



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

José Carlos Guerra Damasceno (Nadam Guerra)

**Notas sobre o Rupestre Contemporâneo,
Nadam Guerra e 10 anos do Grupo UM**

Rio de Janeiro

2015

José Carlos Guerra Damasceno

**Notas sobre o Rupestre Contemporâneo,
Nadam Guerra e 10 anos do Grupo UM**



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: Processos Artísticos Contemporâneos.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Campos

Rio de Janeiro

2015

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

D155	<p>Damasceno, José Carlos Guerra. Notas sobre o Rupestre contemporâneo, Nadam Guerra e 10 anos de Grupo UM / José Carlos Guerra Damasceno. – 2015. 159 f.: il.</p> <p>Orientador: Marcelo Campos. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.</p> <p>1. Arte moderna – Brasil - Séc. XXI – Teses. 2. Artes plásticas - Exposições – Teses. 3. Grupo UM (Grupo de artistas) – Teses. 4. Guerra, Nadam, 1977-. Rupestre contemporâneo – Teses. 5. Alteridade – Teses. 6. Criação na arte - Teses. 7. Colaboração artística – Teses. 8. Fusão cultural - Teses. I. Campos, Marcelo Gustavo Lima de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>CDU 7.036(81)"20"</p>
------	---

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

Assinatura

Data

José Carlos Guerra Damasceno

**Notas sobre o Rupestre Contemporâneo,
Nadam Guerra e 10 anos do Grupo UM**

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: Processos Artísticos Contemporâneos.

Aprovada em : 30 de abril de 2015

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Marcelo Campos (Orientador)
Instituto de Artes - UERJ

Roberto Correa dos Santos
Instituto de Artes - UERJ

Frederico Oliveira Coelho
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2015

RESUMO

DAMASCENO, José Carlos Guerra. *Notas sobre o Rupestre contemporâneo, Nadam Guerra e 10 anos de Grupo UM*. 2015. 159 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015

Esta dissertação foi elaborada a partir do livro *Rupestre Contemporâneo, Nadam Guerra e 10 anos do Grupo UM*, que integrou a exposição de mesmo nome realizada em outubro e novembro de 2013 na Galeria de Arte do IBEU com Curadoria de Bernardo Mosqueira. Nesta exposição individual de Nadam Guerra foram apresentadas obras em parceria de Nadam Guerra com Leo Liz, Aline Elias, Euclides Terra, Domingos Guimaraens e Juca Amélio. O texto é construído na forma de diálogo entre os artistas do *Grupo UM* e convidados pensando a produção e o histórico do grupo além de temas das práticas artísticas atuais como criação coletiva, diluição da identidade, alterego, escritas de si, convergência de linguagem artísticas, arte, vida, ficção, os modos de produção e circulação da arte no mundo. Ao que se acrescenta mais duas camadas de discurso nas notas de pé de página e em comentários laterais criando um texto polifônico de teoria de artista.

Palavras-chave: Arte contemporânea. Altergos. Coletivos de arte. Práticas de criação coletiva. Hibridismo artístico.

ABSTRACT

DAMASCENO, José Carlos Guerra. Notes on the Contemporary Rupestre, Nadam Guerra and 10 years of Grupo UM. 2015. 159 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015

This work is based on the book *Rupestre Contemporâneo, Nadam Guerra e 10 anos de Grupo UM* (Contemporary Rupestre, Nadam Guerra and 10 years of Grupo UM), which was part of the exhibition with the same name held in October and November 2013 in IBEU Art gallery, curated by Bernardo Mosqueira. In this Nadam Guerra's solo exhibition it has shown works in partnership with Nadam Guerra, Leo Liz, Aline Elias, Euclides Terra e Juca Amélio. The text is constructed in the form of dialogue between artists from Grupo UM and guests thinking production and the group's history as well as topics of current artistic practices as collective creation, identity dilution alter ego, written themselves, convergence of artistic language, art, life, fiction, modes of production and art movement in the world. With the addition of two more layers speech in the footer notes and comments sides creating a polyphonic text of artist theory.

Keywords: Contemporary art. Altergos. Art collectives. Collective creation practices. Artistic hybridity.

LISTA DE IMAGENS

- 1 - Leo Liz com o livro parte integrante da exposição “Rupestre Contemporâneo, Nadam Guerra e 10 anos de Grupo UM” /
O livro inserido nesta exposição junto a obra Rupestre Digital..... 16
- 2 - Caminhozinho, Desmapas / Bosque, Nadam Guerra, 2012..... 25
- 3 - Moitará, ação. Grupo UM e OPAVIVARÁ!, 2008..... 27
- 4 - Objetos para tampar o sol de seus olhos, Paulo Nazareth na residência artística em Terra UNA, 2010 / Reunião com os residentes em 2008 / Duas terras. Vídeo e performance de Nadam Guerra, 2008..... 30
- 5 - Imagem ilustrativa “o funcionamento do Materializador de Sonhos”, Nadam Guerra, 2012 / Uma sessão de tarô para o público na feira da Glória em 2014 39
- 6 - Materializador de Sonhos XXXVI - Pé (sobre sonho de Rubens P. S.) Nadam Guerra, 2008 41
- 7 - Autor é ficção, (Série Seu troco obrigada) escultura em cerâmica. Nadam Guerra sobre poema de Aline Elias, 2013 44
- 8 - Omito Ótimo Mito, (Série Seu troco obrigada) escultura em cerâmica. Nadam Guerra sobre poema de Aline Elias, 2013..... 47

