



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Ana Luiza Ferreira Hupe

Sistemas e ações autoimpostos - arteevida

Rio de Janeiro

2011

Ana Luiza Ferreira Hupe

Sistemas e ações autoimpostos - arteevida



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

H958 Hupe, Ana Luíza Ferreira.
Sistemas e ações autoimpostos - arteevida \ Ana Luíza Ferreira
Hupe. – 2012.
105f.

Orientador: Roberto Corrêa dos Santos.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Arte e sociedade – Teses. 2. Sophie Calle, 1953- . – Exposições
– Teses. 3. Espaço pessoal – Teses. 4. Fotografia de arte – Teses. 5.
Amor na arte – Teses. 6. Criação (Literária, artística, etc.) – Teses. 7.
Artistas – Rio de Janeiro – Teses. Performance (Arte) – Teses. 8.
Autobiografia – Teses. 9. Arte contemporânea – Séc. XXI – Teses.
I.Santos, Roberto Corrêa dos. II. Universidade do Estado do Rio de
Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU: 7:301

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Ana Luiza Ferreira Hupe

Sistemas e ações autoimpostos - arteevida

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 31 de março de 2011.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Corrêa dos Santos (Orientador)
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Maria Luiza Fatorelli
Instituto de Artes da UERJ

Prof. Dr. Frederico Coelho
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2011

DEDICATÓRIA

Para meu avô, Karlheinz Guilherme Max Hupe, em memória.

AGRADECIMENTOS

Os dois anos de mestrado foram bastantes tranformadores principalmente por conta das pessoas que estiveram perto de mim neste período.

Agradeço ao meu orientador, Roberto Corrêa dos Santos, por ser tão amoroso e sempre me incentivar com suas belas palavras. À Malu Fatorelli, por ter me levado a acompanhar seu trabalho artístico de perto. Ao Frederico Coelho, com quem tive o prazer de conviver no MAM-RJ.

Sem o OPAVIVARÁ! muitas das ideias contidas aqui simplesmente não teriam existido. Cada um dos artistas do coletivo merece um agradecimento mais que especial: Caroline Valansi, Daniel Toledo, Daniela Kohn, Domingos Guimaraens, Julio Callado e Pedro Victor Brandão.

Ao coletivo Chelpa Ferro: Luiz Zerbini, Sergio Mekler e Barrão, por me provarem que arte traz felicidade.

Às produtoras de arte Luiza Mello, Marisa Mello e Camila Goulart que me abriram portas. À Mariana Ferraz e Guilherme Coelho, pela confiança. Ao crítico Frederico Moraes, pelos ensinamentos. À Julia Debasse, pelas conversas.

Às amigas Rafaela Arrigoni e Jo Serfaty pela companhia e compreensão sempre. A tantos outros grandes amigos.

À minha família por sempre acreditar e apoiar minhas decisões.

RESUMO

HUPE, Ana Luiza Ferreira. *Sistemas e ações autoimpostos - arte e vida*. 105f. 2011. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Essa dissertação é uma escrita performática que procura entender a arte como elemento para enxergar melhor o cotidiano; é um conjunto de observações e reflexões sobre trabalhos que lidam com regras autoimpostas pelos artistas; uma explanação sobre jogos que mudam os caminhos do cotidiano, transformando o olhar e a sensibilidade. Ações de artistas como Sophie Calle, Tracey Emin, Marina Abramovic, Tania Bruguera, entre outros, são analisados, junto a uma descrição e exposição dos trabalhos desenvolvidos pela própria autora. O capítulo I é dedicado aos modos como a fotografia serve às ações performáticas, a partir da exposição do trabalho L'hôtel, de Sophie Calle. O capítulo II pensa o lugar dos afetos na arte, como eles fazem parte da composição de trabalhos artísticos. O terceiro é um olhar sobre a exposição Cuide de você, de Sophie Calle, para refletir sobre o livro no campo expandido do espaço de exposição. No capítulo final, trabalhos das artistas cariocas Caroline Valansi e Julia Debasse, próximas da autora, são analisados, instigando o pensamento sobre como a proximidade entre artistas pode gerar criações artísticas.

Palavras-chaves: Autobiografia. Ações. Performance. Arte contemporânea.

ABSTRACT

This paper is a search about the importance of art beginning with the observation and discussion of works dealing with self-imposed rules by the artists. Games that change the ways of everyday life, transforming the look and sensibility. Works by artists like Sophie Calle, Tracey Emin, Marina Abramovic, Tania Bruguera, among others, are discussed, with a description and exhibition of my work. Chapter I is devoted to ways in which photograph registers performing actions. The work L'hôtel, by Sophie Calle is a starting point for this thought. Chapter II thinks the place of affection in art, how it's important part of the artworks' compositions. The third chapter is a glance at the exhibition Take care of yourself, by Sophie Calle, to consider the format book in the expanded field of an exhibition space. In the final chapter, works by artists from Rio, close to the author, are analyzed, provoking the idea of how the proximation between artists can generate artworks.

Keywords: Autobiography. Actions. Performance. Contemporary arts.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Imagem da pintura <i>A Deposição de Cristo</i> (ca. 1989-90), Tracey Emin. Óleo sobre tela. 108 x 127 (42 ½ x 50) aproximadamente. Destruída. Encontrada no livro: BROWN, Neal. Tracey Emin (Tate's Modern Artists Series) (London: Tate, 2006) ISBN 1-8543-7542 3.....	15
Figura 2	Registro fotográfico de <i>Cut Piece</i> 1964. Performance de Yoko Ono no Yamaichi Concert Hall, Tokyo. Imagem encontrada no livro: BROWN, Neal. Tracey Emin (Tate's Modern Artists Series) (London: Tate, 2006) ISBN 1-8543-7542-3	15
Figura 3	Still de <i>Portas-Retratos</i> (work in progress), 2011. Elaborado pela autora	19
Figura 4	Fotografias do quarto 28, <i>L'hôtel</i> , 1983, Sophie Calle. Imagem encontrada no livro <i>L'hôtel</i> , CALLE, Sophie. <i>L'hôtel</i> (Livre V), Ed: Actes Sud, coleção Doublés-Jeux, 1998.....	23
Figura 5	Fotografias do quarto 28, por Sophie Calle. Encontradas em CALLE, Sophie. <i>L'hôtel</i> (Livre V), Ed: Actes Sud, coleção Doublés-Jeux, 1998.....	26
Figura 6	 Imagem de <i>Viagem à Califórnia</i> , trabalho de Sophie Calle de 1999. Encontrada em CALLE, Sophie. <i>M'as tu vue</i> . Centre Pompidou & Edition Xavier Baral, 2003. p. 199.....	28
Figura 7	Stills do filme <i>No sex last night</i> , de Sophie Calle e Gregory Shephard, 1992. Imagens encontradas em CANONGIA, Ligia. <i>Meias Verdades – Coleção Arte e Tecnologia Oi Futuro</i>	30
Figura 8	 Imagem do livro <i>Histórias reais</i> de Sophie Calle, p. 70 e 71.....	31
Figura 9	Imagem do livro <i>Histórias reais</i> , de Sophie Calle p. 52 e 53.....	32
Figura 10	Fotografia de registro de ação. Elaborado pela autora.....	36
Figura 11	Fotografia de registro de ação. Elaborado pela autora.....	37

Figura 12	Fotografias-registro de objetos. Elaborado pela autora.....	40
Figura 13	Still de Quero Bombons ainda que de camelô. 2009. Elaborado pela autora.....	41
Figura 14	<i>My Bed</i> , 1998. Colchão, linhas, cordas, travesseiros, diversas memórias. 79 x 211 x 234 . Instalado na Tate Britain para o Turner Prize, Outubro 1999 - Janeiro 2000. Coleção: <i>Saatchi Gallery</i> , Londres. Imagem encontrada em BROWN, Neal. Tracey Emin (Tate's Modern Artists Series) (London: Tate, 2006) ISBN 1-8543-7542-3	44
Figura 15	Imagem encontrada no site www.learninghowtoloveyoumore , acesso em maio 2010.....	46
Figura 16	Imagem publicada no livro de CALLE, Sophie. <i>A Suivre...</i> , (Double-Jeux, Livre IV). Ed.: Actes Sud. Imagem publicada no livro de CALLE, Sophie. <i>A Suivre...</i> , (Double-Jeux, Livre IV). Ed.: Actes Sud. p.135	49
Figura 17	Homem com a Luva, Tiziano, ca. 1520. http://historiadaarte.pbworks.com/f/image_55645_v2_m56577569_830571867.jpg	51
Figura 18	Still de Re / (en) cantos, Ana Hupe. Elaborado pela autora.....	55
Figura 19	Stills de Zona do baixo meretrício, 2010. Feitas no Hotel Paris, Lapa, RJ. Elaborado pela autora.....	62
Figura 20	Suite Vénitienne, Sophie Calle, 1983. Imagem em <i>M'as tu vue</i> . Centre Pompidou & Edition Xavier Baral, 2003.....	65
Figura 21	Stills de Cuide de você, de Sophie Calle, MAM-RJ, 2009. Elaborado pela autora.....	73
Figura 23	A artista Caroline Valansi na exposição Cuide de você, MAM-RJ, 2009. Elaborado pela autora.....	74

Figura 24	A escritora Christine Angot em fotografia na exposição Cuide de você, MAM-RJ, 2009. Elaborado pela autora.....	79
Figura 25	Stills de Leitura Dinâmica I, elaborado pela autora.....	81
Figura 26	Stills de Páginas nas Paredes, 2010. Elaborado pela autora.....	83
Figura 27	Still de Casa de pão, Yuri Firmeza e Artur Cordeiro. Foto por Domingos Guimaraens.....	87
Figura 28	Era uma vez, Caroline Valansi, 2008. Elaborado pela autora.....	91
Figura 29	Inventário I, Caroline Valansi, 2011. Imagem fornecida pela artista.....	92
Figura 30	Imagem de instalação da artista Julia Debasse, fornecida por ela.....	94
Figura 31	A queda de Roma, Julia Debasse, 2010. Imagem fornecida pela artista.....	96

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	O USO DA FOTOGRAFIA NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS	19
1.1	A casa - as fotos que tomaram o lugar dos quadros	34
1.2	O jantar	39
2	O LUGAR DOS AFETOS NA ARTE	41
2.1	Acaso produzido	47
2.2	Linguagem dos afetos	51
2.3	Enlightment x Light entertainment	52
2.4	Arte de conducta	63
2.5	Excertos da filosofia sobre arte	66
3	RENEZ SOIN DE VOUS (OU AS MULHERES DE SOPHIE CALLE) E SEUS DESDOBRAMENTOS	73
3.1	As vozes são coletivas	76
3.2	Vida como matéria para a arte	77
3.3	O desestabelecimento da ordem	78
4	PROXIMIDADE E DISTÂNCIA NA ARTE – ARTISTAS BRASILEIROS	87
4.1	De Terra e fora de órbita	89
4.2	Conversa com a artista Julia Debasse.....	94
4.3	Palavras finais	100
	REFERÊNCIAS	101

INTRODUÇÃO

Desde que descobri a arte, novos sentidos foram atizados, novas inquietações surgiram. Não foi um processo súbito: aos poucos fui deixando os estranhamentos com que me deparava nos museus e galerias ganharem contornos internamente até formarem um desenho de compreensão, distante da maneira com que estava acostumada a acompanhar o mundo e, por isso mesmo, fascinante. Parece que a arte aumenta a capacidade de problematizar. Tanto na contemplação quanto na criação são os esforços de compreensão da realidade que me movem, mas o que fazer diante de tantas realidades?

A arte apresenta-se nesta pesquisa como uma escolha de achar um sentido no cotidiano. O que mais atrai nesse caminho é a possibilidade de se procurar o que se quer fazer. Liberdade, dentro de certos códigos e restrições, mas ainda assim liberdade. Tanta que uma frase como "*Art is a coded language, but I'm just not a coded person*", da artista britânica Tracey Emin, pôde estampar em néon as paredes da Tate Modern, em retrospectiva da artista realizada em 2001.

A extravagância é permitida, um relativo alívio diante de tantas regras opressoras de convivência. Não à toa, o brasileiro Nuno Ramos, ganhador de um dos maiores prêmios de língua portuguesa, o *Portugal Telecom de Literatura 2009*, prefere considerar-se artista plástico a escritor. Longe dos "enquadramentos" - enquanto o cinema ainda é preso a um espaço de tempo médio de 1h30 a 2h dentro de uma sala escura (ou seja, a forma é dada antes do conceito ser trabalhado, não serve ao conceito, é uma fórmula de antemão) e a literatura, fechada às experimentações com a palavra – nas artes visuais há uma vasta gama de "permissividades", é quase uma terra de ninguém. Nada mais direto para refletir o mundo contemporâneo do que a dúvida, a diversidade. Como bem sintetiza André

Roullier¹: o regime da verdade atual é o regime da dúvida.

Articulando o não articulado, a arte reúne passos que afrouxam os atos automáticos, abrindo assim, espaço para o novo e para outros modelos de vida. É, muitas vezes, no lugar do não previsto ("*Artista sabe tudo, mas só quando acaba. Não há previsibilidade*", Paul Klee) nem pelo artista, nem pelo espectador, no que escapa à expectativa de ambos, que talvez habite a arte - o ruído que se produz entre uma tentativa de produção e uma tentativa de entendimento.

O "coeficiente artístico" cunhado no início do século XX por Marcel Duchamp bem explica o fenômeno:

Portanto quando me referir ao "coeficiente artístico" fica entendido que não estou me referindo somente à arte maior, mas também tentando descrever o mecanismo subjetivo que produz arte em estado bruto - ruim, boa ou indiferente. No ato criativo, o artista passa da intenção para a realização por meio de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta para chegar à realização é feita de trabalhos, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que não podem e não devem ser plenamente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado dessa luta é uma diferença entre uma intenção e uma realização, uma diferença da qual o artista não tem consciência. Consequentemente, na cadeia de reações que acompanham o ato criativo, está faltando um elo. A lacuna - que representa a inabilidade do artista para expressar plenamente sua intenção, aquela diferença entre o que foi pretendido e o que não foi conseguido - é o "coeficiente artístico" pessoal contido na obra.²

Numa sociedade em que a separação do operário do seu meio de produção ainda está presente, o trabalho do artista ganha um pressuposto especial. No século XVIII, Kant, em *A Crítica do Juízo*, já via o estético concebido como esfera excluída do princípio da maximização do lucro. Desvinculada de propósitos imediatos como nenhuma outra atividade, a arte cumpre a tarefa de fomento da

¹ André Roullier: filósofo francês que deu palestra na Universidade Cândido Mendes, Centro, RJ, em abril 2010.

² DUCHAMP, Marcel. *O ato criador*. In: BATTOCK, Gregory (edit.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

humanidade.

Em um mundo habitado por excessos e ao mesmo tempo tão cheio de vazios, são as arestas sensíveis entre arte e vida que vêm me interessando, foi por esta via que a arte me puxou para perto.

Quando dei por mim estava imersa em leituras de livros autobiográficos de Sophie Calle e Tracey Emin, em contos e vídeos de Miranda July, em arquivos de memória e diários de Rosângela Rennó. E vidrada nas performances de Marina Abramovic e seu ex-parceiro Ulay, no filme *O equilibrista* (dir. James Marsh), no livro de artista *Rasura* de Luiz Zerbini, nas ações do Gordon Matta-Clarck e de Lygia Clark, nas obras de Tania Bruguera, Rebecca Horn, Rony Horn e Taryn Simon entre tantos outros nomes amados. Precisava eu transformar esse contato em algo.

Detectei entre esses nomes e obras que parecem diversos, um interesse em comum: o uso intensivo da vida para se fazer arte: "*Perhaps some artists would say it's better to concentrate on art itself, whereas others would deal with life*". (Christian Boltanski)

Esta pesquisa vem da vontade de refletir sobre autobiografias transmutadas em obra de arte, tópico que inclui o subitem ficção x realidade. E acabou por enveredar-me também para (a) estudo de regras autoimpostas que modificam o cotidiano dos artistas, (b) a observação do corpo como suporte para a obra, (c) a importância dos escritos de artista, e para (d) as novas subjetividades a partir das relações estabelecidas com o surgimento de novas tecnologias. Híbridos contemporâneos. O corpo é afetado por coisas vivas, quais propostas tornam isso sensível?

Diante da produção diversificada e imensa de Sophie Calle, concentrei-me na análise de seu trabalho. Apresento ainda obras de outros artistas para enriquecer a reflexão que faço acerca da poética da artista francesa. No desenrolar da aproximação com o fazer de Calle, venho estabelecendo novas alternativas formais para o que antes parecia só uma ideia / projeto efêmero, mas que, através de um registro tal, se transforma em obra. Estabeleço algumas comparações entre o meu trabalho e os de Calle como um dispositivo necessário para que eu possa refletir sobre a maneira como venho criando.

O público e o privado

Um dos pontos analisados na arte de Calle e, por extensão, na de outros artistas refere-se à exploração dos limites entre o público e o privado. Apresento a seguir três experiências de artistas que se forçam a passar por vivências constrangedoras tensionando limites. Criam eles uma empatia com o público, que se identifica com seus medos, anseios, sentimentos.

Tracey Emin monta o ambiente *Exorcism of the last painting I ever made* (1996), numa galeria em Estocolmo, em que durante três semanas e meia (o período entre duas menstruações) vive, come e pinta deixando-se ver pelo público nos horários de visitação.

Num ato deliberado de estímulo ao voyeurismo, só se poderia assistir   artista através de seis lentes olho de peixe. No momento em que tenta pintar uma versão de *A deposi o de Cristo*, por exemplo, Emin transmite um exorcismo de maus sentimentos. É uma volta às a o es e movimentos da pintura sem expectativas ou sem antecipar nenhum resultado - uma forma de pintura contemporânea.

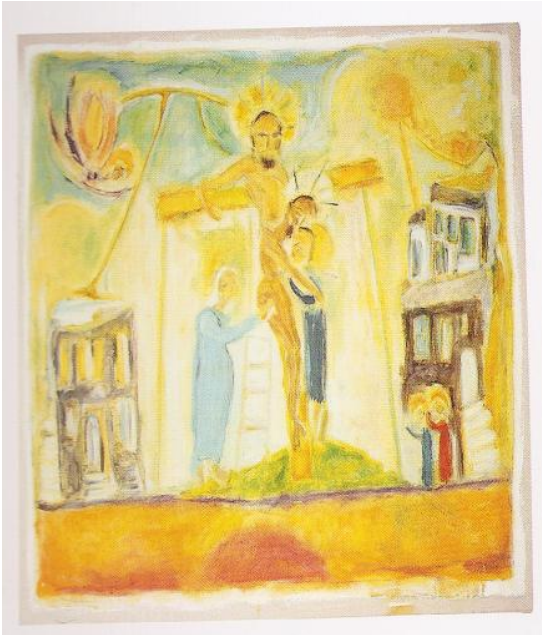


Figura 1. Imagem de pintura *A deposição de Cristo* (ca. 1989-90). Óleo sobre tela. 108 x 127 (42 ½ x 50) aproximadamente. Destruída. Fonte: BROWN, Neal. Tracey Emin (Tate's Modern Artists Series) (London: Tate, 2006) ISBN 1-8543-7542-3

Yoko Ono já experimentara essa barreira entre o público e privado em *Cut Pieces* (Japão, 1964), em que relaciona a destruição como algo íntimo. Ono se senta num palco de teatro como o do Carnegie Hall (NY), onde a performance foi apresentada em 1965, e convida as pessoas a cortarem sua roupa. O desnudamento é um desenlace da reciprocidade entre o exibicionismo e desejos íntimos, entre vítima e agressor, entre sadista e masoquista.



Figura 2. Registro fotográfico de *Cut Piece* 1964. Performance de Yoko Ono no Yamaichi Concert Hall, Tokyo. Fonte: BROWN, Neal. Tracey Emin (Tate's Modern Artists Series) (London: Tate, 2006) ISBN 1-8543-7542-3

Enquanto Ono propõe um nu vagaroso, que se vai apresentando a partir de uma troca interativa que, à primeira vista, parece mais sutil, Emin circula com o nu entregue. Mas não se deixa tocar. O olhar voyeur neste caso não parte para a ação. É somente observação intermediada por lentes enquanto a artista se resolve na sua individualidade que se sabe analisada.

Como numa síntese suave entre a interação e o olhar voyeur, na retrospectiva da artista Marina Abramovic, no Moma, NY, *O artista está presente*, o limite entre público e privado é colocado de forma simples e sutil: os espectadores sentam-se diante da performer durante todo o período da exposição - três meses. Enquanto as portas do museu estão abertas, é possível olhar profundamente a artista. A proposta: que a olhem. Trata-se da troca de moléculas entre a artista e o espaço, como Abramovic gosta de colocar, misticamente. O público vai até o museu só para estar com ela no "verdadeiro sentido". Em seus trabalhos muito pouca coisa acontece e eles duram longo tempo. *"Somente estar presente como artista no espaço com total consciência e atitude e contar o mínimo, isso é o mais difícil."* - coloca Abramovic em vídeo no site do Moma (www.moma.org, acessado em abril 2010). Abramovic sintetiza a responsabilidade de artista e público na cena institucionalizada (dentro do museu ou no espaço da web onde a performance fica acessível), usando seu próprio corpo como matéria. A performance acontece quando o performer entra nas suas próprias estruturas física e mental. A artista está 100% presente e o trabalho só se completa mediante a presença do público.

