na crise financeira de 1929. Nenhuma das grandes narrativas daquele coração do mundo era lembrada. Mas, quem, e onde, se decide o que é importante e o que não é? Todos os lugares estão cheios de histórias, mas, como decidimos quais delas são significativas para ser apontadas, conservadas e lembradas, ou então irrelevantes e dignas de serem esquecidas? Mais tarde fiquei sabendo que se tratava do trabalho de um coletivo multidisciplinar nova-iorquino chamado REPOhistory²⁴⁰, que, em 1992, ano das comemorações da chegada de Colombo nas Américas, pesquisou e construiu essa cartografia histórico-poética do lugar. Os membros do coletivo (artistas, historiadores, sociólogos, antropólogos) selecionaram aquele lugar, símbolo do então vigoroso capitalismo, para lembrar e marcar nele o avesso das grandes histórias, questionando a noção dos lugares e os acontecimentos onde se define a escrita da história. Uma geografia do esquecimento, feita para comemorar histórias e lugares mínimos e anônimos. Para repor as memórias contidas naqueles espaços “insignificantes”. Mas não se tratava simplesmente de nostalgia, senão de luta contra a invisibilidade, contra a história única e a versão oficial, contra o tempo e o espaço concebidos como elementos vazios e neutros a serem preenchidos pela “História” e descritos pela “Geografia”. Contra aquela geografia somente cartográfica dos guias turísticos, dos mapas rodoviários e dos *Google maps*.

III- Apetite de errâncias

“A estrada vai lá, sempre na frente / A partir da porta onde ela começa / até bem longe agora ela se avança / E se eu conseguir eu devo segui-la / Percorrendo-a com meus ávidos pés / Até ela se juntar com uma estrada mais larga / Onde muitos caminhos e atalhos se encontram. / E depois para onde? Não posso dizê-lo.”

TOLKIEN, 1965²⁴¹

²⁴⁰Informações sobre o coletivo interdisciplinar REPOhistory, e sobre esse e outros dos seus trabalhos podem ser consultadas na web no site <http://www.repohistory.org/who.html>. O projeto específico ao qual fazemos aqui referência é o *Lower Manhattan Sign Project* e no web site é possível baixar um texto que a crítica de arte Lucy Lippard escreveu sobre ele.

²⁴¹TOLKIEN, J. R. *The lord of the rings. The fellowship of the ring*. p 62. Tradução livre do autor desta tese. [«*The Road goes ever on and on / Down from the door where it began. / Now far ahead the Road has gone, / And I must follow it if I can, / Pursuing it with eager feet, / Until it joins a larger way / Where many paths and errands meet. / And whither then? I cannot say.*»]

Será que é possível falar de geografia sem falar de viagem? Mas, ao mesmo tempo será que a viagem tem ainda algum sentido, como espaço de exploração, conhecimento e encontro? Pensei na insignificante etiqueta no interior de uma camiseta que recebera de presente: além das instruções de lavagem, a legenda falava assim: *Made in China. Pano mexicano. Design italiano*. Uma amiga belga que mora na Suécia a tinha comprado em Barcelona e trazido de presente para um colombiano que mora no Brasil. O mundo inteiro entretecido no mais corriqueiro dos presentes de viagem: uma camiseta. Mas ao mesmo tempo, toda uma cartografia da mão de obra, da repartição de funções nas economias, nos espaços e na cidade global do capitalismo terciário:

“A produção do espaço em si, não é nova. Os grupos dominantes sempre produziram este ou aquele espaço particular (...). O novo é a produção global e total do espaço social. Essa extensão enorme da atividade produtiva realiza-se em função dos interesses dos que a inventam, dos que a geram, dos que dela se beneficiam. O capitalismo parece esgotar-se. Ele encontrou um novo alento na conquista do espaço, em termos triviais, na especulação imobiliária, nas grandes obras (dentro e fora das cidades), na compra e venda do espaço. E isso em escala mundial. Esse é o caminho (imprevisto) da socialização das forças produtivas, da própria produção do espaço (...) A estratégia vai muito mais longe que a simples venda, pedaço por pedaço, do espaço. Ela não só faz entrar o espaço na produção da mais-valia, ela visa uma reorganização completa da produção subordinada aos centros de informação e de decisão. O Urbanismo encobre essa gigantesca operação.

LEFEBVRE, 1999.²⁴²

No ano passado, no Amazonas, conheci uma moça vietnamita-australiana que nos seus vinte e oito anos de vida tinha visitado já sessenta e oito países, mas que só falava inglês. Tirou centenas de fotos ao longo do trajeto de barco de Tabatinga a Manaus, e passou a metade da viagem escrevendo, no laptop, textos que adicionou no seu blog, assim que o barco chegou a Manaus. Qual pode ser o interesse de viajar nesse universo globalizado dos pacotes turísticos, das milhas acumuladas e do turismo como indústria de consumo? Ou ainda nesse universo da divisão globalizada do trabalho? O planeta inteiro virou uma oficina e uma loja dominada pelos capitais financeiros das corporações, sem nexos nenhum com lugar nenhum, sem outra conexão que aquela dos centros financeiros onde se conectam as e-economias.

²⁴²LEFEBVRE, Henri, *A Revolução urbana*, 1999. p 140 – 141

Um cubano–norte-americano, e uma norte-americana que moram em Porto Rico, fazem passeio de bicicleta, na antiga capital de vários impérios falidos, tocando um instrumento arcaico embaixo de viadutos anônimos e nos terrenos baldios de uma cidade similar a muitas outras detonadas e esquecidas. Isso tudo feito no contexto de uns circuitos internacionais de arte que possibilitam a experiência, gerando outras formas de exotismo e de mercadorias. Aquelas que se movimentam graças ao prestígio da indústria cultural multinacional chamada *Arte Contemporânea*. Será que a camiseta chinesa–mexicana–italiana–espanhola, a viajante vietnamita–australiana, e esta obra cubano–porto-riquenha–norteamericana–turca, exibida numa coleção brasileira, pertencem a uma mesma lógica da produção - a do capitalismo global – só que em níveis diferentes de produção de mais-valia?

No momento em que essa dúvida me assaltou agradei ao fato de que *o melhor livro de viagens* escrito no século XX, *Tristes Trópicos*, de Lévi-Strauss, comece, justamente, confessando o seu ódio pela viagem: forma banalizada de consumo voraz onde o Outro se torna vitrine de mercadorias exóticas. Mas também outra palavra mágica me chegou de presente: *apetite-de-errâncias*, tradução livre do belíssimo verbete *Wanderlust*, da língua inglesa, composto de duas partes: *wander* (vagar, errar) e *lust* (desejo), fundidas num termo só. Os dicionários a traduzem sucintamente como “*desejo de viajar*”. Mas as ressonâncias do termo são bem mais complexas: um dos significados de *lust* está associado à luxúria e ao desejo sexual:

Lust: n. 1 luxúria, lascívia, concupiscência. 2 entusiasmo, avidez. // vi 1 cobiçar. 2 entregar-se à luxúria. ***lust for***: desejar ardentemente (sexo). Dicionário Michaelis, versão digital, 2005.