9 -	Seu troco obrigada, Livro 6, Aline Elias, 2011- 2013	54
10 -	Rupestre digital - conjunto de pedras. Leo Liz e Euclides Terra, 2013	60
11 -	Rupestre digital - Não subir na pirâmide. Leo Liz e Euclides Terra, 2013	63
12 -	Autorretratos do Grupo UM, Leo Liz, 2013	71,72
13 -	Autorretrato quando outro, Nadam Guerra, 2006	76
14 -	Série de autorretratos de Nadam Guerra. Autorretrato quando vários, 2006. Autorretrato quando maré, 2007	81
15 -	Série de performances Paisagem Humana de Nadam Guerra: Cinema de si, 2011. / Paisagem Humana, 2006 / Autorretrato quando coisa, 2009	83
16 -	Série de autorretratos de Nadam Guerra. Autorretrato com círculo vermelho. 2009-2013 / Autorretrato quando mofo, 2009-2013 / Autorretrato expressionista à 4 mãos	85
17 -	Autorretrato quando lama. Vídeo e performance de Nadam Guerra, 2013 ...	88
18 -	Quadro de Terra no.2, Euclides Terra, 2012 / Bandeiras de preces emanando ao vento e a tulpa do templo Nyingma do Rio de Janeiro	89
19 -	De todas as coisas boas que ainda vamos fazer juntos – homenagem a Kandinsky. Euclides Terra, 2013 / Composition VIII. Kandinsky, 1923	100

20 -	Pôr do sol junto ao cais – homenagem a William Turner. Euclides Terra, 2013 / Fogo no mar, William Turner, 1835	102
21 -	Vistas do blog da Composteira de arte, Leo Liz, 2013. Página inicial e um post com a maior doação, a instalação de 3 toneladas de Marilá Dardot “As coisas estão no mundo” na Galeria Silvia Cintra, 2013	113
22 -	Composteira de arte. Leo Liz e Grupo UM, 2013. Fotos da compostagem “papel” na Galeria do Centro Cultural Sérgio Porto	115
23 -	Composteira de arte. Leo Liz e Grupo UM, 2013, Instalação. Montagem na Galeria de arte do Ibeu	118
24 -	Composteira de arte: ação final, Leo Liz e Grupo UM, 2013	121
25 -	Complexiótica. Nadam Guerra 2001-2003, performance. / Exposição estudos sobre o amor, Casa da Matriz, 2002	131
26 -	Cinema Manual #2 “Só o impossível acontece” Nadam Guerra, 2012. / Jonas Sá e Domingos Guimarães no Cinema Manual Convida, Espaço SESC, 2002	133
27 -	Camadas de Universo. Nadam Guerra e Domingos Guimaraens, 2006	137
28 -	Homem Amplificado, NGDG, 2005, / CORTE, Domingos Guimaraens, 2008 / SOL, série Poesia Paisagem, Nadam Guerra e Domingos Guimaraens, 2008	139

29 - Na Moita. OPAVIVARÁ!, 2006-2012	143
30 - Vista geral da exposição Rupestre Contemporâneo: Nadam Guerra e 10 anos do Grupo UM na Galeria IBEU, 2013	147

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AE	Aline Elias
BM	Bernardo Mosqueira
DG	Domingos Guimaraens
ET	Euclides Terra
JA	Juca Amélio
LL	Leo Liz
MC	Marcelo Campos
NE	Nota do editor
NG	Nadam Guerra
OP	Ophélia Patrício Arrabal
OPA!	OPAVIVARÁ!
RF	Raphael Fonseca
UNA	Terra UNA
UM	Grupo UM

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
	Entreato I: Manifesto UM, por uma arte única	34
1	SÍNTESE, PARCERIA E FICÇÃO - SOBRE A SÉRIE SEU TROCO OBRIGADA DE ALINE ELIAS E NADAM GUERRA	37
1.1	Entreato II: Seu troco obrigada Livro 6 (por Aline Elias)	54
2	GENERO, CLASSE E ARTE ÚNICA - SOBRE A PARCERIA DE LEO LIZ E EUCLIDES TERRA	55
2.1	Entreato III: Os integrantes do Grupo UM	71
3	SER OUTRO, SER MUITOS - SOBRE OS AUTORRETRATOS DE NADAM GUERRA	73
3.1	Entreato IV: Eu poderia ser branco	89
4	ARTE, CAMINHO, EMANAÇÃO - CONVERSAS COM EUCLIDES TERRA	90
4.1	Entreato V: Sonho com um mundo sem arte	104
5	CICLO, ALMA E IMAGEM - SOBRE A COMPOSTEIRA DE ARTE DE LEO LIZ	105
5.1	Entreato VI: Notas sobre a compostagem de arte (por Leo Liz)	122
6	ONTEM SEMPRE HOJE - NADAM GUERRA E DOMINGOS GUIMARAENS SOBRE O GRUPO UM	125
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	148
	REFERÊNCIAS	152

NOTA DE LEITURA

Esta dissertação é composta de várias vozes. O corpo principal do texto é um diálogo¹ ficcional². A segunda parte é composta pelas notas de rodapé que formam um texto paralelo que pretende trazer a parte acadêmica da pesquisa. São partes independentes e é possível ler somente uma parte ou outra³. Sugerimos que na primeira leitura as notas de rodapé sejam ignoradas⁴. Há ainda uma série de notas laterais incluídas por exigência dos artistas e que podem complementar ou trazer outras visões sobre o diálogo.

