



Contato
sítio: www.revistanumero.org
e-mail: jornalnumero@yahoo.com.br
Os trabalhos publicados são de responsabilidade exclusiva de seus autores.
Sugestões e críticas podem ser encaminhadas para jornalnumero@yahoo.com.br

Onde encontrar a **Número Nove**

Centro Cultural São Paulo, São Paulo
Centro Universitário MariAntonia, São Paulo
Galeria Nara Roesler, São Paulo
Galeria Vermelho, São Paulo
Museu Lasar Segall, São Paulo
Departamento de Artes – ECA-USP, São Paulo
Departamento de Filosofia – FFLCH-USP, São Paulo
Escola da Cidade, São Paulo

MAC Americana, Americana SP
Ateliê Aberto, Campinas SP
Museu de Arte de Ribeirão Preto (MARP), Ribeirão Preto SP
Departamento de Arquitetura e Urbanismo – EESC-USP, São Carlos SP

A Gentil Carioca, Rio de Janeiro
Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro
Instituto de Artes da UERJ, Rio de Janeiro

Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte

Coletivo Entretantos, Vitória

Fundação Joaquim Nabuco, Recife

Centro Dragão do Mar, Fortaleza
Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza

Ybacatu Espaço de Arte, Curitiba

Museu Victor Meirelles, Florianópolis
PPGAV-Mestrado, CEART/UEDESC, Florianópolis

Editora Zouk, Porto Alegre
Torreão, Porto Alegre



Projeto selecionado pelo Programa Cultura e Pensamento 2006
Seleção Pública de Projetos Editoriais de Debates em Periódicos Impressos.

Patrocínio



PETROBRAS



USP

Realização



Ministério da Cultura

Co-realização

SESCSP



Ministério da Educação

Apoio

MariAntonia
CENTRO UNIVERSITÁRIO DA USP

PINACOTECA

Centro Cultural São Paulo

1 CENTENÁRIO
PINACOTECA

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

PREFEITURA DA CIDADE DE SÃO PAULO
SECRETARIA DE CULTURA

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
RESPEITO POR VOCE

Agradecimentos
Secretaria do Departamento de Filosofia da FFLCH-USP

ÍNDICE

- 04 **Thomás A. S. Haddad**
Tempo, espaço e infinito na física
- 06 **Eduardo Brandão**
Infinito e finito na filosofia
- 08 **Cauê Alves**
Sobre o tempo e o atemporal na arte
- 10 **Divino Sobral**
Pintura: o fim ou o infinito
- 12 **Daniela Labra**
Arte processual em outra etapa
- 14 **Fernando Albuquerque**
Sobre arquivos vivos e outras emergências
- 16 **Raquel Garbelotti**
Revisitando um projeto político
- 20 **Carla Zaccagnini**
A história se repete
- 24 **Thais Rivitti**
A parte do fogo décadas depois
- 26 **Luiz Camillo Osorio**
Entrevista
- 28 **Glória Ferreira**
Entrevista
- 30 **Thais Rivitti**
Járed Domicio
- 32 **Thais Rivitti**
Acácio Sobral

EXPEDIENTE

Nº 9 . Dez 2006

Tiragem 8000 exemplares

Editores

Carla Zaccagnini

Guy Amado

Corpo Editorial

Carla Zaccagnini

Cauê Alves

Fernanda Pitta

Guy Amado

José Augusto Ribeiro

Thais Rivitti

Tatiana Sampaio Ferraz

Conselho Editorial

Daniela Labra

Taiza H.P. Palhares

Colaboradores

Acácio Sobral

Daniela Labra

Divino Sobral

Eduardo Brandão

Fernanda Albuquerque

Járed Domicio

Raquel Garbelotti

Taller Popular de Serigrafia

Thomás A.S. Haddad

Projeto Gráfico

Vanessa Rodrigues

Produção

Danielle Rocha

EDITORIAL

A presente edição da *Número* está voltada para a idéia – ou noção – de **infinito**, um mote que por si já assinala um sem-número de vias de entrada possíveis. O percurso começa com um texto de Thomás A. S. Haddad discorrendo sobre a evolução histórica desse conceito na física, seguido de uma análise semelhante do ponto de vista da filosofia, realizada por Eduardo Brandão. Cauê Alves se debruça sobre a qualidade atemporal da arte, a capacidade da obra de conter em si o passado e o porvir. Depois, um texto de Carla Zaccagnini revisita conto de Julio Cortázar, ressaltando neste contexto o idéia de uma história circular, com seus desvios e variações.

Quatro textos se dedicam a repensar a história recente da arte e formas de atualização de procedimentos artísticos. Divino Sobral o faz na esteira das discussões a respeito da "morte da pintura" e seu eterno renascimento. Daniela Labra e Raquel Garbelotti pensam, por abordagens diversas, as características da produção atual que remetem à arte efêmera e processual dos anos 1960-70. Fernanda Albuquerque concentra-se num projeto específico de Cristina Ribas para pensar os *trabalhos em progresso*, que se constroem por acúmulo e sedimentação.

O artigo de Thais Rivitti traz à tona e reavalia, mais de vinte e cinco anos depois, as proposições de "A parte do fogo", trazendo para discussão as possibilidades de atualização do pensamento crítico no contexto atual da arte e da cultura. E finalmente, dando seqüência a uma recente proposta editorial da *Número*, trazemos duas entrevistas com teóricos em atividade no país, sendo os participantes desta edição Luiz Camillo Osorio e Glória Ferreira.

O exercício de edição desta *Nove* guardou algumas inusitadas e saborosas experiências. Um exemplo que vale a pena comentar aqui é o das intervenções gráficas: os dois artistas convidados para desenvolver projetos para esta *Número* – Acácio Sobral e Járed Domicio – abordaram o tema do *infinito* com soluções que caminham paralelamente.

Ao lermos os textos finalizados percebemos que a revista, mais que falar do *infinito*, parece falar da *história*. Curioso. Nos demos conta de que talvez seja impossível, a esta altura, uma concepção de infinito que não passe pela história.

Mais uma vez – idéia que se repete, com variações, a cada editorial – não se pretende encerrar aqui uma discussão que poderia ser infindável [ou *infinita*]. Ao contrário, o que se busca é propor mais alguns pontos de partida e pontos de vista para a leitura da arte contemporânea. Thomás Haddad, a partir de Aristóteles, diz em seu texto: "infinito não é aquilo que tudo engloba, mas aquilo a que sempre sucede mais do mesmo, interminavelmente". Aqui vai, portanto, um pouco mais do mesmo.

Ao infinito e além.

Os editores

03 infinito

**...infinito não é aquilo que tudo engloba,
mas aquilo a que sempre sucede mais do mesmo...**



"...no Universo inteiro não há mais partes que em uma ervilha,
pois na ervilha já há um número infinito de partes."

Centiloquium Theologicum, anônimo do séc. XIV

Por um curioso hábito, muitos cientistas acreditam em uma influência maléfica ou regressiva da obra de Aristóteles sobre o que lhes parece ser a marcha triunfal de suas disciplinas. Ainda assim, os termos em que se dão muitos dos grandes debates científicos continuam sendo aqueles postos pelo filósofo – e nada mais caracteristicamente aristotélico que os quadros em que se desenvolveu a pesquisa física e matemática acerca do infinito, seja em relação ao tempo, ao espaço, ou às magnitudes. Todo o aparato conceitual mais profundo dessa investigação se delineou em umas poucas páginas, inevitáveis e nunca superadas, do Livro IV da *Física* de Aristóteles. Lá, aprendemos que há dois tipos de infinito, por sua natureza: o infinito de composição e o de divisão. O primeiro é o mais popular – o infinitamente grande, obtido pelo acréscimo interminável de novas partes a um objeto inicial (finito), e erroneamente identificado – diz-nos Aristóteles – com a totalidade. O segundo é o infinitamente pequeno – o exemplo clássico é do segmento de linha que é dividido ao meio, ao que segue a divisão ao meio de uma das metades, sucedida por nova divisão de um dos quartos, dos oitavos... Um ponto alto é como Aristóteles inverte o que ainda hoje é o senso comum: infinito não é aquilo que tudo engloba, mas aquilo a que sempre sucede mais do mesmo, interminavelmente.

A Física ainda traz outra classificação binária essencial para o estudo do infinito: ele pode ser potencial ou pode existir em ato. Aristóteles é categórico: o infinito de composição, quando se refere a um aumento ilimitado de um corpo sensível, não existe em ato; isso se aplica ao próprio espaço físico, o Universo: ele é uma esfera grande, mas limitada (limitada por qual coisa?, é a pergunta imediata até hoje). O infinito só é concebível na matemática (a seqüência de números naturais, por exemplo, cresce indefinidamente pela adição da unidade) e na geometria (retas paralelas se estendem indefinidamente sem se tocar, diz Euclides), e ainda assim somente em potência: todo número é potencialmente maior que alguns outros, mas não que todos os outros. (A matemática do século XIX terá um de seus momentos sublimes na refutação desta tese, estabelecendo a atualidade do infinitamente grande – números maiores que quaisquer outros).

Do ponto de vista estritamente físico, a questão da infinitude do tempo não tem muitas alternativas possíveis: passado e futuro, independentes entre si, podem ser infinitamente extensos, podem ter um ponto de partida ou de chegada, ou podem se encontrar ciclicamente. Para Aristóteles a única opção era a infinitude nas duas direções – o Universo sempre existiu e sempre existirá, e o tempo flui uniformemente. Essa opinião causaria problemas sérios a muitos pensadores cristãos, tendo em vista a necessidade de o tempo ter origem no ato criativo de Deus (não sendo o antes uma categoria aplicável à Criação). No entanto, o lento processo de laicização da física resultaria em um leve predomínio da opção pela infinitude (real) do passado e (potencial) do futuro, ao menos entre os séculos XVII e XIX.

No século XX, a astronomia, combinada com a teoria da relatividade geral de Einstein (a teoria padrão para o estudo dos problemas cosmológicos), promoveria uma curiosa virada: todas as evidências apontaram, e essa ainda é a interpretação hegemônica, para uma origem temporal precisa do Universo, sobre a qual novamente não há sentido em falar de antes: o tempo teve seu instante zero exatamente na criação do Universo, o chamado *Big Bang*, e, inclusive do ponto de vista matemático, as equações cosmológicas de Einstein são formalmente inaceitáveis se aplicadas a momentos pretensamente anteriores. Sobre o futuro, por muito tempo foi difícil argumentar contra a incômoda possibilidade de um processo de destruição do Universo, inverso ao *Big Bang*, que resultaria no fim do tempo (aqui não há o após). Observações recentes, contudo, têm favorecido a opção por um futuro potencialmente infinito. A possibilidade de um tempo rigorosamente cíclico, ainda que legítima do ponto de vista formal (é uma consequência possível da teoria de Einstein), não parece ter suporte na experiência. No entanto, uma descoberta perturbadora, para quem não aprecia eternos retornos, é que se o futuro for longo o suficiente (potencialmente infinito, na verdade), e respeitadas algumas condições que não sabemos existirem de fato, qualquer estado físico de coisas se repetirá com mínimas variações.

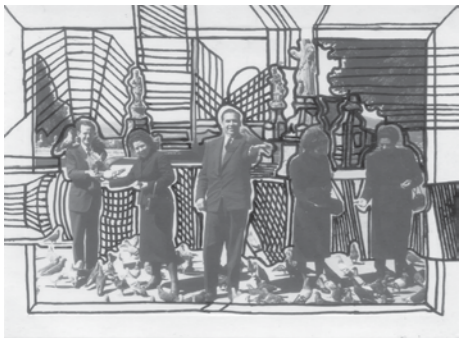
A discussão sobre a infinitude do espaço é mais tortuosa. Do mundo fechado e finito de Aristóteles passou-se, no século XVII, a um Universo necessariamente infinito, que voltou a poder ser finito (ainda que ilimitado) com a física de Einstein... No século XVI e início do XVII Copérnico, Tycho Brahe e Kepler ainda defendem um Universo de tamanho finito. Mas à recorrente pergunta sobre o que o limita, suas respostas são insatisfatórias. Já Galileu admite que a infinitude do espaço não pode ser refutada pelo simples argumento, então corrente, de que nossa mente é finita, e o Universo também deve sê-lo, pois do contrário não poderíamos racionalizá-lo. Mas ele prefere não tomar partido, e se ocupa de outros problemas. No entanto, o processo inexorável de geometrização do espaço físico, realizado plenamente no século XVII, principalmente por Descartes e Newton, torna inevitável a opção pela infinitude. O Universo seria a geometria realizada, e essa geometria não admite limitação. O espaço absoluto newtoniano é o teatro geométrico infinito das coisas naturais.