O *Wanderlust*²⁴³ veicula então um anseio, uma necessidade, no sentido quase biológico do termo. Algo mais visceral que o desejo de adicionar fotos no Facebook, de passar natal em Cancún ou réveillon no *Club Mediterané* da Polinésia. Aliás: não vejo nada errado em passar férias num *Club Méditerranée*, nem em adicionar fotos no Facebook. A maior viagem do século XX me ensinou que as grandes odisséias podem acontecer em qualquer lugar, em um dia qualquer. Num 16 de Junho, de 1904, por exemplo, em

²⁴³*Wanderlust*: substantivo. Desire to travel. Desejo de viajar. *Wander*: (assunto, conversação): desviar-se; (pensamentos): divagar; (via indirect route) vagar, errar; (walking) vagar, perambula. *Lust*: figurative (desire) figurado. desejo sm. Cobiça, luxúria sf. (desire sexually) sexualmente: desejar, cobiçar vt. WordReference English-Portuguese Dictionary © 2010. <http://www.wordreference.com> Consultado Outubro 5, 2010.

Dublin²⁴⁴. Ou então em Belo Horizonte, La Paz, Bucaramanga ou Istambul, em 2010. Porque a viagem – como nos lembram não só o *Ulisses* de Joyce, senão também as muitas pessoas que foi Fernando Pessoa– acontece, sobretudo, na experiência, na imaginação e na sensibilidade. O universo já está cheio de milagres, e já está atravessado, crivado por milhares de intensidades e de forças. Qualquer momento, qualquer lugar, podem dar nascimento à maior das aventuras. Todos os caminhos começam na porta da nossa casa, como nos lembram as rimas de Frodo e dos seus parceiros ao longo da viagem que os levara até os confins do mundo:

“A estrada vai lá, sempre na frente / A partir da porta onde ela começa”.

Pensei no profundo amor que senti pelo velho capacho na entrada do meu apartamento na época em que, lendo o *Senhor dos Anéis*, tropecei com aquele maravilhoso verso. Examinei com olhos renovados aquela insignificante e velha superfície cheia de sujeira: naquele capacho em que tudo havia começado. Mal conseguia acreditar: todos os caminhos empreendidos durante os cinco anos que ele tinha estado ali começaram **justamente** nele. Aquelas rimas de viagem me fizeram perceber a forma como ele estava atravessado por todas as alegrias, tragédias, celebrações e frustrações acontecidas ao longo daquele movimentado período da minha vida. Ele guardava as marcas de todos os meus primeiros passos. E arquivava também, secretamente, os meus retornos: o derradeiro passo das minhas pequenas e grandes aventuras.

Curiosamente, ele tinha quase o tamanho da tela do meu aparelho de televisão. E o seu design gráfico incluía até um quadrado nas bordas que lembravam a sua moldura; Ele se tornou uma superfície de espaço-tempo: a cada vez que eu saía e voltava ele virava uma tela na qual passavam rápidos *flashbacks* de partidas, retornos e percursos: radiantes, duvidosos, amargos... Era tão mágica a visão que até olhei no livro de Georges Perec “*Espécies de Espaços*” para ver se naquele famoso guia e exploração literária dos espaços comuns, estava incluído esse lugar superficial, mínimo e modesto dos capachos. Mas não achei. Muitos outros espaços eram mencionados ali: a folha de papel, as camas, os quartos, os corredores, as ruas... Mas os capachos não estavam

²⁴⁴Fazemos alusão aqui ao 16 de junho de 1904 no qual acontece a odisséia cotidiana de Leopold Bloom e Stephen Dedalus na cidade de Dublin, no famoso *Ulisses* de James Joyce, considerado por muitos como o melhor romance escrito em língua inglesa no século XX e um dos mais importantes do último século.

incluídos. Achei, porém, um trecho legal que me ajudou a acalmar o *apetite-de-errâncias* gerado pela leitura da enorme epopéia de Tolkien:

“Em 1969, escolhi, em Paris, doze lugares (ruas, praças, rotundas, uma arcada), nos quais eu ou bem tinha morado, ou bem tinha algum tipo de ligação afetiva ou memórias particulares. Comprometi-me a escrever a descrição de dois daqueles lugares a cada mês. Uma daquelas descrições é escrita no lugar e deve ser tão neutra quanto possível. Sentado num café, ou caminhando na rua, caderno e caneta na mão. Esforço-me por descrever do melhor modo possível as casas, as lojas e as pessoas que passam, os cartazes e, de um modo geral, todos os detalhes que atraem o meu olhar. A outra descrição é escrita num outro lugar, diferente daquele. Esforço-me para descrevê-lo, agora de cor, do melhor modo possível. Evoco todas as memórias que me chegam concernentes a ele: os eventos que aconteceram ali, as pessoas que encontrei.”
PEREC, 1999.²⁴⁵

A chatice da minha rotina cotidiana estava me afogando, e as aventuras e sacrifícios de Frodo me enchiam de nostalgia pela viagem. Agora, a redescoberta rigorosa de Paris, o meticuloso planejamento sistemático de aventuras cotidianas feito por Perec²⁴⁶ me reconciliava, de novo, com a minha velha cidade: viajar era uma questão de método. E o antiquado capacho virou o centro da tarefa: me obriguei a observá-lo durante uns segundos a cada vez que me cruzava com ele, entrando ou saindo do apartamento. Poderia tratar-se da simples saída para fazer compra na padaria, ou do começo de uma viagem mais longa, o ritual devia ser observado. Compreendi que qualquer viagem: à lua, a Johannesburgo, ao supermercado, começariam e acabariam ali. Ele continha não só a memória dos percursos feitos, mas a potencialidade daqueles que ainda sonhava fazer algum dia! Aos poucos tive que inventar pequenas artimanhas para poder fixar a minha atenção nele, quando alguém passava nesse preciso momento pela escada, ou saía de

²⁴⁵PEREC, Georges. *Species of spaces and other pieces*, 1999. p 55. Tradução livre do autor desta tese, a partir da versão inglesa: [«In 1969, I chose, in Paris, twelve places (streets, squares, circuses, an arcade), where I had either lived or else was attached to by particular memories. I have undertaken to write a description of two of these places each month. One of these descriptions is written on the spot and is meant to be as neutral as possible. Sitting in a café or walking in the street, notebook and pen in hand. I do my best to describe the houses, the shops and the people that I come across, the posters, and in a general way, all the details that attract my eye. The other description is written somewhere other than the place itself. I then do my best to describe it from memory, to evoke all the memories that come to me concerning it, whether events that have taken place there, or people I have met there.»]

²⁴⁶O método usado por Perec neste projeto da descrição de lugares é bem mais complexo e inclui guardar fotos deles (tiradas por outra pessoa), mas também arquivar lembranças (bilhetes de metrô, souvenirs etc.) num envelope, constituindo autênticas cápsulas de tempo que ele só ia abrir 12 anos depois. Ao longo desse tempo ele se comprometia a visitar cada ano doze lugares diferentes, e cada lugar duas vezes. O projeto ficou inacabado devido à morte prematura do escritor. Porém, alguns elementos deste material, ou do seu método, foram usados, tanto no seu clássico *La Vie, Mode d'Emploi* (*A vida, modo de usar*, 1978), quanto na filmagem do seu filme *Un Homme qui Dort* (1974).

algum apartamento vizinho, amarrava o cordão do sapato, deixava cair as chaves, pretendia tirar alguma sujeira do capacho. Minhas saídas e entradas cotidianas viraram uma pequena odisséia instantânea, num tapete mágico que mudou o meu dia a dia.