Trago esses três trabalhos na apresentação desta pesquisa como uma maneira de exemplificar questões que me estimulam. Emin se coloca nua diante do público, Ono se deixa desnudar pelo espectador, Abramovic não faz aparentemente "nada" e com a postura simples, embora dolorida, consegue dizer bastante. Há nessas atividades algo que tira do lugar, que balança o sentido do comportamento. Tais obras me estimulam a pensar sobre quais questões me afetam e em como eu poderia leva-las adiante através da arte.

O artista hoje funciona como um catalisador de experiências, cabe à arte *recompôr universos de subjetivação artificialmente rarefeitos e ressingularizados*. (Guattari em *Caosmose, um novo paradigma estético*.³). Funcionando como um "prestador de serviços" (expressão usada por Andrea Fraser em seu texto *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*⁴), o artista oferece ferramentas para o espectador caminhar sozinho para outros nortes. É o que faz Sophie Calle, quando manipulando a própria vida, direciona os espectadores / leitores a deslocarem seus olhares sobre o próprio cotidiano, a repensarem seus comportamentos. Convida-os a reconhecerem a linha da moralidade e amolecê-la.

Estrutura da pesquisa

No capítulo I, O uso da fotografia nas práticas artísticas, analiso a ação *L'hotel*, realizada em 1981 num hotel em Veneza, onde a artista ocupa o lugar de uma camareira durante três semanas, servindo-se dessa posição privilegiada para observar os pertences dos hóspedes e elaborar um imaginário sobre eles. Calle desvenda, através de fotos, e inventa, através de breves textos (cheios de estilo!), quem ocupa os cômodos de um hotel em Veneza.

No capítulo II, *O lugar dos afetos na arte*, penso sobre a importância dos afetos em obras de arte, levantando algumas obras autobiográficas que os trazem para o primeiro plano e conseguem descondicionar o olhar e os sentidos de quem entra em contato com elas. A arte do comportamento.

O capítulo III, *Prenez soin de vous (ou As mulheres de Sophie Calle) e seus desdobramentos*, trata da exposição *Cuide de você*, de Sophie Calle, apresentada no Brasil em 2009. O texto aponta para a produção de um território

³ GUATTARI, Felix. *Caosmose, um novo paradigma estético*. São Paulo: Ed. 34, Coleção Trans, 1992. P. 31

⁴ FRASER, Andrea. *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*. Concinnitas: arte, cultura e pensamento, 2008. P. 178. Disponível em: < <http://www.concinnitas.uer.br/resumos13/fraser.htm2>>. Acesso em fevereiro 2011.

onde a subjetividade pode ser exercitada a partir mais das reações das 107 mulheres, co-autoras da obra, do que do compartilhamento da privacidade da artista. A importância do espaço expositivo como local de trocas sociais, bem como o papel da arte como questionadora de modelos de vida são levantados. Outros exemplos de como se criar uma história a partir de escrita e de imagens, tais como o trabalho de minha autoria, *Páginas na parede*, são levantados. A importância da escrita para a formação do sujeito artista.

O capítulo IV, *Proximidade e distância da arte - artistas brasileiros*, converso com as artistas cariocas Caroline Valansi, que trabalha através da fotografia e instalação escultórica o tema da memória e Julia Debasse, que parte de suas próprias histórias de vida para criar, traçando em seu processo um paralelo com a canção romântica popular. Considero importante estabelecer essa relação de artistas assimiladas que admiro, mas de quem alcanço informações intermediadas por catálogos, textos teóricos ou internet, com artista próximas, e de quem tenho condições de acompanhar de perto o processo criativo.

1 O USO DA FOTOGRAFIA EM PRÁTICAS ARTÍSTICAS



Figura 3. Still de *Portas-Retratos* (work in progress), 2011. Fotografia dos positivos. Fonte: Elaborada pela autora.

Sob o estímulo do lançamento de *Histórias reais* no Brasil (Festival Internacional de Literatura de Paraty - Flip 2009), levanto a questão do uso da fotografia em alguns trabalhos da artista Sophie Calle: o livro é uma reunião de textos curtos - de cerca de dois parágrafos cada -, construídos a partir de imagens fotográficas que, observadas sem o complemento dos textos, podem ganhar sentidos bastante diversos daqueles que a artista propõe. Os textos são ou parecem ser relatos de experiências vividas por Calle, atividades muitas vezes premeditadas, que partem de um princípio organizador estabelecido pela própria artista. O limite entre a realidade e a ficção permeia todas as histórias, não há um compromisso com a verdade, os relatos podem condizer com acontecimentos autobiográficos ou ser inventados.

As fotos, na maioria dos trabalhos de Sophie Calle, funcionam como provas de performances, vivências às quais ela se atira com o propósito definido de viver e fazer arte. As obras giram em torno de regras que Calle cria para a própria vida. "*Não tenho filhos para levar à escola, posso desaparecer por seis meses amanhã se eu quiser. As regras me tranquilizam.*" - explica a artista⁵. Calle transformou a própria vida numa sequência de jogos.

Ela aproveita-se da condição da fotografia como documento representativo do real para demonstrar atos performáticos; usa a foto como prova. Além da noção da fotografia como índice, que mantém uma relação direta, física, com seu "referente", há também a possibilidade de criação do fotógrafo e do observador. Calle cria a partir das fotos-registro e a cada olhar percebe-se um detalhe novo nos episódios narrados.

Ao se deparar com os textos elaborados a partir das fotos publicadas em *Histórias reais*, o espectador é induzido a crer que os eventos realmente aconteceram, principalmente pelo caráter de "realismo" inerente à fotografia. A foto funciona como rastro de uma atividade que se apresenta como obra.

⁵ Sophie Calle em entrevista. Vídeo exposto em Cuide de você, Sesc-Pompéia, São Paulo, setembro, 2009.

Os trabalhos de Calle são considerados *Arte do cotidiano*. Neste movimento, denominado por Philippe Dubois em *O ato fotográfico*, encaixam-se os artistas que colocam seu corpo em cena sistematicamente, ou como acrescenta Dubois:

*a relação imaginária de seu corpo com tudo o que o cerca, tudo isso sem cessar de utilizar a foto ou para elaborar por meio dela um questionamento da arte e de nossos pequenos ritos sociais*⁶

Estariam nesta família de artistas Christian Boltanski, Didier Bay, Annete Messenger.

É enriquecedor atentar para a interpretação do escritor Paul Auster sobre o trabalho de Sophie Calle. No livro *Leviatã*, publicado em 1994, o romancista norte-americano toma emprestada a figura da artista para construir uma personagem, Maria Turner. Maria é uma artista plástica que tem em sua carreira sete obras, trabalhos realizados por Calle, a saber: *La suite vénitienne*, *La garde-robe*, *Le strip-tease*, *La filature*, *L'hôtel*, *Le carnet d'adresses*, *Le rituel d'anniversaire*. Levando-se em conta que toda a obra de Sophie Calle é permeada por ficções inseridas em realidades ou realidades em ficções, seguem as idéias de Auster sobre o modo de fazer arte de Calle / Maria.

*(...)uma pessoa heterodoxa, que levava sua vida segundo um conjunto refinado de rituais bizarros e peculiares. Cada experiência, para ela, era sistematizada, uma aventura auto-suficiente que engendrava seus próprios riscos e limitações.*⁷

*Maria era uma artista, mas seu trabalho nada tinha a ver com a criação de objetos comumente definidos como arte, alguns a chamavam de fotógrafa, outros se referiam a ela como uma conceitualista, outros ainda a consideravam uma escritora, mas nenhuma dessas definições era exata e no fim, não creio que possa ser catalogada de alguma maneira.*⁸

A obra *L'hôtel*, realizada por Sophie Calle, em 1986, em Veneza, com o intento de

⁶ DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*, tradução de Marina Appenzeller. Da série *Ofício de Arte e Forma*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

⁷ AUSTER, Paul. *Leviatã*; tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 82.

⁸ IDEM, p. 88

elaborar um perfil característico dos hóspedes de um hotel na cidade durou três semanas, durante as quais Calle se empregou como camareira. Levava às incursões diárias aos quartos, a câmera fotográfica dentro do balde de limpeza e um pequeno diário escondido onde registrava o que encontrava. O objetivo era criar um imaginário sobre quem seriam aqueles hóspedes a partir dos pertences achados. A artista se esquivou de conhecê-los pessoalmente para que suas elaborações não se confundissem com as figuras reais. Interessavam resquícios de personalidades. As imagens comprobatórias da passagem dela pelos aposentos permitem ao espectador chegar a conclusões próprias a partir de outros objetos que não ganharam importância nos escritos de Sophie Calle.

De acordo com Roland Barthes, em *A Câmara Clara*, cada fotografia tem seus *studium* e *punctum*. O *studium* seria aquilo que o fotógrafo nos convida a ver, relacionado muitas vezes a uma análise histórica ou ao menos contextual da imagem. Já o *punctum* é o que cada espectador é pungido a ver, aquilo que se relaciona com ele afetivamente e só com ele em particular.

A seguir, uma imagem das fotografias do quarto 28, visitado entre os períodos 16 e 19 de fevereiro (de 1986).



Figura 4. Fotografias do quarto 28, *L'hôtel*, 1983, Sophie Calle. Fonte: CALLE, Sophie. *L'hôtel* (Livre V), Ed: Actes Sud, coleção Doublés-Jeux, 1998.

No relato construído sobre as imagens, Calle observa que para passar três dias em viagem, o casal que se hospeda no 28 leva mais pares de sapato do que o número de pernoites. São oito femininos e cinco masculinos. A artista pega um dos pares que havia sido jogado na lixeira, encontra também dois colares de pérolas numa *necessaire*, um saco guardando cuecas com o escrito Fitzgerald em ponto-cruz, entre outros pertences. Há uma enorme quantidade de bagagem: quatro malas Louis Vuitton lotadas. Os escritos transmitem tratar-se de um casal de idade porque todas as roupas são de boa qualidade, marcas conhecidas e caras. Encontra ainda *Games with Love and Death* de Arthur Schnitzler, o livro é uma compilação de quatro contos sobre o amor moderno e talvez por isso tenha sido digno de anotação. Calle aproveita para se perfumar com um Chanel nº 5 antes de deixar o quarto. Dentre tantas outras informações fornecidas, o detalhe que mais chama atenção da artista é uma calça branca de pijama que fica jogada sobre uma cadeira durante os três dias em que o casal ocupa o quarto. Esse detalhe seria para a artista o *punctum*.

Há outros *punctums* para mim. Os sapatos femininos são todos fechados, o que me leva a pensar que se trata de uma senhora com joanetes. Minha avó sofre com joanetes, sempre se esforça para conseguir sapatos fechados nas laterais como os da foto. O carpete me traz o cheiro do quarto; mesmo sendo um hotel em que os aposentos são diariamente limpos, carpetes suscitam cheiro de mofo inevitavelmente ao mesmo tempo em que conferem um ar de nobreza. Seria aquele hotel aristocrático e decadente? Pequenos detalhes que transportam para outros lugares.

Partindo dessa análise subjetiva a que a fotografia convida, conclui-se que a câmera não é somente um dispositivo que registra presenças, mas também uma técnica para ir ao encontro do invisível. Imagina-se um "fora de quadro" a partir das imagens que Calle apresenta. O que Barthes chamaria de "o campo cego".

No seu processo de criação, Calle usa as forças do mundo para redesenhar a

sensibilidade. Seu impulso para criar surge da realidade, traz as marcas do imanente. Ela procura trazer à tona a intimidade, aquilo que está no âmbito das sensações e rotinas dos indivíduos, Calle coloca-se vulnerável ao mal-estar, arriscando-se a ser flagrada remexendo nas malas dos hóspedes de um hotel elegante. Corre o risco de sua verdadeira intenção de detetive no trabalho como camareira ser desvendada. A obra porta uma corporalidade, uma presença, Sophie esteve ali, onde aquelas fotografias foram feitas, aventurou-se para mostrar o extraordinário no, à primeira vista, simples. As fotos estão imbuídas de uma estética-detetive, assemelham-se a fotos de perícia, é quase como se nos quartos um crime tivesse ocorrido e ela precisasse registrar o lugar dos pertences sem tocar em nada, sem deixar vestígios.

Sophie Calle inventa alucinações para sair do lugar; incute uma reformulação de questões que sustentam o homem contemporâneo. Esse homem apresenta-se diferente nos âmbitos público e privado. A fotografia é mediadora entre esses dois estados atestando uma intimidade entre corpos que com a foto se torna um fato verdadeiro (mesmo levando-se em consideração que a foto vem perdendo o caráter de verdade para associar-se à manipulação). A intimidade do ser observado assemelha-se à de quem frui a obra. O espectador identifica-se com muitos dos objetos carregados pelos hóspedes e pode reconhecer neles algumas imoralidades que se sabem tão comuns. É através deste viés que o trabalho de Calle se liga afetivamente ao público. O espectador sente-se na posição de violador da intimidade alheia e, portanto, torna-se cúmplice da artista na tarefa de escarafunchar o que não quer ser exposto.

Calle ativa o exercício do sensível com o rigor formal de sua obra. Ao apresentar sempre foto e texto de todos os quartos, cria um padrão de organização de fácil acesso, a que o espectador está acostumado. Consegue abrir para possíveis reconfigurações de sentido interferindo no inconsciente de um estado de coisas. Aguçando e esmiuçando o olhar sobre a intimidade intrínsecas aos objetos encontrados, ativa a sensibilidade do fruidor aproveitando-se de uma forma de

apresentação simples e conhecida. (texto e foto impressos em livro).

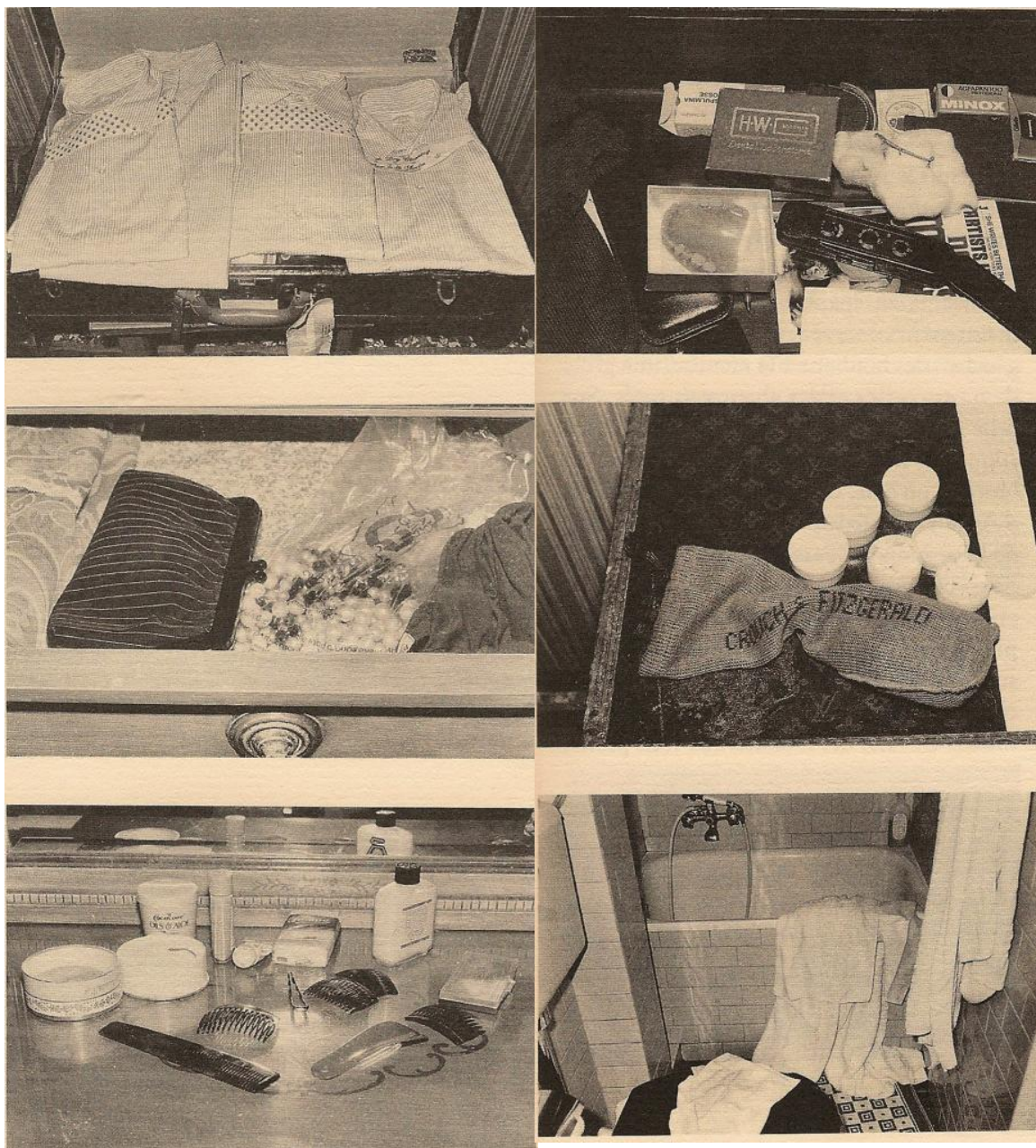


Figura 5. Fotografias do quarto 28, Sophie Calle. Fonte: CALLE, Sophie. (Livre V), Ed: Actes Sud, coleção Doublés-Jeux, 1998.

No quarto 28 está hospedado um casal de meia-idade, Calle anota suas leituras,

as marcas que eles possuem, o tíquete reservado para Milão ao fim da hospedagem. O observador é conduzido a concluir que é um casal em férias, com tempo para ler romances e se vestir para jantar. Trata-se de intuições a partir da descrição minuciosa. Indo mais longe, pode-se enxergar a admiração nutrida pelo casal anônimo, sendo eles um exemplo de cumplicidade e "amor burguês" que deu certo. A julgar por sua última obra, *Cuide de você*, em que reúne 107 mulheres de diferentes profissões para reagirem a um email de rompimento enviado por seu ex-namorado, Calle gosta de tratar das relações conjugais, de trazer o amor como matéria de trabalho. Se a arte pode algo, é tornar sensível aquilo que atravessa o corpo da artista.

Em *L'hôtel* funciona uma prática artística que obedece à própria lógica indicial da fotografia⁹. A foto bem como *L'hôtel* evocam o processo (performático) pelo qual foram gerados, fazem emergir a lógica do ato, da experiência do sujeito, que constitui a própria lógica de trabalhos de arte. Fotografia como arte, impressão, marca de um gesto. *O Ato (fotográfico ou pictural) tornou-se absolutamente essencial, a obra é apenas um traço seu*¹⁰

É pela memória fotográfica que se faz conhecer a performance *L'hôtel*: é meio documental de registro, de arquivagem e de exposição do trabalho. Cabe ainda ressaltar que o quarto e a cama são temas recorrentes na obra de Calle, elementos que aparecem em diversos trabalhos.

⁹ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*; tradução de Marina Appenzeller. Da série *Ofício de Arte e Forma*. Campinas, SP: Papyrus, 1993. P. 280

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Petite histoire de la photographie* (1931) e *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique* (1935), em *L'homme, le langage et la culture*, col. Méditations. Paris: Denöel / Gonthier, 1971.



Figura 6. Sophie Calle enviou sua cama a Los Angeles em resposta ao pedido de um americano que lhe enviou uma carta pedindo para dormir na sua cama depois de terminar um longo romance. Imagem de *Viagem à Califórnia*, Sophie Calle, 1999. Fonte: *M'ast tu vue*. Editions Du Centre Pompidou, Éditions Xavier Barral, Paris 2003. P. 199.

As imagens e textos se realimentam, a artista coloca-se ao mesmo tempo no lugar de quem fala, de quem escreve e de quem atua. Ela é autora-narradora-personagem.

Na segunda parte de *Histórias reais*, há uma narrativa em dez capítulos (dez fragmentos de textos relacionados a dez imagens) que remetem ao relacionamento de Calle com Greg Shephard. No filme *No Sex Last Night*, realizado pelo casal, em 1994, a mesma história é recontada de outra maneira. Calle tem a necessidade de esgotar sua própria experiência afetiva, avançando sobre diversos campos, intervenção, instalação e, neste caso, cinema. Apresenta-se aqui mais um recurso da artista: reforçar uma narrativa várias vezes e em diversos meios para que o leitor/espectador incorpore cada vez mais a suposta verdade daquele enredo. De tão repetidas, as histórias acabam por convencer.

No livro, todo o encontro entre Greg Shephard e Sophie Calle é narrado em primeira pessoa até o casamento e divórcio dos dois. Fica claro que o filme foi feito para 'salvar a relação': o sonho de Greg Shephard era o de se tornar cineasta e o de Sophie Calle de o acompanhar numa viagem de carro pelos Estados Unidos.



Figura 7. Stills do filme *No sex last night*, Sophie Calle e Gregory Shephard, 1992. Fonte: CANONGIA, Ligia. Meias Verdades – Coleção Arte e Tecnologia Oi Futuro.