Em nosso tempo, algumas décadas de má divulgação científica vulgarizaram a teoria do *Big Bang* até destituí-la de sentido. A constatação da expansão cósmica fez ressurgir antigas questões, que são absolutamente naturais, mas que adotaram a falsa aparência de paradoxos. A mais freqüente é: se tudo começou em um ponto, onde estava esse ponto? Ou, em outros termos: um volume que se expande a partir de um ponto deve fazê-lo dentro de algum espaço previamente dado. Mas, da mesma forma que ocorre com o antes no tempo, o fora não é uma categoria aplicável ao problema. O espaço foi criado no *Big*



Laura Vinci
Máquina do Mundo, 2005
metal, motor, borracha e pó de mármore
dimensões variadas (aprox. 50m²)
foto: Denise Adamf
cortesia: Galeria Nara Roesler

Thomás A. S. Haddad 05 infinito



Infinito e Finito na Filosofia

Imagine-se, leitor, como bibliotecário em uma biblioteca infinita, em que todos os livros tivessem uma mesma capa, por exemplo branca, sem qualquer inscrição. Sua missão seria compreender esse acervo. Bem, se considerarmos o bibliotecário um filósofo, eis aí uma aproximação com a sua investigação acerca do infinito. Uma primeira tarefa seria tentar defini-lo. Na filosofia, encontramos várias maneiras.

Como não poderia deixar de ser, um primeiro sentido remete à quantificação desse infinito, e tem naturalmente uma interface com a matemática, em alguns casos. Nesse registro, fala-se em infinito potencial (como algo que pode tornar-se infinito – algo indefinido ou infinitamente grande: encontraremos uma discussão sobre esse infinito, por exemplo, no livro III da *Física* de Aristóteles); e em infinito atual (o que é maior atualmente do que qualquer quantidade dada da mesma natureza: o que significou garantir, com a matemática do século XIX – George Cantor, por exemplo – que a parte equivale ao todo). Dentro dessa perspectiva, pode-se falar também em uma distinção entre um infinito relativo (sem nenhum limite assinalável – o infinitamente grande ou pequeno) e um infinito absoluto (sem nenhum limite possível): nesta última acepção, estamos fora do conceito de grandeza. Existem na filosofia, no entanto, inúmeras outras concepções de infinito, de modo que qualquer tentativa de classificação da noção sempre carrega consigo seus limites. Nesse sentido, explicitar alguns usos do infinito na filosofia ajuda a preencher algumas lacunas.

A partir da noção de infinito absoluto (que difere em termos qualitativos, e não quantitativos, dos outros sentidos apresentados) pode-se pensar em um dos principais empregos do infinito na filosofia: o teológico. Pelo menos desde o neoplatonismo de Plotino, o infinito, ao ser associado ao seu Uno original, pode ter essa referência, em maior ou menor grau, ao divino. Nesse percurso, o infinito será associado à figura do Deus cristão na filosofia medieval: Duns Scot, por exemplo, sustenta que o infinito é um modo intrínseco de Deus. Em torno dessas relações articulam-se (já desde os gregos, note-se) outras noções clássicas da filosofia, como ser e nada, essência e existência, forma e matéria – consulte-se, por exemplo, o tratamento da noção de infinito em Tomás de Aquino. Voltemos ao exemplo do acervo infinito da biblioteca: para conhecer o acervo, seria necessário também examinar cada livro individualmente. Numa analogia tanto grosseira como ilustrativa, esses pares de noções filosóficas (que são, naturalmente, usadas em sentido mais amplo – imagine-se, por exemplo, o mundo no lugar da biblioteca) buscariam explicar a relação entre os livros e o acervo: assim, conhecer o acervo é identificar cada livro; e é também preencher sua capa branca, conhecer o conteúdo de cada obra, determiná-la. Sem uma tal operação, dificilmente conheceríamos as características do acervo. Como se, para conhecê-lo, fosse preciso negá-lo enquanto totalidade (determinando algumas de suas partes) ou, em outros termos: o infinito só se dá a conhecer a partir do finito.

Esse jogo entre finito e infinito ganha novos contornos (ou talvez: explicita temas latentes) com a entrada em cena da modernidade filosófica (que a maioria dos intérpretes julga iniciada com Descartes, no século XVII), pela construção de uma nova noção de subjetividade. Com esse dado novo, trata-se desde então de pensar esse infinito diante de sua relação com

ARGUMENTUM ORNITHOLOGICUM

Cierro los ojos y veo una banda de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos; no sé cuántos pájaros vi. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque Dios sabe cuantos pájaros vi. Si Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, vi menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos pájaros. Vi un número entre diez y uno que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera. Ese número entero es inconcebible; ergo, Dios existe.

Jorge Luis Borges, *El hacedor*

um novo lugar da finitude, o sujeito. É nesse registro, por exemplo, que também se podem entender as relações entre o sujeito e Deus nas filosofias de Descartes, Leibniz, Espinosa e Malebranche, por exemplo – Merleau-Ponty (em *Signos*, no artigo “Por toda parte e em parte alguma”), vendo nesse período do século XVII uma passagem não problemática entre finitude e infinitude, chamará esse período de grande racionalismo, marcado pela idéia de um infinito positivo (poderíamos dizer, nos termos acima: absoluto). Mas o preço dessa noção de subjetividade será cobrado já com Hume, e contabilizará seu custo exemplar na filosofia de Kant: o sujeito, então protagonista do conhecimento, fará da finitude a marca registrada do saber humano e a noção de infinitude só encontrará novamente um lugar claramente privilegiado na moral kantiana – relacionada ao campo do conhecimento prático – onde surgirá vinculada às idéias de imortalidade da alma e de Deus e, portanto, à idéia de liberdade.

O criticismo kantiano deixa como questão à posteridade a passagem problemática entre finitude e infinitude, não autorizada como conhecimento teórico e legada como tarefa – não por acaso, infinita – à moral. Para ilustrar, uma busca do chamado idealismo alemão, no século XIX – cujos representantes privilegiados seriam Fichte, Schelling e Hegel – é calcificar essa fratura que Kant produziu entre finito e infinito e, assim, pavimentar a via entre teoria e prática, entre necessidade e liberdade (conceito que também remete ao infinito): não será por acaso que todos serão sistemas da liberdade. O Absoluto, em Hegel, é uma espécie de resumo desta reconquista do infinito – e, sintomaticamente, Deus será uma das figuras do Absoluto, este personificado, digamos, como espírito, espécie de hipersubjetividade. Todos no registro da analítica da finitude, diríamos inspirados, em parte, em Foucault (*As palavras e as coisas*).

Este é, assim, um dos problemas fundamentais da filosofia, espécie de pano de fundo das questões epistemológicas, éticas, teológicas. À ambição de se buscar certas respostas para isso no século XIX contrapõem-se novos saberes que, por princípio, afastam-se da filosofia: por exemplo, o positivismo de Comte, a psicanálise de Freud ou a análise da economia em Marx. Mas poderíamos perguntar se, mesmo nesse afastamento, não estaríamos ainda sobre o solo da questão, mesmo recusando-a: e isso valeria, também, para algumas correntes filosóficas do século XX (basta desqualificar ou afastar certos problemas?). Por outro lado, reencontramos o tema implícita ou explicitamente em vários momentos no mesmo período: a pergunta pelo ser de Heidegger, a relação entre o ser e o nada em Sartre, a questão do plano da imanência de Deleuze e Guattari (“O problema da filosofia”, escrevem em *O que é a filosofia*, “é de adquirir uma consistência, sem perder o infinito no qual o pensamento mergulha...”) são exemplos disso.

Em suma, mesmo não tematizada explicitamente, a noção de infinitude talvez resuma, no limite, uma perspectiva humana: o desejo por sua completude. Nesse sentido, o infinito talvez seja a busca de si de um homem que sempre se põe diante de si mesmo. Eis talvez um momento privilegiado – entre tantos outros – para a arte. Mesmo porque ela talvez possa suspeitar que o homem pode encontrar-se diferentemente se ele se buscar de outra maneira. Nietzsche e Marx, cada um a seu modo, confiavam nisso.



"Há também uma historicidade viva, de que só oferece a imagem diluída: a que anima o pintor em ação, quando num único gesto enlaça a tradição que retoma à tradição que funda, que num passe o reúne a tudo que se pintara no mundo sem que precise abandonar seu espaço, seu tempo, seu bendito trabalho maldito, e que reconcilia as pinturas por exprimirem uma a uma a existência inteira, em vez de as reconciliar todas como acabadas e como outros tantos gestos inúteis."

M. Merleau-Ponty, "A linguagem indireta e as vozes do silêncio".

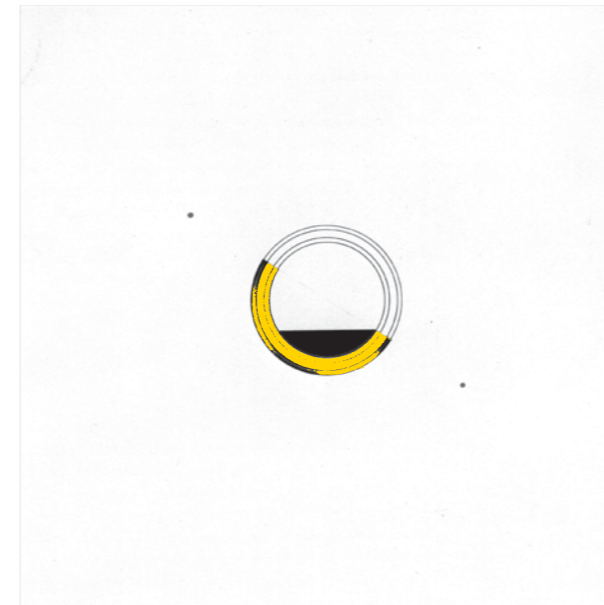
feita e da experiência que ela criou. Mas se uma obra está inevitavelmente atrelada ao período em que foi feita – e ao isolá-la do contexto em que foi produzida pode haver prejuízo para a sua compreensão, afinal ela não é completamente autônoma em relação ao mundo que habita –, sua relação com o seu momento histórico jamais poderia ser mecânica ou automática. Inversamente, do mesmo modo que uma obra pode nos ajudar a compreender o entorno em que foi realizada, o espaço em que foi concebida, ela nos permite refletir sobre o seu e o nosso tempo.

Uma boa obra tem a capacidade de nos dizer algo sobre o espírito de seu tempo de um modo muito próprio e que não poderia ser dito de outra maneira. Não foram poucos os artistas – e a arte moderna em especial se voltou sobre essa questão – que justamente buscaram se opor e negar o espírito de seu próprio tempo. Não dá para esquecer os conflitos que a arte moderna gerou e continua a gerar. Já na história da filosofia, Nietzsche talvez seja o pensador que recusou como ninguém certas proposições de seu tempo porque compreendeu que aqueles que se identificam completamente com sua época são os que primeiro fracassam e que, como o próprio tempo, passam e são aniquilados.

Nenhuma obra dura eternamente, por mais discursiva que seja, ela tem a sua materialidade como algo incontornável para sua aparição. Ela é aquilo que a constitui e não raro algumas obras são datadas por historiadores a partir da investigação sobre os materiais e técnicas nelas empregados. Obviamente um trabalho de fotografia não poderia ter sido feito antes da invenção dessa técnica. E como sabemos, um novo meio não torna os anteriores necessariamente obsoletos, muito pelo contrário, no caso da fotografia a tradição da pintura foi essencial para a constituição de sua própria tradição e do seu entrelaçamento com outras tradições. Por isso não é apenas a tecnologia contemporânea que vai definir a atualidade de um trabalho de arte. Talvez seja preciso certo distanciamento do mundo para conseguir estar

Um dos principais pressupostos de uma obra de arte talvez seja o de ela sempre nos possibilitar uma renovada e próxima experiência, um interminável recomeço. E essa experiência não pode ser dissociada do tempo, afinal nosso contato com ela nunca acontece fora do tempo e da história. Mesmo que a gente não viva mais no período em que uma obra foi realizada, sentidos dela parecem nunca deixar de ser presentes. E isso acontece mesmo com trabalhos produzidos nos tempos mais remotos, pelas culturas mais distantes, das quais temos pouca ou nenhuma informação. Talvez o que continue presente não sejam seus sentidos, mas justamente aquilo que é percebido como falta, e que será completado pela recepção, pela posteridade e pelos artistas que ainda surgirão. Paradoxalmente, o que falta a uma obra de arte é o que ela tem de excesso, de abertura, mas também de inacabado: tudo aquilo que não seja a intenção inicial do artista, os significados já antecipados, estabelecidos, aquilo que ela realiza plenamente. Esse excesso é o que não foi pensado, o que ficou por fazer e estimula tanto outros pensamentos como a produção de outras obras. Afinal, não existe e jamais existirá um trabalho de arte definitivo, o último. Sempre haverá o seguinte e um próximo...