É desse *apetite-de-errâncias* que me falava agora a odisséia de Allora & Calzadilla naquela cidade quebrada e cheia dessa nostalgia deslocada que representa Istambul, ou as muitas Istambules que nos poderia entregar um método. Porque uma boa metodologia pode renovar, completamente, tanto o ato de viajar quanto o espaço percorrido. Mas – confesso-o – foi também com inveja que assisti àquela errância urbana em que ia descobrindo ressonâncias históricas, sonoras, musicais, culturais, urbanas, através da simplicidade de um pequeno concerto itinerante de bicicleta. Um concerto anônimo com aquele instrumento arcaico, tão “étnico”, mas ao mesmo tempo tão espalhado, tão presente ao longo de todo o âmbito europeu nos diferentes tipos de gaitas: desde a Escócia até a Anatólia e a Armênia.

Viajar num instrumento: se deslocar no tempo, rumo a outras ressonâncias e a outros modos de ouvir, e de fazer. Desde o próprio nome escrito na ficha de parede, «*tulum*», tudo fala ali de outro mundo e outros modos de fazer. A impressionante forma daquela bolsa de ar, por exemplo, que preserva, quase de forma literal, o corpo, o tamanho, o volume do carneiro esfolado. E a um uso estranho, *estrangeiro*, outro uso estranho, de uma bolsa de ar para outra bolsa de ar: a câmara de ar do pneu da bicicleta usada para soprar no instrumento e produzir a sua sonoridade melódica tão única, tão particular. Porque cada instrumento é um som, um universo cultural e melódico particular... E, ainda, um concerto arcaico e anônimo, de bicicleta, em Istambul! Lugar onde, talvez como em nenhum outro, entendemos que o centro está em todas as partes porque ele não está em nenhuma. Pela simples razão de que os centros e as periferias, como todos os pontos do espaço, estão feitos de complexas camadas: econômicas, históricas, étnicas, religiosas, políticas, culturais, simbólicas, e pelas diversas ligações que se estabelecem entre essas variáveis. São essas camadas, na verdade, o que designamos quando falamos de um *lugar*, de um *espaço*.

IV- Entre-mundos: os lugares e os limites

Entre a Europa e a Ásia, entre o primeiro e o terceiro mundo, entre o islã e a cristandade, entre o esquecimento e os múltiplos esplendores que constituem a sua história, Istambul é a prova vivente de que o espaço é a mais simbólica e abstrata de todas as dimensões. Aquela que, justamente por causa da sua incontornável presença ontológica, estamos obrigados a **re-inventar** constantemente. Como aquela velha invenção a que chamamos *Europa*: um continente inexistente que, em termos geográficos, é só uma ponta da massa continental chamada Eurásia. O mundo antigo, os universos culturais grego e romano, foram *mediterrâneos*, isto é: norte-africanos, sul-europeus e do Próximo Oriente. A Europa é uma invenção tardia. Uma invenção cultural, histórica, religiosa, política, que terá – sempre – problemas na hora de definir os seus contornos. A Geórgia, a Armênia, a Albânia, a Islândia²⁴⁷, a Turquia, a Rússia, fazem parte da Europa? Também o Marrocos e a Tunísia apresentaram já petições para entrar na União. Também a Groenlândia, como território pertencente à Dinamarca, explorado e povoado numa época pelos islandeses, poderia ser considerada parte da Europa? Ou são então os valores *espirituais*, a crença na Igualdade, na Fraternidade, na Liberdade, os que a definem? Ou ainda os fatores étnicos, econômicos, ou políticos?

Os limites, o final e o começo dos territórios, estiveram (e estarão) sempre na base de todos os conflitos. Décadas de espera para que a União Européia decida se a Turquia está ou não na Europa, constituem uma prova rotunda disso. E o vídeo do passeio de bicicleta de Allora & Calzadilla poderia ser também lido como o correlato cinematográfico da Istambul literária de Orhan Pamuk. Explorar e narrar (com a câmara ou a caneta) o encontro, a viagem, o espaço afetivo, simbólico, urbanístico de uma cidade. Porque é só uma certa concepção – limitada, errada – do *urbanismo*, o que nos faz crer que ele é só um certo tipo de planejamento, de produção “administrativa” do espaço:

“No espaço urbano sempre ocorre algo (...). Virtualmente, qualquer coisa pode ocorrer, não importa onde. Aqui ou ali, uma multidão pode se reunir, objetos amontoarem-se, uma festa pode ocorrer, um acontecimento, aterrorizante ou agradável, sobrevir. Daí o caráter fascinante do espaço urbano: a centralidade sempre possível. Ao

²⁴⁷O governo islandês apresentou solicitação oficial de ingresso na União Européia em julho de 2009. A solicitação foi aceita e, em Junho de 2010, se outorgou o status oficial de candidato a esse país. Em julho deste ano começaram já as negociações para estudar as possíveis datas e processos que levarão à possível integração da Islândia na União. Falta, porém, um ingrediente essencial: um referendun nacional do povo islandês que respalde o desejo do governo para se integrar à UE.

mesmo tempo, se se ousa assim falar, esse espaço pode se esvaziar, excluir o conteúdo, tornar-se um lugar de raridades ou de poder em estado puro. Ele está aprisionado em estruturas fixas, superpostas, hierarquizadas, do imóvel ao conjunto urbano cercado por limites visíveis ou pelos limites invisíveis dos decretos e decisões administrativas. Ele é cuidadosamente recortado em partes e partições, em objetos elementares e em unidades.”

LEFEBVRE, 1999.²⁴⁸

Uma diferença essencial separaria, no entanto, a Istambul de Pamuk e a de Allora & Calzadilla: Pamuk fala da sua cidade, enquanto a dupla porto-riquenha-cubano-norte-americana fala de uma cidade estrangeira. Porém, justamente esse par de ilhas do Caribe constituem uma complexa zona de transição territorial. A Guerra contra Espanha na qual os EUA tomaram posse das ilhas, nos começos do século XX, constituiu a certidão de nascimento do *Império Americano*. O contraste dos processos históricos posteriores das duas ilhas não poderia ilustrar melhor a sua intrincada localização geopolítica: uma delas virou território norte-americano (*Estado Livre Associado* é o status oficial de Puerto Rico na união de estados que são os EUA), a outra mantém até hoje – e pagando um alto preço por isso – uma recusa visceral para não ser – como Flórida, Califórnia, Montana, New México, Texas... – engolida, fundida na esfera anglo-americana.

Talvez Havana e Istambul não sejam tão diferentes assim. Mas isso também porque, talvez, Jacarta e Cidade de México, Medellín e Rio de Janeiro, Lagos e Lima, são, no contexto atual das economias globalizadas, cidades com espaços, problemas e desafios muito similares. Mas talvez outra similaridade essencial uniria hoje todas as aglomerações urbanas: no contexto de uma produção estética contemporânea, cujos centros e periferias se acham agora espalhados ao longo do planeta, o objeto do *apetite-de-errâncias* está constituído hoje, justamente, por esse espaço global chamado *cidade*. Seja em Helsinki, Buenos Aires, São Paulo ou Seul, *a cidade* está hoje no próprio coração de múltiplas pesquisas e procuras.