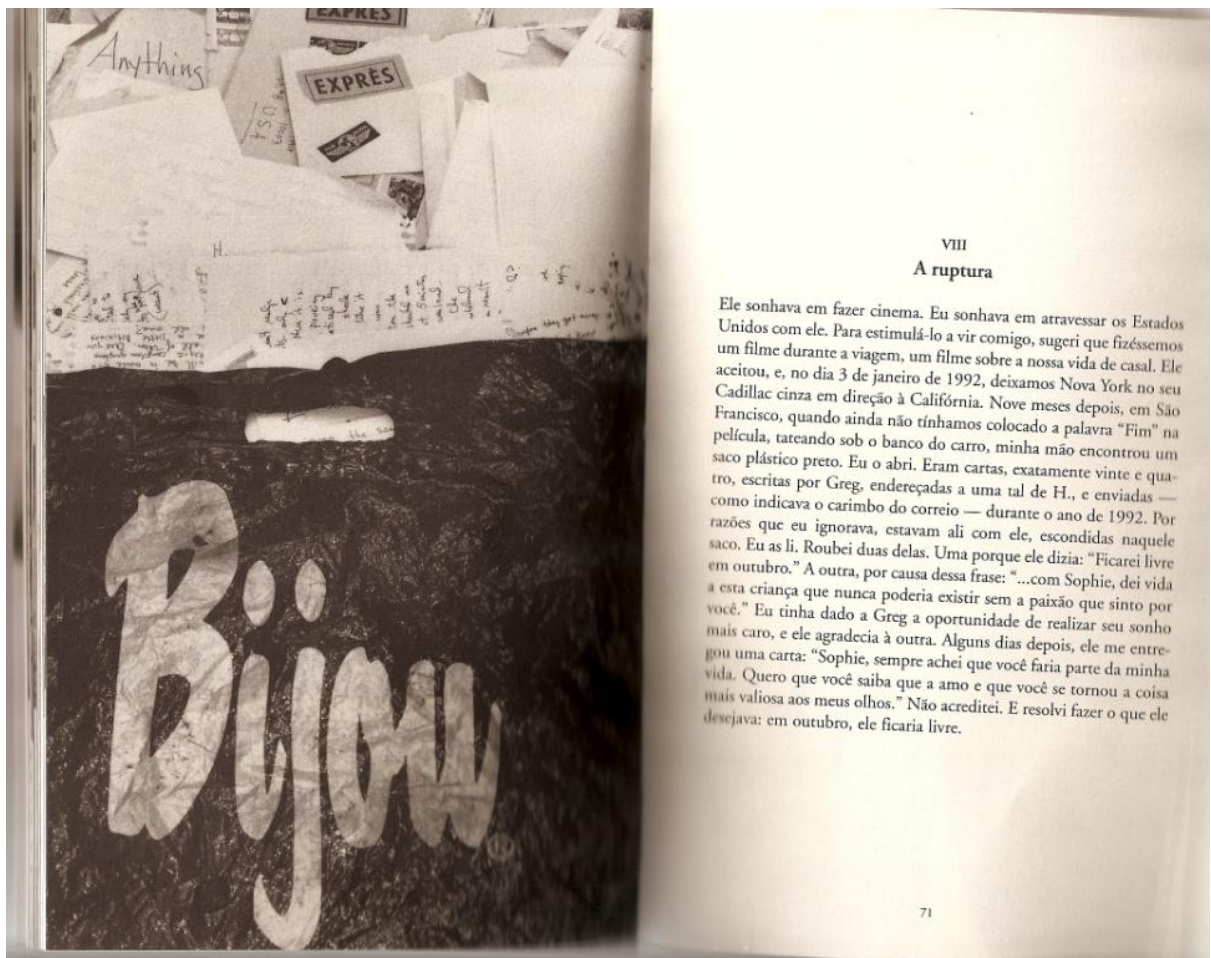


Figura 8. Fonte: CALLE, Sophie. *Histórias reais*, p. 70 e 71.

A riqueza dos detalhes da narrativa revela a obsessão por datas, precisão de lugares e horários e pelos acessórios (Cadillac cinza / frases entre aspas / vinte e quatro cartas). O excesso de referências à realidade assegura ao receptor a expectativa de estar diante de algo verdadeiro. Para Yves-Alain Bois esse aspecto tem também outra motivação, como ressalta Ligia Canongia no texto de curadoria no catálogo da exposição Meias verdades:

Ele (Alain Bois) lembra que, segundo Roland Barthes, a fotografia não é 'proustiana', não rememora ou celebra o passado, ao contrário, faz-nos ver o que ele chamava de "mistério simples da concomitância", tudo se reduzindo ao momento específico do clique fotográfico. Assim, Sophie Calle também estaria usando o artifício e a memória dos detalhes realistas para reafirmar a própria contingência da fotografia, que Bois acredita ser, afinal, o 'conteúdo manifesto' de

todas as suas obras.¹¹

Calle faz a partir de fotografias do que antes era considerado tão ordinário e indigno de um clique (como uma ida à padaria) uma tentativa de resgatar um significado. É como se ela gritasse ao mundo que deve-se voltar os olhos às possibilidades que objetos sem significância remetem. Da imagem de um referente banal como uma xícara, experienciase um encontro "real":



A xícara

Sua inteligência me deixava paralisada. Ele me convidou para almoçar. A alegria que senti só de pensar nisso foi acompanhada por um certo desconforto: o temor de não estar *à altura*. Para me preparar, perguntei a ele sobre o que iríamos conversar. Um exercício que eu sabia ser tão tolo quanto inútil, mas que me deixava mais tranquila. À queima-roupa, D. escolheu um tema: "O que faz você levantar pela manhã?" Passei a semana toda pensando e estabeleci várias respostas. Chegado o dia, lancei imediatamente a pergunta para ele, que respondeu: "O cheiro do café", e mudamos de assunto. Ao final da refeição, o café foi servido, e roubei a xícara como lembrança.

Figura 9. Fonte: CALLE, *Sophie*. *Histórias reais*, p. 52 e p.53

Assim como a maior relação de Roland Barthes com a fotografia é pelo afeto, a de Calle também:

Como 'Spectator', eu só me interessava pela fotografia por 'sentimento'; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso.¹²

Como demonstrado a partir do livro *Histórias reais* e *L'hôtel*, Sophie Calle propõe uma "arte narrativa", das pessoas, das coisas e das situações. Narrativas construídas em torno de jogos autoimpostos se expandem da literatura

¹¹ CANONGIA, Ligia. *Meias Verdades = Demi-vérités*. Curadoria Adon Peres & Ligia Canongia; Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2009.

¹² BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*; tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. P. 39

incorporando objetos e fotografias como evidências de veracidade.

Estabeleço um inventário narrativo detetive no projeto Porta-retratos, em que há algumas semelhanças com a forma de trabalhar de Sophie Calle. Descritivamente, o projeto consiste em visitar pessoas conhecidas durante vinte dias, ir até a casa delas com a desculpa de ver quais as fotos são as escolhidas para habitarem os porta-retratos (ou penduradas na parede com fita crepe, na geladeira com ímã e todas as outras formas de se ter foto em casa hoje). O ato artístico de adentrar o espaço íntimo da casa de pessoas por quem tenho curiosidade é o ponto de partida para a coleção de fotos de fotos que coloco em outros porta-retratos.

Durante o período de visita, elaboro um diário. As fotos dos porta-retratos são todas feitas em modo analógico. E os registros das visitas que preenchem o diário, com a câmera do telefone celular. Ao final do projeto, porta-retratos preenchidos com as imagens captadas nas casas das pessoas visitadas estarão reunidas num jantar na minha casa, em que todos os visitados estarão presentes. A seguir, a ideia do projeto e sua realização.

1.1 A casa - as fotos que tomaram o lugar dos quadros.

As imagens legítimas são as fotografias - as imagens afetivas, que as pessoas penduram na parede ou colocam em portas-retratos. Às vezes nós as usamos como arte, e aí, então, elas podem perfeitamente ser ilegítimas. [...] e quando depois eu pintar mais um retrato do Onkel Rudi (1965), o capitãozinho, estarei na verdade diluindo; a verdadeira obra de arte é feita por aquelas duas ou três pessoas que colocam Rudi num porta-retrato na mesa lateral ou emoldurado na parede. O único sentido em que não estou diluindo a coisa é que, ao pintá-la, estou conferindo a ela mais universalidade.
(Gerhard Richter em entrevista a Hans Ulrich Obrist)¹³

Ando obcecada com a casa, com o tema de casa, que sempre me rodeou. Aos poucos, bem aos poucos mesmo, talvez há uns quatro anos já, o plano de transformar a casa em arte. O morar, para ser mais precisa [e o viver para ser mais extensa em devaneios e deslimites entre arteevida]. E há tantas formas de transformar em linguagem, em arte, dá para passar a vida.

A observação dos lares dos outros, das escolhas das cores e elementos. Pelo caos da vida em família, a ideia fixa de morar sozinha me perseguiu desde sempre até os 20, quando saí, finalmente. Mas já faz muito tempo e não é bem sobre isso que quero falar. Fico imaginando transformar cada canto da casa em um santuário, cada pequenice com um passado. Venho olhando muito à volta, evitando sair para ficar entre essas paredes. Percebo que tudo tem uma história de outra família, todos os móveis e até os minúsculos objetos de cozinha já viveram bem mais do que eu. A idade deles me serve de estímulo para aprofundar nesta antiguidade, de ser radical, não comprar nada em loja mais, se apropriar *ad eternum*; o que começou como necessidade se transformar em militância artística. Só que esta palavra militância me assusta um pouco, cercada dos anarquismos de Roberto Freire em que tenho passeado. Então, sim, aceitamos umas toalhinhas novas em folha da multinacional que explora mão de obra barata ao lado da colcha de crochê da avó materna, da primeira cama de

¹³ OBRIST, Hans Ulrich, 1968 - *Entrevistas: v. 1*, Rio de Janeiro, Cobogó; Belo Horizonte, MG, Inhotim, 2009. P. 137, 138.

casal de madeira maciça herdada dos pais do ex, da máquina de escrever do avô paterno, do armário do bisavô alemão, que era marceneiro, dos quadros (pintura!) com moldura vitoriana.

E como que a gente leva a casa pra fora dela? A casa fora dela somos nós mesmos, andando por aí a carregar um vestido anos 50, recortado, recosturado, retirado o mofo e acoplado a uma sandália pós-humana de plástico multicolorida, junto ao anel da Praça XV e aos óculos Dior, que nossa avó tanto fez que nosso avô pagou. E saíram de mãos dadas para fazer uma foto no banco da praça. Esta que até hoje pende no corredor, acima da mesinha do telefone, que já não tem mais lugar fixo, nem *Páginas Amarelas* ao lado. O caso é que ainda assim não levamos a casa para a rua. Basta chegar à praia, destituir-se de tudo num mergulho e cadê a casa? Ah! Está no corte de cabelo, na escolha do biquíni, na tatuagem, nos furos na orelha, na cor do esmalte. Sim, é verdade, a casa não foge.

Podemos encontrar a casa em outros lugares, porque o bom é ficar fuçando mesmo. E o risco de não se ter dinheiro para pagar o aluguel no próximo mês é compensado com a paz de passar o sábado ouvindo os passarinhos piarem no jardim e ver o Cristo Redentor se bronzeando da janela. Para juntar mais fantasmas para a festa - imagine só o encontro do bisavô que veio consertar a dobradiça da porta do armário com seu sogro, cujo túmulo fica à vista ali à esquerda - juntar pedacinhos de outras casas que agregassem mais convidados para a espirituosa festa. Pedacos especiais, escolhidos, de fora, dentro. Portas-retratos. O que as pessoas gostam de levar da rua para dentro de casa, para depois saírem novamente carregando a rua, que virou casa e torna-se rua novamente, dentro de si.

Diversas molduras, portas-retratos de parede. Cada qual com a foto de um porta-retrato que carrega, ele mesmo, a foto de outro lugar, pessoa, viagem boa, reunião de família. A foto de um porta-retrato no lugar onde foi escolhido por uma casa.

Fotografias de portas-retratos reunidas sobre o sofá.

Neste projeto de colecionar portas-retratos, a obra é mais o ato do que o arquivo de fotos; a ação de visitar quem não se vê há muito ou quem se conhece pouco, mas que interessa em alguma instância, o papel da arte em nos fazer passar por outros trajetos, as casas que atravessam os vinte dias em que o projeto é realizado. Arte como processo humano de aberturas possíveis de estar no mundo. Como coloca o filósofo Hakim Bey, em *Zona Autônoma Temporária*: arte como intensificação da vida cotidiana ou, como diriam os surrealistas, a penetração do maravilhoso na vida [...] espaços de disrupção capazes de abrirem possibilidades originais de se habitar o mundo dentro do próprio mundo.¹⁴

Trecho inicial do diário:

PORTAS-RETRATOS

Rio de Janeiro, 18.jan.2011.



Figura 10. Fotografia-registro de ação. Fonte: Elaborada pela autora.

¹⁴ BEY, Hakim. *TAZ: Zona Temporária Autônoma*. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/6603798/Taz>>. Acesso em: 04 jan. 2010.

Hoje comprei um tripé no Centro e fui buscar umas fotos no laboratório da Rua da Lapa. Em frente, dois senhores vendendo o que convencionalmente se chama de lixo. Parei para ver. Um deles me perguntou se eu era compositora, por causa do tripé.

Comprei deles um porta-retrato dourado. Cinco reais. Cabia direitinho a foto da foto do Cris ampliada que eu acabara de buscar.



Figura 11. Fotografias-registro de objetos. Fonte: Elaboradas pela autora.

"1st Piece", da inspiradora casa de Cris Lehnhardt

E o que ainda se coloca num porta-retrato? A foto da foto agora está no porta-retrato pendurado na parede da casa.

Como nas propostas de Allan Kaprow, este projeto mantém a linha entre arte e vida tão fluida e talvez tão indistinta quanto possível¹⁵. Essa arte seria, pois, uma arte de imitação, como-a-vida [lifelike], e o "como" apontando não para uma arte real, mas para similaridades - uma arte que faz principalmente lembrar da vida. Os porta-retratos são um arquivo de memória, pedaços de história que cada um escolhe ter sempre perto e mostrar para o mundo que habita a intimidade da casa. Arte como modelo a partir do qual se poderia compreender a dinâmica do

¹⁵ KAPROW, Allan. *Assemblages, environments and happenings*. In: HUXLET, Michael; WITTS, Noel (Ed.). *The twentieth-century performance*. London, New York: Routledge, 1992, 2002, p. 206.

funcionamento do conhecimento e da vida.

Diferentemente das religiões, da filosofia metafísica, ou da ciência instâncias que, apesar de comprometidas com a vontade de verdade, não alimentariam mais do que ilusões -, a arte, na medida em que assume o caráter aparente e ilusório de suas criações e desenvolve uma boa consciência em relação à mentira, nos incitaria a adotar um outro modo de relação com o conhecimento e com a vida, que já não se apoiaria na suposição do valor superior da verdade.¹⁶

Artistas diversos, por estratégias variadas, vêm operando em suas próprias vidas a partir de procedimentos declaradamente artísticos. Assim com Sophie Calle, tento inventar possibilidades de criação de modos de existir. O primeiro passo: a compreensão do projeto como exclusivamente artístico. Arte como situação laboratorial, voltada à constituição libertária da própria vida.

Em *Portas-retratos*, reúno a casa tomada como um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade.¹⁷ Dinamismos territoriais e desterritorializantes que percorrem a carne, a casa e o universo. As visitas a casas como a possibilidade do exercício de uma política dos afetos, em que a disrupção [sf, tensão súbita de um estreitamento] seja um gesto afetivo - disrupção afetiva.

A dinâmica de *Portas-retratos* e *L'hôtel* pode parecer similar - fotografar espaços íntimos. No entanto, a grande diferença entre os dois trabalhos é primeiramente a conexão afetiva. Enquanto Calle não possuía nenhuma ligação com os hóspedes que habitavam os quartos que fotografava, eu parto justamente de pessoas conhecidas, adentro espaços íntimos de gente com quem tenho um envolvimento anterior ao projeto. Durante os vinte dias de visitas, me peguei diversas vezes pensando em como seria interessante entrar em casas de pessoas desconhecidas, de outros universos, outras classes sociais. Talvez o limite da ação fosse mais estendido desta maneira - o diálogo com o totalmente desconhecido. No entanto,

¹⁶ KAPROW, Alan. *Art that can't be art*. Disponível em: <<http://readingbetween.org/artwhichcantbeart.pdf>>. Acesso em: 04 jan. 2010. p. 2.

¹⁷ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. Coleção Os Pensadores. P. 366.

neste caso, o que me interessava mesmo era estabelecer um laço afetivo maior com as pessoas que perpassaram minha vida nos vinte dias, aprofundar relações que se sabem tão superficiais no ritmo da fluidez cotidiana. Ouvi de um amigo: "Não é porque frequentamos a mesma boate há dez anos que preciso dar oi pra ele.". E pensei: por que você não conhece o sujeito que frequenta o mesmo lugar que você há dez anos? Vem um pouco das muitas andanças pelas ruas e noites do Rio de Janeiro a vontade de ir além nas relações. Acredito que mesmo sendo tão "pessoal" a motivação do trabalho, ele pode ter uma compreensão estendida, liberar dos condicionamentos sociais que aprisionam nossa vontade de estreitar laços.

1.2 O jantar

O trabalho de Sophie Calle *Le rituel d'anniversaire*, foi bastante inspirador para a motivação de convidar todas as pessoas visitadas para um jantar na minha casa, espaço íntimo de novo, este, meu. Entre 1980 e 1993, Calle reuniu na data de seu aniversário o número de convidados correspondente à idade que fazia, além de um convidado surpresa que pedia para alguém levar.

On my birthday I was always worry that people would forget me. In 1980, to relieve myself from this anxiety, I decided that every year, if possible on 9 October, I would invite to dinner the exact number of people corresponding to my age, including a stranger chosen by one of my guests. I did not used the presents received on these occasions. I kept them as tokens of affection. In 1993, at the age of forty, I put an end to this ritual.¹⁸

[No meu aniversário eu ficava sempre preocupada achando que as pessoas me esqueceriam. Em 1980, para aliviar a mim mesma da ansiedade, eu decidi que todo ano, se possível em 09 de outubro, convidaria para jantar o número exato de pessoas correspondente à minha idade, incluindo um estranho escolhido por um dos convidados. Eu não usava os presentes recebidos nessas ocasiões. Guardava-os como totens de afeto. EM 1993, quando completei quarenta anos, dei um fim a este ritual].

A proposta de Portas-retratos é um ritual para celebrar o fim do projeto, mostrando o "resultado final" dele a todos que participaram, concedendo algumas horas de

¹⁸ CALLE, Sophie. *M'as tu vue*. Ed. Prestel, 2008. P. 265.

seus cotidianos para uma conversa informal em suas próprias casas. Uma forma de retribuir ao encontro, de criar um ambiente de interação. No jantar que reunirá todos os participantes, faremos uma "foto de família" e um retrato de cada convidado, que será exibido junto à foto correspondente à sua casa. O jantar como lugar de convívio envolvendo corpos, matérias, sonoridades, como "modalidade particular da ação e da vida" (Agamben), instante de troca, conflito e confronto de ideias. Emergem desse tipo de ritual, jantar / festa, o devir, uma abertura para o que se está por realizar, a arte sendo vetor para a partilha. O artista como propositor de uma dimensão coletiva, como acolhimento.

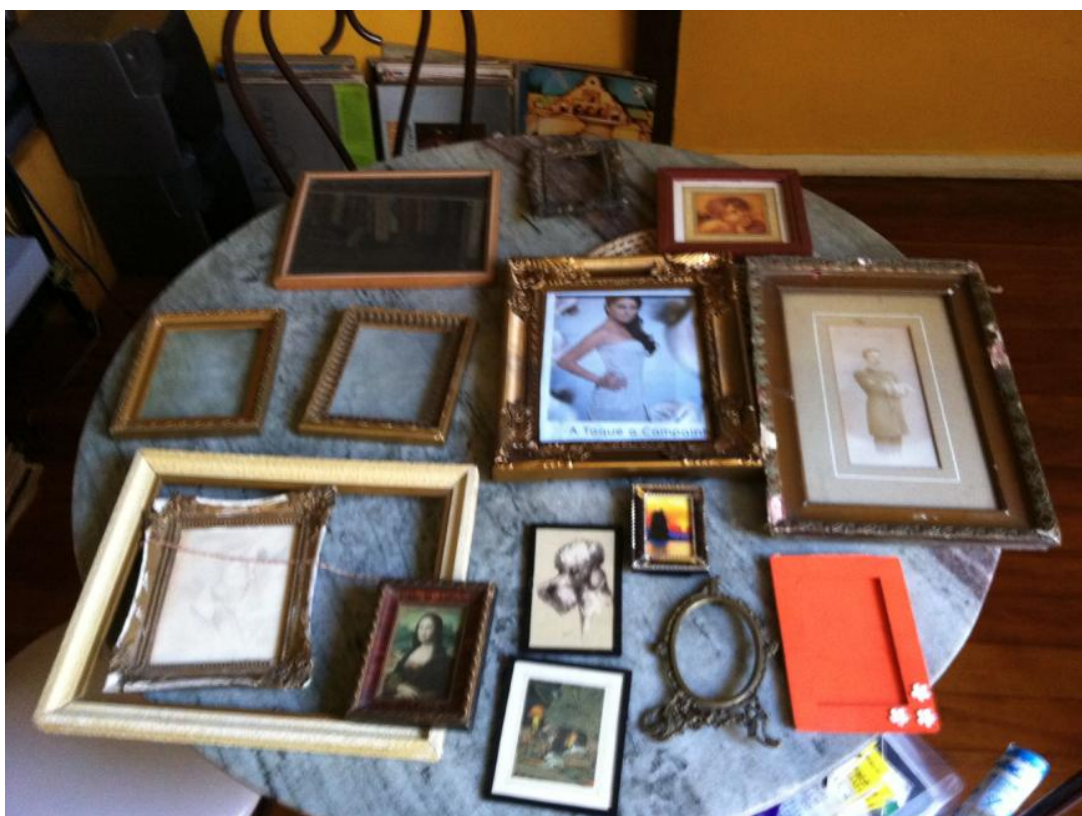


Figura 12. Fotografia-registro de objetos. Fonte: elaborada pela autora.