Não é à toa que não nos cansamos de retornar a um museu para reencontrar aquele trabalho que tanto admiramos. Poder voltar a ele infinitas vezes nos faz perceber o quanto a arte é inesgotável, ou seja, cada vez que a percebemos participamos dela como nunca havíamos feito antes. Entretanto, esse retorno jamais pode ser uma obrigação sob pena de tornar-se burocrático e simplesmente extirpar o que há de mais próprio da arte: a singularidade da experiência que ela propicia. Muito já foi dito sobre a necessidade de voltarmos a uma obra como se fosse pela primeira vez. A singularidade de um trabalho de arte não se opõe ao que há de universal nele. E isso ocorre especialmente quando ele consegue sedimentar questões que ultrapassam a expressão de um único sujeito e, no contato com o outro, repercute e preenche vazios que antes dele não existiam. Esse dado universal da obra de arte não pode ser separado do que a particulariza, do lugar em que foi



Waltercio Caldas
Relógio, 1975
nanquim e aquarela sobre papel
32 x 32 cm

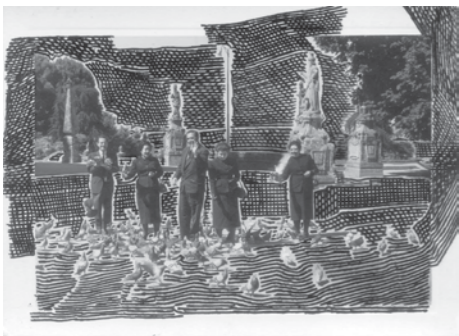
presente nele com os pés mais firmes e conseguir enlaçar tradições. Por falta disso, há muita obra que não consegue nem por um segundo se descolar do seu próprio tempo e que já nasce morta, mas nada impede que alguém consiga ressuscitá-la tempos depois, mesmo que ela não pretenda ficar para a posteridade. Há algo na arte, que dificilmente pode ser desprezado e que é atemporal. Conseguir guardar certa distância de seu tempo sem deixar de refletir sobre seu momento histórico e seu lugar é um feito que poucos realizam.

Mas se apenas a técnica ou meio não são suficientes para tornar um trabalho de arte cidadão de seu próprio tempo, talvez seja o modo como ele se instaura no mundo o fundamental. E como o que uma boa obra de arte diz e o modo como o faz não pré-existem a ela mesma, ou seja, como ela torna presentes significações em vez de simplesmente traduzi-las para um novo suporte ou matéria – conseguindo ir além da sua materialidade, do visível e do sensível –, ela jamais poderá ser reduzida a um instrumento. É nesse sentido que se diz que ela é instituinte, porque ela não se contenta com o já instituído, mas ela institui outras significações até então inéditas.

Mais do que isso, a arte possui o que se costuma chamar de fecundidade, ela tem a capacidade de dar origem, de propiciar algo que ela não previu, de instigar o outro, o futuro, além de nos fazer rever o passado. Retomar o passado, seja por ruptura ou continuidade, se abrir para o que ainda virá, talvez fundando uma nova tradição, para ser retomada, de um modo jamais pensado, é algo próprio da arte.

Sem nunca sair do tempo, ela consegue abri-lo por dentro e instalar nele uma eternidade provisória. Conceber isso só é possível se entendermos que cada instante traz consigo o momento que o precede e o sucede. É por isso que o tempo vivido é contínuo, possui duração e nunca pode ser reduzido a uma soma de instantes isolados. Ele é fluxo, engendramento de momentos e não cronologia ou série de acontecimentos desconexos ou ligados mecanicamente, como pelo ponteiro de um relógio. Desse modo, o tempo não pode ser dividido e medido numérica e quantitativamente, pois ele é passagem, pura mobilidade, duração, como conceituou Bergson. Embora constituído por estados sucessivos, esses estados não se repetem, estão sempre se diferenciando um do outro, num constante jorro de novidade, o que não impede seu breve congelamento e suspensão.

Assim, infiltrada no tempo, cada obra de arte carrega seu próprio devir e porvir, é gênese interminável, trabalho infinito e, em vez de reproduzir o tempo, ela o reinventa para que ele continue transcorrendo e para que ela não cesse de desafiá-lo.



Pintura: fim ou Infinito?

Pivô ou Sobregal

...o diálogo entre a pintura e a fotografia. o confronto do real com a autonomia dos meios...

Há muito se debate a finitude dos recursos, a saturação do repertório e a falta de sentido da pintura no contexto da arte contemporânea. Diante do surgimento das possibilidades de pesquisas de novas linguagens de natureza experimental descompromissadas com o aparato da tradição artística, das novas tecnologias da imagem que evoluíram aceleradamente, da para-visualidade que postulava serem a ação, o processo e o conceito elementos com primazia em relação à forma e à plasticidade do trabalho; enfim, diante do campo ampliado da arte, artistas e pensadores inúmeras vezes anunciaram o esgotamento das potencialidades expressivas da pintura, acompanhado da vontade de repelir as classificações tradicionais de categorias e de gêneros.

Entretanto, sua prática tem sobrevivido aos muitos decretos de falência que lhe têm sido impingidos em momentos críticos, e pintores têm trabalhado subterraneamente produzindo obras que manifestam vitalidade relevante ao quadro de indagações atuais.

Ferreira Gullar na "Teoria do Não-Objeto" (1960), afirmava que "a pintura é um mundo conceituado, que é preciso ultrapassar", e Hélio Oiticica na apresentação do catálogo da mostra *Nova Objetividade Brasileira* (Rio de Janeiro, 1967) colocava como um dos tópicos eminentes da produção o problema da "negação e superação do quadro de cavalete". Dos anos 1960 para os 1970, miríades de novas linguagens foram empregadas, e o desenvolvimento desses campos concentrou o interesse dos artistas e das instituições mais comprometidas com o experimentalismo, o que empurrou a pintura para uma posição periférica.

A pintura era artística, contemplativa e retiniana demais para um ambiente interessado em antiarte, participação do espectador e conceito. Os decretos de falência da pintura perduraram claramente tanto no abandono por parte dos artistas que surgiram na década seguinte, quanto no conteúdo dos textos produzidos pelos críticos. A década de 1970 foi marcada pelo processo de desmaterialização do objeto artístico, por trabalhos que conduziam à pergunta "Isto é arte?". Naquele momento Frederico Morais disse que "o artista não é o que realiza obras dadas à contemplação" e que "a obra acabou".

Após longo período, o investimento na prática da pintura voltou a ser incentivado durante o início dos anos 1980. Os diagnósticos terminais foram revogados; e, de outra forma, sua capacidade de revigoração foi difundida como infinita. A exposição *Como vai você, Geração 80?* (Rio de Janeiro, 1984) sintetizou o momento de afirmação da nova pintura brasileira congregando uma pluralidade de comportamentos plásticos que propunham no trabalho de arte a retomada das questões da estética, da fruição, da contemplação, da figuração, do prazer retiniano, da plasticidade decorativa e do agregamento de imagens as mais diversas.

Nos anos 1990, a cena passou a não priorizar mais uma linguagem específica e as pesquisas tridimensionais, juntamente com a fotografia e o vídeo, ganharam mais adeptos. O foco foi centrado na diversidade de linguagens, técnicas e poéticas, e enfim, os procedimentos artísticos tradicionais puderam conviver pacificamente com outros mais experimentais ou de natureza tecnológica. As curadorias não buscavam discriminar as especificidades de meios ou linguagens, mas, sim, estabelecer relações semânticas entre obras com suportes e mídias as mais heterogêneas. O tema, o assunto e a narrativa reencontraram possibilidades de inserção e o conteúdo da obra voltou a importar. Os artistas que surgiram nesses anos desenvolveram pesquisas, muitas vezes sincrônicas, em diferentes áreas plásticas e, assim, desmistificaram a implicação de que um meio supera e suprime o outro.

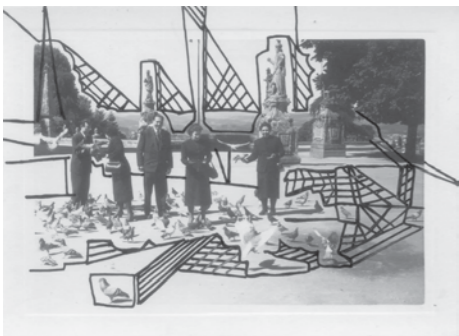
No conjunto da pintura contemporânea brasileira encontramos pletores de encaminhamentos, seja do ponto de vista da genealogia e da formação do repertório, seja do ponto de vista formal, técnico, relacionado aos procedimentos e à fatura, seja do ponto de vista das poéticas. Esse conjunto é multifacetado, com obras de artistas de muitas gerações. Dos pintores de extração geométrica, passando por artistas com o olhar dirigido à iconografia da história, aos que dialogam com as imagens prontas industriais ou artesanais, àqueles que recuperam o arcaico e o popular; do abstrato, formal, até o figurativo, narrativo, muitos caminhos se bifurcam...

O exercício pictórico, hoje, não se encontra mais subjugado pelo estigma da falência – as assertivas que enterraram a pintura fracassaram em seus veredictos – mas, também não está colocado no centro das atenções. Participa de exposições juntamente com outras técnicas e linguagens, sem que grande estardalhaço seja promovido à sua volta.

É um exercício silencioso, ainda recluso, difícil de ser produzido porque é executado com operações cujas fórmulas já foram bastante empregadas. Difícil porque o embate do sujeito com materiais, técnicas e repertórios, com sua história existencial e com a instituição Arte, o diálogo entre a pintura e a fotografia, o confronto do real com a autonomia dos meios, a escassa inserção pública da arte constituem um amplo leque de problemas que os pintores tentam equalizar durante a conformação de cada trabalho.

A pintura, tendo atravessado meio século de uma história de crises e de ataques que decretaram sua finitude, logrou permanecer no rol das linguagens artísticas e fazer a travessia da alta modernidade: a passagem dos séculos XX ao XXI. Isto foi possível por meio do trabalho de pintores que souberam reinventar a pintura e suscitar reflexões sobre sua potencialidade para se renovar e se ampliar no espaço e no tempo.

infinito



1. Apontamos aqui a prática processual como sendo característica da produção de arte das décadas de 1960-70. No entanto, é desde os anos 1950 que a arte passa a recorrer ao processo de investigação como elemento agregador de valor estético ao produto final. A partir de Jackson Pollock, se começa a pensar no objeto de arte como produto de um processo que, no caso deste artista, estaria ligado a uma idéia de transcendência psicológica. Nas décadas seguintes, ao processo de pesquisa de carga psicológica acrescentou-se o elemento político (o contexto), e o processo de investigação poética deu uma cara-metade teórica e filosófica à obra acabada.

2. Cristina Freire (1999) analisa obras conceituais na coleção do MAC-USP, que, por terem formato que não se encaixava nas categorias convencionais de obras de arte (como documentos, cartas, postais, gráficos, entre outros) permaneceram décadas armazenadas sem catalogação, numa espécie de limbo. Nessa linha conceitual-processual de crítica direta à instituição de arte podemos destacar os trabalhos de artistas como Joseph Beuys, Daniel Buren, Gordon Matta-Clark, Hans Haacke, Joseph Kosuth, Fluxus, Cildo Meireles, Artur Barrio e Antonio Manuel

3. A primeira feira de arte da história é a Cologne Art Fair, em Colônia, Alemanha, fundada em 1967, em plena efervescência da arte processual e conceitual. É importante lembrar que as feiras são acontecimentos voltados para o consumo de obras de arte e seus derivados, mas que tendem a incluir atividades de cunho cultural como lançamentos de livros e palestras com críticos e artistas, numa estratégia para reunir um público diverso, além dos seletos colecionadores/compradores, mascarando, de certo modo, a intenção primeira de vender tudo o que se expõe ali.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo, Iluminuras, 1999

FOSTER, Hal. "O artista como etnógrafo". In: *Revista Arte & Ensaios* nº 12. Rio de Janeiro, EBA-UFRJ, 2005

KOSUTH, Joseph. "A arte depois da filosofia". In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006

Este texto procura investigar se a chamada arte processual de bases conceituais teria ainda hoje o efeito de agente 'oxigenador' das instituições de arte, tal como ocorreu nas décadas de 1960-70 em eventos, museus, centros culturais, bienais e galerias que abrigaram projetos cujo processo de pesquisa conceitual era parte tão integrante da obra como o objeto 'final' exibido ao público. Longe de ter respostas afirmativas, trago dúvidas como ponto de partida e espero que o leitor, paciente, me acompanhe no desenvolvimento das idéias que coloco a seguir.

Na virada da década de 1960-70, ocorre uma cisão entre a estética e a arte, fazendo esta voltar-se para si enquanto uma 'idéia'. Naquele momento, a arte processual conceitual surgiu como prática que incitava a uma reflexão acerca do fazer artístico enquanto instrumento intelectual por meio do qual o artista discutia em sua obra contextos, e não apenas questões morfológicas da obra acabada. Ao mesmo tempo, tais práticas se colocavam como resposta a um mercado investidor em arte que tem, até hoje, os principais museus e grandes mostras como um termômetro de seus investimentos.

Muitos dos questionamentos críticos da arte conceitual em geral eram voltados para a instituição Arte, isto é, para o conjunto de fatores que conformam o sistema da arte que legitima a obra. O objeto artístico então circulava por meio de proposições cujas características em comum eram, entre outras, "a transitoriedade, o sistema alternativo de circulação e distribuição (democrático na forma, mas nem sempre no conteúdo), a mistura aparentemente indissolúvel entre documento e obra". (FREIRE, 1999:30)

Com tais proposições de conteúdo crítico e de formato pouco tradicional, a atuação de muitos artistas conseguia intervir nas próprias dinâmicas institucionais e seus métodos de gestão, o que naturalmente provocou uma reformulação que afetou instâncias diversas como a concepção de montagem expositiva e as técnicas de conservação de determinados acervos.⁴

Passado, contudo, o período reformulador propiciado por tais práticas, a instituição Arte começa a absorver aos poucos e com alguma tranquilidade propostas conceituais que visavam a crítica institucional. Este fato acompanha toda a história da arte moderna, posto que desde os impressionistas observa-se que o sistema da arte primeiro repele o novo para depois incorporá-lo, assimilando o que antes era corpo estranho como bem cultural.