²⁴⁸LEFEBVRE, Henri, *Idem*. p. 119

CONCLUSÕES

Nos finais dos anos 1990 a pesquisadora Dominique Baqué fez uma aproximação já clássica a um amplo leque de usos da fotografia que ela chamou de “*plásticos*”²⁴⁹. A utilização do termo, num momento em que as *Artes Plásticas* parecem uma designação acadêmica do passado, não deixa de chamar a atenção. Porém o seu uso não designava uma fotografia “*artística*”, esteticista ou *criativa*, senão uma fotografia que, apropriada pelos artistas “*plásticos*”, operou uma reestruturação essencial do campo da arte. A fotografia, que quis sempre pertencer a esse campo, atingiu, finalmente, o objetivo nas últimas décadas. Mas de forma paradoxal: operando uma reestruturação do campo. Fazemos menção a esse texto porque ao longo do desenvolvimento desta tese o termo *vídeo-plástico*, e a pergunta que ele leva implícita (“*poderíamos falar também de um «vídeo-plástico»?*”), reapareceram constantemente, como figuras fantasmais no branco da página enquanto redigia este documento.

Baqué contrapõe ao desenvolvimento precoce de um discurso teórico sobre o cinema (paralelo à articulação da sua linguagem nos começos do século XX), a vagarosa e irregular aparição do discurso fotográfico, o qual tomou uma forma descontínua através de nomes como Benjamin, Barthes, Dubois, Sontag ou Krauss. Porém, essa aparição precoce de uma teoria cinematográfica, longe de colocar esse fantasma do “*vídeo-plástico*” numa posição de vantagem histórica, sublinha o limbo no qual se movimentaria, desde os seus inícios, a presença da *imagem-em-movimento* no contexto das *artes plásticas*. É claro que, além da fronteira (questionável), entre *cinema* e *vídeo*, existem outros usos da *imagem-em-movimento* cuja pesquisa estética não se inscreve necessariamente na tradição *cinematográfica*.

Porque *cinema* é não só o nome de uma mídia, senão uma longa tradição que é, ao mesmo tempo, narrativo-gramatical (conformação da linguagem), discursivo-teórica e comercial-industrial. Um cinema cuja história comece com Edison e Lumière e que inclua nomes como Méliès, Eisenstein ou Fellini, estaria incompleto se não falasse também de teóricos como Bazin ou Metz, ou de produtoras como a Pathé, a Gaumont; a Biograph ou a United Artist. Ou seja: *cinema* é uma forma expressiva diferenciada, sob múltiplos aspectos, a sua história não é a mesma que a da “*Arte*”. Esse *vídeo-plástico*

²⁴⁹La Photographie Plasticienne, Un Art Paradoxal. Dominique Baqué, Éditions du Regard, Paris, 1998.

teria, por sua vez, e dada a sua natureza híbrida, várias zonas de contacto e diferenciação, tanto com o cinema, quanto com a “arte”. Ele teria uma história, umas práticas, uns heróis e uns discursos paralelos, entrecruzados, próprios, similares e divergentes daqueles do cinema, e das artes *plásticas*.

Conseguimos, porém, mantê-lo à distância. Conjuramos “*exitosamente*” esse fantasma que assombrava esta tese: o *vídeo-plástico* não apareceu nem uma vez ao longo dela. E falamos “*exitosamente*” porque se ele houvesse vindo à tona não teríamos conseguido fechar o documento: Dominique Baqué precisou de dois livros (separados por cerca de seis anos²⁵⁰) para delimitar e construir a noção dessa *Fotografia Plástica*. As dificuldades inerentes à captura, delimitação e construção de um corpus tão fantasmal e espalhado, quanto o de um *vídeo-plástico* teriam sido de dimensões além do nosso fôlego neste momento. Contudo, o termo “*exitosamente*” vai entre aspas, porque se trata de um êxito duvidoso: existe um amplo campo diferenciado que, movimentando-se estratégica e tipologicamente entre a sala de cinema e a galeria, se mantém também, às vezes, tanto à margem das artes *plásticas* quanto das *cinematográficas*. É claro que ele tem uma história, obras e aportes discursivos, mas ele seria ainda um fantasma na medida em que o seu *corpus* está espalhado. Comparado com aquela da *fotografia plástica*, a sua cartografia estaria ainda por construir.

A fotografia *plástica* teve que oscilar durante décadas entre muitos campos (jornalismo, ciência, etc.), e teve que se travestir de pintura, de documento e de outras coisas antes de alcançar o amplo uso, prestígio e *boom* teórico e estético que ela experimentou ao longo das últimas décadas. As próximas décadas talvez vão testemunhar a vez do vídeo: mídias móveis e interativas, facilidade de acesso cada vez maior às câmeras, às ferramentas de edição, etc., fazem dele uma mídia quase onipresente. Talvez seja só uma questão de tempo para que esse vídeo, que poderíamos chamar de *plástico*, opere também uma nova reestruturação e reconfiguração do campo das artes.

No entanto, usufruímos de uma longa tradição que nos permite revisar e decantar algumas das estratégias utilizadas por esse vídeo que, deslocando-se da sala de cinema e

²⁵⁰Uma segunda aproximação às atitudes fotográficas que se inscrevem no contexto da arte contemporânea foi publicada em 2004: Dominique Baqué, *Photographie plasticienne. L'extrême contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2004.

das indústrias do entretenimento, ganhou já um lugar de relevo nas práticas artísticas contemporâneas. Mesmo que ausente, esse “*vídeo-plástico*” atravessa de forma fantasmal, subjacente, esta pesquisa. Por enquanto, o nosso andamento devia ter um objetivo mais modesto: abordar só um segmento dele. Aquele que se desloca da tipologia espacial e da *arquitetura do olhar* da *Caixa Preta* e entra no *Cubo Branco*. Porque, mesmo nos casos em que ele se desloca só para construir uma *câmara* independente, uma pequena Caixa Preta no interior da galeria, ele já escolheu se inserir num regime específico de visibilidade: aquele das *artes plásticas*. Abordar esse vídeo deslocado nas suas passagens, explorar as maneiras como acontece o seu deslocamento e as negociações que o possibilitam: foram esses os nossos limites, e dentro deles nos movimentamos. O vídeo-plástico, como projeto e pano de fundo, tinha que ficar ali: como horizonte de referência, e como fantasma.

Mesmo que constrangedores, esses limites nos fizeram viajar longe: eles implicaram a revisão de algumas noções por si mesmas abrangentes: alicerce midiático, espaço, tempo, matéria, e a forma como elas constituíram pontos de ancoragem na configuração do campo das *artes plásticas*. Também o possível conteúdo dessas denominações no contexto da arte e da cultura contemporânea, e os processos culturais que deram forma a esses espaços de visibilidade chamados *Caixa Preta* e *Cubo Branco* onde, até hoje, acontece uma parte significativa do encontro entre *o público* e a arte. As nossas conclusões, depois de viajar na baliza criada por esses limites são bem simples. Vamos tentar resumi-las:

- 1- Quem fala *arte* fala alguma forma de visibilidade pública daquilo que assinala como tal.
- 2- Aquilo que é assinalado como arte se concretiza de alguma forma no universo da experiência sensível: no tempo, no espaço, na matéria.
- 3- Nem as noções de tempo, matéria ou espaço, nem os indivíduos que as percebem e produzem, existem no vazio. O conjunto dessas variáveis está imerso em construtos culturais e simbólicos que lhes fornecem forma e conteúdo.