2 Qual é o lugar dos afetos na arte?



Figura 13. Still de *Quero Bombons ainda que de camelô*. 2009. Fonte: elaborado pela autora. Inspirado em “Nostalgia”, 2004, de Johanna Steindorf.

A necessidade deste livro se apóia na seguinte consideração: o discurso amoroso é hoje em dia de uma extrema solidão. Este discurso talvez seja falado por milhares de pessoas (quem sabe?), mas não é sustentado por ninguém; foi completamente abandonado pelas linguagens circunvizinhas: ou ignorado, depreciado, ironizado por elas, excluído não somente do poder, mas também de seus mecanismos (ciências, conhecimentos, artes). Quando um discurso é dessa maneira levado por sua própria força à deriva do inatual, banido de todo espírito gregário, só lhe resta ser o lugar, por mais exíguo que seja, de uma afirmação. Essa afirmação é em suma o assunto do livro que começa.

(Prefácio de Fragmentos de um discurso amoroso, Roland Barthes)¹⁹

Trago esse trecho como epígrafe buscando ilustrar de alguma maneira de onde surge ou por onde anda minha hipótese sobre a decadência do valor dos afetos na sociedade de agora, na hierarquia de prioridades, eles - os sentimentos amorosos - estão relegados e uma instância menos importante. O homem máquina, ciborgue, investe em tecnologia para ter mais trabalho, mais dinheiro e com mais dinheiro compra mais trabalho: tantas coisas transformaram-se no motoboy cortando a avenida no espaço entre. Quase não há mais tempo para a contemplação; o ócio é quase sempre culposos e o amor, quase sempre fútil, raso, corrido. É tarefa do artista trazer os afetos à tona.

Parto do pressuposto de que depois do movimento conceitual nos anos 70, toda obra de arte surge de uma condição conceitual. O artista Henry Flynt, um dos fundadores do movimento, expõe uma explicação simples para o que seria a arte conceitual: ela tem como material o conceito, assim como a música tem como material o som; sendo o conceito muito próximo do que é a linguagem, já que transmitido por ela. Flynt no ensaio *Concept art*, de 1963, afirma claramente que a arte que ele faz opera no intelecto, em contraposição à música tradicional, por exemplo, que atinge o emocional.

No contexto do surgimento do que foi cunhado posteriormente pelo teórico e artista alemão Peter Wollen como conceitualismo²⁰, uma apropriação e extensão da arte conceitual em territórios além Europa e EUA, a desmaterialização das

¹⁹ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1984, 4ª edição.

²⁰ WOLLEN, Peter. *Global Conceptualism and North America conceptual art*, in *Global conceptualism: points of origin 1950s - 1980s*, Nova York, Queens Museum of Art, 1999.

obras fazia sentido. Desmaterializada, a arte era uma ferramenta para aproximar o fazer arte dos interesses que emergiam, a arte do cotidiano. Havia na iniciativa uma crítica à obra como um commodity, além de uma quebra dos laços com os Estados ditatoriais - extinguiu-se o display. Idea art passava melhor pela censura e era um jeito de artistas marginais geograficamente, ou seja, fora dos Estados Unidos ou Europa, produzirem: afinal, o material necessário é barato ou de custo zero. Muitos projetos passaram a envolver um trabalho independente do material, dificultando a transação deles como produtos. Houve uma redefinição da obra de arte de pintura, escultura ou qualquer outro objeto palpável para serviços efêmeros como informação e propriedade intelectual.

Os conceitualistas teorizavam também sobre tirar a arte dos "espaços protegidos", expressão usada pelo artista espanhol Antoni Muntadas, em referência a museus, galerias, instituições de arte em geral. Proliferava a ideia de apropriação da esfera pública.

Um pouco distante dos princípios fortemente políticos ligados ao surgimento do conceitualismo e ainda mais longe da ideia de operar somente no intelecto, a obra da artista francesa Sophie Calle, no entanto, parte de uma condição conceitual. Desde o final da década de 70, quando Calle começa a fazer seus trabalhos, a arte conceitual ganhou diversos desdobramentos, subgrupos inúmeros, praticamente impossível de classificar dada a quantidade de vertentes existentes. Sendo das responsabilidades do artista criar novos modelos de vida e refundar a arte, não há a necessidade de encaixar os artistas em módulos pré-determinados.

Vejo a artista Sophie Calle no subgrupo arteevida, com o hífen suprimido para enfatizar a diminuição da distância entre um termo e outro. Essa categoria, no entanto, é insuficiente para dar conta de suas experimentações. Nesta "família" enxergo outras artistas, cujas propostas poéticas partem da autobiografia, não tendo a produção necessariamente um compromisso com a verdade de suas vidas, mas partindo de experiências às quais se jogam com o intuito de fazer arte

enquanto produzem vida ou vice-versa. Dialogam com esse dispositivo criativo, que parece muito ligado a um acaso programado e produtivo, a britânica Tracey Emin e a americana Miranda July, por exemplo. As três têm em comum criar uma narrativa, seja fictícia ou verdadeira, inventar ou relatar uma história do cotidiano, da intimidade. Quebram as barreiras entre o privado e o público, expõem casos amorosos mal sucedidos, vivências constrangedoras e conseguem assim criar uma empatia com o público, que se identifica com os medos, anseios, sentimentos dessas mulheres.



Figura 14. *My Bed*, 1998, Tracey Emin. Colchão, linhas, cordas, travesseiros, diversas memórias. 79 x 211 x 234 cm. Instalado na Tate Britain para o Turner Prize, Outubro 1999 - Janeiro 2000. Coleção: Saatchi Gallery, Londres. Fonte: BROWN, Neal. Tracey Emin (Tate's Modern Artists Series). London: Tate, 2006 ISBN 1-8543-7542-3.

Em *My Bed*, Tracey Emin leva para o espaço expositivo (público) sua própria cama (privado) e tudo o que a acompanha: garrafas de vodka, cigarros, camisinhas, KY, pantufas, meia-calça, pílulas do dia seguinte etc. A cama é o lugar do nascimento, de dormir, sonhar e do sexo. Também de isolamento, de doença, confinamento e morte. Expostos ficam os resquícios de uma relação. Juntando a isso a declaração de Emin: "*Art has always been... a mysterious coded language. And I'm just not a coded person; I wear my heart on my sleeve, if you like. What you see, is what I am*". [Arte sempre foi uma linguagem codificada misteriosa. E eu não sou uma pessoa codificada; eu coloco o coração no lugar da cabeça, se preferir. O que você vê é o que sou.]. Fica claro que ela traz afetos, seus, inventados ou nossos, para o primeiro plano da arte.

Miranda July é considerada por gente de cinema, cineasta, por escritores, escritora e por artistas plásticos, artista plástica. Basta essa descrição para indicá-la como alguém que opera dentro e fora do circuito. Trabalha com suportes e lugares não destinados à apreciação do público de arte somente, como a película 35mm dentro de uma sala escura, caso do longa-metragem *Me, you and everyone*. Seus livros como *No one belongs here more than you* ficam expostos nas estantes de literatura das grandes livrarias e suas obras plásticas foram para a Bienal de Veneza 2009. Ela manteve o projeto *Learning how to love you more* ([www. learninghowtoloveyoumore.com](http://www.learninghowtoloveyoumore.com)) durante sete anos on line. Trata-se de um site com setenta "sugestões de ações" realizáveis no dia a dia, às quais as pessoas poderiam aderir e enviar o resultado, posteriormente publicado no site. As regras criadas assemelham-se ao jeito de Calle de trabalhar. Uma tentativa de desbloquear o olhar do cotidiano para o outro. July descondi- ciona os sentidos, faz quem participa construir um novo mundo para si. O dispositivo desalienante parece ser a colocação em prática de muitas ideias concebidas pelo Allan Kaprow, considerado "inventor" do happening nos anos 60. Na série de três textos intitulados *The education of the un-artist*, Kaprow coloca:

Nonart is whatever has not yet been accepted as art but has caught an artist's attention with that possibility in mind. [Não-arte é qualquer coisa que não foi aceita ainda como arte, mas chamou a atenção de um artista que tem essa possibilidade em mente].²¹

²¹ KAPROW, Allan. *The Education of the Un-artist*, Part I, 1971, p.98.

A trigésima proposição de *Learning how to love you more* é:

Peça a dois estranhos para você e entre si para darem as mãos e faça uma foto deles. Faça a foto quando eles não estiverem sorrindo. A foto deve incluir os rostos dos estranhos.

Um dos resultados enviados pelo público:



Figura 15. Disponível em: <<http://www.learninghowtoloveyoumore>>. Acesso em maio 2010.

Trabalhar os afetos talvez seria uma volta a valores culturais construídos pela moral da burguesia ou até mesmo tentativa oportunista de angariar o grande público, ávido por descor-tinar o interior das vidas alheias. Depois de ultrapassadas as ideias da arte, por um lado como *self-expression* e espontaneidade inauguradas por Jackson Pollock, e por outro, como "cerebral" com artistas como Joseph Kosuth, suponho que deva haver espaço hoje, na era da individualidade e da sociedade da racionalidade-voltada-para-os-fins²², para uma valorização dos afetos. Trata-se de um reconhecimento dos afetos na arte. Olhar para os sentimentos através do acaso produzido pode ser uma forma de

²² BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

intensificá-los. A arte deve tornar reconhecível o que do contrário permaneceria irreconhecível.

*A arte deve possibilitar a formação da totalidade das capacidades humanas que o indivíduo, em sua esfera de atividades, se vê impedido de desenvolver.*²³



Trabalho de 1995 dentro da série On translation de Antoni Muntadas.

2.1 Acaso produzido

Os surrealistas foram talvez os primeiros a trabalhar o acaso e, tendo atuado na Paris dos anos 20, deixaram uma espécie de herança para a francesa Sophie Calle. Incorporar o acaso vinha de uma constante valorização do processo em detrimento do resultado da obra de arte. "O progresso da arte como fazer", coloca Adorno, como dirá Peter Bürger:

*A fixação em determinados lugares (lieux sacrés) e o esforço em torno de uma mythologie moderne indicam que, para eles, se trata de dominar o acaso, tornar repetível o extraordinário.*²⁴

No entanto, a produção direta do acaso no trabalho de Sophie Calle provém de um cálculo, estabelecimento rigoroso de regras, que compreende unicamente os meios, permanecendo o resultado imprevisível. "O acaso sempre faz parte do projeto, gosto de deixar o acaso dentro de regras, dos limites do trabalho." - coloca a artista em palestra dia 10 de dezembro de 2009 no Parque Lage, RJ.

A obra *La filature* (A perseguição), de 1981 é um exemplo de acaso produzido. A artista pede à sua mãe que contrate um detetive para segui-la durante um dia. A

²³ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008. P. 99.

²⁴ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008. P. 134

tarefa do detetive era apresentar um relatório detalhado em texto e fotos do que Calle fez naquelas 24 horas. A artista também pede a um amigo para fotografar o detetive. A obra consiste nos textos e fotos do detetive em contraposição aos textos de Calle sobre suas atividades junto às fotos do amigo. Cruzando as informações, o leitor percebe a objetividade do relato do detetive em oposição aos detalhes e subjetividades das palavras de Calle. O trabalho é construído por essa trama intersubjetiva, os devaneios e desejos da narrativa da artista em paralelo ao texto descritivo do detetive, que funciona como uma base para o entendimento do leitor.

A artista resolve chamar um detetive para a observar, mas não sabe o que fará durante o dia e menos ainda, como será o relato final do contratado. Deixa-se numa deriva urbana sem saber se os pontos que julga relevantes no seu caminhar o serão também para o detetive. O olhar de cada um sobre o outro tem um quê de acaso uma vez que é construído a partir da bagagem cultural, social de cada um. Quando se confia no outro, confia-se no acaso. Nos textos de *La filature*, percebe-se um endereçamento das ações da artista a seu receptor direto, o detetive.

*J'ai choisi son emploi Du temps, ce jeudi 16 avril, de la même manière qu'il a influencé le mien. [Eu escolhi a programação dele neste 16 de abril da mesma maneira que ele influenciou a minha]*²⁵

*Je désire "lui" montrer les rues, les lieux que j'aime. [Eu quero mostrar para ele as ruas, os lugares que amo]*²⁶

Em contraponto, o detetive tem uma relação passiva em relação à Sophie, elabora um texto mais direto e descritivo, com nomes de rua detalhados, números de casas e referências à Sophie como "La surveillée" (a monitorada). Seguem os textos de Sophie Calle e do detetive em relação ao mesmo momento do dia, 14h15.

²⁵ CALLE, A *Suivre...*, Livre IV, Ed. Actes Sud, 1998. P. 116.

²⁶ CALLE, A *Suivre...*, Livre IV, 1998, Ed. Actes Sud. P. 114.



Figura 16. Fonte: CALLE, Sophie. *A Suivre...*, (Double-Jeux, Livre IV). Ed.: Actes Sud. P. 135

Detetive:

A 14 h 15, la surveillee entre au musee du Louvre et se dirige dans la salle des Etats et s'arrete devant le tableau du Ti- tien L'Homme au gant. Elle prend des notes ainsi qu'une photo. Elle reste environ une demi-heur devant le tableau.²⁷

[Às 14h15, a monitorada entra no Louvre e se dirige para o hall dos Estados e para diante da pintura de Tiziano, "O Homem com uma luva". Ela toma nota e faz uma foto. Ela fica cerca de meia hora diante do quadro.]

²⁷ CALLE, *A Suivre...*, Livre IV, 1998, Ed. Actes Sud, p.134

Sophie Calle:

A 14 h20, apres avoir rapidement traverse plusieurs salles, je me trouve devant L'Homme au gant du Titien. J' ai toujours aime ce tableau. Les yeux tristes, absents. La moue de la bouche. La tete comme decapitee, posee sur un col de dentelle. Mais sur- tout cette ombre de moustache. 15 heures : un point, une petite tache brillante sous l'il gauche m'irrite.²⁸

[Às 14h20, depois de ter rapidamente passado por várias salas, vejo-me diante do "Homem com a Luva" de Tiziano. Eu sempre amei esta imagem. Os olhos tristes, ausentes. A boca beicinho. Como tivesse a cabeça decapitada, descansando em um colar de rendas. Além disso, esta mancha especial, como uma sombra de bigode. 15 horas: um ponto, uma pequena mancha brilhante na esquerda que me irrita.]

O relato do detetive contém uma tentativa de imparcialidade diante do que ele vê, enquanto Sophie não hesita em escrever opiniões, devaneios. Ao contrário do que possa ser sugerido, já que se espera que Sophie Calle parta sempre da sua própria intimidade para criar, as ações realizadas nos anos 80, como *La filature*, *L'hôtel*, *Le carnet d'addresses*, são marcadas pelo acaso, pelo encontro com o desconhecido, o estranho. É dessa relação / experiência com o outro inesperado que surge essa escrita "feminina", não no sentido de gênero, mas naquele designado por Jacques Derrida como uma escrita do acolhimento. Amar o estranho parece para Sophie uma maneira de construir a si mesma e, por extensão, o próprio trabalho. Os afetos funcionam como costura, dão sentido às coisas.

²⁸ CALLE, *A Suivre...*, Livre IV, 1998, Ed. Actes Sud, p.116.



Figura 17. *Homem com a Luva*, Tiziano, ca. 1520. Disponível em: http://historiadaarte.pbworks.com/f/image_55645_v2_m56577569830571867.jpg. Acesso em maio 2010.

O afeto em relação à obra do pintor renascentista Tiziano pode ser visto como uma forma de metalinguagem. O quadro de 1520 possui traços do romantismo, que encantam Sophie? Ela quis incluir este quadro no relato do detetive, ficou meia hora parada perante ele. La filature, neste ponto, forma subjetividades. Sophie estimula a prática de construção do outro e de si mesmo frente às obras de arte e trazendo esta informação / divulgação abre possibilidades do sujeito exercer-se.

2.2 Linguagem dos afetos

Trabalhando os afetos, Calle cumpre o papel de força ativa na transformação do aparato social existente, como Walter Benjamin considera importante.²⁹ Para ele, o

²⁹ BUCHLOCH, Benjamin H. D. *Allegorical Procedures: appropriation and montage in contemporary art*, in ALBERRO, Alexandre e BUCHMAN, Sabeth (Eds), *Art after conceptual art*, Massachusetts, MIT Press, Viena, Generali Foundation, 2006.

novo autor deve endereçar o modelo de produtores isolados e mudar a posição do artista como um produtor de mercadorias estéticas para uma força ativa na transformação do aparato social existente. Sophie faz suas ações no espaço público e seus livros e exposições são resíduos de ação do “objeto autônomo”, que seria a ação em si.

A linguagem tem uma natureza elástica se comparada a objetos, por exemplo. Sophie Calle trabalha com o texto que aparece normalmente acompanhando imagens fotográficas. Esse dispositivo simples e comum, foto acompanhada de texto, é uma maneira de entrar em diálogo com a sociedade, de levar sua obra a um circuito ativo. A narrativa entra em outros campos da sociedade e coloca a arte em diálogo. Seu uso é uma maneira de reconstituir a obra, trazê-la a um circuito interativo.

2.3 Enlightenment x Light entertainment

Sem promover uma falsa superação dos limites entre arte e vida como muitas vezes constata-se na indústria cultural (a exemplo dos reality shows), Sophie Calle, usando a língua e a “linguagem dos afetos”, atinge um público que vai além dos estritos frequentadores dos espaços dedicados à arte, atua fora e dentro do circuito ao mesmo tempo. Só no Brasil sua última exposição passou por três estados, pelo Sesc-Pompéia em São Paulo, pelo MAM-Bahia e chegou ao MAM-RJ. A artista Andrea Fraser comenta:

São os artistas – assim como os museus e o mercado – que, em seus esforços de fugir da instituição da arte, geraram essa expansão (do campo da arte pós-Duchamp). Em cada tentativa de fuga dos limites da determinação institucional, a fim de abraçar um fora, de redefinir a arte ou reintegrá-la no cotidiano, para alcançar pessoas “comuns” e trabalhar no mundo “real”, expandimos nossa moldura e trazemos mais do

mundo para dentro desse enquadramento de onde nunca escapamos.³⁰

Sophie Calle atua na rua, num hotel em Veneza, numa cabine telefônica de Nova York. Mostra o resultado de suas ações em museus e livros de arte. Resgatando afetos esquecidos da lista de prioridades do homem construído de próteses e dependente de celulares, internet, caixas eletrônicos e dinheiro de plástico, invisível, flutuante. Calle transporta o pós-humano a um lugar em que vale questionar o porquê da pressa toda.

O termo Arte e vida não significa que tudo seja a mesma coisa fluida, pelo contrário. Fazer da vida matéria para a arte é até um fator dificultante, um desafio ao cotidiano. Ao invés de tornar a vida mais leve com arte, torná-la mais intensa, extenuar sua potência, como coloca Rudolf Frieling no ensaio Reality / Mediality: Hybrid processes between art and life. (Realidade / midialização: processos híbridos entre arte e vida).

But what if the border between art and life no longer exists? How do we conceive of a notion of art that so radically forces real life-time into an artistic performance concept that the duration and stubborn persistence of the result surpass our powers of imagination?³¹

[Mas e se a fronteira entre arte e vida não existisse mais? Como concebemos a noção de arte que força tão radicalmente o tempo real da vida como uma performance constante, cuja duração e persistência ultrapasse nosso poder de imaginação?]

Na sociedade contemporânea, baseada na mídia (fria), a arte deve ocupar formas de ação, processos de produção que não a isolem da vida, mas que a influenciem, que funcionem como fator disruptivo para a vida. Sophie Calle usufrui do cotidiano para

³⁰ FRASER, Andrea. Da crítica das instituições a uma instituição da crítica in revista Concinnitas, ano 9, Vol. 2, nº 13, dezembro 2008. (P. 185)

³¹ FRIELING, Rudolf. Disponível em: http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/performance/. Acesso em 05 de agosto de 2010.

trazê-lo à tona em escritos e fotografia. Os relatos ficam sempre num limite entre real e ficcional interessante para o imaginário.

As ações da artista me levaram a pesquisar outros trabalhos que lidam com afeto e percebi que muitos o fazem através da performance. Acredito que a performance é uma forma de paradigma contemporâneo, porque ao mesmo tempo em que necessita no mais das vezes do corpo presente, envolve foto, vídeo, TV e outras maneiras de registro. As performances, por tensionarem limites físicos, mentais, tabus morais, são uma forma de pensarmos nossas próprias estruturas cotidianas, nossas vidas. Sophie executa ações para dar à luz histórias, modificando em função delas a própria vida. A impressão ao observar seu corpo de trabalhos é de, se ordenados um a um, remontariam como um quebra-cabeça sua história autobiográfica numa narrativa contínua. Parece que sua intenção é transformar-se em personagem de sua autobiografia. Ela preenche o vazio do dia a dia com uma ideia fixa, coloca para si uma linha de conduta e a segue.