Enquanto absorvia as críticas e as mudanças paradigmáticas incentivadas pela produção de arte conceitual-processual na década de 1970, o sistema da arte, adequando-se aos tempos de consumismo global, institucionalizou alguns fenômenos gerados diretamente pela espetacularização da cultura e pela cristalização da noção de arte como investimento. No correr das décadas, o formato "evento de arte" foi aclamado, e proporcionou um *boom* mundial de exposições arrasa-quarteirão ligadas ao marketing corporativo, assim como de feiras de arte, além de impulsionar uma pandemia de bienais internacionais.

Vale lembrar, ainda, que a arte, inserida na ordem dessa indústria do entretenimento, tem agora o apoio de leis, como a do Mecenato, que estimulam o marketing, que geralmente prefere investir em projetos de impacto, grandiosos ou pseudo-inovadores, que atraíam um público numeroso. Nessa lógica, que cara tem hoje a produção de arte processual? Quais são suas possibilidades transformadoras após a institucionalização de suas práticas críticas?

Com o formato absorvido, as práticas do processo podem apostar na força do discurso. A instauração de um cenário quase antropológico que desloca, na arte, a discussão de cunho político do campo social marxista para o cultural (FOSTER, 1996-2005) traz para dentro do espaço da arte obras processuais que ocorrem fora dele, em práticas que se aproximam do ativismo.

Este é o caso da instalação da eslovena Marjetica Potrč apresentada na 27ª Bienal, que investigou *in situ* a comunidade de Croa na região amazônica do Acre e criou objetos, fotografias e diagramas que supostamente apresentavam ao público projetos sociais tocados pelos moradores da localidade.

A artista apresentava, entre outros objetos, uma maquete em escala natural da "Escola Rural" de Croa: uma casinha de palafita em madeira, realisticamente pintada e equipada com uma antena parabólica. A escola em questão é na verdade fruto de uma colaboração entre o governo brasileiro e a comunidade amazônica. Desse modo, o trabalho de Marjetica foi o de apresentar na instituição essa e outras situações que ela viu de perto, forçando um apoio do espaço da arte como difusor dos logros e problemas desta e outras minorias.

Assim, percebemos que a possibilidade transformadora desta obra, para a instituição Arte, se dá pelo discurso contido no processo de pesquisa que inclui um trabalho social ativo. Por outro lado, podemos pensar que o ativismo apresentado em praças artísticas estetiza a política e obriga a instituição – e o público – a prescindir da Arte (despojada da estética desde os anos 1970).

Mas como nem todas as práticas processuais atuais buscam uma prática ativista, voltamos então a tratar de generalizações.

No que tange à institucionalização do processo, que abrigará projetos-arquivo, coleções de artistas, pesquisas corporais, científicas, entre outros, o financiamento para pesquisa artística tornou-se uma praxe. Isso é atestado pelos inúmeros programas de bolsas de investigação e também os de residências internacionais em muitos países (mas ainda com pouco incentivo no Brasil). Estes investem mais na vivência do artista em determinado local/contexto que efetivamente num projeto final de exposição.

Do mesmo modo, vemos surgir eventos em instituições de arte que estimulam ocupações artísticas com poucas regras e restrições, visando principalmente algum resultado poético advindo da (con)vivência entre indivíduos. Estes eventos, porém, de certa forma apenas atualizam formatos de exposições em processo realizadas desde os anos 1960, e muitas vezes acolhem pacificamente críticas estruturais que são propostas nos trabalhos.

É interessante perceber ainda que a absorção do legado da arte processual contribuiu para dinamizar práticas curatoriais que pensam num projeto expositivo como um organismo em processo, mais preocupadas em promover pesquisas de longo prazo do que estimular uma produção e exposição de obras de arte no sentido tradicional.

Dentro de nossa discussão, deixamos de fora o caso de certos espaços autônomos geridos por artistas, onde a arte processual tem um papel central, uma vez que freqüentemente o fazer é confundido com o viver, levando todo e qualquer resultado artístico a se remeter ao processo da vivência mesma entre indivíduos.

Após esta explanação, talvez a pergunta "como as práticas processuais atuais podem oxigenar a instituição Arte?" possa ser respondida: pelo discurso. Porém, como não é possível desassociar na arte a forma do conteúdo, deixo o caminho aberto para novas indagações sobre as possibilidades da arte processual hoje. E começamos então, um novo processo de pesquisa.

3. Infinito

A arte processual em uma etapa





Sobre arquivos vivos e outras emergências

Se em alguns casos a palavra "arquivar" pode ser considerada sinônimo de esquecer ou deixar de lado (arquivar um processo, por exemplo, nada mais é que abandoná-lo), em outros pode significar justamente o contrário. *Arquivo de emergência*, de Cristina Ribas, é um bom exemplo. Longe de constituir um "arquivo morto", o conjunto de documentos reunidos pela artista traz à tona o que ela chama de eventos ou estratégias de ruptura, atividades como exposições, publicações, performances, intervenções e textos os mais variados, que estabelecem uma postura crítica e propositiva frente à arte e seu circuito. Arquivar, aqui, não significa abandonar, nem simplesmente conservar. Significa, sobretudo, revelar.

Tomando como ponto de partida o cenário artístico brasileiro dos últimos dez anos e a emergência de uma série de iniciativas independentes ao longo desse período, Cristina coleta documentos que sinalizam ruídos, brechas e rupturas no campo da arte, ao desnaturalizarem relações e apontarem outros trânsitos, espaços e diálogos para a produção artística no país. Dentre as propostas arquivadas, publicações como *O Ralador, Meio, Item, Recibo e Número*; projetos como *PIA, Inclassificados, CEIA, Perdidos no Espaço* e *Arte Construtora*; e exposições como *Remetente* e *Contemporão*.

O interessante é que as iniciativas não são catalogadas com base em informações como data e local, mas a partir de conceitos propostos pela artista, que envolvem noções como o tipo de dispositivo empregado (ação relacional, criação de território, etc), o equipamento utilizado (exposição, ação, performance, etc) e o corpo de informações ativado pelo projeto (artista, curador, instituição, etc). O sistema, que permite classificar as propostas em mais de uma categoria, propõe uma reflexão cuidadosa acerca dos significados e das relações que essas iniciativas vêm estabelecendo entre si e com outros agentes do circuito.

Em construção permanente, *Arquivo de emergência* é um arquivo vivo por natureza, sujeito não só a constantes ampliações, como também a reformatações, que incluem, por exemplo, a reclassificação de projetos e até mesmo a revisão de conceitos. A abertura a desdobramentos inculcados é condição fundamental em trabalhos como este, que não correspondem a um objeto único e acabado, nem possuem regras fixas de execução, constituindo um processo em aberto, que necessita de um tempo estendido para se desenvolver. Ainda que a pesquisa elaborada por Cristina Ribas seja voltada à construção de um corpo de idéias e objetos, é na coleta de informações e documentos – e na reflexão sobre as iniciativas em questão – que o trabalho se realiza. E se recompõe num processo contínuo.

1. Para saber mais sobre Arquivo de emergência, acesse <http://arquivo-se.blogdrive.com>.

2. 3. VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1991.

Como se sabe, a idéia de arte como ação, processo ou projeto não é nenhuma novidade na história da arte. Já no início do século XX, Paul Valéry anunciava seu interesse pela fabricação das obras, mais que pelas próprias obras: "Tenho o hábito ou a mania de só apreciar as obras como ações"², escreveu. Para o poeta e crítico literário francês, entre o fazer artístico e o produto artístico, havia um contraste. Apenas o primeiro era capaz de revelar "os ensaios, os arrependimentos, as desilusões, os sacrifícios, os empréstimos, os subterfúgios"³ e as circunstâncias, favoráveis ou não, que haviam constituído a obra e que, no entanto, permaneciam invisíveis em sua forma precisa e acabada. A atenção ao processo reforçava, assim, a natureza humana da criação artística e desconstruía as noções de mistério e maravilhoso historicamente relacionadas à atividade. Já nos anos 1960 e 1970, a ênfase no fazer artístico conclamada por artistas como Robert Morris e Roman Opalka vinculava-se diretamente à tendência antiformal observada no período, que atacava a obra de arte enquanto produto único, permanente e vendável, enfatizando o processo, a experiência ou simplesmente o conceito que a constituía.

Hoje em dia, são inúmeras as propostas artísticas a privilegiar a ação, o projeto, a experiência ou o processo em detrimento da construção de objetos. Se a crítica à mercantilização da obra já não é mais a tônica, até porque muitas dessas práticas já foram incorporadas pelo *mainstream* da arte contemporânea, o que parece estar em jogo nesse tipo de trabalho é a criação de relações – entre o artista e o público, entre o trabalho e um determinado contexto social, político ou econômico ou ainda entre o próprio público. É o caso de projetos como o *Jardim Miriam Arte Clube*, de Mônica Nador, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*, de Ricardo Basbaum, *Museu das vistas*, de Carla Zaccagnini, *Acredite nas suas ações*, do coletivo GIA, *museumuseum*, de Mabe Bethônico, entre muitos outros.

No caso de *Arquivo de emergência*, são as relações entre os diferentes agentes do circuito artístico – e os projetos capazes de desnaturalizá-las, desestabilizá-las ou reprocessá-las – que interessam à artista. Trata-se de lançar luz sobre esses projetos a partir de uma perspectiva igualmente crítica e reflexiva, de forma a potencializar seus significados e desdobramentos, construindo um pensamento que se oferece ao público em processo – e que não deixa de constituir o elemento central do trabalho. Se o próprio arquivo de Cristina Ribas poderia ser catalogado como "estratégia de ruptura", não há dúvidas de que ele inscreve um ponto de inflexão no campo artístico. Uma investigação militante cujo estatuto de "obra de arte" permanece em suspenso para a artista. Um trabalho que se mostra ao mundo como Paul Valéry propunha: a partir das inquietações, reflexões, dúvidas, compreensões e sobretudo circunstâncias que o constituem e que o mantêm vivo.

ARQUIVE-SE

15 infinito

fernanda ribaque



Diversos projetos em arte pautados em práticas sociológicas trazem os anos 1960-70 para discussão na atualidade. São práticas que têm seus antecedentes nos gêneros instalação e performance. Nos trabalhos atuais, entretanto, algumas operações abrem novas sintaxes ao teor sociológico e político dos projetos de arte que os antecederam.

Em 1997 Nicolas Bourriaud apresentou um grupo de ensaios sobre as práticas contemporâneas daquela década, sob o título de *Esthétique Relationelle*. Termos como pós-produção ou laboratório fazem parte do vocabulário que se encaixa em sua idéia relacional de arte. Esses laboratórios experimentais revisavam as noções instalativas-museológicas e recontextualizavam o cubo branco. Para Bourriaud, "a exposição é o lugar privilegiado onde se instauram tais coletividades instantâneas, regidas por diversos princípios: segundo o grau de participação que o artista exige do espectador, a natureza das obras, os modelos de sociabilidade propostos ou representados, uma exposição gerará 'um domínio de intercâmbios' particular".

A estética relacional baseia-se na idéia de 'forma ou formações', o que Bourriaud descreve como a possibilidade de encontro da arte com sua audiência. Para ele, trata-se de "uma arte que toma por horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social" e que tem a propriedade de agregar sujeitos em ações momentâneas e participativas, por conexões espontâneas geradas no e pelo espaço da obra.

Tais conexões e ações participativas, que marcaram também os fundamentos estético-sociológicos de projetos de Hélio Oiticica e Lygia Clark nos anos 70, têm sua continuação e revisões hoje em artistas como Ricardo Basbaum e Jorge Menna Barreto, que operam sintaxes textuais, discursivas e relacionais pelo questionamento à própria possibilidade do campo relacional em arte. É o caso do *Projeto matéria*, em que Menna Barreto instala uma sala de aula no ambiente expositivo de uma instituição pública – o Centro Cultural São Paulo. Torna aparente, assim, o questionamento às capacidades que os projetos artísticos têm – ou não – de agregar sujeitos, tanto por questões físicas e estruturais de espaço, quanto por questões conceituais que o projeto propõe, ao expor problemáticas que aparentemente parecem resolvidas em práticas relacionais. Em *Jogos Et exercícios eu-você*, Basbaum apresenta dispositivos que tornam visível a própria problemática do campo relacional em arte. Separa em duas experiências o projeto: uma para os participantes e outra para a audiência, pensado assim em camadas de construção do trabalho. Cria jogos entre grupos de pessoas nos quais se inclui como participante e ao mesmo tempo como provocador. Na proposição cada participante usa uma camiseta com cores e pronomes pessoais diferentes estampados, alguns pronomes coincidentes entre si, vários eu e você. A própria atuação dos sujeitos e a forma como se ordenam espacialmente tornam aparentes a dinâmica do grupo, mas também de seus indivíduos. Segundo Basbaum, "podemos considerar as camisas como uniformes – elas dão visibilidade aos processos e experiências conduzidos coletivamente".