*Juca Amélio:
Discordo desta nota.
Ela tira a surpresa
que seria descobrir as
regras do jogo na
leitura.*

*Nadam Guerra: Pois
eu acho importante
treinar o leitor.*

*Leo Liz: É. temos
deixar os acordos
claros para todos.
Mas o mais
importante é que haja
este espaço para a
nossa réplica. não
quero que fiquem
teorizando sobre mim
como se eu fosse um
rato de laboratório,
sem que eu tenha um
espaço para
responder.*

-
- 1 O diálogo é escolhido como forma principal de pensamento por vários motivos que, imaginamos, vão ficando claros durante o próprio texto. Como disse Derrida no livro *Salvo o nome* "...é preciso sempre ser mais de um para falar, é preciso que haja várias vozes..." Já Platão utilizava as várias vozes para construir seu pensamento. O modo dialógico contribui para ampliar o alcance do texto. Como uma conversa que passa por assuntos e conceitos, mas que não tem uma tese a ser defendida e uma conclusão, não tem uma voz única. Cada personagem tem uma voz, assim como as notas são outras vozes e o somatório destas vozes que por vezes (espero) possam se contradizer criam ainda outras vozes que podem redimensionar o entendimento de quem lê. (DERRIDA, 1995. p.7)
 - 2 Ao misturar sua vida com a ficção, o artista constrói uma espécie de autoficção que não termina no texto por se desdobrar em ações no mundo. O texto é uma ponta da obra que se estende nas artes visuais e na vida.
 - 3 Sabemos da inutilidade de tentar dar uma trilha ao leitor e guiá-lo por um caminho pré estabelecido. O "espectador emancipado" vai saber seguir seu próprio caminho, aproveitando ou ignorando partes desta narrativa conforme suas vontades e interesses individuais. Porém, esta nota de leitura serve como um treino para que possamos ler e ser lidos a partir de um ponto não convencional, com a estranheza e a ambivalência necessária para dialogar sobre a obra deste grupo que se quer UM e que é muitos. (RANCIERE, 2010)
 - 4 Esta nota é um teste para treinar sua capacidade de ignorar as notas de rodapé. Experimente também ignorar o texto principal, lendo somente as notas.

INTRODUÇÃO

[Chegamos no início da tarde. Marcelo mora em um prédio antigo na Gávea, próximo ao Instituto Moreira Salles. O sol forte era filtrado pelas folhas das amendoeiras. Entramos no prédio por uma rua lateral. A antiga entrada principal está fechada para preservar um pequeno jardim com bancos e caramanchões floridos onde não é permitido a passagem de animais. O hall de entrada é amplo com pé direito alto. Como o elevador demorava, subimos por uma escada estreita certamente feita antes das normas de segurança atuais. Marcelo nos recebe na porta. “Bem vindos, podem entrar.” O apartamento é iluminado pelo sol intenso da tarde e nos sentamos ao redor de uma mesa baixa repleta de pilhas de livros.]

Nadam Guerra: Oi, Marcelo, este é o Juca Amélio. Juca, este é o Marcelo Campos, orientador desta dissertação.

Juca Amélio: Prazer.

Marcelo Campos: Prazer, Juca.

NG: Achei melhor trazer logo o Juca que está me ajudando a escrever grande parte do texto que vamos usar na dissertação.

JA: Se importa se eu gravar a conversa? Como estamos baseando todo o corpo do texto em diálogos, vai ser útil ter esta conversa gravada.

NG: É Preciso estar atento aos sinais. A tarde é o período do dia depois de seu clímax de intensidade ao meio dia. E a força da luz é filtrada por folhas (das amendoeiras/dos livros). Para entrar neste texto se usa uma entrada lateral, pois a entrada principal (as obras de arte), florida e com bancos para contemplação, está fechada. Entramos pelo hall amplo da academia. Para ascender a um nível mais elevado é preciso utilizar o caminho estreito e obsoleto (burocracia), porém ao ascender se encontra um lugar iluminado onde somos bem-vindos. A conversa se dá ao redor de pilhas de livros.

JA: Que fique claro que iniciar este texto com o prazer não é uma mera coincidência.

MC: Por mim tudo bem. Mas como vai ficar isso?

NG: Isso o quê?

MC: É o Nadam ou o Juca que vai escrever a dissertação?

NE: Esta dissertação é escrita por José Carlos Guerra Damasceno. Falaremos mais sobre isso no capítulo seguinte.

NG: Todo processo de conhecimento é coletivo⁵. Entendo parceria em um sentido amplo⁶. Então o texto é fruto da minha experiência com arte, da relação com diversos autores que li, com obras que me deparei e com muitas pessoas com quem convivi⁷. Não é um criação individual. O Juca é um grande parceiro e me parece mais do que natural delegar ao Juca a redação.

JA: Já trabalhamos assim faz algum tempo.

NE: Juca e Nadam trabalharam juntos na revista independente ZumZumZum (1998-2000) e Juca entra no Grupo UM em 2012. Mais informações sobre Juca no capítulo 1.

MC: Ok, todo processo de autoria é coletivo. O autor ocupa o lugar de um morto, nos alerta Agamben⁸. Mas como vocês pensam na prática isso?

-
- 5 Pierre Lévy usa o termo Inteligência coletiva como a construção de um saber comum à sociedade. Esta inteligência é amplificada pelas possibilidades das novas tecnologias (LÉVY, 2000). Já Jung vai sugerir a existência de um “inconsciente coletivo” que não se restringe a experiência pessoal e pode se estender ao passado (abarcando arquétipos referentes a experiências instintivas da espécie) e ao futuro compreendendo novas descobertas que são feitas quando se consegue acessar, pela intuição ou sonho, parte desta inteligência coletiva. (JUNG, 1995)
- 6 Parceria é um arranjo entre duas ou mais partes. O sentido amplo aqui referido quer abarcar as parcerias com acordos formais ou subentendidos como coletivos e colaborações entre artistas e também colaborações em um sentido mais expandido abarcando às citações, apropriações (de conceitos, imagens ou falas) e mesmo uso do inconsciente coletivo como um parceiro universal.
- 7 Ao contrário dos livros e obras, as muitas pessoas que influíram diretamente na escrita deste diálogo não serão explicitamente citadas mesmo que muitas vezes frases inteiras tenham sido pescadas em conversas reais e sejam aqui atribuídas aos participantes do diálogo. Esta falta se explica por um lado na impossibilidade de confirmar ou verificar estas referências orais que a memória trata de recriar e por outro na crença de fazemos uso e participamos de uma mesma massa de subjetividade comum, influenciando e sendo influenciados, permeando e sendo permeados.
- 8 A imagem do autor como um morto sugere que qualquer texto precisa ser lido para que tome vida. E toda leitura vai modificar o texto. (AGAMBEM, 2005) No caso deste texto, que é formado de várias vozes e várias leituras, temos vários mortos presentes montados como um Frankenstein que ganha vida agora através do seu olho lendo este texto.