O trabalho *Re / (en) cantos*, realizado por mim em 2010, guarda influências da maneira de trabalhar de Calle. São cromos fotográficos de cantos afetivos da casa da infância perdida. O registro de tudo no lugar, as estampas dos azulejos, o sol entrando pela persiana. Novamente o tema da casa, dentro da gente, que não volta mais, mas que permanece dentro. Fotografar o ambiente que em dias seria posto abaixo foi o percorrer a planta arquitetônica, como fazem as fotografias em slides sobre o backlight; as minúcias que preenchem o dia a dia das linhas vistas de cima.

Ir até à casa da minha avó, que seria demolida, para fotografar foi uma maneira de estar perto daquele universo esquecido na memória, de mexer nos baús que seriam descartados. Depois de achar num dos armários diversos slides antigos e equipamentos 'leitores' dessas mini-fotografias acoplados com lupas em diversos formatos, resolvi que as fotos seriam pequeninas e em cromo, para que o ritual de

uso da lupa force uma procura pelos recantos da instalação e, conseqüentemente, do ambiente. Os cromos ficam dispostos sobre a planta. Junto às imagens, escrevi frases de lembranças fragmentadas da vida naquele lugar, memórias que ganham ficções verdadeiras ao longo do tempo.



Figura 18. Re / (en) cantos. 2010. Planta arquitetônica em vinil, backlight, cromos, textos, mdf, fórmica. Fonte: Elaborado pela autora.

Aprofundando-me nos trabalhos de Calle, notei que chamam minha atenção mais as próprias aventuras (dispositivos para escrita) do que o resultado final, que se apresenta muitas vezes em livros (com edição sedutora para qualquer amante das letras). Os livros são gestos, rastros da vida, complementos da ação que é o que

realmente importa.

The process is much more important than the result in the performance art. Everything is about process. [...] Performance is a immediate, direct form of art. I see performance as a tool and this tool has only one purpose: to elevate the spirit of my audience. Marina Abramovic.

[O processo é muito mais importante do que o resultado na performance. Tudo é sobre o processo [...] Performance é uma forma imediata, direta, de arte. Eu vejo a performance como uma ferramenta e esta tem um único propósito: elevar o espírito do público]. Marina Abramovic.³²

Assim chego à Marina Abramovic, que após ganhar retrospectiva no MoMa – NY de fevereiro a abril 2010, se tornou o ícone da performance mundial. Abramóvic realiza ações fora e dentro do espaço protegido, inflamando e liberando as pessoas de seus condicionamentos opressivos.

As ações de Abramovic envolvem dor, o limite físico e por isso assustam. Mas aos poucos ela vai provando que dor provocada também é poesia. Em alguns trabalhos como Rythm 5 e Ryhtm 4, chega a perder a consciência, o que deixa meu julgamento crítico atônito, embora louve ainda mais as ações de Abramovic; diante da covardia generalizada, uma extensão dos limites do corpo a um ponto que nem sei, desconheço. O indireto de sua obra é de que as feridas transformadas podem ser uma forma autêntica de existência artística. Ela lida sempre com o medo; a escolha de fazer coisas que suscitam medo convida entrar numa outra esfera da realidade. As atitudes radicais, optar por andar por onde outros não andariam levam a percepções únicas. A performance funciona para Abramovic como uma anestesia que a habilita a resistir a extremidades. Costuma afirmar que sem o público não aguentaria tanto tempo certas ações e reforça a importância de tirar energia da platéia para devolvê-la ali no espaço performático mesmo.

³² ABRAMOVIC, Marina. *The artist is present*. Ed.: The Museum of Modern Art (NY), 2010. Por Klaus Biesenbach. Frases do CD de áudio que acompanha o catálogo.

In performance my body is object and subject and I can push the limits in front of the public much more than I could do in my own private life. [...] With my own will I can continue performance even if I'm not conscious. Marina Abramovic.³³

[Em performance meu corpo é objeto e sujeito e posso estender os limites em frente ao público muito mais do que poderia na minha própria vida. [...] Com minha própria vontade, posso continuar a performance mesmo sem estar consciente]

A obra de Marina Abramóvic é muito extensa. Não cabe aqui analisar uma a uma. Para evitar generalizações, vou-me concentrar em Role Exchange (troca de papéis) realizado para a Appel Gallery de Amsterdã em 1975, na época uma das únicas galerias que se interessavam por trabalhos performáticos.

Tomo este trabalho em especial porque deparei-me com ele no correr de um processo que lida em alguma instância com a mesma matéria: a prostituição. Ademais, é possível estabelecer um link entre o trabalho L'hôtel, de Calle, referido no capítulo anterior. As duas artistas colocam-se, por um breve período, aquele estabelecido para a realização da performance - em outra profissão.

Criada numa cultura em que a prostituição é considerada o mais baixo a que uma mulher pode chegar, a artista iugoslava Abramovic se impressionou ao se deparar pela primeira vez com o Red Light District holandês, onde a prostituição é legalizada e as mulheres ficam na vitrine, à espera. Abramovic resolveu confrontar aquele medo. Procurou durante três meses por uma prostituta com dez anos de profissão, tempo que trabalhava com performance, e que concordasse em trocar de papel com a artista. Enquanto a prostituta ficaria na abertura da exposição na Apple Gallery, Abramovic estaria no Red Light District, na vitrine. Ora as prostitutas não queriam se comprometer, ora os cafetões não as deixavam participar do projeto. Até que um cafetão assentiu que sua esposa, prostituta há dez anos, realizasse a troca.

³³ ABRAMOVIC, Marina. *The artist is present*. Ed.: The Museum of Modern Art (NY), 2010. Por Klaus Biesenbach. Frases sobre Rhythm 4, Rhythm 5 do CD de áudio que acompanha o catálogo.

Abramovic relata em áudio que os dois formavam um casal comum, tinham filhos que moravam no campo e a moça se referia ao seu ganha pão com a dignidade destinada a outras profissões. Marido e mulher se encontravam para jantar depois do expediente, da maneira mais convencional possível. “She was very nervous going to the gallery and I was in total panic going to her place” [ela estava muito nervosa em ir à galeria e eu estava em pânico de ir ao seu lugar], narra Abramovic. A artista propôs que o intercâmbio de papéis durasse seis horas, a prostituta sugeriu duas somente, até que acertaram quatro horas. Ambas dividiam o medo mútuo. Havia uma câmera na galeria e outra, secreta, filmando a artista na vitrine. A única instrução que a prostituta deu a Abramovic foi de nunca oferecer um preço mais baixo do que o dela.

Ao final, as duas assistiram juntas aos dois vídeos. A prostituta elogiou a coragem da artista, mas disse que Abramovic não era de maneira alguma talentosa como mulher da vida. Revelou um espelho retrovisor na vitrine que permitia ver quem caminharia defronte antes do passante aproximar-se. Se fosse alguém que carregasse a insegurança no rosto, assustado, Abramovic deveria fazer cara de mãe, de confidente, e se passassem homens robustos e sexies, deveria mostrar-se mais convidativa. Abramovic postou-se todo o tempo com uma única expressão no rosto, de concentração, comportando-se de maneira performática. Ela conta que só recebeu duas pessoas: um bêbado que não queria pagar o preço pedido e outro que perguntou pela prostituta que normalmente ocupava aquela vitrine.

Role Exchange lida com limites morais mais do que físicos e aí reside o ponto forte da ação. Há tempos que tenho interesse no comportamento e em como a arte pode me ajudar a habitar outros espaços, como a arte pode servir de porta ou de desculpa para o considerado ousado e até proibido. A possibilidade de construir uma história, de maneira narrativa, fragmentada, por livro, vídeo, texto ou por outra forma, é o que me instiga. Para afastar ainda mais o limite da linha do horizonte, nada melhor do que habitar espaços heterotópicos da sociedade, o lado B. Heterotopia é um conceito

fundado por Foucault. De acordo com a definição da Wikipédia:

*um conceito da geografia humana elaborado pelo filósofo Michel Foucault que descreve lugares e espaços que funcionam em condições não-hegemônicas. Estes são os espaços das alteridades, que não estão nem aqui nem lá, que são simultaneamente físicos e mentais, tais como o espaço de uma chamada telefônica ou o momento quando você se vê no espelho.*³⁴

Antes mesmo de saber de Role Exchange, resolvi investigar a prostituição, movida mais pela curiosidade do que pelo medo. Determinado 05 de maio de 2010, quarta-feira, fui à Praça Tiradentes (RJ) averiguar o espaço. Resolvi dormir no Hotel Paris. Aquilo proporcionaria uma troca diferente da habitual. Duas câmeras na bolsa, para dormir com os lençóis que oferecessem, (lembrando que o Red Light District ilegal do terceiro mundo difere em muito, principalmente no que toca a higiene, do original).

Noite sobrevivida, a fumaça dos ônibus me acordou às seis da manhã quando a descarga ao ser acionada chamou todo o cheiro de esgoto que se pode imaginar, e saí correndo.

Voltei ao local duas semanas depois, numa sexta-feira, disposta a contratar uma das prostitutas por uma hora. Tirá-la da ação automática de subir ao quarto, se drogar por ventura, transar e receber pagamento por isso. Contratar uma moça para conversar, ela faria fotos com minha câmera, trocaríamos ideias. Ela sairia por uma hora que fosse da rotina, da mesma maneira que eu permeava outro ambiente, fora do cotidiano. Registrei com o gravador do celular o encontro que se deu em um dos quartos do hotel. Pensei no gravador como a forma mais discreta de registro, que não influencia a conversa impositivamente como uma câmera de filmagem. Pedi à prostituta que fizesse fotos minhas enquanto me contava da vida. Posteriormente escrevi um texto de duas páginas sobre a experiência. Li em voz alta a história e misturei a narração com o áudio do encontro e com frases de um dos escritores que influenciaram bastante o surrealismo, Lautrèamont. O resultado desta 'ação invisível'

³⁴ Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Heterotopia_\(espaco\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Heterotopia_(espaco))>, acesso em 15 de agosto de 2010.

consiste em um áudio narrado em seis minutos: Zona do baixo meretrício.

O ponto de tensão maior foi quando me encontrei sozinha em frente ao Hotel Paris. Perguntei à prostituta que primeiro ocupava o banco em frente ao hotel se ela fazia programa com mulher. Ela disse que não e saiu à procura de alguma que fizesse. Durante vinte minutos, ocupei sem querer o lugar de prostituta. Como seria me propor a fazer um programa de fato? E por quê? A curiosidade ecoa. A tentativa do artista é de tornar tangível suas observações sobre o mundo.

O que é próprio das sociedades modernas não é terem condenado o sexo a permanecer na obscuridade, mas sim o terem-se devotado a falar dele sempre, valorizando-o como o segredo. (p. 36)

[...] Somente aí o sexo selvagem teria direito a algumas das formas do real, mas bem insularizadas, e a tipos de discurso clandestinos, circunscritos, codificados. Fora desses lugares o puritanismo moderno teria imposto seu tríplice decreto de interdição, inexistência e mutismo. (p. 10) FOUCAULT, Michel. *História da Sexualidade, a Vontade do saber I*.³⁵

Para trazer a performance mais próxima da realidade brasileira, recorri a Hélio Oiticica. O artista nos anos 70 andava pelo mundo nos mais variados guetos em busca de matéria-prima para seus trabalhos, apagando a linha divisória entre o corpo e o espírito, como coloca Merleau-Ponty na conferência intitulada O Homem e a adversidade, não por acaso o texto que inspirou Hélio Oiticica a produzir a capa Parangolé, da adversidade vivemos. Guardados os devidos contextos e época, ousou estabelecer esta comparação de métodos com a maneira de trabalhar que venho desenvolvendo.

Artistas fazem a diferença porque transformam sua situação corporal ou vital em linguagem. “Mantenha a mesma pose por muito tempo e ela torna-se postura,

³⁵ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I, a vontade do saber*. Rio de Janeiro: edições Graal, 1977. P. 36 e p. 10.

mantenha a mesma postura bastante tempo e ela virará posteridade”, coloca Waly Salomão.³⁶ A arte torna possível a realização de certas ações, funciona como uma desculpa para adentrar outros territórios onde impera a imprevisibilidade. É como embarcar num trem sem saber para onde ele está indo, apenas para se colocar em uma nova situação e ver o que vai acontecer. A partir de uma regra estabelecida, não se sabe onde se pode parar. Em última instância, o afeto dá a direção na arte baseada no ato, no sujeito, na experiência.



³⁶ SALOMÃO, Waly. *Qual é o parangolé? E outros escritos*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2003, ed. 1.

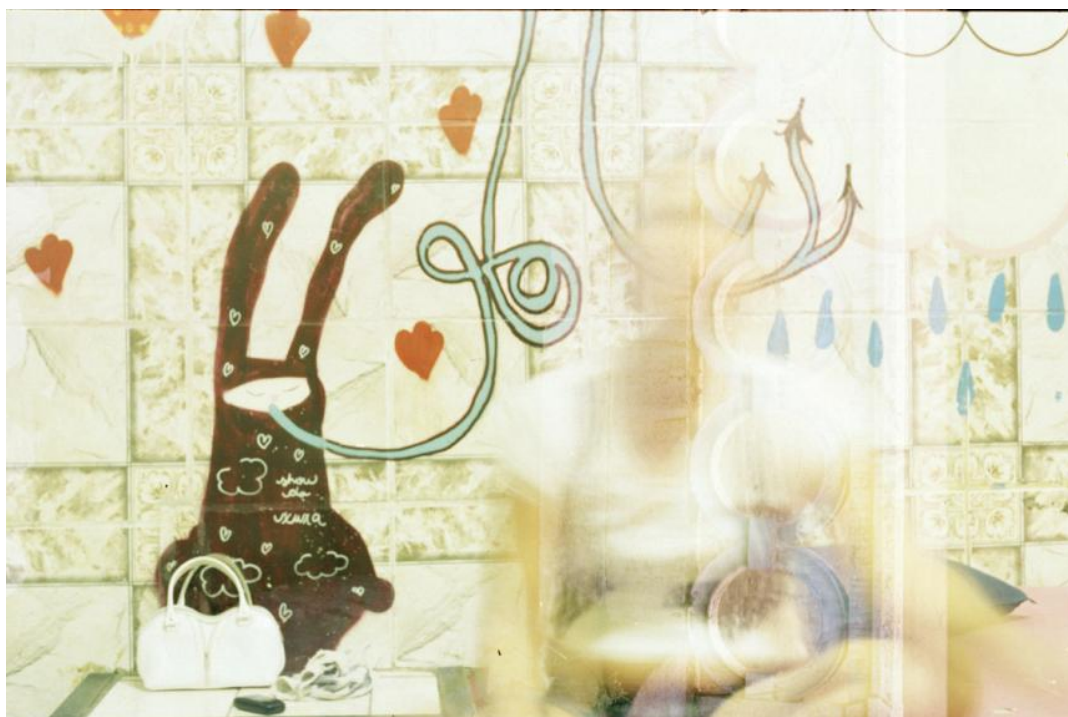


Figura 19. Imagens de quarto do Hotel Paris, Maio 2010. Zona do baixo meretrício, áudio, 6'22". Gravações realizadas no Hotel Paris, Lapa, Rio de Janeiro, em maio 2010 com inserções de trechos dos livros: *Os Cantos de Maldoror*, de Conde de Lautréamont e *Hélio Oiticica: Qual é o parangolé?* de Waly Salomão. Fonte: elaborado pela autora.

A curiosidade com a proibição ao sexo e seu uso como forma de sustento me guiaram. De que maneira o sexo ficou associado ao pecado em nossa sociedade? Interdição, censura e negação são as formas pelas quais se exercem os poderes negativos. A hipótese de Michel Foucault é de que a repressão ao sexo começa no século XVII e estaria ligada à ordem burguesa, ao início do capitalismo industrial. A força do trabalho nos modos de produção serial não poderia dissipar-se no prazer do sexo não voltado à reprodução

Cumprir falar do sexo como de uma coisa que não se deve simplesmente condenar ou tolerar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. (FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I* –

A vontade de saber. P. 27)³⁷

2.4 Arte de conducta

O termo performance tornou-se genérico, transita por vários discursos. Remete de imediato à utilização do corpo como parte constitutiva da obra, no artista numa ação ao vivo, visto por um público, num espaço e tempo específicos. Alguns trabalhos artísticos demonstram, no entanto, um alargamento das referências contidas neste termo, que foi tornado categoria nos anos 70.

Para dar conta das ações artísticas citadas anteriormente, como os trabalhos *La Filature*, de Sophie Calle, *Role Exchange* de Marina Abramóvic e os meus, *Re / (en) cantos* e *Zona do Baixo Meretrício*, o termo performance talvez esteja demasiadamente desgastado. A artista cubana Tânia Bruguera prefere usar *Arte de conducta* quando se refere às suas ações. Em conversa com Marina Abramovic, diz:

I'm not interested anymore in body-related performance. I'm more interested in what I call Arte de Conducta, which can be translated as behavior art. I didn't want to carry the assumptions that come with the word performance.

[Não estou mais interessada em performances relacionadas ao corpo. Estou mais interessada no que chamo de *Arte de Conducta*, que pode ser traduzida por arte do comportamento. Não queria carregar o peso que vem com a palavra performance.] Bruguera, Tania. P. 185.³⁸

A palavra comportamento remete ao início das aspirações da performance, um desejo de combinar a arte com transformações na sociedade. Em muitos de seus trabalhos, Bruguera reproduz estruturas de poder e controle encontradas no mundo. Pensa ela na arte envolvente, que dá um passo adiante e impacta outros campos da sociedade,

³⁷ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade - a vontade de saber*. Vol. I. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1977.

³⁸ MADOFF, Steven. (ABRAMOVIC, Marina e BRUGUERA, Tania.) *Conversation*. Art School (Propositions for the 21st Century). Ed. Massachusetts Institute of Technology, 2009. P. 211

diferentes da restrita área das artes visuais. A arte deve operar tanto dentro quanto fora do meio de arte.

Mesmo não fazendo arte tão diretamente política como Bruguera, Sophie Calle e Marina Abramovic fazem um tipo de arte de comportamento, ações que mudam seus próprios caminhos no dia a dia, que acabam por transformar também seus interlocutores e os que têm contato com suas obras.



Figura 20. Suite Vénitienne, de Sophie Calle. Fonte: M'as tu vue. Centre Pompidou & Edition Xavier Baral, 2003.

2.5 Excertos da filosofia sobre arte

Tangencio a seguir as ideias sobre arte e as dos filósofos Friedrich Nietzsche em Assim falava Zaratustra e G. W. F. Hegel em Fenomenologia do espírito sobre arte estabelecendo um paralelo do caminhar de Zaratustra ao cume da montanha com o trabalho Suite Vénitienne, de Sophie Calle. A ação é uma forma de “arte de comportamento” ou de “conducta”.

Ao escrever Zaratustra, Nietzsche funda uma “doutrina” que não é religião: uma doutrina do inconcebível, do não dito, do impensável. Esse parece ser um dos tantos papéis da arte: ativar a sensibilidade chamando a atenção para o indizível, o inexpressivo. Nietzsche conseguiu atingir este intento ao trazer a filosofia para o território da literatura. Zaratustra, afinal, constitui-se num romance filosófico. Atenho-me à “microtopia” de pensar sobre como os filósofos em questão veriam a arte contemporânea, um campo tão aberto de possibilidades em que o próprio não criar já pode constituir em si criação. Explicar como intento proceder para cumprir a tarefa que me impus talvez seja um ponto de partida fortuito. A partir de anotações em três cadernos feitas durante as leituras dos textos em questão, quero crer que conseguirei ativar minha memória em relação a esses escritos, cujas leituras foram finalizadas há mais de três meses. Os fragmentos dos três cadernos ajudam a compor os links entre o cientificismo hegeliano, o idealismo nietzschiano e a ação Suite Vénitienne de Sophie Calle.

Início com a sensação de que se me perguntassem o que disseram Nietzsche ou Hegel eu não saberia formular algo mais do que por cinco minutos sequer. Sirvo-me então do recurso das linhas dos cadernos como ativadoras do exercício do pensar. Num deles, consta que a capacidade de especulação da razão passa à arte e que não existe obra que não se teoriza enquanto se escreve. Sigo teorizando enquanto

escrevo, tentando encontrar coesão colando frases.

Palavras nada mais são do que instrumentos, o prolongamento de capacidades não linguísticas do corpo, não há nada que não possa ser criado que não seja um instante de uma fala. O pensamento autônomo surgirá de frases copiadas de mim mesma, transcritas à mão para o papel a partir da minha interpretação e trazidas para a tela para depois voltarem ao papel. A interferência da metalinguagem ao longo destes parágrafos pode constituir a própria matéria autônoma, quem sabe.

Estes escritos são uma mistura de loucura e de razão. A razão compreendendo tudo o que ela cria e a loucura sendo o lugar do gesto filosófico, como em Zaratustra. A história é uma alegoria para a caminhada filosófica, a superação da própria filosofia. O gesto literário é como um grito libertador, já que o idealismo alemão acreditava na superioridade da arte em relação à filosofia. A palavra também contém uma condição alegórica, significa tudo “sem fazer nada”.

Zaratustra é uma obra que quer ser gente. O personagem tem mais vida do que vida existe fora dele. Não há diferença entre a vida e a escrita. Não há vida nenhuma que não dê conta dessa escrita. Zaratustra não quantifica espaços, somente seus passos. Isso só é possível na escrita. Em nenhum momento da leitura encontra-se uma descrição da forma que teria o personagem, é homem, é mulher? É uma figura que se isolou numa montanha, num ode à solidão, ao egoísmo e, contraditoriamente, querendo estar imerso na humanidade. A solidão é o lugar da dignidade por excelência ao mesmo tempo em que a perda da virtude seria este bastar a si mesma. Se basta a si mesma, não cura. Um dos dilemas apresentados é esse: é preciso estar só e entre os homens. Não é suficiente estar sozinho, é preciso se pôr em risco.