Em 2004, Claire Bishop publica um artigo em que acrescenta à forma relacional a necessidade de se pensar os antagonismos ou tensões no interior de práticas artísticas baseadas no campo sociológico. Para ela, formas relacionais correm o risco de realizar uma revisão ou atualização acrítica dos modos iniciados nos anos 60, à medida que instalam espaços de agenciamento ou intercâmbio entre os mesmos e iguais visitantes do espaço especializado da arte. Questiona também a noção de presença física do visitante que, se nos anos 60 era parte constitutiva das obras em sua performance, na atualidade, dependendo da forma como o mesmo é incluído no projeto, poderá tornar-se apenas uma parte instalativa dele. Para tanto, a autora problematiza, por exemplo, a instalação/performance/culinária de Rikrit Tiravanija, *Untitled (Free)*, realizada na 303 Gallery de Nova Iorque, em 1992.

Revisitando um projeto político

Para formular questões sobre os antagonismos implícitos nas operações de uma arte de teor sociológico, Bishop baseia-se no termo antagonismo, extraído de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, em *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. O antagonismo está condicionado à idéia de contexto. Laclau e Mouffe argumentam que "para o contexto existir, para ser constituído e identificado como tal, deve demarcar certos limites: é das exclusões engendradas pela demarcação que ocorre o antagonismo". Segundo Bishop, embora contexto seja a palavra-chave dos projetos de Rikrit Tiravanija e Lian Gillick, é precisamente este ato da exclusão, que é desaprovado pela arte relacional.

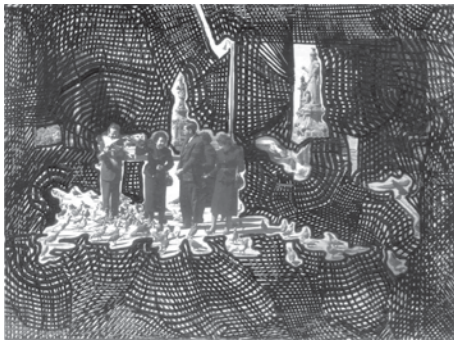
Para desenvolver seu pensamento, a autora utiliza como exemplo afirmativo de tais antagonismos os projetos de Santiago Sierra, passíveis de fácil questionamento sob o ponto de vista ético, com relação ao uso que faz do outro em suas ações, como na obra *250 cm Line Tattooed on Six Paid People – Espacio Aglutinador*, Havana/ 99. Sierra realiza usualmente ações documentadas em fotografia preto e branco, textos e vídeos. Na ação citada acima, pessoas de Havana se submetem ao procedimento de tatuagem em seus corpos, e são pagas por isso. A tatuagem é realizada nas costas de tais pessoas como linha contígua. Bishop afirma a literalidade do antagonismo, quando elege certos projetos de Sierra, que provocam a suspensão do juízo ético (ética como ciência da conduta), como dado necessário para seus questionamentos com relação aos agenciamentos atuais.

As relações entre arte e esfera pública são potencializadas como imagem em si mesmas de tais relações em práticas estético-urbanas. Conforme Michel Hirsch, "para o novo paradigma 'arte pública', trabalhos de arte são chamados a oferecer uma reflexão intelectual sobre o ambiente urbano. As instalações recorrem a três formas: nova mídia avançada (vídeo, internet, cyberspaço); a busca arqueológica ou errante apropriação nômade de uma área específica ou lugar (especialmente em formas de arquivos e deriva urbana); e a inclusão 'participatória' de usuários ou habitantes colaboradores".

Esses projetos, que vêm se desenvolvendo sobre dialéticas de pertencimento e desarraigamento, comuns em práticas artísticas atuais, têm seus antecedentes nas práticas *site-specific* e podem ser entendidos pelo que Miwon Kwon propôs como uma implantação da arte enquanto problemática político-espacial. Segundo Kwon, o *site-specificity* pode ser entendido como mediação cultural de amplos processos sociais, econômicos e políticos que organizam a vida urbana e o espaço urbano.



Ricardo Basbaum
eu-você, 1999
serigrafia, camisas, jogos, exercícios
realizado no País de Gales, Grã-Bretanha e Brasil



Artistas como Ana Maria Tavares, Andrea Fraser, Cristian Philip Müller e Rikrit Tiravanija vêm realizando projetos que revisam o *site-specificity*, para modos atuais permeados por um ambiente globalizado e multicultural. Termos cunhados por James Meyer para o *site-specificity* sob a condição atual, constituem duas noções de *site*: uma que ele chama de *literal site* e a outra de *functional site*. Explica o *literal site* como *in situ*, como locação atual, como lugar singular.

O *functional site* pode ou não incorporar um local físico. "Não há privilégio deste, mas de uma operação entre lugares, um mapeamento (ou registro) institucional e textual de suas filiações nos corpos que movem-se entre eles, o do artista acima de tudo". Este *functional site* apreende o estar-em-trânsito ou aspecto nômade na figura do artista; segundo Meyer, por "um palimpsesto do texto, fotografias e gravações em vídeo, locais físicos e coisas: um vetor discursivo da noção de lugar oposto ao modelo fenomenológico de [Richard] Serra".

No caso de Ana Maria Tavares, por exemplo, a sucessão de lugares mapeados pela artista é traduzido em 'zonas de conforto cultural'. Tavares conforma espaços em que se experimenta a sensação de mobilidade e escolha pelo desapareço à idéia de lugar. No espaço indiferenciado, o sujeito-observador da obra, distraído, é tornado usuário. Ela utiliza materiais e objetos que nos colocam, quando no espaço da obra, sob a perspectiva auto-reflexiva, pela suspensão do lugar, como na instalação *Relax'ô' Visions / Visiones Sedantes*, em que uma sucessão de palavras que constituem o trabalho, como *credit-card*, *lexotan* e outras do vocabulário contemporâneo, são ironicamente apresentadas como senhas de um espaço comum que nos resta.

A diferença entre as primeiras práticas do *site specific* e as atuais é principalmente a recusa aos modos de comodificação que as primeiras apresentavam, em que o espaço especializado da arte aparecia como entidade material e não como espaço neutro, e pela reivindicação à presença, ou modo fenomenológico, como forma de acesso do público à obra.

O sentido de presença, a ênfase em 'estar em determinado local' de apreensão da obra como audiência ou, no caso do artista, da execução de obra *in situ* é problematizado nos projetos atuais, nos quais o deslocamento do próprio artista constitui o lugar informacional da obra.

Alguns dos projetos atuais não podem ser vividos como experiência física ou de experimentação mas, conforme Meyer, como um *informational site* localizado em sua própria entidade social e discursiva. Cita Simon Watney, Cindy Patton, Paula Treichlerem, que em seus projetos ativistas não separam o discurso sobre AIDS de sua representação. Podemos pensar em *informational site* também nos casos de plataformas que operam ou hospedam práticas, discursos e debates de diversos autores ou agentes, como Exo experimental org. e Projeto Capacete, que promovem as possíveis apresentações/representações atuais, fora dos modos tradicionais expositivos.

Podemos finalmente considerar aqui a função tautológica da arte proposta por Joseph Kosuth em *Art after Philosophy*, mesmo que as ambigüidades no interior dessas práticas aqui mapeadas devam-se às tensões e impasses existentes em conjugar as formas anteriores - que podem ser revisitadas e atualizadas - e o contexto (social, econômico e político) em que foram geradas - impossível de ser retomado na atualidade. A remissão a Kosuth fala-nos de uma operação tautológica de formas coincidentes e de suas possíveis atualizações como projetos em curso.

BISHOP, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics". October 110, Fall 2004, pp. 51-79. © October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

BORRIAUD, Nicolas. "Esthétique relationnelle". Les presses du réel, Paris, 1998. Traducción Jordi Claramonte.

HIRSCH, Michael. "Politics of Fiction". PARACHUTE 02. L'idée de communauté_The idea of community.

KWON, Miwon. "One Place after another: Notes on Site Specificity". October 80, spring 1997. © October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

MEYER, James. "The Functional Site; or The Transformation of Site Specificity". October 80, spring 1997. © October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.

Sobre as atualizações da performance e sobre o uso do termo performance ver MELIM, Regina. *Formas Distendidas de Performance*. www.corpos.org/anpap/2004/textos/clv/regina_melim.pdf

Sobre as proposições jogos & exercícios eu-você e outros projetos de Ricardo Basbaum ver o texto *Diferenças entre nós e eles* in www.ciencialit.letras.ufrj.br/entrelugares/ricardo.htm

ACONTECE NO MARIA ANTONIA

Pós-graduação

Especialização em Linguagens das Artes
março de 2007 a abril de 2008
coordenação de Rosa Iavelberg
inscrições até 23 de fevereiro
seleção em 24 de fevereiro

Cursos de férias

História do design no Brasil:
processo e construção
com Rafael Cardoso
16, 17 e 18 de janeiro
20 às 22h30

Visconti, Huston, Kubrick e Malle:
literariedade no cinema
com Maurício Santana Dias
5, 6, 7 e 8 de fevereiro
16 às 18h

Cursos de março 2007

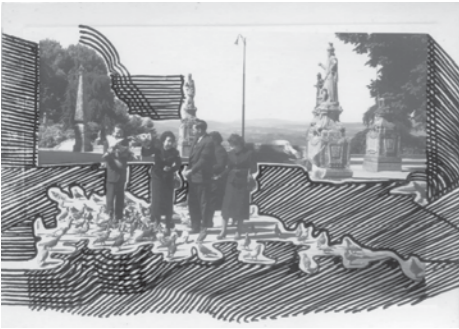
Ficções: imaginação e história em Borges
com Júlio Pimentel
5, 12, 19 e 26 de março
16 às 18h

Do sublime ao abjeto: percursos pela
estética moderna e contemporânea
com Márcio Seligmann-Silva
6, 13, 20 e 27 de março
20 às 22h

As linguagens do Futurismo
com Annateresa Fabris
8, 15, 22 e 29 de março
20 às 22h



1 infinito



A estória se repete

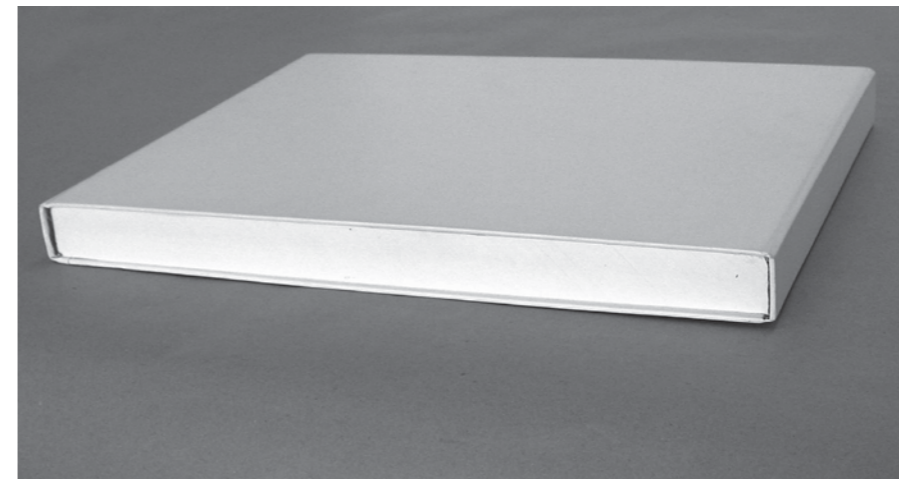
Pode parecer piada ou pretensão de amador, mas o primeiro que imaginei, quando ainda pensávamos no tema do infinito para a número 8 (∞), foi escrever um texto sobre o eterno retorno na literatura. A argentina. Em especial pensando em Borges, como não podia deixar de ser, e em Cortázar. Reli "Una flor amarilla", um dos contos de *Final del juego* (1956), de Cortázar, e reli Borges reescrevendo a mesma idéia em "La trama", um dos fragmentos de *El hacedor* (1960). Lendo esses e outros contos, de novo, constatei o inevitável: nada que eu escreva explicará melhor o que os dois já dizem em suas ficções, de maneiras tão diferentes e próximas. E entre as formas de dizê-lo de novo – como se fosse o mesmo, mas outro – escolhi a tradução, por um gosto pessoal e por ser, talvez, um paralelo ao que ambos contos descrevem. Segue, portanto, Uma flor amarela.

Parece piada, mas somos imortais. Eu sei pela negativa, eu sei porque conheço o único mortal. Contou-me sua história num bistrô da rue Cambronne, tão bêbado que não lhe custava nada dizer a verdade ainda que o patrão e os velhos clientes do balcão rissem até o vinho lhes sair pelos olhos. Em mim, deve ter visto algum interesse pintado no rosto, porque se achegou firme e acabamos nos dando o luxo da mesa num canto onde se podia beber e falar em paz. Contou-me que era aposentado da prefeitura e que sua mulher tinha voltado à casa dos pais por uma temporada, um modo como outro qualquer de admitir que o tinha abandonado. Era um cara nada velho e nada ignorante, de rosto ressecado e olhos tuberculosos. Realmente bebia para esquecer, e o proclamava a partir do quinto copo de tinto. Não senti nele esse cheiro que é a assinatura de Paris mas que, ao que parece, só os estrangeiros cheiramos. E tinha as unhas cuidadas, e nada de caspa.