NG: Vamos recapitular. No nosso primeiro encontro de orientação eu dizia que posso fazer um dissertação padrão, quadradinha que contextualize e analise. E, em paralelo, um texto dialógico, polifônico⁹ e caótico¹⁰ que faz parte das obras que estou realizando.

MC: Sim, e eu disse que não é necessário fazer um texto amarrado a modelos tão fechados. Ninguém aguenta mais, ao menos na nossa área, teses acadêmicas caretas falando de arte experimental. Já podemos partir do experimento¹¹.

NG: A própria linguagem acadêmica precisa ser experimentada, tencionada e levada ao limite¹².

MC: Inclusive nem precisa ser um livro, pode ser um conjunto de

*JA: Nota-se que o orientador orienta não indicando o caminho, mas indicando as bússolas que podem ser seguidas.
MC: Nota-se que orientador também acha importante desorientar.*

NG: É curioso observar que a forma é debatida antes do conteúdo. É como se a forma já fosse o conteúdo. "Sem forma revolucionária não há arte revolucionária." como disse Mayakovsky (BRITO, 1962. P.67)

⁹ Polifonia em música, é uma técnica compositiva que produz uma textura sonora específica, onde duas ou mais vozes se desenvolvem preservando um caráter melódico e rítmico individualizado, em contraste à monofonia, onde só uma voz existe ou, se há outras, seguem a principal em uníssono. Na filosofia da linguagem polifonia é, segundo Mikhail Bakhtin, a presença de outros textos dentro de um texto, causada pela inserção do autor num contexto que já inclui previamente textos anteriores que lhe inspiram ou influenciam. (BRAIT, 2009)

¹⁰ Caos não é visto aqui como negação da ordem, mas um princípio criativo que integra a ordem. A teoria do caos estuda sistemas dinâmicos em que a relação entre causa e efeito não é linear ou, dizendo de outro modo, sistemas em que uma pequena mudança dos fatores causa transformação enormes no produto.

¹¹ Parece haver experimentação no formato e linguagem das teses e dissertações na área de arte e literatura. Raissa de Goes, na PUC RIO, em seu trabalho sobre autorretratos inicia cada capítulo com grandes narrativas biográficas ou ficcionais que introduzem os temas que serão abordados teoricamente (GOES, 2012). Jorge Menna Barreto, na USP, cria uma série de códigos de leitura não convencionais para atravessamentos do texto cada um com um significado e um tipo de intervenção como box de texto, ~~texto riscado~~, ou um bloco escrito em uma tipologia diferente assim como vários tamanhos de letra enfatizando os conceitos tratados. (BARRETO, 2007) Cristina Ribas, na UERJ, também introduz em uma série de sinais gráficos com significação particular ao texto como ►, palavras chave em **fonte diferente**, termos sublinhados ou enquadrados sendo que o tema da pesquisa é um arquivo de material de outros artistas que ele mesmo e a forma como é organizado é considerado obra de arte (RIBAS, 2008).

¹² A ficção é outra forma de tencionar os limites da academia. Marilá Dardot em sua dissertação de mestrado apresenta o(a) colecionador(a) ficcional Duda Miranda que refaz obras de arte contemporânea. A pesquisa resultou no texto e também em uma exposição da coleção de Duda. (DARDOT, 2003) Dora Longo Bahia baseia seu mestrado nos encontros com um suposto Marcelo do Campo (versão brasileira de Marcel DuCamp) onde fotografias e vídeos de performances da autora são usados como documentos comprovando a existência no personagem nos anos 70. (LONGO BAHIA, 2003) Tatiana Levy, na PUC Rio, Entrega como tese de doutorado um romance autobiográfico e como pós-escrito um misto de diário, ensaio e citações que funcionam como um manifesto da posição política que considera ser da sua geração "Entregar um romance como tese significa acreditar na ficção como fonte de saber e conhecimento. A forma de tratado não supõe, necessariamente, uma pesquisa maior do que a do romance, assim como não revela mais saberes." (LEVY, 2007. p.167)

caixas, pode tudo, contanto que haja potência artística e conhecimento conceitual para não acharmos que somos os únicos neste caminho.

NG: Pode tudo?

MC: Tem de dar conta de um certa carga teórica e de leitura que deve estar presente nas referências. Dentro disso se pode experimentar e a formatação seguir o que é questionado nos conceitos. Este é o ideal.

JA: No nosso caso o formato livro cabe muito bem. Quero explorar justamente o livro com suas convenções, as notas, as citações...

NG: Nós decidimos usar o livro da exposição *Rupestre Contemporâneo - Nadam Guerra e 10 anos de Grupo UM* como a base da dissertação.

NG: O livro que fez parte da exposição Rupestre Contemporâneo e a dissertação são simultâneos. Ou seja, este texto não analisa um trabalho terminado, mas é construído junto a realização das obras.

JA: Na verdade a tese será este livro¹³ somado às notas e mais um ou dois capítulos.

NG: Sim, e um primeiro capítulo introdutório que poderia ser uma conversa nossa pensando sobre a própria dissertação. E depois colocamos as conversas que compõem o *Rupestre Contemporâneo*.

MC: A introdução é o momento de testar tudo: o diálogo, pessoas e personagens, o método, a forma. E também de abrir as discussões. É o momento que se apresenta a tarefa, onde evitaremos cobranças futuras. Mas, também é uma bússola orientando e desorientando o texto.