4- Do mesmo modo, a definição de arte, os seus produtos, e as maneiras em que sua *visibilidade pública* se efetua, constituem formas sociais, culturais e históricas.

5- Uma forma de arte pode separar-se de certos usos (religiosos, econômicos, etc.) e entrar em outros, o que implica readaptações e reconfigurações nos seus sistemas de visibilidade.

6- No contexto de uma cultura na qual “a arte” passa a formar uma prática específica, diferenciada, também os espaços e formas culturais que lhe dão visibilidade passam a se diferenciar e a cobrar especificidade.

7- O museu, a galeria de arte, a sala de cinema, nasceram e se desenvolveram em decorrência de processos sociais específicos, herdando certas continuidades culturais e históricas.

8- Nenhum desses espaços de visibilidade constitui figuras estáticas: eles mudam, adaptam-se e são adaptados, em decorrência de diversos processos sociais e culturais.

9- No caso do *Cubo Branco* (figura central nesta tese), mesmo que a sua invenção tenha se ocorrido no contexto de certa configuração e definição específica das práticas artísticas, ele se adaptou, até hoje, às múltiplas re-conformações (externas e internas) do campo das artes.

10- Uma das razões da persistência do *Cubo Branco* seria a continuidade de uma condição cultural na qual a *Arte* funciona como categoria, produto e *fazer* específico (isto é, diferenciado de outras esferas do social), precisando, portanto, de espaços específicos nos quais essa visibilidade se atualize.

11- Outra das razões da sua continuidade seria a ausência de um modelo arquitetônico-espacial específico: a sua tipologia está do lado do deslocamento e do percurso do visitante. Isso faz com que ela seja adaptável, tanto a formas arquitetônicas preexistentes (palácios, estruturas patrimoniais, etc.), quanto à presença de formas de arte diferentes das imagens fixas e objetos materiais para as quais ele foi desenvolvido originalmente.

12- Obras não-objetuais, eventos de natureza temporal (obras relacionais, por ex.), alicerces midiáticos baseados no intervalo temporal (performance, vídeo, eventos sonoros, etc.) que se inserem no espaço de visibilidade da arte denominado *Cubo Branco*, entram em diferentes tipos de negociações com as características tipológicas que o definem. Do percurso deriva-se o espalhamento e descentralização dos focos de atenção; do intervalo temporal aberto deriva-se a liberdade do visitante-espectador para estabelecer, à vontade, os tempos de atenção e os roteiros do seu percurso de visitação. Os recursos “imateriais” podem vir a estabelecer diversos jogos de especialização e materialização na construção das suas imagens e conteúdos. A interatividade tem um papel essencial nos últimos desenvolvimentos museográficos, e nas obras de arte digital, estabelecendo diferentes tipos de jogos e permutações com os elementos supracitados.

No entanto, uma outra constatação se depreenderia destas conclusões: não é suficiente jogar uma TV ou um data-show na galeria para operar um deslocamento. O *Cubo Branco* como simples somatória de pequenas salas de cinema é um dos riscos inerentes da proliferação das telas: a sua banalização.

Muitas das conclusões anteriores podem parecer auto-evidentes, porém, fez parte do processo de pesquisa enunciá-las. E existe também outra evidência: apesar das múltiplas tentativas de aboli-las ou de ultrapassá-las, as instituições *museu* e *galeria*, continuam fornecendo um contexto crucial na construção da visibilidade daquele intangível que chamamos *Arte*. O *Cubo Branco* sobrevive adaptando-se, mas também operando mudanças na natureza das mídias e das estratégias de produção estética que entram nos seus territórios. Tal é o caso desse “*vídeo-plástico*” que, mesmo que fantasmal, ocupou um lugar central como pano de fundo desta tese.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema dos Objetos*. São Paulo, 1973. Editora Perspectivas, Coleção Debates, Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. Edição original: Gallimard, Paris, 1968. Título original: *Le système des Objets*.
- BACHELARD, Gaston. Bachelard, Gaston, *A poética do espaço*. São Paulo. Abril Cultural, 1978. Série Os pensadores; *A filosofia do não* (trad. de Joaquim Jose Moura Ramos); *O novo espírito científico* (Tradução de Remberto Francisco Kuhnen); *A poetica do espaço* (Tradução de Antônio de Costa Leal e Lidia do Valle Santos Leal) /seleção de textos de Jose Americo Motta Pessanha; Tradução de: *La philosophie du non*; *Le nouvel esprit scientifique*; *La poetique de l'espace*.
- BAQUÉ, Dominique. *La Fotografia Plástica*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003. Título original: *La Photographie Plasticienne, Un Art Paradoxal*, Éditions du Regard, Paris, 1998. Tradução: Cristina Zelich.
- BARTHES, Roland: *A Câmara Clara: Nota Sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993. Tradução de Julio Castanon Guimarães. Título original: *La Chambre Claire. Note sur la Photographie*, Gallimard/Seuil, Paris.
- BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: 2007, Martins Fontes. Título original: *L'empire des signes*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. [1970] Éditions d'Art Skira.
- BARTHES, Roland. *Rumor da língua*. Lisboa, 1987, Edições 70. Título original: *Le Bruissement de la Langue*. Tradução de António Gonçalves.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um Lírico do Auge do Capitalismo. O Flâneur*, em Obras Escolhidas III. Editora Brasiliense S.A. São Paulo, 1994. 3ª edição. Tradução: Vários tradutores, no caso particular deste texto (págs. 185-235): José Carlos Martins.
- BENJAMIN, Walter. *A Obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*, em: Textos Escolhidos de Benjamin Walter, Horkheimer Max; Adorno Theodor; Marcuse Herbert; Habermas Jurgen. São Paulo: Abril Cultural, Série Os pensadores, 1975. Tradução dos textos escolhidos de W. Benjamin: Jose Lino Grunnewald. Seleção: Zeljko Loparic e Otilia B. Fiori Arantes
- BERGSON, Henri. *Matière et Mémoire*. Œuvres, Presses Universitaires de France. 6ª édition, Paris, 2001.
- BERTHOLD Margot. *História Mundial do Teatro*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2003. Título original em alemão: *Weltgeschichte des Theaters*. Tradução: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sergio Coelho e Clóvis Gracia. Edição original: 1968 by Alfred Kröner Verlag, Stuttgart.
- BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history*. New York: Routledge, 2005.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*. Editora Globo, São Paulo, 1999. Volume II. Título original: *Obras Completas de Jorge Luis Borges*. Tradução: Vários tradutores. No caso do Livro de contos titulado *O Informe de Brodie* (do qual fazem parte o conto do mesmo nome e *O Encontro*): Hermilo Borba Filho, revisado por Maria Carolina de Araújo e Jorge Schwartz.

- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2003. Título original em alemão: *Weltgeschichte des Theaters*. Tradução: Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, Sergio Coelho e Clóvis Gracia. Edição original: 1968 by Alfred Kröner Verlag, Stuttgart.
- BOSCH, Eulália. *El Placer de Mirar*. El Museo del Visitante. Barcelona 1998. Ediciones Actar.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2006. Título original: *Esthétique Relationnelle*. Tradução de Cecília Beceyro e Sergio Delgado. Publicado inicialmente por Fabian Lebenglik Editor, Paris, França.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Post Producción. La Cultura como Escenario: Modos en que el Arte Reprograma el Mundo Contemporáneo*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2004.
- BÜRGER, Peter. *Theory of the Avant-Garde*. Minneapolis: University of Minnesota, 1989. 135p. Tradução do alemão: Michael Shaw: Título original: *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- BURDEN, Ernest, *Dicionário Ilustrado de Arquitetura*. Bookman, Porto Alegre, 2006. 2da edição 367 pág. Tradução ao português: Alexandre Ferreira da Silva Salvaterra
- CAHIERS DU CINÉMA. *100 Journées qui ont fait le cinéma*. Paris, France, 1995. Cadernos de cinema: Os 100 dias que construíram o cinema. Número especial 1995. Numéro spécial, hors série dirigée par Thierry Jousse, Patrice Roelle et Serge Toubiana. *Artigo Le premier Nickelodeon est inauguré*, redigido por Vincent Pinel.
- CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 2 Edição. ed. Título Original: *Le città invisibili*. Tradução: Diogo Mainardi.
- CALVINO, Italo, *Por que ler os clássicos*. São Paulo, Companhia das Letras, 1991. Título Original: *Perche leggere i classici*. Tradução: Nilson Moulin.
- CASTILLO, Sonia Salcedo Del. *Cenários da arquitetura da arte: montagens e espaços de exposições*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.
- CHAPPEL Freda & KATTENBELT Chiel. *Intermediality in Theatre And Performance*. Vários autores. Editado por Editions Rodopi B.V. Amsterdam, New York, NY, 2006 Terceira edição, 2007. Publicação Oficial da Federação Internacional de Pesquisa Teatral (IFTR por seu nome em inglês (International Federation of Theatre Research, e FIRT por seu nome oficial em francês (Fédération Internationale pour la Recherche Théâtrale).
- CIORAN, Émile Michel. *Précis de Décomposition*, dans Œuvres, Gallimard, collection «Quarto», Paris, 1995.
- CHING, Francis, *A visual Dictionary of Architecture* (New York, 1997). VNR Books, John Wiley & Sons Incorporated
- CRARY, Jonathan. *Techniques of the Observer*. MIT Press. Massachusetts Institute of Technology. Cambridge, Massachusetts, USA, 1992.
- CRARY, Jonathan. *Suspensions of Perception: attention, spectacle, and modern culture /*. MIT Press. Massachusetts Institute of Technology. Cambridge, Massachusetts, USA, 1999.
- CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. MIT Press, 1995.

- DELEUZE, Gilles. *O que é um dispositivo?* In: Deleuze, G. *O mistério de Ariana*. Lisboa, Vega, 1996.
- DELEUZE Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, Primeira impressão 1992. 7ª reimpressão. Tradução: Peter Pal Pelbart. Título original: *Pourparlers*. Primeira citação: Título original: *Pourparlers*.
- DELEUZE, Gilles. *L'Image Mouvement*. Collection Critique, Editions de Minuit, 7 Rue Bernard-Palissy, 75006, Paris, 1983.
- DELEUZE Gilles. *L'Image Temps*. Collection Critique, Editions de Minuit, 7 Rue Bernard-Palissy, 75006, Paris, 1983
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro, Graal, 1988. Título Original: *Difference et repetition*. [1968, Presses Universitaires de France] Tradução, Luiz Orlandi, Roberto Machado.
- DERNIE, David. *Espaços de Exibição*. Editorial Blume, Barcelona, 2006. Versão espanhola da obra *Exhibition Design*. Tradução: Cristina Rodriguez Fischer
- DIDI-HUBERMAN, George. *Ante el Tiempo*. Adriana Hidalgo Editora. Buenos Aires, 2006. Título original: *Devant les Temps. Histoire de l'Art et Anachronisme des Images*. Traducción: Oscar Antonio Oviedo Funes. Edição original: Paris, 2000, Éditions de Minuit, Fabian Lebenglik editor.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, SP, Papirus, 1998. 2 edição, 362 págs. Tradução Marina Appenzeller Título original: *L'Acte Photographique et autre essais*, publicado por Éditions Labor, Bruselas, 1983.
- DUGUET, Anne-Marie. *Déjouer L'image: Créations électroniques et numériques*. Editions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002. (Coédition avec le Centre National des Arts Plastiques, CNAP).
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Jorge Zahar, editor, Rio de Janeiro, 1999. Tradução do inglês, título original em inglês: *Film Form*. Tradução: Teresa Otoni Copyright 1949 by Harcourt Brace Jovanovich, Inc, renewed 1977 by Jay Leyda.
- ELIADE, Mircea. *O xamanismo e as técnicas arcaicas do êxtase*. Editora Martin Fontes. São Paulo 2002. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés e Ivone Castilho Benedetti. Título original em francês: *Le Chamanisme et les techniques archaïques de l'extase*. Editorial Payot, 1951.
- ESPAÇO E TEATRO. *Do Edifício Teatral à Cidade como Palco. Coletânea organizada por Evelyn Furquim Werneck Lima*. Rio de Janeiro, 2008. 7Letras. *Especificamente sobre o problema do palco: Uma abordagem cenográfica para o teatro pós-dramático: o estudo de caso de « Hamlet-Machine»*. Artigo por Elizabeth Motta Jacob, p 162- 192.
- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: HUCITEC, 1985
- FOSTER, Hall. *Design and crime*. Verso, London, New York, 2002

- FOSTER, Hall. *O Artista como etnógrafo*. Arte & Ensaio, Rio de Janeiro, n. 12, 2005 (Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - PPGAV/EBA/UFRJ). Pág. 137 – 151.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis, Editora Vozes, 2007. 288 págs. Título original em francês: *Surveiller et Punir*. Tradução de Raquel Ramlhete. Edição original: Gallimard, França, 1975
- FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma Arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo Martins Fontes Editora Ltda. 8ª edição, 3ª tiragem, 1999. Título original: *Les Mots et les Choses, Une Archeologie des Sciences Humaines*, Primeira Edição, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT, Michel. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro Forense Universitária, 1997. Quinta edição. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Título original em francês: *L'Archéologie du Savoir*. Primera Edición en francés: Gallimard, Paris, Francia, 1969.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro GRAAL, 1979. Tradução por Roberto Machado.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits*, 1984, *Des espaces autres* (conferência lida no Círculo de Estudos de Arquitetura, 14 março 1967), publicada em *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº5, outubro, Paris, 1984, p. 46-49. O texto integral foi baixado do site <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.fr.html> o dia Setembro 28, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: história da violência nas prisões*. Petrópolis, Editora Vozes, 2007. 288 págs. Título original em francês: *Surveiller et Punir*. Tradução de Raquel Ramlhete. Edição original: Gallimard, França, 1975
- FRAZER, James George. *La Rama Dorada*. Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- FREUND, Gisele. *La Fotografía como Documento Social*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1999. 207p. Sexta Edición. Título Original: *Photographie et Société*. Editions du Seuil, Paris, 1974. Versión Castellana de Joseph Elias. (Coleccion GG Mass-Media).
- GUIDIERI, Remo. *El Museo y sus Fetiches. Crónica de lo Neutro y la Aureola*. Madrid, 1997. Editorial Tecnos S.A. Colección Metrópolis. Título Original: *Chronique du neutre et de l'auréole. Sur le Musée et ses fétiches*. Primera edición: La différence, 1992
- HEGEL, Georg Wilhelm. *Curso de Estética, O Belo na Arte*. Martin Fontes Editora Ltda. São Paulo 1996. Tradução de Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. Título original: *Vorlesungen über die Ästhetik*.
- HEGEL, Georg Wilhelm. *Phenomenology of Spirit*. Oxford University Press. New York, 1977. Título original: *Die Phänomenologie des Geistes*. Versão inglesa por A. V. Miller.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da historia*. Brasília, Ed. UnB, 1995. Título original alemão: *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Tradução Maria Rodrigues e Hans Harden.
- HEIM Patricio. *Revista Patrimonio Cultural*. Publicación estacional de la Dirección de la Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile (DIBAM), dependiente del Ministerio de Cultura. Santiago de Chile, primavera (septiembre) 2003, Nº 29, Año VIII. Artículo *Dispositivos Ópticos*, por Patricio Heim. p 13-14.