Contou que num ônibus da linha 95 tinha visto um garoto de uns treze anos, e que depois de olhá-lo por um tempo descobriu que o garoto se parecia muito com ele, pelo menos se parecia com a lembrança que guardava de si mesmo com essa idade. Pouco a pouco foi admitindo que se parecia em tudo, o rosto e as mãos, a mecha caindo na testa, os olhos muito separados; e mais ainda na timidez, na forma em que se refugiava numa revista de quadrinhos, o gesto de jogar o cabelo para trás, a torpeza irremediável dos movimentos. Parecia-se com ele de tal maneira que quase o fez rir, mas quando o garoto desceu na rue de Rennes, ele desceu também e deixou plantado um amigo que o esperava em Montparnasse. Procurou um pretexto para falar com o garoto, perguntou-lhe por uma rua e ouviu já sem surpresa uma voz que era sua voz da infância. O garoto ia para essa rua, caminharam timidamente juntos umas quadras. A essa altura uma espécie de revelação caiu sobre ele. Nada estava explicado mas era algo que podia prescindir de explicação, que se tornava nebuloso ou estúpido quando se pretendia – como agora – explicá-lo.

Resumindo, deu um jeito de conhecer a casa do garoto e, com o prestígio que lhe dava um passado de instrutor de escoteiros, abriu caminho até essa fortaleza de fortalezas, um lar francês. Encontrou uma miséria decorosa e uma mãe envelhecida, um tio aposentado, dois gatos. Depois não lhe custou muito que um irmão seu lhe confiasse o filho que andava pelos quatorze anos, e os dois garotos ficaram amigos. Começou a ir todas as semanas à casa de Luc; a mãe o recebia com café requentado, falavam da guerra, da ocupação, também de Luc. O que tinha começado como uma revelação organizava-se geometricamente, ia tomando esse perfil demonstrativo a que as pessoas gostam de chamar fatalidade. Inclusive era possível formulá-lo com as palavras de todos os dias: Luc era outra vez ele, não existia mortalidade, éramos todos imortais.

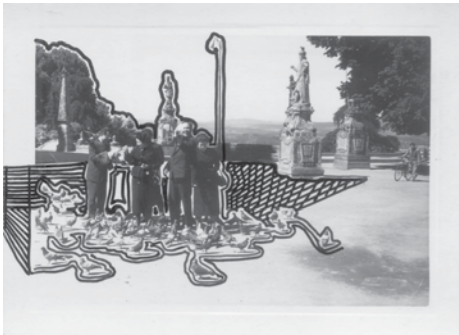
...parecia-se com ele de tal maneira que quase o fez rir...



Marcus Galan
Duas Histórias, 1998
livro encadernado em ambos os lados
30 x 60 x 6 cm

—Todos imortais, velho. Veja, ninguém tinha podido comprová-lo e coube a mim, num 95. Um pequeno erro no mecanismo, uma prega do tempo, um avatar simultâneo em vez de consecutivo, Luc deveria ter nascido depois da minha morte, e em vez disso... Sem contar a fabulosa coincidência de encontrá-lo no ônibus. Acho que já lhe disse, foi uma espécie de certeza total, sem palavras. Era isso e acabou. Mas depois começaram as dúvidas, por que nesses casos nos tratamos de imbecis ou tomamos tranquilizantes. E junto com as dúvidas, matando-as uma a uma, as demonstrações de que não estava equivocado, de que não tinha razão para duvidar. O que vou lhe dizer é o que mais risos provoca nesses imbecis, quando às vezes invento de lhes contar. Luc não somente era eu outra vez, mas ia ser como eu, como este pobre infeliz que lhe fala. Não precisava mais que vê-lo brincar, vê-lo cair sempre mal, torcendo um pé ou deslocando uma clavícula, esses sentimentos à flor da pele, esse rubor que lhe subia ao rosto assim que lhe perguntavam qualquer coisa. A mãe, ao contrário, como gostam de falar, como nos contam qualquer coisa mesmo que o garoto esteja ali morrendo de vergonha, as intimidades mais incríveis, as anedotas do primeiro dente, os desenhos dos oito anos, as doenças... A boa senhora não suspeitava de nada, claro, e o tio jogava xadrez comigo, eu era como da família, até lhes adiantei dinheiro para chegar a um fim de mês. Não me deu nenhum trabalho conhecer o passado de Luc, bastava intercalar perguntas entre os temas que interessavam aos velhos: o reumatismo do tio, as maldades da porteira, a política. Assim fui conhecendo a infância de Luc entre xeques ao rei e reflexões sobre o preço da carne, e assim a demonstração foi se cumprindo infalível. Mas entenda-me, enquanto pedimos outra taça: Luc era eu, o que eu tinha sido de menino, mas não o imagine como um molde. Era antes uma figura análoga, compreende ou seja que aos sete anos eu tinha deslocado um pulso e Luc a clavícula, e aos nove tínhamos tido respectivamente sarampo e escarlatina, e além disso a história intervinha, velho; em mim o sarampo tinha durado quinze dias enquanto Luc tinha sido curado em quatro, os progressos da medicina e coisas do tipo. Tudo era análogo e por isso, para por um exemplo ao caso, bem poderia acontecer que o padeiro da esquina fosse um avatar de Napoleão, e ele não sabe, porque a ordem não se alterou, porque não poderá se encontrar nunca com a verdade no ônibus; mas se de alguma maneira chegasse a se dar conta dessa verdade, poderia compreender que tem repetido e que está repetindo Napoleão, que passar de lava-pratos a dono de uma boa padaria em Montparnasse é a mesma figura que saltar da Córsega ao trono da França, e que escarvando devagar na história da sua vida encontraria os momentos que correspondem à campanha do Egito, ao consulado e a Austerlitz, e até perceberia que algo vai acontecer com sua padaria daqui a uns anos, e que acabará numa Santa Helena que talvez seja um quatinho num sexto andar, mas também vencido, também rodeado pela água da solidão, também orgulhoso da sua padaria que foi como um vôo de águias. O senhor percebe, não?

2 infinito



Eu percebia, mas opinei que na infância todos temos doenças típicas a prazo fixo, e que quase todos quebramos alguma coisa jogando futebol.

—Já sei, não lhe falei mais que das coincidências visíveis. Por exemplo, que Luc se parecesse comigo não tinha importância, ainda que tenha tido, sim, para a revelação no ônibus. O verdadeiramente importante eram as seqüências, e isso é difícil de explicar porque tocam no caráter, em recordações imprecisas, em fábulas da infância. Nesse tempo, quero dizer quando tinha a idade de Luc, eu tinha passado por uma época amarga que começou com uma doença interminável, depois, em plena convalescência, fui brincar com os amigos e quebrei um braço, e logo que saí disso me apaixonei pela irmã de um colega e sofri como se sofre quando se é incapaz de olhar nos olhos uma garota que está debochando de nós. Luc adoeceu também, apenas convalescente o convidaram ao circo e ao descer das escadarias escorregou e deslocou um tornozelo. Pouco depois sua mãe o surpreendeu uma tarde chorando ao lado da janela, com um lençinho azul espremido na mão, um lençinho que não era da casa.

Como alguém tem que se fazer de contraditor nesta vida, disse que os amores infantis são o complemento inevitável dos machucados e das pleurísias. Mas admiti que a do avião já era outra coisa. Um avião com hélice a mola, que ele tinha trazido para seu aniversário.

— Quando lhe dei o avião lembrei-me uma vez mais do Meccano com que minha mãe tinha me presenteado aos quatorze anos e do que me aconteceu. Aconteceu que eu estava no jardim, apesar de se aproximar uma tempestade de verão e se ouvirem já os trovões, tinha começado a montar um guindaste sobre a mesa da pérgola, perto da porta da rua. Alguém me chamou de casa, e tive que entrar um minuto. Quando voltei, a caixa do Meccano tinha desaparecido e a porta estava aberta. Gritando desesperado corri à rua onde já não se via ninguém, e nesse mesmo instante caiu um raio no chalé da frente. Tudo isso aconteceu como num único ato, que eu estava recordando enquanto dava o avião a Luc e ele ficava olhando-o com a mesma felicidade com que eu tinha olhado meu Meccano. A mãe veio me trazer uma xícara de café, e trocávamos as frases de sempre quando ouvimos um grito. Luc tinha corrido à janela como se quisesse atirar-se ao vazio. Tinha o rosto branco e os olhos cheios de lágrimas, alcançou a balbuciar que o avião tinha se desviado em seu vôo, passando exatamente pelo buraco da janela entreaberta. «Não se vê mais, não se vê mais», repetia chorando. Ouvimos gritar mais embaixo, o tio entrou correndo para anunciar que tinha um incêndio na casa da frente. Compreende, agora? Sim, é melhor tomarmos outra taça.

Depois, como eu me calava, o homem disse que tinha começado a pensar somente em Luc, na sorte de Luc. Sua mãe o destinava a uma escola de artes e ofícios, para que modestamente abrisse o que ela chamava de seu caminho na vida, mas esse caminho já estava aberto e somente ele, que não teria podido falar sem que o tomassem por louco e o separassem para sempre de Luc, podia dizer à mãe e ao tio que tudo era inútil, que qualquer coisa que fizessem o resultado seria o mesmo, a humilhação, a rotina lamentável, os anos monótonos, os fracassos que vão roendo a roupa e a alma, o refugio numa solidão ressentida, num bistrô de bairro. Mas o pior de tudo não era o destino de Luc; o pior era que Luc morreria por sua vez e outro homem repetiria a figura de Luc e sua própria figura, até morrer para que outro homem entrasse por sua vez na roda. Luc já quase não lhe importava; de noite, sua insônia se projetava mais além até outro Luc, até outros que se chamariam Robert ou Claude ou Michel, uma teoria ao infinito de pobres diabos repetindo a figura sem sabê-lo, convencidos de sua liberdade e seu alvedrio. O homem segurava o vinho triste, não havia o que fazer.

—Agora riem de mim quando lhes digo que Luc morreu uns meses depois, são estúpidos demais para entender que... Sim, não se ponha o senhor também a me olhar com esses olhos. Morreu uns meses depois, começou por uma espécie de bronquite, assim como a essa mesma idade eu tinha tido uma infecção hepática. A mim internaram no hospital, mas a mãe de Luc se empenhou em cuidá-lo em casa, e eu ia quase todos os dias, e às vezes levava meu sobrinho para que brincasse com Luc. Havia tanta miséria nessa casa que minhas visitas eram um consolo em todo sentido, a companhia para Luc, o pacote de arenques ou a torta de damascos. Acostumaram-se a que eu me encarregasse de comprar os medicamentos, depois que lhes falei de uma farmácia onde me faziam um desconto especial. Terminaram por me admitir como enfermeiro de Luc, e já imagina que numa casa como essa, onde o médico entra e sai sem maior interesse, ninguém repara muito se os sintomas finais coincidem de todo com o primeiro diagnóstico... Por que me olha assim? Eu disse algo que não esteja bem?

Não, não tinha dito nada que não estivesse bem, sobretudo a essa altura do vinho. Muito pelo contrário, a menos que se imagine algo horrível a morte do pobre Luc vinha demonstrar que qualquer um dado à imaginação pode começar uma fantasia num ônibus 95 e terminá-la ao lado da cama onde está morrendo caladamente um menino. Para tranquilizá-lo, o disse. Ficou olhando o ar um tempo antes de voltar a falar.

—Bom, como queira. A verdade é que nessas semanas depois do enterro senti pela primeira vez algo que podia se parecer com a felicidade. Ainda ia de vez em quando visitar a mãe de Luc, levava um pacote de biscoitos, mas pouco já me importava ela ou a casa, estava como abnegado pela certeza maravilhosa de ser o primeiro mortal, de sentir que minha vida continuava se desgastando dia após dia, vinho após vinho, e que ao final acabaria em qualquer parte e a qualquer hora, repetindo até o fim o destino de algum desconhecido morto vá saber onde e quando; mas eu sim estaria morto de verdade, sem um Luc que entrasse na roda para repetir estupidamente uma estúpida vida. Compreenda essa plenitude, velho, inveje-me tanta felicidade enquanto durou.

Porque, ao que parece, não tinha durado. O bistrô e o vinho barato o provavam, e esses olhos onde brilhava uma febre que não era do corpo. E, entretanto, tinha vivido alguns meses saboreando cada momento de sua mediocridade cotidiana, de seu fracasso conjugal, de sua ruína aos cinquenta anos, seguro de sua mortalidade inalienável. Uma tarde, cruzando o Luxemburgo, viu uma flor.

—Estava na beira de um canteiro, uma flor amarela qualquer. Tinha me detido para acender um cigarro e me distrai a olhá-la. Foi um pouco como se também a flor me olhasse, esses contatos, às vezes... O senhor sabe, qualquer um sente, isso a que chamam beleza. Justamente isso, a flor era bela, era uma belíssima flor. E eu estava condenado, eu ia morrer um dia para sempre. A flor era linda, sempre haveria flores para os homens futuros. De um golpe compreendi o nada, isso que tinha acreditado ser a paz, o término da cadeia. Eu ia morrer e Luc já estava morto, não haveria nunca mais uma flor para alguém como nós, não haveria nada, não haveria absolutamente nada, e o nada era isso, que não houvesse nunca mais uma flor. O fósforo aceso abrasou meus dedos. Na praça saltei num ônibus que ia para qualquer lado e pus-me absurdamente a olhar, a olhar tudo o que se via na rua e tudo o que havia no ônibus. Quando chegamos ao término, desci e subi em outro ônibus que levava aos subúrbios. A tarde toda, até já entrada a noite, subi e desci dos ônibus pensando na flor e em Luc, procurando entre os passageiros alguém que se parecesse com Luc, alguém que se parecesse comigo ou com Luc, alguém que pudesse ser eu outra vez, alguém a quem olhar sabendo que era eu, e logo deixá-lo ir sem lhe dizer nada, quase protegendo-o para que seguisse por sua pobre vida estúpida, sua imbecil vida fracassada rumo a outra imbecil vida fracassada rumo a outra imbecil vida fracassada rumo a outra...