¹³ “Não há diferença entre aquilo de que um livro fala e a maneira como é feito. (...) Não se perguntará nunca o que um livro quer dizer, significado ou significante, não se buscará nada compreender num livro, perguntar-se-á com o que ele funciona, em conexão com o que ele faz ou não passar intensidades, em que multiplicidades ele se introduz e metamorfoseia a sua... (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 8)



[1 - Leo Liz com o livro parte integrante da exposição “Rupestre Contemporâneo, Nadam Guerra e 10 anos de Grupo UM” e o livro inserido nesta exposição junto a obra Rupestre Digital. Registro de Leo Liz e Débora 70]

JA: Na exposição Rupestre Contemporâneo (realizada na Galeria de Arte do Ibeu entre outubro e novembro de 2013 com curadoria de Bernardo Mosqueira), um exemplar do livro era exposto ao lado de cada obra apresentada, com o respectivo capítulo dedicado à obra aberto de forma que o texto sobre a obra fazia parte integrante desta.

NG: Pensando que parte da obra é visual e parte é literária, foi uma maneira de colocar fisicamente os dois níveis em contato.



JA: Acho que chegamos à conclusão de que a tarefa são estes dois textos paralelos: diálogos e notas. Isso enquanto forma

MC: Eu tenho este livro que posso te emprestar. É uma edição crítica de Macunaíma (PORTO,1997). Tem alguns alguns ensaios e depois o texto de Macunaíma mesmo que fica um bloquinho pequeno na página em relação às notas. Em baixo tem estas notas teóricas e ao lado ficam as variantes entre as diversas versões e revisões nas várias publicações.

NG: Muito bom. Me lembro de um livro sobre performance (SCHECHNER, 2006) que o corpo do texto é todo entrecortado por caixas de texto.

MC: É. Pode pensar na diagramação mais livre. E tem este livro aqui que acho que te comentei e queria te mostrar: *Arte desde 1900* (FOSTER, KRAUSS, BOIS, 2004) em que os anos são usados como fio condutor. Se optar por um formato mais fragmentado é importante encontrar um fio condutor. A sua idéia de “Várias vozes para uma arte única”¹⁴ podia ser o título da dissertação.

NG: Ou algo mais específico. Talvez apenas Notas sobre o “*Rupestre Contemporâneo, Nadam Guerra e 10 anos de Grupo UM*” como o título da exposição.

JA: Acho que o fio condutor é o Grupo UM e esta proposta da arte única e o objeto a própria exposição *Rupestre Contemporâneo*. Estou com o projeto inicial de Nadam para o mestrado aqui. Queria ler os objetivos:

NE: O Grupo UM é um coletivo de arte carioca, criado em 2003 por Nadam Guerra e Domingos Guimaraens. Vamos falar sobre a história do grupo mais adiante.

NG: A arte única é proposta pelo Manifesto UM escrito por mim em 2002 que foi usado como catalisador na formação do Grupo UM.

14 “Várias vozes para uma arte única” título do projeto inicial ao mestrado que apresenta a presente pesquisa. O projeto seguia originalmente um padrão dissertativo na primeira parte e depois passava ao modo dialógico. DAMASCENO, José C. G. Projeto à seleção de Mestrado na UERJ, 2012.

Objetivo: Produzir uma obra polifônica e polimorfa¹⁵ de teoria de artista¹⁶ e criação visual¹⁷ onde eu¹⁸ e personagens¹⁹/heterônimos²⁰ nos questionamos sobre arte, modos de produção e circulação e práticas atuais, estabelecendo uma análise reflexiva calcada na prática artística dos hibridismos²¹.

MC: Temos que pegar cada uma destas palavras aí e destrinchar. O que é polifonia? Heterônimo? Que autores já falaram de voz,

¹⁵ Poliforma - de várias formas. Entendendo que este trabalho inclui texto, imagem e obras em diversas mídias.

¹⁶ Teoria de artista usado aqui como uma variante de práticas apropriadas por artistas assim como “livro de artista”, “fotografia de artista”, etc se referindo a uma teoria que a finalidade última não é ser teoria, mas obra de arte. Ricardo Basbaum nos conta do termo equivalente em alemão, Künstlertheorie, usado pelo artista e professor Michael Lingner, para apontar a particularidade na teoria da arte feita por artistas. Lindner entende que a autonomia da arte (Adorno) vem junto com uma crescente racionalização da estética. Os artistas tentam se livrar da tirania racionalista por um lado ao mesmo tempo entendem que em toda obra de arte hoje tem necessariamente um conceito de arte o que acarreta várias camadas discursivas inerentes a produção visual. Daí a Teoria de artista que trata “de procurar formular de modo mais apurado a função do desenvolvimento e elaboração do campo discursivo enquanto construção de pensamento que não se propõe a constituir um mero apêndice secundário à obra plástica, mas sim atravessá-la, permeá-la em sua materialidade textual, campo sensível e superfície potencializadora; ou seja, na elaboração de uma obra que não pode mais ser reduzida ao objeto de arte e que reivindica a presença paralela, imediata e permanente do trabalho incessante de produção discursiva. (BASBAUM, 2008. p21-22)

¹⁷ A criação visual se refere ao campo das artes visuais, mas não é puramente visual incluindo narrativa, relação e matéria. Basbaum advoga ainda em seu NBP, Novas Bases para a Personalidade, a atual imaterialidade do corpo e materialidade do pensamento. (IDEM) A Arte Única não é o padrão de leitura da arte, assim a arte contemporânea acaba se confundindo nas nomenclaturas caracterizando como artes visuais ou artes plásticas manifestações onde a visualidade e a plasticidade muitas vezes são secundárias.