Há um paralelo possível entre Zaratustra, este ser sem forma, que diz adeus e é, que tem vontade de ser todos os outros para poder ser o que é e a artista francesa Sophie

Calle. Em 1980, quando ainda tateava o terreno da arte no qual se inseriria pouco depois, Calle, voltando de uma viagem longa por diversos lugares do mundo, aos 26 anos chega a Paris, sua cidade natal. Imagino que os dias estavam frios e transcorriam devagar, sem muita diferença entre um e outro, como costumam ser os invernos sem muitos amigos. Numa tentativa de dar um sentido para o cotidiano (e não é este um dos objetivos de Zaratustra?), começa a seguir estranhos aleatórios na rua. Escolhia um sujeito a esmo e o seguia por determinado tempo até ele entrar num estabelecimento e não sair mais ou até ser perdido de vista. Aos poucos, as perseguições foram ganhando anotações, posteriormente fotos, até que viraram um sistema regrado que culminou em *Suite Vénitienne*. É que Calle (curiosamente a palavra rua em espanhol), num dia em que caminhara atrás de um indivíduo, que acabou sendo chamado de Henry B., foi à noite a um vernissage. Eis que lá o avista e lhe é apresentada. Na conversa, descobre que ele vai a Veneza de férias dentre alguns dias e resolve segui-lo secretamente até lá. A viagem levou 14 dias em que os rastros do sujeito, o que ele deixava para trás, ativavam-se na vida de Calle, era o que lhe estava à frente. Ela penetrava no segredo do outro enquanto os espectadores, através de suas fotos e relato minucioso com datas e locais claramente especificados, penetramos na vida dela. Ao mesmo tempo em que se aproxima de si mesma, a artista também se distancia. E não é isso o que faz Zaratustra no cume da montanha? As duas experiências de solidão me parecem um processo de sedução. Tanto o isolamento no cume quanto as derivas urbanas são tentativas de se direcionar a “si mesmo”, sendo “outro”. Calle seduz a “si mesma” sendo ausente, apenas um espelho do outro, o perseguido, que não está consciente de seu papel. Ser atraente a “si mesma” no destino do outro. O risco de ser descoberta causa admiração. Assim falava Zaratustra: “Tu fizeste do perigo o teu ofício, o que não é para se desprezar.”³⁹(P. 18)

³⁹ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falava Zaratustra*. Tradução de Silvio Ferreira Leite. São Paulo: Centauro 2007.

On our first meeting, Henri B had told me that he liked cemeteries. It is the only thing I had learned about him. In the afternoon I go to the old Jewish cemetery of the Lido. To open its gate, one first must get the key from the caretaker of the main cemetery. Having completed this step, I close the cemetery gate after me. *This is where he should have been. I have high expectations of him.*

5:30 p.m. I wait for Luciana C under the clock in the piazza San Marco. Her pace quickens when she sees me. She says she noticed a man at the “Cafe Florian”. She thought he matched my description of Henri B. The man was accompanied by a woman. Luciana C passed close to them. The man looked at her. She’s certain it was him. I approach the lighted windows at the Florian. I pick out Henri B seated in a nook. I photograph the woman sitting next to him, her back to the window. Outside, I wait for him.

6:00 p.m. He gets up, disappears for two minutes, returns, and pays. They leave the Florian. My shadowing continues: piazza San Marco—they glance at the shop “Pauly and C.”, Venetian glassware—calle Seconda de l’Ascension—they look for a while longer at the knickknacks in “Bertoli’s”, then they stop for about three minutes in front of the window at “Vogini”, shoe and handbag merchant. I turn my back to them and observe their motions through the reflection in the store window on the other side of the street—calle della Frezzeria, piscina di Frezzeria—an obscure, deserted alley that widens into a small piazza. *We are alone, I’m close to him, he doesn’t frighten me.*

6:15 p.m. They walk in an antique shop, “Luigi Bottella d’Arte”, 1656 piscina di Frezzeria. They go up a stairway. There is a tiny blind alley in front of the shop. I decide to take up watch on the corner of the alley where it meets the piazza. When they’ll come down the steps, I’ll see their legs as they appear and will back up into the darkness.

7:00 p.m. Once again, I wait. A stranger passes several times in front of me. I stare fixedly at the ground. The man enters “La Colomba” restaurant.

O poder de estar nos bastidores, atrás das cenas, é o que encanta a artista? E Zaratustra? Nos dois casos, o fazer desaparecer inclui um ritual. Zaratustra isola-se para valorizar o desisolar-se e Calle prepara um detalhado sistema de perseguição, que inclui peruca loira e maquiagem pesada, na época do carnaval em Veneza. A artista aproveita para realizar alguns fetiches. O jogo tinha pelo menos uma regra muito clara e que não poderia ser quebrada de maneira alguma: nada que porventura acontecesse poderia estabelecer algum contato entre os dois – detetive e perseguido. Este é o preço da sedução: o segredo não pode ser desvendado correndo-se o risco da história tornar-se banal. Zaratustra, enquanto esteve só no alto, instigava pelo mistério. Estava só e cheio de discípulos a seus pés. E foi por isso que lhe deram ouvidos quando resolveu falar. O silêncio foi o segredo de sua conquista.

Calle constrói a “si mesma” apagando os traços de Henry B. (como em Zaratustra, a história apaga os próprios rastros), não deixa que ele projete sombras pois varre-as todas. Rouba-as e transforma-as em fotografia. Elas passam a andar junto a ela como em Zaratustra, que tem sua sombra como única companheira. Seguir é dar ao outro uma existência paralela. O interessante dessa ação é a falta de afeto da artista em relação ao perseguido; a ação segue os preceitos nietzschianos do individual como condição inalienável. Amar seria um dos maiores riscos à solidão. Calle não tem o objetivo de conhecê-lo ao final, nenhuma razão para criar o jogo. É nesse ponto que há uma identificação com a artista, na medida em que ela está disposta a se submeter ao mais absurdo que seja para cumprir as regras do jogo. Sua prática constitui-se muitas das vezes em remover-se da própria vida e instalar-se na de outros. Zaratustra falava que tudo o que te acontece, te pertence.

A cegueira que guia o projeto de Calle corresponde à característica do querer desaparecer. A fotografia serve de meio pelo qual o desaparecimento é capturado. Em Suite Vénitienne, a artista cria uma estética do desaparecer. É como o “desaparecer” de Zaratustra, que se enverga para voltar ao ponto inicial, como um círculo. O eterno retorno de Nietzsche. Ele descreve a atividade humana como ato

fora do qual nada existe, tanto que a maioria dos verbos do livro são ações do corpo. Uma tentativa de efetivar sempre uma nova forma de vida, que nada mais é do que o que faz Calle em Veneza. O artista não deve olhar para trás. Ela não desiste de seu intuito – Henry B.

Para tentar traduzir alguns pontos levantados por Hegel em relação à arte, farei como Nietzsche, que pressupõe em Zarathustra a conquista de superfícies. A profundidade é ilusória, não é algo com real presença. Para Hegel a arte parece ser um mecanismo de coesão, como antes fora a religião, mas para o filósofo faltava à arte a metodologia. O autor vê como verdadeiro o vir a ser de si mesmo, que pressupõe seu fim como meta. O saber sabido não tem nenhum valor, as idéias movem o mundo e o filósofo é o saber. O sábio é o clímax da figuração do espírito. O espírito para ele desdobra-se em arte e religião. A subjetividade precisa ser e ser outro, no movimento precisa tornar-se outro. O conteúdo não está no objeto, mas na maneira como o sujeito vê o objeto. Quando nos deparamos com as fotos e o relato de Suite Vénitienne interessa o sujeito construído por Calle, ou seja, a maneira como a artista vê o indivíduo (“objeto”). O sujeito pode ser absolutamente comum e desinteressante, o extraordinário é o olhar sobre ele. A artista imita algumas das ações de seu objeto-foco, faz fotos dos mesmos lugares que Henri, aqui o objeto influencia o sujeito. A própria motivação da viagem é uma influência do “objeto” (Calle nunca antes tinha ido a Veneza e aproveita o outro para uma realização pessoal). Ela também faz interferências diretas na rotina de seu perseguido: quando esperava por Henri em frente a um restaurante, pede a um sujeito que se aproxima para juntar-se a ele na mesa e depois contar a ela como foi.

A única condição de liberdade dentro dos conceitos hegelianos é a morte. O conteúdo de verdade da arte é ser arte. Hegel abre mão da arte, só o fazer constitui saber, não há saber que nos guie. Para ele parece que a arte é uma coisa que não está lá, mas mora lá (é como se o espírito morasse no belo). A arte deve revelar o ocultamento de coisas imperceptíveis. A consciência do artista não está no artista (artesão), mas no

senhor que faz arte. A consciência escapa do feito, do trabalho. O conceito é de quem frui. Por não poder consumir nada do que faz, a alegria do artista é sempre abstrata.

Essas foram as minhas pequenas perseguições às frases de Nietzsche e Hegel que acrescentam sentidos outros à obra de Sophie Calle. Continuarei ouvindo Zaratustra para chegar a mais questionamentos sobre como relacionar afeto e arte hoje.

3 Prenez Soin de Vous (ou As mulheres de Sophie Calle) e seus desdobramentos

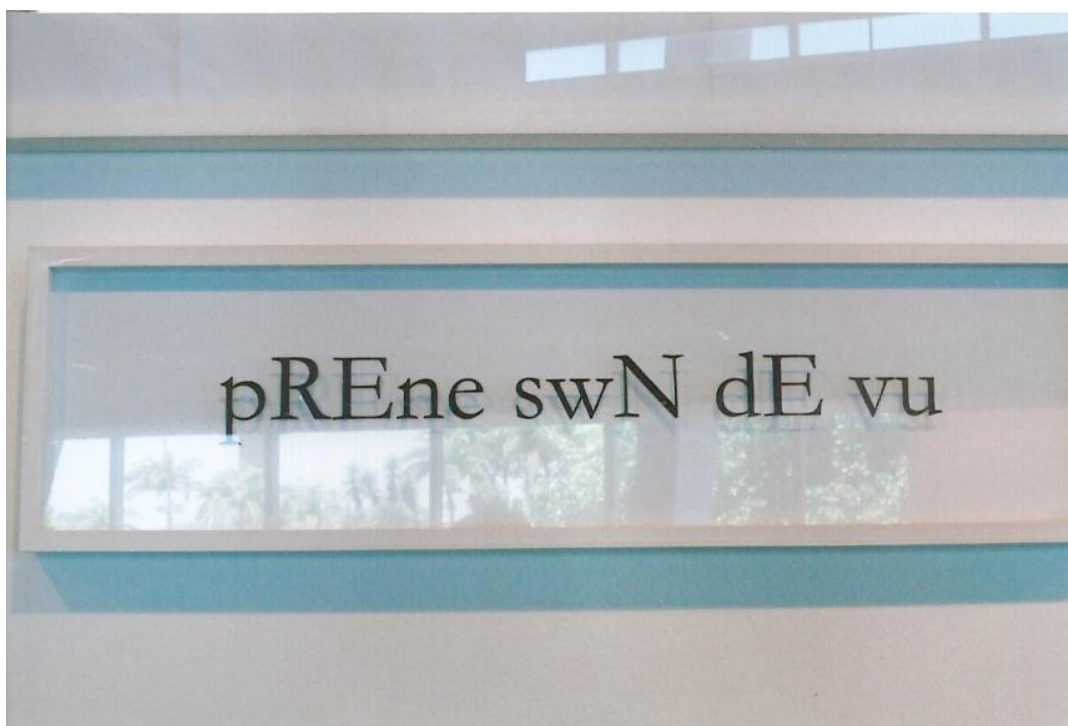


Figura 21. Foto de imagem da exposição Prenez Soin de Vous, de Sophie Calle, MAM-RJ, 2009. Fonte: Elaborada pela autora.



Figura 22 . Visitantes assistindo a um dos vídeos de Cuide de você, MAM-RJ.

Fonte: Elaborado pela autora.

No âmbito do Ano da França no Brasil, 2009 trouxe a artista Sophie Calle diversas vezes ao país. Em julho, por ocasião da Festa Literária Internacional de Paraty (Flip) e em dezembro, momento da abertura de sua exposição no MAM-RJ. *Prenez Soins de Vous*, traduzida para *Cuide de você*, esteve ainda no MAM-BA e no SESC-Pompéia (SP). Sophie passou a habitar nossa memória artística coletiva. Tantas oportunidades de se aproximar de sua obra, aliadas à popularidade do assunto de *Cuide de você*, o fim de um namoro, despertaram partidários e, por outro lado, duvidosos da maneira de fazer arte expondo afetos íntimos demais. Por conta dessa suspeita de egomania; por criar a partir da autobiografia, escrevendo em primeira pessoa, Sophie Calle já causava desconfiança na França, onde só foi alcançar reconhecimento dos críticos a partir dos anos 90, passada a onda pós-estruturalista, que priorizava o coletivo e perpetuava uma estética baseada no esfacelamento do autor.

Falar de amor é sempre complicado, ainda mais no campo da arte contemporânea, minado de linguagens que exigem racionalidade e precisão matemáticas. O movimento conceitual, surgido em meados dos anos 60, deixou a impressão de que é mais difícil convencer da validade de um trabalho artístico que lida diretamente com a vida como matéria do que de outros criados a partir de um elemento externo. Sophie Calle trata de histórias deliberadamente pessoais e mostra que ainda assim a obra parte de uma condição conceitual. *Cuide de você* problematiza as complicadas relações contemporâneas, imbricadas de individualismo extremo e de um não-saber-o-que-se-quer sem fim, mas o faz de uma maneira regrada. O sistema é simples: a artista vai até 107 mulheres de diferentes idades e profissões, de uma delegada de polícia a uma adolescente, passando por uma DJ, por sua própria mãe, por uma vidente, uma juíza, uma criminologista, entre tantas e pede que elaborem reações a um email de rompimento de relacionamento que recebeu de X – que acabou por revelar-se pela mídia o escritor francês Grégoire Bouillier. Nas paredes do museu vemos a documentação dessas interpretações poéticas em fotos, vídeos e textos.

3.1 As vozes são coletivas

Ao contrário do que evoca, Sophie trabalha mais no cancelamento de si do que em si mesma. São as 107 mulheres (incluindo um papagaio e uma boneca) que dão voz ao email como se o acontecido fosse-lhes próprio. Diversas autorias complementadas pelo visitante, que interpreta as informações a partir de sua própria subjetividade; a arte cumpre o papel de captura do outro pelas ausências: as reações incentivam o diálogo. Felix Guatarri⁴⁰ coloca a subjetividade como o conjunto de relações do indivíduo com outras individuações, ou seja, esta só constitui-se como território na presença do outro, de outras subjetividades. O espectador torna-se cúmplice da privacidade de Sophie.

A exposição poderia funcionar melhor em catálogo dada a quantidade de textos aliados às imagens de cada reação. No livro acompanham-se os parágrafos mais confortavelmente do que de pé na sala de exposição. No entanto, dentro do museu as passagens promovem a interação entre os presentes – as opiniões advindas da bagagem de desilusões amorosas singulares são compartilhadas e assim o texto continua sendo interpretado no espaço expositivo.

Na era das relações virtuais, intermediadas por aparelhos, um convite ao tetê-a-tê é bem-vindo, a arte funcionando como um sistema de trocas essencialmente sociais. A artista parece mesmo protestar contra a mídia fria como mediadora de relações e recorre ao encontro pessoal com diferentes mulheres alegando não saber como reagir à frieza de um rompimento por correio eletrônico. As fotos e vídeos de todas as convidadas funcionam como amostra dos encontros.

⁴⁰ GUATTARI, Felix. *Chaosmose*. Paris: Gallée, 1992. Ed. bras: Caosmose ou um novo paradigm estético. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Ed. 34, 1998.



Figura 23. A artista Caroline Valansi no MAM-RJ. Fonte: elaborado pela autora.

3.2 Vida como matéria para a arte

Quebrando as arestas sensíveis entre arte e vida, por vezes manipulando a própria vida para transformá-la em arte, ou usando a arte para modificar o cotidiano, a artista trabalha acontecimentos pessoais tentando universalizá-los; sua trajetória demonstra empenho em impessoalizar o eu. Nem sempre Sophie criou a partir dos próprios afetos. Nas ações dos anos 80 a dinâmica era inversa: ela procurava lidar com a falta de vínculos pessoais. Caso de *Les Dormeurs*: 29 pessoas estranhas aceitam dormir na cama da artista, que as fotografa.

A falta de intimidade entre participante e artista torna a ação mais instigante, os escolhidos funcionam simplesmente como um dispositivo para guiar seu destino durante aqueles oito dias em que sua cama esteve constantemente ocupada. Ela criou um jogo com regras numa tentativa de organizar um sentido para os

seus dias.

A documentação desse trabalho bem como de *L'hôtel*, *La Filature*, *Le Carnet d'addresses* e outros orienta-se por textos que acompanham fotografias. O limite entre ficção e realidade atravessa esses registros, a passagem da vivência para o ato literário já constitui em si um campo aberto para falhas em relação ao real. A tradução de uma experiência do suporte mundo para o suporte papel vem carregada de embaralhamentos da memória e reflexões. A própria natureza da escrita funda.

3.3 O desestabelecimento da ordem

Embora prazerosa, seria impossível a tarefa de analisar uma a uma das 107 interpretações seria extensa demais para este capítulo. O jogo de comparação que propõem – desde o uso da lexicometria a uma representação do email com peças do xadrez – causa uma certa angústia, são muitas as informações e sai-se com a sensação de um entendimento superficial da exposição. Muitos desdobramentos potenciais, e não seria essa a intenção da artista? Criar uma série de respostas ao mesmo problema?

A juíza identificada também como X., analisa a carta como uma conclusão de um contrato: “acordo voluntário entre duas pessoas, cujo consentimento deve ser livre e ciente, para criar certa situação e organizar de forma precisa as regras segundo as quais ele funciona. Cada parte contratante entende que se beneficiará do contrato, mas, em troca, estará sujeita a certas obrigações”. Já a advogada Caroline Mecary sugere que Sophie processe X judicialmente, alegando que ele poderia ser condenado por fraude e engano quanto ao vínculo amoroso. A criminologista Michele Agrapart-Delmas também é radical: Se for autêntica, esta carta foi escrita por um **manipulador**, um **sedutor**, cujos relacionamentos com outras pessoas se

baseiam na dominação e na ascendência.



Figura 24. A escritora Christine Angot e seu texto-resposta. Fonte: elaborado pela autora.

A maioria das análises condena X. e fica ao lado de Sophie, servindo como uma espécie de consolo. Na carta da escritora Christine Angot, porém, nota-se uma visão crítica em relação ao trabalho em questão. Angot finaliza seu texto endereçado a Sophie com a seguinte frase: “O coro que você reuniu em torno dessa carta é o coro da morte”. A escritora enxerga o esquadrão das mulheres como uma forma de sentirem pena de si mesmas, uma tentativa de transformarem os homens em mulheres. “Elas não vão ajudá-la e continuarão dizendo “proteja-se” quando não há nada do que se proteger”, coloca. Enquanto todas as outras reações apontam para um lamento do fim do amor romântico, o dos moldes burgueses, que prega a fidelidade, o casamento, esta carta aponta para um novo modelo na medida em que critica toda a lamentação. Não seria esse um dos papéis da arte? Não só questionar modelos de vida que não funcionam mais, mas também apontar para novos

caminhos. A maioria das reações sugere a reiteração do amor romântico, enquanto Angot quebra esse padrão.

Sem frescuras ou filtros, Sophie instala através das narrativas femininas um romance, no sentido literário, nas paredes. As fotografias grandes e bonitas, feitas pela artista em sua maioria, servem de pontos para completar os textos. A estrutura da obra produz uma relação social e a torna um plano de imanência para o exercício da subjetividade, em que o espectador é co-autor da obra. Sophie coloca uma “microtopia” no presente, numa tentativa de melhorar o habitar o mundo. Aqui reside o caráter “político” de sua arte, que aponta para a necessidade de se questionar os modelos de relacionamento hoje, num mundo em que os tantos estímulos e desejos incinerados pelo capitalismo acabam por serem saciados com produtos de consumo que esvaziam a subjetividade, como analisa Suely Rolnik:

A especificidade da arte enquanto modo de expressão e, portanto, de produção de linguagem e de pensamento é a invenção de possíveis – estes ganham corpo e se apresentam ao vivo na obra. Daí o poder de contágio e de transformação de que é portadora uma ação artística. É o mundo que está em obra por meio desta ação.⁴¹

Cuide de você traz à tona a importância dos afetos na contemporaneidade, instalando desvios na compreensão que se pode ter de um relacionamento a dois. Curioso observar que se trata de uma idéia de uma artista mulher, que pede a outras do mesmo sexo para refletirem a respeito do comportamento que teriam se. Um convite à conscientização de suas ações no mundo. Esse comportamento interessa aos homens desvendar e às mulheres compartilhar; não vejo a obra como feminista, porém recorro a Simone de Beauvoir, que em seu manifesto, *O Segundo Sexo*, declara:

⁴¹ ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Geopolitica.pdf>>. Acesso em fevereiro 2011.

Se pretende permanecer plenamente mulher, é porque pretende também abordar o outro sexo com o máximo de possibilidades. (p.504)



Figura 25. Página de Leitura dinâmica I. Fonte: Elaborado pela autora.