Paguei.

...não se vê mais, não se vê mais...

23 infinito



Além de título de um livro de Maurice Blanchot – crítico literário, filósofo e escritor francês – “*A parte do fogo*” é um texto de intervenção escrito por críticos e artistas brasileiros em 1980. E é, também, o nome da publicação – de curtíssima duração – em que o texto aparece pela primeira vez. Pensada para “intervir no processo cultural brasileiro”, como definiram os próprios autores, tal publicação reunia figuras como Cildo Meireles, José Resende, João Moura Jr, Paulo Venancio Filho, Paulo Sérgio Duarte, Rodrigo Naves, Ronaldo Brito, Tunga e Waltercio Caldas.

O grande desafio da publicação era, e talvez aí esteja a referência ao pensamento de Blanchot, conseguir se estabelecer como espaço em que os trabalhos de arte e os textos “agissem”. Um espaço para a veiculação de textos que não desconsiderassem a dificuldade de colocar em palavras o que apenas as obras de arte conseguem, à sua maneira, exprimir. E que as imagens não fossem reproduções, não estivessem no lugar dos próprios trabalhos: “Não se trata simplesmente de transportá-los para a folha impressa”, diziam. Mais de 25 anos depois, a realização dessa proposta editorial ainda é um desafio.

O texto foi escrito na época em que o general João Batista Figueiredo era presidente do Brasil, que ficou conhecida como o período da Abertura, durante o qual a ditadura militar afrouxou sua repressão e, segundo seu próprio discurso, “preparou a transição” para o regime democrático. O cerne de argumentação do texto diz respeito à postura adotada pelos protagonistas da cena cultural que, nesse período, passam a festejar a tal abertura com ares conservadores: “Mal dissolvido ainda o peso da repressão, formas prontas, intactas, reaparecem em certas movimentações, pretendendo dizer quem somos e o que devemos fazer. Espécie de trabalho de reexumação com caráter purificante”. As novas linguagens foram rapidamente negadas e recalçadas. E a (velha) concepção de arte da esquerda foi rapidamente reabilitada: um certo nacionalismo, uma arte incondicionalmente engajada... O texto fazia essa denúncia e a revista propunha-se a ser um espaço – inexistente na época, segundo os autores – para a produção contemporânea.

Hoje, nossa situação política é outra. O Brasil conseguiu dar um fim à ditadura militar e (quem diria!) eleger para presidente por duas vezes o mesmo operário que, em 1980, era a grande liderança sindical dos movimentos operários no ABC Paulista. É, no entanto, muito curioso observar que neste momento – quando alguns já relutam em colocar o PT no hall dos partidos de esquerda, acusando a política econômica do governo de seguir trilhando caminhos neoliberais – muitas vezes ressurge, no campo da cultura, essa velha concepção da esquerda já descrita em 1980.

Por muito tempo, a esquerda acreditou que pensar a cultura era pensar as manifestações regionais atreladas a um ideal de formação de identidade e de valorização das diversidades étnicas, sexuais e manifestações historicamente reprimidas. Realizar uma espécie de justiça histórica, valorizando o batuque do Olodum, a capoeira, as culturas indígenas, entre outras coisas que foram sistematicamente expulsas do campo das artes como consequência de uma colonização européia. As artes plásticas, ou melhor, a produção contemporânea de arte, como já bem notavam os críticos e artistas à época, não tem aqui um lugar definido.

Mas, diferentemente do que nos contam os autores de “*A parte do fogo*” sobre os anos 1980, hoje o discurso oficial não é contra o novo. As novas mídias, novas tecnologias, a arte feita por coletivos de artistas entraram de vez nas pautas do governo para se pensar a cultura. O problema é que isso não necessariamente representa uma renovação das artes. Há uma espécie de “aposta no novo”, simplesmente por ser novo, como se essa inovação técnica, ou de apresentação, já carregasse em si um potencial transformador almejado pelos atuais pensadores da cultura no governo.

...a arte é essa “região do conflito”, de onde emergem conteúdos ainda não totalmente formalizados pelo corpo social...

Vejamos também como eram tratadas, no texto de 1980, as esferas do mercado e da instituição: “A instituição ‘democratiza’ sua fala, o mercado ‘democratiza’ sua fala, mudam, traficam os conteúdos diretos, mas não alteram suas características (...) Basicamente, escondem o processo real de formação dos valores que manipulam e disseminam, tentam apagar essa história”. O discurso institucional era o da democratização, em sintonia com o momento da Abertura política do país, mas suas práticas continuavam conservadoras. Para os críticos e artistas de *A parte do fogo*, a instituição seguia legitimando os trabalhos de sempre, baseada em idéias já ultrapassadas. O mercado, por sua vez, também seguia seu curso inalterado. A idéia de olhar com novos olhos para a produção brasileira, de estabelecer um valor para cada trabalho de acordo com princípios claros e que pudessem ser verificados por todos, não aconteceu. Conferir um valor (preço) para uma obra de arte continuava a ser um processo obscuro, guiado por interesses diversos e não pautado por uma discussão acerca da qualidade de cada obra.

E como vão nossas instituições e o mercado de arte hoje? As instituições públicas vivem um período difícil: sem verba para dar continuidade à programação se vêem obrigadas a procurar apoios, parcerias e patrocínios de empresas privadas. Estas querem capitalizar às custas da instituição, muitas vezes recorrendo a museus ou centros culturais para conferir seriedade a suas estratégias de marketing. A batalha hoje está em conseguir uma certa autonomia para implementar uma programação que não seja refém de empresas privadas. Está em tentar frear a entrada da lógica de mercado que migrou para a instituição e que mede o sucesso de cada exposição por sua repercussão na mídia e número de visitantes, entre outros critérios.

O governo Lula já deu indícios de que quer pensar a cultura, colocá-la na agenda política, retomar seu peso. Mas, aparentemente, não sabe bem como fazê-lo. Dentre outros programas, acompanhei um mais de perto (embora, tenha abandonado o processo no meio, devo confessar): o das câmaras setoriais. A idéia central dessa proposta era que os próprios agentes da arte – artistas, críticos, curadores, diretores de instituições – se organizassem para fazer um documento em que colocassem suas principais reivindicações. Um mandato se passou sem que as setoriais fossem devidamente ouvidas ou que o resultado dessas discussões fosse levado a cabo com algum resultado efetivo. Mas, nesse esforço de tentar pensar com o governo propostas para as artes visuais, nos deparamos com um grande nó.

No texto de 1980 lê-se que “O trabalho permanente de abertura no campo cultural é o de descobrir as regiões interditadas do conflito, do desacordo, pondo a nu contradições que resistem ao desejo de homogeneizar o que, por natureza, trabalha uma heterogeneidade específica”. O nó a que me referia no último parágrafo aponta para essa mesma questão: como, a partir de uma produção de arte, determinar políticas públicas? Se a arte é essa “região do conflito”, de onde emergem conteúdos ainda não totalmente formalizados pelo corpo social, é descabido convertê-los imediatamente em políticas, torná-los normas ou mesmo esperar deles um discurso ou posicionamento fechado. A meu ver, a luta política pela inclusão, pelo alargamento dos limites do que a cultura abrange deve ter seu espaço social garantido. Isso se consegue incentivando publicações, debates, palestras, encontros... O importante é atentar para o fato de que a produção artística informa, qualifica essa discussão, mas de modo indireto. A realização de exposições e a produção crítica e teórica sobre a arte ajudam a fazer as devidas mediações permitindo que aquilo que foi mobilizado nos trabalhos possa ser incorporado nas discussões propriamente políticas acerca da cultura. Um bom exemplo disso talvez seja a noção de território que emerge dos trabalhos de Cildo Meireles que integram a exposição Babel, com curadoria de Moacir dos Anjos. A realização da mostra e o texto do crítico auxiliam-nos a ver nos trabalhos do artista uma certa idéia de território que contribui intensamente para o debate político-cultural. Um projeto político para a cultura deve aprender a levar isso em conta, o desafio continua posto.



Dando continuidade à série de entrevistas iniciada na *Número Sete*, esta edição traz conversas com a historiadora da arte Glória Ferreira e o crítico Luiz Camillo Osorio.

Entrevista

Luiz Camillo Osorio

– Para começar, gostaríamos que você falasse sobre a sua formação e o que te levou a se dedicar à crítica de arte.

ICO Meu primeiro contato mais sério com arte se deu logo depois de me formar aqui na PUC-RJ, em economia, e viajar para Londres. Tinha acabado de completar 22 anos. Lá, fiz um diploma em história da arte, visitava quase diariamente os museus (que eram grátis) e ouvi muita música pop – isso entre 1985 e 1988. De volta ao Brasil, fui fazer mestrado e doutorado em filosofia (concluído em 1998), também na PUC, estudando com Eduardo Jardim (meu orientador), Katia Muricy, Antonio Abranches e Ronaldo Brito. Nunca quis me isolar na academia e assim que terminei meu mestrado já fiz uma primeira curadoria com artistas amigos. Em 1996, quando abriu o MAC de Niterói, fui trabalhar lá e fiz uma série de exposições com artistas convidados e com a coleção Satamini. Em 1998 comecei a escrever críticas para o jornal *O Globo*. Isto ajudou o meu texto, que foi ficando mais solto, conciso e até mesmo mais preciso. Sabemos das restrições à crítica jornalística hoje, mas ainda me parece um lugar a ser exercitado, pois sua dimensão pública ainda não foi substituída pelas mídias eletrônicas. O trânsito entre academia e meio de arte é o que mais me interessa. Além das leituras fundamentais (e heterodoxas) e do contato estreito com a produção de arte, minha formação não estaria completa sem o ateliê e a conversa com artistas amigos, o Maracanã e a música pop (do Lou Reed ao DJ Dolores).

– Você fala que uma obra de arte provoca uma sensação de suspensão, um arrebatamento. Como isso se relaciona com uma racionalização necessária para a crítica?

ICO De fato, o arrebatamento ou essa surpresa que constitui uma resposta mais contundente diante do trabalho é raríssimo. Não pode ser de outra maneira. Não vejo a racionalização, o exercício argumentativo, como uma domesticação desse arrebatamento inicial. Acho que a natureza do arrebatamento

é a sua excepcionalidade e o esforço compreensivo não deve ser algo que o iniba, que o aprisione conceitualmente. O mais importante na crítica é tentar articular o que está sendo escrito e experimentado com a potencialização das obras e da própria vida.

– A respeito da forma da escrita, qual seria o grau e os parâmetros de inventividade de um texto de crítica de arte? O quanto é possível se desgarrar do objeto tratado e qual seria o limite desse deslocamento?

ICO A questão é: como ser fiel à singularidade das obras, ao que elas têm de particular, e como repor isso em uma outra tonalidade afetiva que é a da escrita. Trata-se de uma espécie particular de tradução. Como se traduz a experiência da obra na experiência do texto? Walter Benjamin, em um ensaio sobre a tradução, privilegia o conhecimento (no sentido de vivência) da língua para a qual o texto é vertido. Isto renovaria a experiência da própria língua matricial do poema. No caso da crítica, ela deriva da obra, mas de certa maneira recria a obra. Isso é importante, dá um certo nível de criatividade à crítica. Mas é preciso estar sempre sintonizando essa criatividade para que ela não se descole da obra e vire um texto arbitrário. O importante é que a escrita não seja explicativa, mas exploratória.

– E como você pensa a escrita da história?

ICO Acho que no caso da história, tendo o cuidado de preservar a pregnância dos acontecimentos, o que interessa na escrita é a reconfiguração de genealogias, a redescoberta de genealogias, levando em consideração sempre o presente; mas pensando em que medida este presente influencia e é influenciado pelo passado e abre possibilidades em relação ao futuro. Acho interessante o modo como T.S. Eliot pensa as relações de influência: não como uma linha de mão única, por exemplo, de Cézanne para Picasso. Na direção inversa também há uma

relação de influência, na medida em que as obras se apresentam a partir de modos de ver, sentir e pensar atuais. Os acontecimentos estão sempre se reprocessando com o andamento da própria história. Eu quero afirmar essa efetividade dos acontecimentos (e das obras), até para politicamente não cair nesse risco que é abrir mão do fato e tornar a história pura argumentação interpretativa.

– Como você pensa a questão da identidade cultural brasileira?