¹⁸ Ao contrário do que pode parecer natural, a idéia de um “eu” como uma pessoa de uma substância racional, indivisível, individual é um fato ocidental e recente. As sociedades ditas primitivas têm outras maneiras de encarar os indivíduos como parte de uma alma coletiva, um clã ou um totem. A palavra pessoa, *persona*, teria surgido na Roma antiga mas com um sentido diferente do hoje usado, seria a imagem externa, a sua máscara pública por onde soa, *per sonare*, sua voz. Apenas há dois séculos é que a idéia de uma eu psicológico teria se estabelecido igualando a pessoa ao eu e à consciência de si mesmo (MAUSS, 2003, p385-389) ; Jung diz que “em algumas tribos se supõe que os homens tem muitas almas. Esta crença expressa o sentimento de alguns primitivos de que cada um deles consta de várias unidades ligadas, mas diferentes. Isso significa que a psique individual está muito longe de estar devidamente sintetizada, ao contrario pode fragmentar-se facilmente com ataques de emoção desenfreadas” (JUNG, 1995, p.24 - Tradução nossa.)

¹⁹ Mauss descreve assim o processo histórico do surgimento da noção de “eu” que utilizamos hoje “De uma simples mascarada à máscara; de um personagem a uma pessoa, a um nome, a um indivíduo; deste a um ser com valor metafísico e moral; de uma consciência moral a um ser sagrado; deste a uma forma fundamental do pensamento e da ação; foi assim que o percurso se realizou.” e deixa em aberto a modificação desta noção no futuro: “Quem sabe quais serão ainda os progressos do Entendimento sobre esse ponto? (...) Quem pode mesmo dizer que essa "categoria", que todos aqui acreditamos estabelecida, será sempre reconhecida como tal?(MAUSS, 2003. p397)

²⁰ Heterônimos são autores fictícios (ou pseudo-autores) que, ao contrário de pseudônimos, constituem uma personalidade. Como os heterônimos de Fernando Pessoa, que tem data de nascimento, estilo de escrita e uma vida ficcional própria. Nos deteremos mais na idéia dos heterônimos no próximo capítulo.

²¹ O termo práticas artísticas dos hibridismos é usado de forma genérica para designar toda uma gama de produção artística contemporânea transdisciplinar. O hibridismo é usado por Canclini como definidor da cultura sul-americana entre o colonizador e o colonizado e entre o erudito, o popular e a cultura de massa. (CANCLINI, 1997)

hibridismo? Cada uma destas coisas abre um universo.

NG: Mas tem ainda os objetivos específicos:

- a) Problematizar a questão da autoria²²;**
- b) Problematizar a noção de categoria artística;**
- c) Discutir as noções de arte e vida²³, realidade e ficção;**
- d) Investigar de que maneira o meio em que se apresenta uma obra altera seu conteúdo²⁴;**
- e) Promover uma interlocução entre a minha produção, a produção de artistas fictícios e de outros artistas da minha geração;**
- f) Fazer parcerias e bater bons papos sobre assuntos improváveis;**
- g) Desenvolver um método de criação e leitura crítica universal que possa ser aplicado a todas as áreas da criação artística;**
- h) Dominar o mundo (ou ao menos América Latina, África e outro continente à sua escolha)**

NG: O objetivo de bater bons papos está sendo realizado com muito sucesso mesmo que isso não transpareça no texto

JA: pois eu acho que transparece no texto sim.

MC: Calma aí. Vamos ficar com estes 3 primeiros: AUTORIA, CATEGORIA ARTÍSTICA, ARTE/VIDA/FICÇÃO. Aqui já tem muita coisa. E isso aqui não existe “um método de criação e leitura crítica universal que possa ser aplicado a todas as áreas da criação artística”. Um método tanto para criação como para a crítica que possa

²² Benjamin no célebre texto “o autor como produtor” parte da perspectiva de que o autor existe, e que pode vir a ser uma peça de uma grande engrenagem, caso não venha a questioná-la. Foucault em “O que é um autor?” cria uma diferença entre a pessoa real que escreveu e o autor que vive nas margens do texto e vai ser definido como uma função do texto. Agambem retomando o pensamento de Foucault define o “autor como gesto”, colocando também o leitor ao ler no lugar do vazio deixado pelo autor. Agambem afirma que “O sujeito — assim como o autor, como a vida dos homens infames — não é algo que possa ser alcançado diretamente como uma realidade substancial presente em algum lugar; pelo contrário, ele é o que resulta do encontro e do corpo-a-corpo com os dispositivos em que foi posto — se pôs — em jogo.” (BENJAMIN, 1985, p120-135; FOUCAULT, 2001, p264-298; AGAMBEM 2005, p.56) No caso do Grupo UM, em que autores ficcionais são criados, podemos sugerir uma imagem do autor como moldura. O músico experimental Franz Zappa dizia que o mais importante em todas as artes é a moldura. O autor, que está ao mesmo tempo ausente e presente no texto, como uma moldura, vai direcionar o olhar para a arte (diferenciando esta de um acaso da vida) de uma maneira pessoal. As informações que temos sobre este autor vão influir na maneira como lemos a obra de arte. (ZAPPA, 1989)

²³ A relação conceitual arte-vida é abordada de forma intensa e diversa por alguns artistas a partir dos anos 1960. Beuys reivindica que não-artistas ajam criativamente como artistas no mundo e que artistas vão além de questões formais/verbais para usarem materiais da vida social (direito, economia, religião) para em seguida explorar a criatividade da democracia. (BEUYS e BOLL, 1973) A performer Anna Haprin vai ao mesmo tempo usar a vida como matéria artística e a arte como uma forma de curar a vida. (HALPRIN e Gerken, 2002) Enquanto Allan Kaprow, que é conhecido como o criador do *happening*, reconhece que não-arte é muito melhor que arte e por isso conclama artistas a fazer “an-art” em um trocadilho entre não-arte e anaquist, onde a arte é encarada como o decorrer de uma experiência e, ao invés de artista e público, temos propositores e participantes (KAPROW, 2003).