Procurando criar uma narrativa dentro do espaço expositivo, desenvolvi o trabalho Páginas na Parede, um atravessamento entre as palavras e a imagem, que se assemelham ao resultado da ação Cuide de você. São dez fotografias instaladas em conjunto que remontam uma narrativa não linear e com diversas lacunas, assim como as lembranças se apresentam, fragmentadas. Faltam palavras aos textos, um empenho em tornar o pessoal, universal. Histórias resgatadas da memória que, com os vazios, podem ser de todos. Este é um desdobramento do trabalho anterior, Leitura Dinâmica (I e II), um livro em papel vegetal composto por fotografias e trechos de textos. Em Páginas na Parede, as fotografias ganham um destaque maior do que o

texto, que serve de relevo às imagens.

Enquanto as muitas fotografias que compõem *Cuide de você* são registros de ações, *Páginas na Parede* é ficção ou realidade ficcionada; o resgate de partes da autobiografia aliado a pequenas invenções estimuladas pela distância temporal entre a composição do trabalho e os acontecimentos de infância e adolescência. As imagens retiradas “do baú” ganham um sentido universal quando um espaço entre uma palavra e outra é literalmente forçado, propositalmente estabelecido. No caso de *Cuide de você*, o processo é diferente, mas uma história também é criada nas paredes. Estabeleço entre os dois trabalhos uma comparação formal, mais de análise no resultado do que de processo, que eu acredito ser o mais interessante em *Cuide de você*.



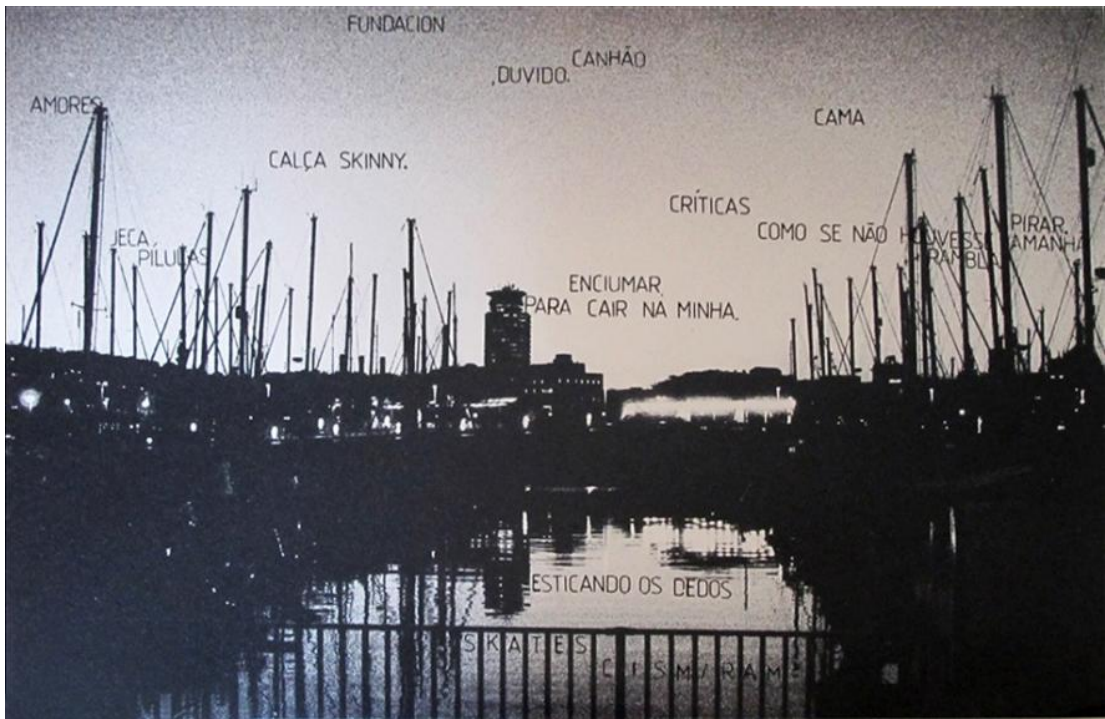
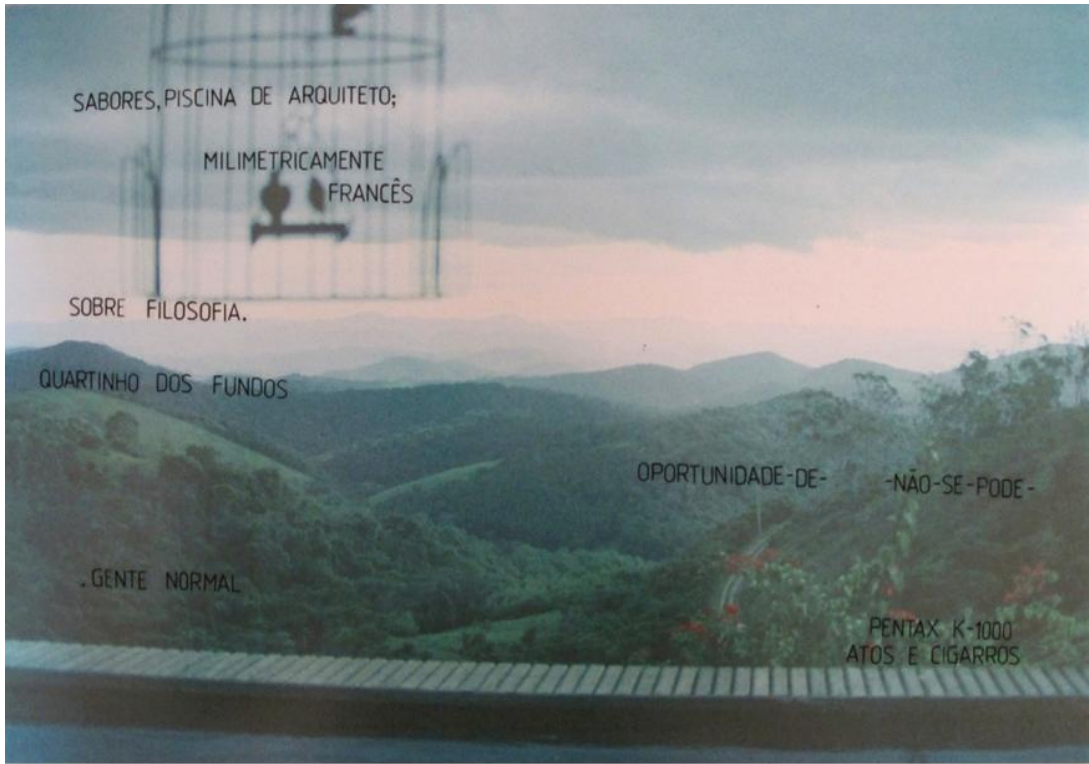


Figura 26. Páginas na Parede, 2011. Fotografia, photoshop e escritos em Letra 7. Fonte: Elaborada pela autora.

Embora com processos muito diferentes, ambas as obras partem de um ponto de partida semelhante, a autobiografia e a ficção. Calle abre sua história injetando-a com opiniões, uma coleção de relatos que modificam sua vida pessoal, ela corre ao encontro do outro para se recompor e construir ao outro também. A autobiografia funciona como matéria.

No caso desta série de imagens e escritos, foram as fotografias guardadas que estimularam a criação de histórias. Recriar o passado é uma maneira de fazer guerra ao tempo. *Páginas na Parede* é atualização de acontecimentos tão remotos e trabalhados artisticamente. É também uma tradução visual para a definição de Vilém Flusser, no livro *O universo das imagens técnicas: Elogio da Superficialidade*:

O mundo, desintegrado em elementos pontuais pela decomposição dos fios condutores, deve ser reintegrado a fim de voltar a ser vivenciável, compreensível e manipulável. Este é o engajamento profundo de toda ciência, arte e política na situação que ora emerge.⁴²

Nestes escritos, Flusser analisa a produção das imagens, sendo estas superfícies que fixam e publicam visões da circunstância, do mundo, passadas pelo crivo de um mito. Os criadores, ou “produtores de imagem”, como chama o autor, sabem que toda visão é subjetiva e privada e que a subjetividade é resultado do código de mitos. O desafio do “produtor de imagens” é o de fazer imagens pouco prováveis do ponto de vista do programa dos “aparelhos” (máquinas fotográficas, computadores etc.), é preciso lutar contra a automaticidade dos aparelhos. Os criadores devem tentar captar como nos movimentamos atualmente no mundo para podermos compreender como tomamos consciência do mundo e de nós mesmos. Nesta fragmentação de referências, na inflação da informação, o social não é mais tecido conquistado historicamente, mas como um enxame de grãos. Flusser usa uma metáfora de pessoas-insetos, que se coagulam em torno de interesses e se dispersam em busca de novos enxames. Para ele não há mais o indivíduo, mas o “divíduo”, uma vez que a individualidade se constitui pelo

⁴² FLUSSER, Vilem. *O universo das imagens técnicas: Elogio da superficialidade*. São Paulo: Anablume, 2008. P. 31.

processo de montagem efêmera de componentes que se tornam rapidamente obsoletos.

Através de escrita e foto, o trabalho apresenta essa definição de “divíduo” na medida em que incita em cada um uma literal (re) montagem de histórias. Enquanto a escrita é a decomposição do pensamento em palavras, das palavras em letras que, neste caso, continuam soltas por intervalos, a foto é resultado de um processo semelhante, não mais no nível da linha, mas do plano. Fotografias são textos registrados no que se pode chamar de “discurso fotográfico”.

Eu suspeito das palavras. Elas não me interessam, elas não me satisfazem. Sofro por causa do modo como as palavras esgotam a si mesmas.⁴³

No texto *A escrita de si*, Michel Foucault levanta a importância da escrita para a formação do sujeito, “a escrita de si mesmo atenua os perigos da solidão”, coloca. Foucault alerta que a prática de si implica na leitura e na escrita.

A escrita, como maneira de recolher a leitura feita e de nos recolhermos sobre ela, é um exercício de razão que se opõe ao grave defeito da stultitia que a leitura infundável se arrisca a favorecer. A stultitia é definida pela agitação do espírito, a instabilidade da atenção, a mudança das opiniões e das vontades, e, conseqüentemente, a fragilidade perante todos os acontecimentos que possam ter lugar; caracteriza-se também pelo fato de desviar o espírito para o futuro, de o tornar desejoso de novidades e de o impedir de se dotar um ponto fixo pela posse de uma verdade adquirida. A escrita dos hypomnemata opõe-se a essa dispersão ao fixar os elementos adquiridos e ao constituir, de certo modo, um “passado” ao qual podemos sempre regressar e recolher-nos. (FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. P. 139 / 140)⁴⁴

⁴³ BOURGEOIS, Louise. *Destrução do pai, Reconstrução do pai. Escritos e entrevistas 1923-97*. Edição e Textos: Marie-Laure Bernadac e Hans-Ulrich Obrist. São Paulo: Ed. Cosac Naify, 2000.

⁴⁴ FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: Foucault, M. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

Os hypomnemata eram uma prática dos séculos I e II, cadernos que reuniam a reflexão e anotações acerca das leituras que cada um fazia; uma maneira de organizar o pensamento e de interiorizar e refletir sobre as muitas informações que passam por nós. Esses cadernos eram como uma meditação que ajudavam a matéria a passar não só à memória, mas também à inteligência. A escrita transformava a coisa lida, vista ou ouvida no próprio escritor, na ação racional. Foi bastante elucidador me deparar com esses escritos de Foucault que ajudam a perceber o papel dos escritos no dia a dia. Tudo o que é escrito é acumulado e alguns trechos são depois traduzidos visualmente, é o caso de Páginas nas paredes, cujos textos vieram das imagens e voltam a ela em pedaços.

Trabalhar a partir da autobiografia é um método. As aproximações entre uma ação cotidiana e uma ação artística tendem à invisibilidade da arte. Por vezes o conteúdo das obras coincide com o ser físico do artista e o lugar de suas práticas artísticas. Cadernos com anotações acerca da ação que se está realizando declaradamente como arte funcionam como um suporte para a obra; a escrita não só organiza o pensamento do artista como muitas vezes dá forma ao trabalho. O texto serve como forma de registro de uma ação do que estamos chamando de arte do comportamento. A noção de obra é ação, cuja qualidade consiste em fazer, executar.

4 PROXIMIDADE E DISTÂNCIA DA ARTE - ARTISTAS BRASILEIROS



Figura 27. Casa de Pão. De Yuri Firmeza e Artur Cordeiro, 2010. Na foto: Yuri Firmeza, Ana Hupe e Artur Cordeiro. Fonte: Foto por Domingos Guimaraens.

Cabe começar o capítulo “final” com algumas questões sobre meu lugar - a geração da década de 2010 - já que se trata de uma dissertação sobre os estreitamentos entre arte e vida e a autobiografia como ponto de partida para a obra. Falo da borda, porque não seria exatamente de dentro do circuito de arte contemporânea no Brasil - os posicionamentos rígidos demais assustam essa nossa geração pós-pós-tudo, em que cada um tem um interesse singular e distinto e a tônica é a sobrevivência. Para sobreviver com autonomia é preciso estar dentro e fora, operar em diversas direções tentando não esquecer que há vida e arte para além da superfície. E autonomia hoje é andar por dentro e fora do sistema, entrar para sair e questioná-lo, espalhar-se por variados lados para que se possa abdicar de um deles quando se achar necessário. A autonomia, mesmo que relativa, garante a possibilidade de dizer não, de poder recusar as imposições do sistema. Flexibilidade na vida, e que se estende à linguagem artística, estarmos atentos ao lugar por onde transita e se desloca. Ora escrevendo, ora produzindo objetos, ações, proposições, encontros, as tarefas se misturam, são fluidas. Uma das características dessa geração é a transição por vários campos.

Estes escritos concentraram-se em trabalhos longe - de Sophie Calle, Marina Abramovic, Tracey Emin, Miranda July, Tania Bruguera e tantos outros - aos quais se tem acesso via internet, catálogos, textos em livros e sites.

Neste “último” capítulo, trago formulações sobre trabalhos de jovens artistas inseridos na nossa realidade, brasileira. Pela proximidade, tais artistas têm o poder de transformar meu olhar sobre a arte, o comportamento e o sistema a cada dia. Acompanhar a produção de um artista de perto modifica muito a percepção que se tem sobre sua criação. A troca presencial é ainda insubstituível e reforça a importância de atos, gestos, ações coletivas como fundamentais para se proliferar na sociedade a ideia que artistas vêm tentando mostrar desde 1978, quando Mario Pedrosa escreveu *Variações sem tema ou a Arte da Retarguarda*⁴⁵, a de que trabalho e lazer podem ser a mesma coisa,

⁴⁵ PEDROSA, Mario. *Variações sem tema ou a arte de retarguarda*. In: *Política das artes*. Mário Pedrosa: textos escolhidos I. Org e apres. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 1995.

de que o lazer não precisa ser ausência ociosa de trabalho.

Poder-se-ia enveredar aqui por uma discussão acerca da “arte sem fronteiras” versus “arte colonial”. O senso comum diz que a arte é arte em qualquer lugar do mundo. Este pensamento ofusca a tarefa do artista brasileiro (ou latino-americano num alargamento maior) de construir sua própria cultura, achar uma identidade cultural. Em uma sociedade como a nossa, onde há muito ainda por fazer, por construir, a arte adquire o sentido de organização do real, de transformação e construção de uma nova sociedade. No entanto, prefiro ater-me a trabalhos de artistas que começam a se inserir no sistema de arte e cujas questões refletem apenas sutilmente a realidade brasileira (e me espelham). Isto para não perder-me em uma discussão sobre o sistema da arte, que difere em muito da arte em si.

4.1 De terra e fora de órbita

Um dia a artista Caroline Valansi pediu que eu fizesse um texto sobre o trabalho dela para o catálogo da exposição Abre Alas 2011, na galeria A Gentil Carioca. Para criarmos uma dinâmica diferente da que nos cercava, já que nos vemos quase todos os dias, ela combinou uma conversa na casa de sua irmã. Não por acaso, o apartamento onde viveu até o fim da adolescência. Fizemos o tradicional tour pela casa – Caroline cultivava esses rituais protocolares. Conheci o quarto de sua infância, o terraço das brincadeiras. Fica claro que as memórias e a família são mais do que parte importante, são matéria de trabalho. Caroline se apropria de lembranças dos outros e as inventa também.

Porque também ela (a memória) depende de treino, depende da atenção ao que parece único, e encontra nisso sua função mais elevada: frear a multiplicação desordenada do

que acontece simultaneamente.⁴⁶

⁴⁶ RAMOS, Nuno. Ó. São Paulo: Iluminuras, 2008. P. 173

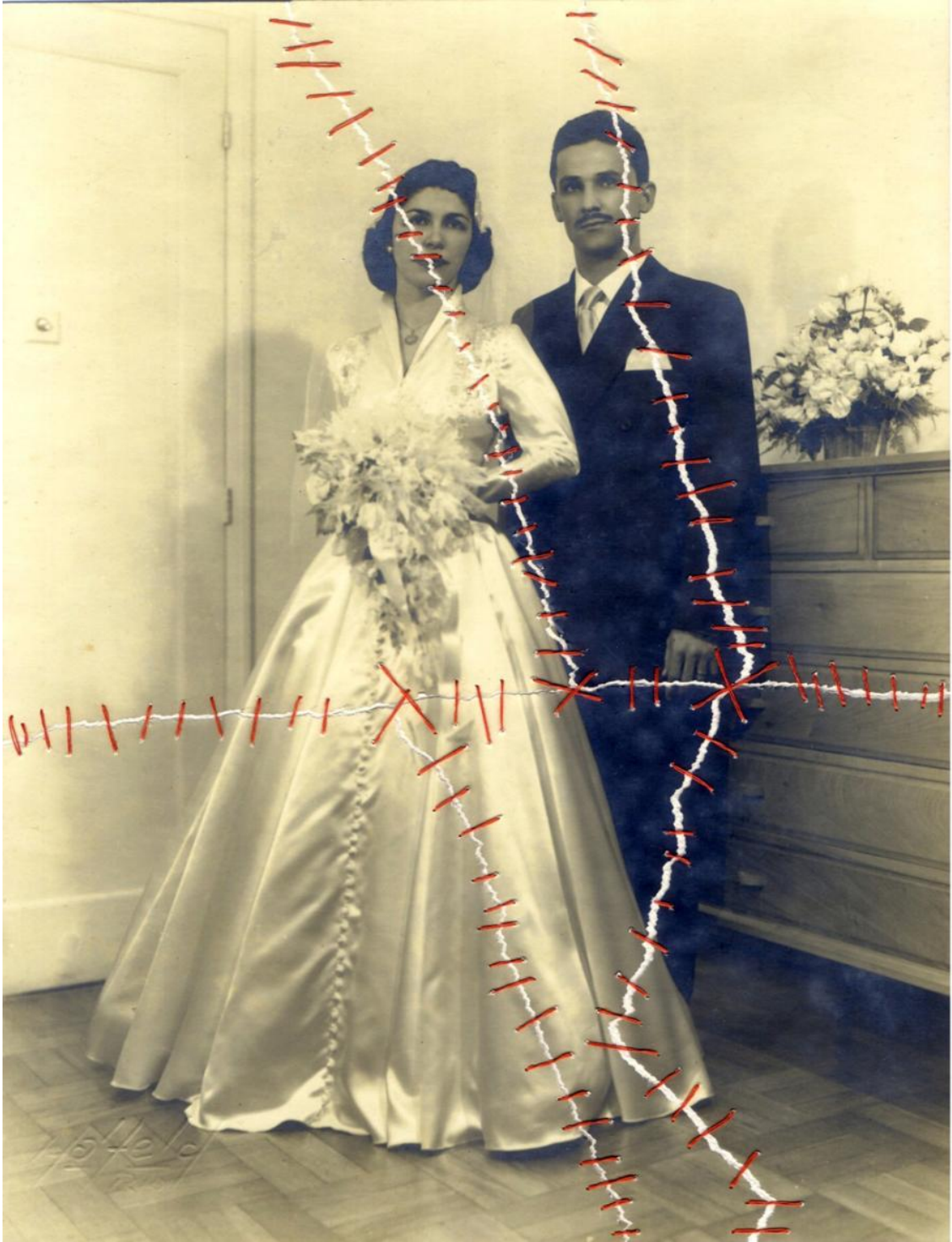


Figura 28. Era uma vez, 2008. Caroline Valansi. Fonte: Foto fornecida pela artista.

A série Memórias inventadas em costuras simples (2006-2008), em que fotos antigas de anônimos, como as simbólicas e obrigatórias imagens de casamento, são rasgadas e reconstruídas com linha vermelha de costura funcionam como indício de questões que perpassam sua mente: a fragilidade da família nuclear, das relações afetivas? Era uma vez, uma foto antiga de um casal recém-casado 'costurado', me lembra todos os dias (porque pende à beira da minha cama) de como a arte pode sintetizar o que não se pode expressar em palavras.

Figura 29. Inventário I, 2011, Caroline Valansi. Fonte: Fotografia fornecida pela artista.



Em Inventário I (2011), volta a mesma perturbação – essa bengala tremulante que se tornou a família. Da terra, renasce um montante de portas-retratos, slides, garfos, facas, colheres. A mesa rodeada de cadeiras, também feitas da terra, marcam o local do encontro, do diálogo à hora das refeições. Os bens familiares reunidos sobre a mesa são a troca na hora do jantar.