- HEGEL ET LA PENSÉE MODERNE. Séminaire sur Hegel dirigé par Jean Hyppolite au Collège de France (1967-1968) Presses Universitaires de France, Paris, 1970. Texte publiés sous la direction de Jacques D'Hondt. Especificamente a palestra de ALTHUSSER Louis. *Sur le rapport de Marx a Hegel*.
- HEISENBERG, Werner. *La nature dans la physique contemporaine*. Paris, Gallimard, 1962. tradução: Ugne Karvelis, A. E. Leroy. Título original em alemão: *Das naturbild der heutigen physik*.
- HESSE Hermann. *O Lobo da Estepe*. Editora Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1979. Biblioteca do Leitor Moderno, Volume 95. Título original em alemão: *Der Steppenwolf*. Tradução do alemão por Ivo Barros, 13 ° edição. Págs. 158-162.
- NEW MEDIA IN THE WHITE CUBE AND BEYOND: CURATORIAL MODELS FOR DIGITAL ART. Various authors, edited by PAUL, Christiane. Berkeley, University of California Press, 2008.
- INTERART POETICS. *Essays on the Interrelations of the Arts and Media*. Editions Rodopi, Ámsterdam, Atlanta, GA 1997. Vários Autores. Coetânea editada por Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund and Erik Hedling. 24 Internationale Forschungen zur Allgemeinen Vergleichenden Literaturwissenschaft.
- KANT Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. São Paulo, 1980. Abril Cultural. Editor: Victor Civita. Tradução: Valério Rohden e Udo Moorsburger.
- KANT, Immanuel, *Os Pensadores. Textos selecionados*. Abril Cultural S.A. São Paulo, 1984, segunda edição Pág. 218-219. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. Nesta coletânea de textos kantianos publicaram-se, no concernente ao problema estético, dois textos, entre eles, sob o título de “*Análítica do Belo*”, os parágrafos 1 ao 22 da *Crítica do Juízo*.
- LAMBERT Dominique. *Un atome d'univers la vie et l'œuvre de Georges Lemaitre* (Bruxelles, Lessius, 2000).
- LEONE Eduardo. *Reflexões sobre a montagem cinematográfica*. Belo Horizonte, 2005. Editora UFMG, midia@arte.
- LEFEBVRE, Henri, *A Revolução urbana*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. Tradução Sérgio Martins; revisão técnica Margarida Maria de Andrade.
- LEFEBVRE, Henri. *Production de l'espace*. Paris, Anthropos, 1986.
- LESSING Gotthold Ephraim. *Laocoonte, o Sobre los Limites en la Pintura y la Poesía*. Hyspamerica ediciones Argentina 1983. Título Original en alemán: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*) Traducción del alemán: Enrique Palau. Editorial Ibéria, S.A. (*Laocoonte o Dos Limites Entre a Pintura e a Poesia*)
- LÉVI-STRAUSS Claude. *La Pensée Sauvage*. Librairie Plon, Paris, 1962.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Cia das Letras, 1996. Versão em português, Rosa Freire d'Aguiar. Título original: *Tristes tropiques*.
- MARX, Karl. *O Capital: crítica da economia política*. Rio de Janeiro, 1968. Civilização Brasileira. Título original. *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Tradução: Reginaldo Sant'Anna.

- MC LUHAM Marshall. *A Galaxia de Gutemberg : a Formação do Homem Tipográfico*. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1977. 390p. Tradução de Leonidas Gontijo de Carvalho e Anísio Teixeira. Título original: *The Gutemberg Galaxy*.
- MC LUHAM Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo, Cultrix, 1969. 407p. Tradução do inglês por: Decio Pignatari. Título original: *Understanding media: the extensions of man*.
- MALINOWSKI Bronislaw, *Magia, Ciência e Religião*. Lisboa, Edições 70, 1988 Tradução de Maria Georgina Segurado. Título Original: *Magic, Science and Religion and Other Essays*, 1948, Copyright de los Herederos de B. Malinowski..
- MALINOWSKI Bronislaw, *Los Jardines de Coral. El Cultivo de la Tierra y los Ritos Agrícolas en las Islas Tobriand*. Volumen 1. Editorial Labor Universitaria. Monografías, 1977, Barcelona. Traducción de A. Desmots. Título Original: *Coral Gardens and Their Magic, Soil-Tilling and Agricultural Rites in the Tobriand Islands*. Primera Edición: George Allen and Unwind Ltd., Londres, 1935.
- MALRAUX André. *Les Voix de silence*. Galerie de La Pléiade. Paris, 1951.
- MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política da espacialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. Título original: *For Space*.
- MERLIN, Pierre; CHOAY, Françoise. *Dictionnaire de l'Urbanisme et de l'Aménagement*, Paris, 1998.
- MOSER, Walter. *As relações entre as artes: por uma arqueologia da Intermedialidade*. Aletria: Revista de estudos de literatura, Belo Horizonte, FALE/UFMG, n. 14, p. 40-63, jul.-dez. 2006
- *MOVIMENTOS IMPROVAVEIS. O Efeito Cinema na Arte Contemporânea*. (Catálogo da exposição do mesmo nome exibida no Centro Cultural do Banco do Brasil em 2003). Curadoria de Philippe Dubois.
- MUSEUM CULTURE. *Histories, Discourses and Spectacles*. London, 2001. (imprint of the Taylor & Francis Group, simultaneously published by the University of Minnesota Press. Editors: Daniel Sherman and Irit Rogoff. Vários Autores. Palestra de Frederick Bohrer: *The Times and spaces of History: Representation, Assyria and the British Museum*. Páginas 197-222. Palestra de Detlef Hoffmann. *The German Art Museum and the history of the Nation*. Páginas 3-21.
- MUSEOLOGÍA Y MUSEOGRAFÍA. Luis Alfonso Fernández. Barcelona 1999. Ediciones del Serbal. Colección Cultura Artística.
- NAGLER A.M. *A Source Book in Theatrical History*. (Sources of Theatrical History) Dover Publications. New York. 1959.
- NICHOLLS, Bill. *A representação da Realidade*, Paidós, Barcelona, 2001.
- O'DOHERTY, Brian *No Interior do Cubo Branco - A Ideologia do Espaço da Arte*, São Paulo, 2007. Editora: Martins Fontes. Título original: *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Tradução: Carlos Mendes Rosa.