²⁴ Danto não atribui a nenhuma característica intrínseca da obra de arte. Cabe apenas ao artista a atribuição ou não da qualidade artística a um objeto. (DANTO, 2005)

ser aplicado sempre para tudo! Isso não é um método, é um trabalho de arte.

NG: Claro. Eu sei que é uma coisa improvável, por isso complementei como o último objetivo que é do WAR.

MC: ah?

NG: O jogo²⁵ WAR, em que se tem um tabuleiro com o mapa mundi e se tem de dominar um determinado número de países para vencer. A teoria/prática/crítica da arte única não quer ser uma coisa totalitarista. Quer dominar o mundo, (claro, como todo método) mas só como um jogo²⁶. A teoria da arte única seria uma teoria que engloba todas as artes e a arte de viver, ou de construir significado para a vida. De tão abrangente e delirante, a teoria da arte única só pode se realizar totalmente no campo da ficção ou no campo do impossível. Meu filho de quatro anos me perguntou outro dia “como é que Papai Noel consegue ir em todas as casas do mundo no mesmo dia?” e eu respondi “É que ele não existe, e as pessoas que não existem podem coisas impossíveis.”

NE: War é um Jogo de tabuleiro baseado no jogo americano Risk. Foi lançado no Brasil pela Grow em 1972.

²⁵ “Um jogo é uma atividade entre dois ou mais tomadores de decisão independentes que procuram atingir os seus objetivos em um contexto de limitação.” (ABT,1987, p6) Assim é natural em uma arte onde propositores e participantes interagem dentro de certas limitações propostas que a arte se assemelhe a um jogo. (KAPROW, 2003). O filósofo Johan Huizinga propõe o termo *Homo Ludens* para designar a espécie humana, ressaltando que o jogo a principal característica da cultura. (HUZINGA, 2000)

²⁶ Para Caillois, os jogos são atividades livremente escolhidas que se desenvolvem num tempo e num espaço próprios, reguladas por convenções mas cujo resultado é incerto além de improdutivo (não produzem, não geram nada, nem bens, nem riquezas de espécie alguma) e que supõem a consciência de uma ficção, de constituírem uma realidade paralela à vida comum e dela separada. Ele classifica os jogos em quatro tipos:

- Agôn (competição): combates, competições, duelos, jogo de xadrez e esportes em que há adversários;
- Alea (de sorte): jogos de azar como roleta, bingo, loterias, etc;
- Mimicry (simulacro): jogos de imitação dos animais, crianças, atores, carnavalescos (uma forma de se apropriar de outra realidade que não a sua, o prazer é ser outro);
- Ilinx (vertigem): jogos de vertigem física e moral, que o autor associa ao gosto da desordem e da destruição.

Aqui está o prazer que há em rodar, rodopiar, escorregar, balançar, dançar, passear de montanha russa, etc. Outro aspecto destacado pelo autor, o qual é de fundamental importância para a compreensão do poder social, educacional e psicológico exercido pelo jogo está relacionado à prática coletiva dessa atividade. O jogo pressupõe a companhia e não a solidão, pois seu desenvolvimento está repleto de conteúdos socializantes que possibilitam a construção de um bem estar social coletivo e não individual. (CAILLOIS, 1990)

MC: Tudo bem, mas não gosto da “piada interna”, onde só os nossos pares, do meio da arte, entendem. Acho que para usar humor, ironia²⁷, há que se ter um grande domínio da escritura, pensar nos intervalos, no uso da imagem, nas legendas. Estou vendo que precisaremos questionar cada compreensão normativa.

NG: Vamos tentar tirar as piadas, mas vamos deixar algumas que são inevitáveis.

JA: Concordo com você, Marcelo. O texto deve ser escrito para todos, não só para os especialistas ou colegas que entendam esta ou aquela piada. Então, Nadam, entendo como um desafio que você propõe. Mas não acha que você corre o risco de ser superficial ou até leviano? Você quer uma teoria que seja prática e que seja ao mesmo tempo pessoal e universal, objetiva e fantasiosa...

JA: combinado só ficam piadas estruturais e relevantes! Nada de piadas ornamentais ou supérfluas!

NG: A partir de agora só piadas transcendentais!

NG: Certamente serei superficial²⁸ em vários pontos, quando pretendo que a teoria tenha um espectro tão grande. Não há como se aprofundar em tudo. Estou tratando esta teoria como uma criação artística, não como uma peça de filosofia que possa resolver todos os problemas. Busco uma teoria que gere ação e novas possibilidades de relação.

²⁷ Beth Brait defende que a ironia é um recurso inerente ao gênero polifônico (BRAIT, 2009). Enquanto Lélia Parreira Duarte vê a existência de vários tipos de ironia: “Tradicionalmente defini-se ironia como a figura de retórica em que se diz o contrário do que se diz, o que implica no reconhecimento de potencialidade de mentira implícita na linguagem.” No romantismo, “a ênfase na literatura recai sobre o poeta-filósofo capaz de rir de si mesmo, isto é, de desdobrar-se em dois e observar-se como desinteressado espectador. (...) A ironia romântica usa também a ironia *homoresque* ou de segundo grau, ou simplesmente humor, cuja intenção, diferentemente, não é dizer algo para significar o oposto, mas é manter a ambiguidade para demonstrar a impossibilidade de estabelecer um sentido claro e definitivo. (...) fundamenta-se ainda, certamente na ironia socrática, que (...) através do processo de destruir qualquer opinião isolada por colocá-la em contato com um contexto mais amplo ou estranho e por apresentar sucessivas questões que não encontram respostas, mas vazios.” A autora afirma que “ao negar as plenitudes e as certezas, este tipo de ato irônico abre brechas conceituais impossíveis de preencher, criando espaço para o outro sujeito, o interlocutor. (DUARTE, 1994. p.55) Uma ironia romântica, ou *homoresque*, perpassa o trabalho de Nadam e é usada não tanto como uma arma crítica contra algo que se quer combater, mas como uma espécie de ode ambivalente ao mesmo tempo “amorosa e séria, usa sempre a leveza e fica entre a tragédia e a comédia, dizendo que nada é tão grave quanto cremos, nem tão fútil quanto julgamos. Assim como o humor não existe sem o amor, não há ironia *humoresque* sem alegria e lucidez.” (DUARTE, 2006. p.37)