ICO Essa é uma discussão difícil e que me interessa. Tem uma entrevista do Guimarães Rosa, em que perguntam a ele sobre essa questão de uma identidade cultural, de uma brasilidade, e ele dá uma resposta usando um conceito em alemão! A brasilidade para ele seria uma "fala inefável", como aquilo que se mostra e se vela ao mesmo tempo. Essa noção de brasilidade é extremamente problemática, mas eu ainda prefiro enfrentar os riscos dessa questão, a abrir mão dela. Enfim, sem forçar muito a barra mas forçando, quero pensar em que medida há uma experimentação civilizatória brasileira, que é, inclusive, a meu ver, muito corporal, de um "DNA delirante" que estamos produzindo há 5 séculos. Se formos pensar a crise do projeto iluminista, vivida de maneira radical depois do 11 de setembro, a nossa não-assimilação integral do moderno ganhou uma dose de positividade. O que sempre foi um problema se tornou uma possibilidade. Nós não somos o outro e não somos o mesmo – somos o outro e o mesmo. E essa discussão, que é sempre uma discussão um pouco diluída teoricamente, que é a do multiculturalismo, nos traz certas vantagens comparativas. Ela nos é originária, não é apropriada por nós; ela é a nossa matriz. Então, se há um momento histórico em que esse nosso não-lugar pode se constituir em um sinal de renovação civilizatória é agora. Entre os fanatismos e as intolerâncias, que se reinvente nossa "complicada cordialidade".

A discussão que parece hoje novidade na Europa, de uma *estética relacional*, é parte de nossa teoria social desde Gilberto Freire e Sérgio Buarque. A questão da troca cultural é uma questão muito recente para os europeus do norte e, para o bem e para o mal, com todas as loucuras e opressões da nossa colonização, uma coisa o português fez em sua perversão: ele se misturou. O que não quer dizer que não

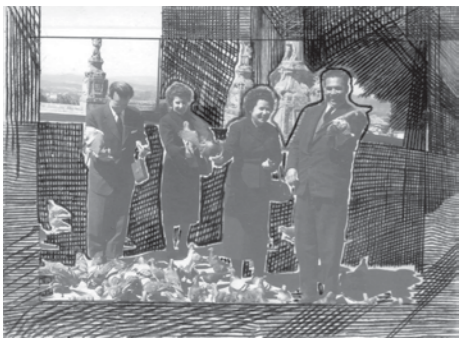
sejamos um país racista, claro que somos. Agora, há um corpo singular que se inventa nesse país, que é indefinível, que é absolutamente confuso e absolutamente experimental. Essa é nossa origem, é o nosso destino, esses são os nossos problemas e essa é nossa esperança.

– Como essa especificidade cultural pode se constituir formalmente?

ICO Eu acho que não tem um único modo, uma fórmula brasileira, mas há uma possibilidade de perceber processos formais que se vinculam a um processo de constituição cultural. Um certo inacabamento, uma certa fragmentação, uma certa precariedade... Ao mesmo tempo há o rigor próprio disso. O rigor não é um critério objetivo a ser aplicado como um metro. Ele se universaliza pelo singular. No João Gilberto, por exemplo, tudo é rigor e tudo é despojamento. O Brasil tem também essa especificidade da absorção e reapropriação cultural, é muito nítido como o estrangeiro se integra facilmente, justamente por conta da nossa não-essencialidade de origem. Por isso, como dizia o Mario Pedrosa, estamos condenados ao moderno. Então acho que esses vários processos formais podem ser identificados em várias poéticas, mais que em uma "forma brasileira".

– Como você vê a "internacionalização da arte brasileira" que toma corpo no começo dos anos 90?

ICO A mencionada internacionalização veio por conta de valores de mercado, de uma necessidade do mercado por uma arte "diferente". Então brota essa leitura sempre carnavalizante do Brasil, que é cheia de distorções e problemas. Por isso, temos que fortalecer a inserção internacional da crítica e da história da arte produzidas aqui. Um texto como a "Teoria do Não-objeto" do Ferreira Gullar pode ser colocado na discussão da história da arte daquele momento. Cabe a nós constituir os parâmetros, as razões e os sentidos da nossa própria arte. Sou otimista neste aspecto, melhoramos a discussão universitária, temos publicado uma boa quantidade de livros e nossos museus têm fortalecido seu trabalho educativo. Falta uma revista de cultura e melhor distribuição da crítica universitária.



Entrevista

Glória Ferreira

– Glória, queríamos que você falasse um pouco de sua formação. E que autores te formaram ou foram particularmente importantes para você...

Gf Com uma formação universitária bastante caótica devido aos períodos de clandestinidade e exílio, a minha grande escola no campo da arte foi ter tido o privilégio de trabalhar no Projeto ABC ("Arte Brasileira Contemporânea"), concebido e dirigido por Paulo Sergio Duarte, no Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte. Iniciado em 1980, o Projeto ABC caracterizou-se pela sua exemplaridade ao assegurar um espaço para exposições significativas de artistas contemporâneos, promover a integração a outras áreas da cultura, e estabelecer uma linha editorial com os *Cadernos de Textos*, catálogos das exposições (algo então bem precário no nosso meio) e também pesquisas sobre a história recente da arte brasileira. É nesse universo, inicialmente como produtora e depois coordenadora, que se dá a minha, digamos, iniciação nas problemáticas da arte contemporânea. No campo particular do estudo de história da arte, desenvolvi uma ampla pesquisa sobre o trabalho de Amílcar de Castro, apresentada como monografia final do Curso de Especialização em Arte e Arquitetura no Brasil, PUC-RJ e, posteriormente, a tese de doutorado em história da arte, na Sorbonne, sobre o trabalho de Walter De Maria.

– Como você vê a escassez de opções, em nível acadêmico, para a formação e aprofundamento teórico em crítica e história da arte no país? São praticamente inexistentes os cursos de graduação em teoria da arte por aqui...

Gf De fato, a escassez de opções é enorme. Pergunto-me se essa situação não estaria relacionada à dificuldade, mais estrutural, de pensarmos a nossa própria inserção na história da arte.

– Qual é a sua percepção das relações – diferenças, aproximações e contrapontos – entre a crítica e a história da arte, e em que medida elas afloram em teu perfil de atividade profissional?

Gf A crítica de arte, consistindo essencialmente em julgamento de valor, se demarcou desde o seu surgimento, no século 18, a partir das proposições históricas, técnicas ou pedagógicas, enfim, dos "protocolos" de ateliê. Seu legado, porém, tem construído um solo a partir do qual se desenvolve a reflexão historiográfica, em particular, sobre a arte moderna e contemporânea. A falência dos parâmetros normativos da história da arte e da sua suposta universalidade coloca a exigência de uma permanente crítica da história e de sua lógica interna pretensamente linear e sem fraturas, como sustentada pelo modernismo. Se os embates e conflitos entre os artistas e a crítica de arte perpassam a história da arte dos últimos séculos, a inscrição do artista na esfera da crítica, particularmente a partir dos anos 1960, tornou agudos os debates sobre a crítica de arte, seus critérios e pertinência histórica, dando indícios de profundas transformações da atuação crítica. Cabe ressaltar que não só grande parte da reflexão sobre a arte tem sido, ao longo da modernidade, desenvolvida pelos artistas, embora recalçada pela historiografia, como também a entrada dos artistas no terreno da crítica se dá associada às profundas reavaliações da própria história da arte.

Quanto às aproximações e contrapontos entre a história e a crítica de arte, creio que a demarcação histórica, ou seja, a localização do contexto histórico de uma obra de arte faz parte da articulação de questões que envolvem a abordagem histórico-crítica, sem, contudo, tomar a "história" como um dado a priori. Como indica Hubert Damisch, é pensando "com" a obra de arte em uma articulação de natureza teórica, que esta pode revelar seu universo de idéias e dimensão histórica.

– Tomando mais localizadamente sua atuação como organizadora e/ou coordenadora de compilações (essenciais) de textos de arte, como se deu o processo de eger nomes, obras e autores? Que critérios balizaram essas escolhas? E em que medida é possível pensar um espaço para o lugar de autor desse ponto de vista, no exercício desta atividade?

Gf Talvez possamos traçar equivalências entre a organização de antologias de textos e a curadoria de exposições como processos de definição de eixos conceituais a partir do qual as proposições e reflexões estabelecem convivências e diálogos, revelando assim novas articulações e sentidos latentes. A relevância das coletâneas nas últimas décadas não está, creio, dissociada da dispersão e dificuldade do discurso em situar e avaliar a produção atual diante da singularidade das obras e diluição dos limites entre os gêneros. Aliás, são recorrentes as antologias de textos de autores, indicando o caráter mais ensaístico das atuais análises. Assim, se autoria há, ela é partilhada e responde por esses eixos conceituais. De modo sucinto, o partido editorial adotado no trabalho conjunto com Cecilia Cotrim, privilegiou, em *Clement Greenberg e o debate crítico* (Jorge Zahar, 1997), o debate que propiciasse novas abordagens do próprio texto greenberguiano. Nos *Escritos de artistas anos 60/70* (Jorge Zahar, 2006), ressaltamos o diálogo entre a pluralidade de vozes, capaz de estabelecer mediações entre o caráter singular das reflexões e seu sentido coletivo, histórico. Por sua vez, a coletânea *Crítica de arte no Brasil. Temáticas contemporâneas* (Funarte, 2006), para a qual contei com a colaboração de Izabela Pucú e Fernanda Lopes, apresenta um amplo conjunto da crítica de poetas-críticos, críticos e artistas estruturados em sete grandes núcleos temáticos, como um debate em processo sobre questões recorrentes e constitutivas da cena artística brasileira desde os anos 1950.

– Queríamos te ouvir falar um pouco de seu trabalho à frente da *Arte & Ensaio*, publicação acadêmica que cumpre importante papel no adensamento de um debate crítico e na difusão da teoria de arte no país. Aproveitamos para te pedir impressões acerca do mercado editorial para publicações em arte no Brasil, de suas sabidas lacunas em teoria e historiografia da arte no país. Esse quadro tem melhorado, a seu ver? E ainda, como tem sido

a experiência de coordenar a "Coleção Arte+"?

Gf A linha editorial de *Arte & Ensaio* tem buscado conjugar os propósitos acadêmicos de dar visibilidade às pesquisas de mestrands e doutorandos das diferentes áreas de concentração do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, a apresentação de contribuições de origens diversas que se identifiquem e correspondam aos interesses genuínos da atualidade artística brasileira e universal, e, com a organização de temáticas específicas, a contribuição para o debate sobre a condição da arte e a interpretação de diferentes momentos da História da Arte. Foi, assim, disponibilizado em português um expressivo conjunto de textos de autores com reflexões sobre questões centrais para o campo da arte. Na edição de 2006, a seção "Temáticas" apresenta, a partir de enfoques diferenciados sobre a exposição como lugar de inscrição do trabalho de arte, textos de Rosalind Krauss, Daniel Soutif, Katharina Hegewich, Thomas MacEvilley e uma entrevista de Harald Szeemann a Carolle Thea. A colaboração de professores e estudantes tem permeado a revista com artigos, resumos de monografias, resenhas e trabalhos inéditos, sendo decisiva a participação dos mestrands e doutorandos na sua equipe editorial. Às capas realizadas, especialmente para a revista, por Lygia Pape, Amílcar de Castro, Cildo Meireles, Antonio Dias, Aluísio Carvão, Abraham Palatnik, Eduardo Sued, Carmela Gross e Carlos Zilio, se somam importantes depoimentos desses artistas sobre suas formações, trajetórias e opções estéticas, constituindo um *corpus* significativo de reflexão sobre a prática artística no nosso meio.

Embora insuficiente, é notória a expansão do mercado editorial para publicações em arte no Brasil, ressaltando-se os livros monográficos sobre os artistas. Torna-se premente, creio, uma política sistemática de incentivo do governo para publicações na medida em que são precárias as edições de pesquisas, não apenas as acadêmicas, que vêm sendo produzidas em diversas instâncias. Dirigida a um público amplo, o objetivo da "Coleção Arte+" de apresentar questões relativas à conceituação da arte, sua prática e recepção, revela-se viável, e necessária, diante desse fecundo manancial de pesquisas existentes.



MOTIVOS NÃO FALTAM PARA VISITAR A PINACOTECA E A ESTAÇÃO PINACOTECA.

SÓ NESTE ANÚNCIO VOCÊ TEM 6.

Acervo da Fundação Nemirovsky
O olhar do colecionador
Até 2008

Maneira Branca
Gravuras de Elisa Bracher
Até 25/2/2007

Luise Weiss e Feres Khoury
no Gabinete de Gravura
Guita e José Mindlin
da Pinacoteca do Estado
de São Paulo
Até 25/2/2007



Largo General Osório 66 - Luz - (11) 3337-0185

Terça a domingo das 10h às 17h30 - Entrada R\$ 4,00 e R\$ 2,00 (meia) - Grátis aos sábados

Almeida Junior
Retrospectiva
Até 15/4/2007

Fotografia como Memória
German Lorca
Até 11/3/2007

Salmu - Josely Carvalho
Projeto Octógono Arte Contemporânea
Até 18/3/2007



Praça da Luz 2 - (11) 3229-9844

Visite as exposições

até 7 de janeiro de 2007

**Chorando por aquela
que acreditou me amar**
Garcia-Alix

Galeria Olido
Av. São João, 473 - Centro
www.centrocultural.sp.gov.br



de 9 de dezembro 2006
a 4 de março de 2007

Geografia da linha
Antonio Lizárraga
Transições
Gerty Saruê
Transluzir
Anna Barros

Centro Cultural São Paulo
R. Vergueiro, 1000 - Paraíso
www.centrocultural.sp.gov.br