- PAMUK Orham. *Istambul: memória e cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Tradução: Sergio Flaksman (baseada na tradução inglesa).
- PATRIMONIO CULTURAL, revista estacional de la Dirección de la Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile (DIBAM), dependiente del Ministerio de Cultura. Santiago de Chile, primavera (septiembre) 2003, N° 29, Año VIII. Artículo *Dispositivos Ópticos*, por Patricio Heim. Págs. 13-14.
- PAZ Octavio. *Marcel Duchamp, ou o Castelo da Pureza*. São Paulo, Perspectiva, 2007. Tradução: Sebastião Uchoa Leite Título original em espanhol: *Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza*.
- PEREC, Georges. *Species of spaces and other pieces*. Revised ed. London, England; New York, N.Y., USA: Penguin Books, 1999. Coletânea de textos revisada, traduzida e apresentada por John Sturrock. Título original: *Espèces d'espaces*.
- PLINE L'ANCIEN. *Histoire naturelle*, Paris, Les Belles Lettres, 1985, I, XXXV, traduction du Latin: JM. Croisille
- POE, Edgar Allan. São Paulo, Abril Cultural, 1981. Tradução de Brenno Silveira e outros. Título Original: *Tales of the Grotesque and Arabesque*.
- PRIGOGINE Ilya. *O Nascimento do Tempo*. Lisboa, 2000. Nova Biblioteca 70, Edições 70.
- PREGOGINE Ilya, STENGERS Isabelle. *Order Out of Chaos*, Bantam, New York, 1984.
- PRIGOGINE Ilya. *From being to becoming: time and complexity in the physical science*. San Francisco, 1980. W. H. Freeman and Company.
- *Poetas do século de ouro espanhol – Poetas del siglo de oro español*. Brasília 2000: Thesaurus; Embajada de España, Consejería de Educación y Ciencia, 2000. (Coleção Orellana). Seleção, tradução e notas: Anderson Braga Horta, Fernando Mendes Vianna, José Jeronimo Rivera ; estudo introdutório: Manuel Morillo Caballero.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo. Ed. 34, 2005. Título original: *Le partage du sensible: esthétique et politique*. Tradução: Mônica Costa Netto.
- RANCIÈRE, Jacques. *Les noms de l'histoire: essai de poétique du savoir*. Paris: Ed. du Seuil, 1992. Versão
- RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l'Esthétique*. Editions Galilée, Paris, 2004.
- RECLUS, Élisée. *Geografia*. Ática, São Paulo 1985. (Coletânea de textos de Élisée Reclus compilados apresentados e comentados por Manuel Andrade de Correia. Coleção grandes cientistas sociais; v.49).
- RECLUS, Elisee. *A evolução, a revolução e o ideal anarquista*. São Paulo, Imaginário: Expressão & Arte editora, 2002.
- SANTO AGOSTINO. *Confissões*. Porto: 1952. Livraria Apostolado da Imprensa. Tradução do original latino por J. Oliveira Santos e A. Ambrosio de Pina.
- SCHILDER, Paul. *Imagem do corpo: as energias construtivas da psique*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. 3. ed.

- SILVESTONE Roger. *Towards the Museum of the Future*. The Medium in the Museum: on objects and logics and times and spaces. Pág. 165. A citação de Donato, por sua vez vem de: "The museum furnace: notes towards a contextual reading of Beauvard and Pécucher", 1980 in J. Harair (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-structuralist Criticism*, London, Methuen.
- SOJA, Edward. *Geografias pós-modernas: a reafirmação do espaço na teoria social crítica*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, Editores, 1993. Left Books, London New York, 1993. Título original: *Postmodern Geographies. A reaffirmation of space in social critical theory*.
- SOLNIT, Rebecca. *River of Shadows, Eadward Muybridge and the Technological Wild West*. Penguin Books, New York, 2004.
- SOLNIT, Rebecca. *Wanderlust*. Penguin Books, New York, 2001.
- SONTAG Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo, 2003. Companhia das Letras. 107 p. Tradução: Rubens Figueiredo. Título original: *Regarding the Pain of Others*.
- SONTAG Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo, Companhia das Letras, 2004. 223p. Tradução do inglês por Rubens Figueiredo. Título original: *On Photography*.
- TARKOVSKI Andrei. *Esculpir O tempo*. Martins Fontes Editora, 1 Edição brasileira, Agosto, 1990. Traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, Título Original da primeira edição (alemã): *Die Versieglte Zeit*.
- TOLKIEN, J. R. R. (John Ronald Reuel), *The lord of the rings. The fellowship of the ring*. New York: Ballantine Books, 1965.
- TORGUE, Henry. *Architecture et territoire: matière et esprit du lieu*. Séminaire «Territoires en réseaux» Institut d'Urbanisme de Grenoble, mars 2010.
- VICO Giambattista *Princípios de uma Ciência Nova: (Acerca da Natureza Comum das Nações)*. São Paulo, 1974. Editor: Victor Civita. Série Os pensadores, 20. 2ª edição. Título Original: *Principi di scienza nuova, d'intorno alla comune natura delle nazioni*. Tradução: Antonio Lazaro de Almeida Prado (da Edição corrigida e aumentada de 1744).
- WHITAKER Amy. *Museum Legs. Fatigue and Hope in the Face of Art*. Holt Art Books, Tucson Arizona, 2009.
- WHO'S WHO OF VICTORIAN CINEMA. A Worldwide Survey. *The British Film Institute, London, 1996*. Edited by Stephen Herbert and Luke McKernan. Article on Méliès by David Robinson.
- WITTGENSTEIN Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo, 1968. Companhia Editora Nacional. Editora Universidade de São Paulo. Título original: *Tractatus Logico-Philosophicus* (em latim desde a primeira versão bilíngüe inglês-alemão revisada pelo próprio Wittgenstein). Em alemão: *Logisch-Philosophische Abhanlung* (da primeira publicação, em alemã, feita no jornal *Annalen der Naturphilosophie*) Tradução: José Arthur Gianotti.
- WYVER, John. *La Imagen en Movimiento*, Valencia, España, 1992. Filmoteca Generalitat Valenciana. Título Original: *An International History of film, Television and video*.

CONSULTA GERAL:

- Enciclopédia Multimídia Encarta, Microsoft Corporation, 2004.
- Enciclopédia Multimídia Planeta Agostini, Madrid, 1999.

Enciclopédia Multimídia de Arte ESPASA Calpe, Madrid, 1997.
Webster English Dictionary. Prentice Hall General Reference, NY,USA, 1988.
Dicionário Aurélio. Versão digital, 2005.

WEB SITES

Museu Etnográfico de Rússia <http://www.saint-petersburg.com/museums/russian-ethnography-museum>

Museu Nacional de Colômbia: <http://www.museonacional.gov.co>

Museu do Cinema, Turim, Itália (Museo Nazionale del Cinema di Torino:
http://www.museonazionaledelcinema.org/en/cover_en.php/

Museum of the moving Image, New York: <http://www.movingimage.us/site/site.php>

Museu da Língua Portuguesa Estação da Luz. <http://www.estacaodaluz.org.br>
<http://www.museulinguaportuguesa.org.br/museudalinguaportuguesa/index.html>