Terra lembra morte, morte, herança que a família deixa em cada indivíduo. Uma pergunta sobre o que será desta instituição, um quê de nostalgia, visitar a instalação é como passar as páginas de um álbum de fotos, suvenires da vida cotidiana capturados, ritos sociais em imagens. Inventário I não é mais objetos isolados que falam por si só, como as fotografias, mas um desafio novo: a construção de um ambiente inteiro com um material primitivo como a terra misturada à cola. A terra é onde estão fincadas as raízes. O trabalho traz os nossos legados, o chão, nosso primeiro engatinhar, nossas primeiras referências agindo sobre nós.

Caroline costuma dizer que prefere estar cercada de arte do que ela própria ser a arte, que a arte está em seu cotidiano, mas que ela precisa também do vácuo, de estar longe deste universo todo de repente. Que a arte é uma possibilidade, mas não é tudo. É por isso que o à volta é tão importante no todos os dias dela. Parece que quanto mais mundo, mais vida, mais lembranças, mais estímulos e mais arte também, como consequência. Somente andando por caminhos diferentes do status quo que a rotina mental do artista torna-se única, expressão que ela usou na nossa conversa.

A troca com Caroline por vezes desconstrói a utópica ideia de ser artista vinte e quatro horas por dia, relativiza radicalismos e ao mesmo tempo estimula chegar até o fim de certos planejamentos. A artista não cria sistemas para si, mas se envereda neles forçosamente para terminar um trabalho. Para fazer Inventário I, passou um mês numa oficina a duas horas da cidade, no alto verão do Rio de Janeiro, juntando pedacinhos de terra à cola para formar uma cadeira, um porta-retrato, um garfo. Não são regras

autoimpostas que a fazem circular por outros caminhos, mas a própria arte que a leva a eles, de maneira não anteriormente racionalizada. Caroline é uma artista que precisa de um espaço de trabalho, de um ateliê. Numa época em que o ateliê passa a ser “qualquer lugar”, onde o artista estiver, uma zona de indeterminação, é fascinante deparar-se com argila, cola, fitas, poeira, fotografias, tudo misturado no mesmo ambiente que não precisa ser guardado, limpo ou arrumado. Enquanto muitos artistas precisam de uma demanda externa ou de agentes que tornem seus trabalhos possíveis, quem trabalha em ateliê tem a vantagem de desenvolver suas ações independente das circunstâncias. Esse clima old fashion, que remete à pintura, arte material que um ateliê guarda, aparece no campo de pesquisa de Caroline; um resgate do passado que se quer atualizado, mexer na terra para torná-la outra coisa.

4.2 Conversa com a artista Julia Debasse

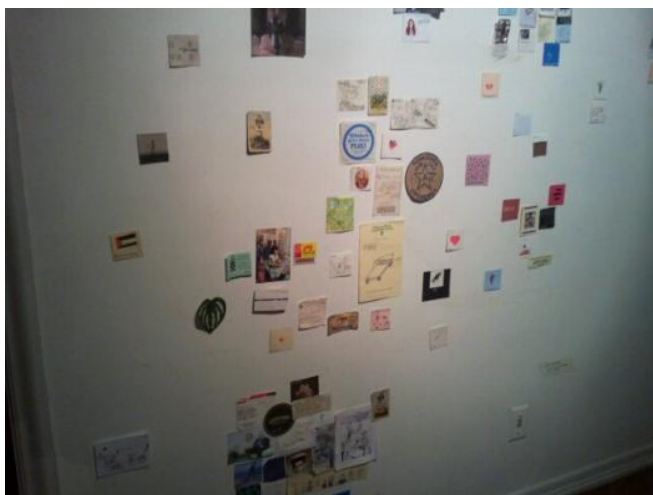


Figura 30. Imagem de instalação da artista Julia Debasse. Fonte: fornecida pela autora.

Misturando arte e vida doméstica, Julia Debasse carrega em si seu próprio trabalho, ela

nem precisaria produzir objetos, sua personalidade já poderia ser a própria arte.

Participamos, Julia e eu, de uma mesma exposição coletiva. Ela passou o dia de montagem ouvindo música no ipod e colando uns pequenos desenhos do tamanho de uma carta de baralho numa parede. Ela rabiscava, pintava, colava. Tudo meio tosco, rabiscos garranchados, mal acabados. Fui ver de perto, eram minúcias que precisavam ser realmente observadas. Havia humor nas mini-cartelas. E muitos trechos de letras de música, colagens de fotos de conhecidos dela (e nossos). Os traços me remeteram aos de Tracey Emin, cujos desenhos, feitos de trás para frente, resultam numa aparência infantil e muito frágil. Fui conversar com a Julia, curiosa. Perguntei se ela conhecia a Emin e foi neste momento que passamos a ser amigas, descobri sua musa inspiradora. Um tempo depois, numa visita a sua casa, fiz algumas perguntas que ela preferiu responder com calma, por email, como segue:

Ana Hupe: Uma das comparações que enxergo à primeira vista entre você e Tracey Emin é o trabalho dela *Enzine* – uma brincadeira com a palavra *ensign* (estandarte, bandeira), referência às bandeiras navais, ao bombardeio do navio ‘The Belgrano’, que aconteceu em consequência da ação militar do Reino Unido sobre as Ilhas Falkland em 1982. Lembro do seu trabalho *A Queda de Roma*. Nenhuma de vocês duas parece querer fazer arte diretamente política, no entanto, esses dois trabalhos têm motivos parecidos. Julia dá de mamar para a loba. Conta um pouco desse trabalho?

Julia Debasse: *A Queda de Roma* é um trabalho incomum pra mim, não só pela mídia [fotografia], mas também porque ele surgiu todo amarradinho - o título, a ideia, e a concepção geral do que eu queria como imagem. Recriar a inversão do mito da fundação de Roma como uma alegoria para a sua queda era mais uma piadinha histórica - a mulher (bem, eu) que amamenta a loba não é só uma criatura maternal, ela também flerta com a devassidão... Sempre me interessam a poética e as alegorias que estão por trás da história - as imagens de heróis nacionais, os “casos” famosos, as narrativas fantásticas. Como se a realidade não fosse boa o bastante para justificar os movimentos políticos. Retratar o fim de um ciclo histórico com a inversão da sua alegoria fundadora não é diferente disso. Existe uma relação com a “Roma” moderna e a política italiana contemporânea - os escândalos sexuais que começaram a surgir na época em que eu fiz o trabalho agora ameaçam derrubar o Berlusconi, hahaha.



Figura 31. A queda de Roma, Julia DeBasse, 2010. Imagem fornecida pela artista.

AH: Você considera sua arte feminista? De um feminismo anárquico de repente? Qual a diferença entre homens e mulheres na sua opinião? Isso tem alguma importância na sua produção?

JD: Para mim a diferença mais óbvia entre homens e mulheres é a forma como eles lidam com os seus afetos. Essa coisa da mulher liberada que consegue se divertir com os afetos, sem dor, que encaram o sexo como uma forma de entretenimento...eu não conheço essas mulheres e não sou uma delas...Eu sou babaca, romântica e o meu trabalho está pronto a admitir isso. Então diria que as questões são humanas, o approach é feminino. Acho que o “anarquismo” do trabalho quebra a coisa “mulherzinha” - a tosquice e a eventual violência do trabalho negam o que normalmente se define como o “universo feminino”. Aí eu me encontro com a Tracey, eu acho, na sujeira e na sarjeta. Feminista, realmente, não. Não acredito no emprego de gêneros no trabalho e não me interessam as questões que são só da mulher.

AH: Você tem altos e baixos como a Tracey?

JD: Talvez um pouco menos que ela, haha..Acho que o meu sarcasmo filtra um pouco a minha bipolaridade.Pra se fazer um trabalho pessoal você precisa ter algum grau de humor, se não você acaba construindo altares para a sua dor e para a sua felicidade, e o trabalho tem que ser mais do que isso. Tem que falar com as pessoas. Quando eu estou sofrendo de verdade não consigo fazer porra nenhuma. A verdadeira angústia e a verdadeira felicidade me paralisam - não consigo produzir quando estou muito deprimida

e não sinto necessidade de fazê-lo quando estou muito feliz. O meu trabalho é feito na melancolia, não na tristeza ou na felicidade. Na melancolia eu consigo enxergar os outros. Na tristeza, não.

AH: Eu percebi a aproximação do seu trabalho com o da Tracey de cara pelas características do low tech e do do-it-yourself, que tem muito a ver com os Young British Artists, é isso mesmo né?

JD: Sim, existe uma relação com essa abordagem. Gosto da ideia do do-it-yourself não pela estética pobre, mas pela sugestão de urgência que isso dá ao trabalho. Além do mais, vamos e venhamos, a escolha de materiais e a apresentação despretensiosa, para não usar a palavra “tosco”, condizem com a intimidade dos temas...Pena que eu ainda não arranjei um Saatchi pra me dar um apoio!

AH: Você sabia que a Tracey Emin e a Sarah Lucas abriram uma loja no East End de Londres? Elas vendiam souvenirs artísticos tipo cinzeiro com a cara do Damien Hirst ou chaveiros e T-shirts com frases (I'm so fucky'). O projeto da loja durou seis meses, de janeiro a julho de 93; chamou atenção do Jay Jopling que convidou a Tracey para fazer a exposição “My major retrospective” na White Cube. Vamos vender cappuccino com espuma em forma de coração? Juro que penso nisso.

JD: Olha, meu bisavô tinha uma loja no Saara - ele era casado com uma libanesa, mas ele era cearense. Está lá até hoje com o nome de Centro Comercial Francisco Borja, na Senhor dos Passos. O espaço não está mais na família, mas adoraria trazê-lo de volta. Gosto da ideia!

AH: Alguma influência inglesa pra você? The Clash? E brasileira?

JD: Gente, aí fica complexo. As influências inglesas são muitas, especialmente no âmbito musical - desde Beatles e Kinks, passando pelo Fairport Convention, Led Zeppelin, Motorhead (amoooo), além da música folk irlandesa, que eu amo de paixão (The Dubliners, Clancy Brothers, etc) até a galera do punk (mais o The Clash do que qualquer coisa) e o pós-punk, tipo o The Stranglers e o Gang of Four. Não digo que eu tenha uma influência brasileira - eu sou brasileira, não é uma influência, é além do que pode ser mapeado. Sou carioca nascida e criada, filha da cariocas, e extremamente carioca, mas família vinda do nordeste, Ceará e Rio Grande do Norte. É o jeito como eu faço tudo, inclusive arte e música. Não é uma influência que pode ser mapeada, é tão intrínseco. É o Noel Rosa, é o Machado de Assis, é o Zico, é o Luiz Gonzaga...

Não me imagino morando e trabalhando em nenhum outro lugar do mundo. Nunca quis morar fora. Eu sou daqui e sou quem eu sou aqui.

AH: Seu trabalho tem muitos escritos, além dos desenhos. Você já pensou em publicá-los no formato livro?(A Tracey tem o 'Exploration of the soul', que é uma autobiografia romanceada).

JD: Ai, tenho uma certa vergonha dos meus poemas e dos meus contos. Cada vez mais não tenho vontade de mostrar eles...Conforme a produção visual, que era uma exploração particular, também foi sendo exposta quis guardar alguma coisa para mim. Escrever é a coisa que eu faço há mais tempo, e talvez seja a única coisa que eu ainda consiga fazer sem a paranóia da autocrítica, com ingenuidade e pureza. A princípio não publicaria não, só por dinheiro mesmo (e não vejo como isso poderia acontecer). Eu já ponho tanta coisa pra joga, isso eu gostaria de manter só no mundo virtual, no blog que ninguém visita mesmo. Gostaria, sim, de publicar os cadernos, porque os escritos lá são completamente fragmentados e são anotações para letras de canção e estão sempre perdidos entre desenhos.

AH: Conta um pouco da influência da canção popular nos seus trabalhos, do seu lado cantora e como isso se reflete na sua produção?

JD: Eu estou convencida de que a canção é a mais poderosa de todas as formas de arte. Não existe nada, como veículo de comunicação artística, tão forte. A canção é o melhor meio de transporte do mundo! Eu vim da canção e penso como compositora. Canções são formas de narrativa - e isso aparece no meu trabalho visual desta forma. Meu trabalho sempre está tentando contar uma história, está sempre falando de um ponto de vista específico e não abre mão disso. Já falei disso com você, mas sendo da canção popular sempre me intrigou a falta de popularidade do assunto "amor/relacionamentos" nas artes visuais. Para alguém da canção, uma forma de arte que se ocupa TANTO com este assunto (dores de corno descritas desde o Mc Marcinho até o Verdi), é bizarro que ele seja tão pouco abordado em qualquer outra mídia. Além do mais na canção as diferenças entre "alta cultura" e "baixa cultura" são perda de tempo. E eu realmente acredito nisso, que é tudo a mesma merda. Quanto mais passa o tempo mais eu me convenço de que é tudo a mesma merda.

AH: Uma mini-autobiografia, como você faria?

JD: Do ponto de vista acadêmico, sou uma desistente. Estudei a minha vida inteira por conta própria. Meu pai me ensinou muito de história e música - minha mãe me ensinou muito de literatura. Meus pais são pessoas extremamente cultas, mas

desconhecem arte contemporânea e raramente visitavam museus ou galerias - minha formação artística eu devo ao Parque Lage, em especial ao meu querido amigo e professor João Magalhães. Tive a sorte de entrar para um curso de seis meses na Casa Daros que me ensinou um mundo de coisas e me botou em contato com os artistas da minha geração. Já participei de uma pá de exposições coletivas, estou preparando uma individual, não sei pra quando nem onde. Nunca morei fora, passei três semanas no Tennessee, e às vezes sinto vontade de voltar lá pra visitar os amigos. Gravei um disco lindo com o Mr Spaceman (Régis Damasceno) chamado Work For Idle Hands to Do. Só lançamos o disco online... Tenho 25 anos, sou flamenguista e estou grávida de 6 meses de um menino que se chamará Ulisses. Não tenho os cisos, as adenóides ou marquinha de biquíni.

4.3 Palavras finais

A arte é uma atividade que produz relações com o mundo e nasce das relações que se estabelecem no mundo também. Do convívio entre artistas, nascem formas de criar em conjunto ou individualmente. Há no ar uma poética do encontro. Muitos trabalhos de arte hoje surgem de residências artísticas, em que a união entre artistas e entre artistas e críticos é promovida. Esse fator deve ser levado em consideração na observação de uma obra de arte, que relações o intenso diálogo no momento da criação estabelece com a obra?

Talvez uma especificidade brasileira seja a facilidade com que aqui os encontros presenciais se dão. Uma pergunta é se o que está sendo produzido hoje reflete uma geração que promove o afeto e o eleva a primeiro plano. Essa vontade de afeto leva muitas vezes a ações coletivas ou colaborativas na arte. A tentativa da arte continua, desde Lygia Clark, torná-la força transformadora, integrada à vida, capaz de desinibir nossos desejos, realizar o imaginado. O artista é um suscitador do ato criativo do outro e, assim, se dissolve no mundo.

Depois do caminhar com Sophie Calle, Tracey Emin, July, Abramovic e de olhar à volta, aos amigos-artistas, creio que no mundo estão as potências que precisam ser ativadas. Inserir no cotidiano de maneira camuflada o gesto artístico contribui para uma mudança de pensamento, de comportamento, para um mundo mais livre.

Era preciso escrever sem correção, não necessariamente depressa, a toda velocidade, não, mas de acordo consigo mesmo e com o momento que se atravessa, naquele momento, jogar a escrita para fora, maltratá-la quase, sim, maltratá-la, não retirar nada de sua massa inútil, nada, deixá-la inteira com o resto, não moderar nada, nem rapidez, nem lentidão, deixar tudo no estado de aparição.⁴⁷

⁴⁷ DURAS, Marguerite. *Emily L.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. P. 106

REFERÊNCIAS

ABRAMOVIC, Marina. *The artist is present*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2010. Por Klaus Biesenbach. Frases do CD de áudio que acompanha o catálogo.

ABRAMOVIC, Marina ; BRUGUERA, Tanis. Conversation.
In: MADOFF , Steven. *Art School (Propositions for the 21st Century)*. Massachusetts: Ed. Massachusetts Institute of Technology, 2009. p. 211.

_____; _____. _____. Disponível em: <<http://www.taniabruquera.com/cms/177-0-Conversation+Marina+Abramovic+and+Tania+Bruquera.html>>. Acesso em: 24 de fev. de 2010.

ANJOS, Moacir dos. *Crítica*. Coordenação da série e apresentação: Luiza Mello e Marisa Mello. Rio de Janeiro: Automatica, 2010.

AUSTER, Paul. *Leviatã*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Coleção Os Pensadores). p. 366.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 4.ed. Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1984..

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo II: a experiência vivida*. Rio de Janeiro, Difel, 1975.

BENJAMIN, Walter. Petite histoire de la photographie (1931) e L'ouvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (1935). In: *L'homme, le langage et la culture*. Paris, Denöel/ Gonthier, col. Méditatiions, 1971.

BEY, Hakim. *TAZ: Zona Temporária Autônoma*. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/6603798/Taz>>. Acesso em: 04 jan. 2010

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, Reconstrução do pai. Escritos e entrevistas 1923-97*. Edição e Textos: Marie-Laure Bernadac e Hans-Ulrich Obrist. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottman – São Paulo: Martins, 2009. (Coleção Todas as Artes).

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.

BROWN, Neal. *Tracey Emin*. Londres: Tate Publishing, 2006.

BUCHLOCH, Benjamin H. D. Allegorical Procedures: appropriation and montage in contemporary art. In: ALBERRO, Alexandre e BUCHMAN, Sabeth. *Art after conceptual art*. Viena; Massachusetts: MIT Press, Generali Foundation, 2006.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução: José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008;

CALLE, Sophie. *A Suivre...*, (*Livre IV*). Paris : Actes Sud, ,1998. (Coleção Doublés-Jeux).

_____. *L'hôtel (Livre V)*. Ed: Actes Sud, coleção Doublés-Jeux, 1998. (Coleção Doublés-Jeux).

_____. *M'ast tu vue*. Paris: Editions Du Centre Pompidou : Éditions Xavier Barral, 2003.

_____. *Histórias reais*. Tradução de Hortência Santos Lencastre. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

_____. *Take Care of Yourself*. LeMejan: Actes Sud, 2007.

CANONGIA, Ligia. *Meias Verdades = Demi-vérités*. Curadoria Adon Peres & Ligia Canongia. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2009.

CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. (Orgs.). *O Cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac Naify, 2004;

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1993. (Série Ofício de Arte e Forma)

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory (Edit.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

DURAS, Marguerite. Emily L. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FERREIRA, Glória. (Org.) *Crítica de arte no Brasil: temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FLUSSER, Vilem. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.

FRASER, Andrea. *Da crítica às instituições a uma instituição da crítica*. Concinnitas: arte, cultura e pensamento, *Rio de Janeiro*, ano 9, v.. 2, n. 13, dez. 2008.

_____. _____. Concinnitas: arte, cultura e pensamento, *Rio de Janeiro*, ano 9, v.. 2, n. 13, dez. 2008. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos13/fraser.htm>> Acesso em: 03 de junho de 2010.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I, A vontade do saber*. Rio de Janeiro: edições Graal, 1977.

FRIELING, Rudolf. Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/performance/>. Acesso em : 5 de agosto de 2010.

FERREIRA, Glória e COTRIM Cecília. *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GUATTARI, Félix. *Caosmose, um novo paradigma estético*. Tradução: Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Claudia Leão. São Paulo: Editora 34, 1998.

GULLAR, Ferreira. *A Trajetória de Lygia Clark*. In: *Lygia Clark*. Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 1997.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Fenomenologia do Espírito*. Tradução de Paulo Meneses com a colaboração de Karl-Heinz Efen e José Nogueira Machado. 5. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2008.

JULY, Miranda. *No one belongs here more than you*. EUA: Canongate Books, 2008.

KAPROW, Allan. Assemblages, environments and happenings. In: HUXLEY, Michael, WITTS, Noel. (Ed.). *The twentieth-century performance*. London, New York: Routledge, 1992, (2002).

KAPROW, Alan. *Art that can't be art*. Disponível em: <<http://readingbetween.org/artwhichcantbeart.pdf>>. Acesso em: 04 jan. 2010;

MAMMI, Lorenzo ; SCHWARCZ, Lilian Moritz (Org.). *8x Fotografia: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar 2008.

MORAIS, Frederico. *Frederico Moraes*. Silvana Seffrin (Org.). Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Assim falava Zaratustra*. Tradução de Silvio Ferreira Leite. São Paulo: Centauro, 2007.

OBRIST, Hans Ulrich. *1968 – Entrevistas: v. 1*. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte, Ilnotim, 2009.

REVISPA, Rio de Janeiro, set. 2010. Editoras: Ana Luisa Lima e Raíza Cavalcanti.

ROLNIK, Suely. *Geopolítica da cafetinagem*. 2006. São Paulo: Disponível em: <www.pucsp.br/nucleosubjetividade/.../SUELY/Geopolitica.pdf>. Acesso em 25 de maio de 2010.

SALOMÃO, Waly. *Qual é o Parangolé? E outros escritos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003,

REVISTA Tatuí, Recife, n. 00, maio 2010.

WOLLEN, Peter. Global Conceptualism and North America conceptual art. In: *Global conceptualism: points of origin 1950s – 1980s*. Nova York, Queens Museum of Art, 1999.

Disponível em:

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Heterotopia_\(espaco\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Heterotopia_(espaco)). Acesso em: 15 de ago. de 2010.