²⁸ Segundo Deleuze, “tudo se passa na superfície em um cristal que não se desenvolve a não ser pelas bordas. Sem dúvida, não é o mesmo que se dá com um organismo; este não cessa de se recolher em um espaço interior, como de se expandir no espaço exterior, de assimilar e de exteriorizar. Mas as membranas não são aí menos importantes: elas carregam os potenciais e regeneram as polaridades, elas põem precisamente em contacto o espaço exterior independentemente da distância. O interior e o exterior, o profundo e o alto, não têm valor biológico a não ser por esta superfície topológica de contacto. É, pois, até mesmo biologicamente que é preciso compreender que o mais profundo é a pele” (DELEUZE, 2000. p.106).

Uma teoria que quer abarcar o todo, o impossível, o vazio e além.
 Uma teoria que não será científica naturalmente, nem ao menos
 distanciada ou neutra. Enfim, uma teoria complexa²⁹ que seja uma
 obra³⁰ de arte³¹.

MC: Talvez tenhamos que deixar este super-método para depois.
 Acho que esta arte única cabe aqui como tema transversal onde
 abrimos as reflexões e as obras. Há que se pensar na vertente
 política da tentativa de “ser universal”. Prefiro refletir a partir do
 particular. Esta é uma proposta de arte e ponto.

JA: Sim, porque uma parte muito importante deste trabalho não é
 escrito, é a produção de obras, algumas delas apresentadas na
 exposição *Rupestre Contemporâneo* e outras mais antigas.

MC: As obras têm de estar no texto, podem ser dispostas como
 imagens complementando o sentido do texto. E, em outros momentos,
 dominando a situação, espacialmente, usando a folha em branco,
 como num poema de Mallarmé. Fui banca na dissertação de um artista

²⁹ A complexidade, como definida por Edgar Morin, é usada como base para a arte única. Se a ciência clássica se baseia na ordem, separabilidade e razão absoluta, a complexidade compreende a ordem, a desordem e a organização; a separabilidade e a inseparabilidade; a lógica e sua transgressão nos buracos onde ela deixa de ser funcional. “A inteligência parcelada, compartimentada, mecanicista, disjuntiva, reducionista quebra o complexo do mundo em fragmentos disjuntos, fraciona problemas, separa aquilo que está unido, unidimensionaliza o multidimensional. Quanto mais se tornam multidimensionais, tanto mais existe a incapacidade de pensar na sua multidimensionalidade. Quanto mais progride a crise, mais progride a capacidade de se pensar na crise. Quanto mais os problemas se tornam planetários, mas eles se tornam impensáveis. Incapaz de visualizar o contexto e o complexo planetário, a inteligência cega torna-se inconsciente e irresponsável. O propósito do pensamento complexo é simultaneamente reunir (contextualizar e globalizar), revelar o desafio da incerteza.” (MORIN, 1991, p.208)

³⁰ No método ou teoria da arte única, que flerta com a ciência e com o delírio, temos algumas ferramentas: Horizontalizar (descartar qualquer questão de hierarquia e julgamento erudito/popular, profundo/superficial, importante/banal, sério/brincadeira, etc.); Sintetizar (reduzir coisas, mesmo que diversas a uma essência ou fórmula); Recombinar ou Deslocar (reunir coisas, imagens, conceitos, lugares que não costumam estar juntos). Estas ferramentas são úteis tanto para a teoria quanto para a criação artística. Ao sintetizar e horizontalizar somos capazes de lidar com muito mais informação que o habitual, de forma que podemos recombina e deslocar gerando possibilidades infinitas. Para isso é fundamental seguir os conselhos de Edgar Morin e não idealizar, racionalizar ou normalizar. (MORIN, 1991)

³¹ “Resta agora saber o que distingue a arte de sua própria filosofia, o que nos leva a questão de saber o que impede este livro, que é um exercício de filosofia da arte, de ser uma obra de arte a sua maneira, uma vez que as obras de arte se transfiguraram em exercícios de filosofia da arte.” (DANTO, 2005, p. 102)

em que ele apresentava sua produção como anexo. Vinha todo o texto e depois as obras. Isso é um equívoco. Em outra banca de outro artista, a obra não apareceu nenhuma vez, ficou como um fantasma. Nesta, achei mais inquietante. Mas, acredito que a obra não pode ser apenas anexo da teoria. Porque o anexo é uma parte que você não vai discutir. No seu caso o anexo poderia incluir material dos eventos do grupo, críticas, cartazes, enfim, o que for realmente anexo.

NG: Se tudo é um, então não temos anexo. As obras vêm no corpo do texto acompanhando a discussão. No máximo como entre-atos. Perfeito. Como se estivéssemos escrevendo um livro normal.

MC: É um livro normal.

NG: Claro. É que muitas vezes estas regras de formatação me parecem um maneirismo estéril.

JA: As normas de redação tem sua raiz história e podem facilitar a pesquisa ampliando o acesso ao texto. Não quero aqui defender a burocracia, mas as normas são para facilitar.³²

NG: No nosso caso é mais um desafio que uma facilitação. Ou seja: como seguir todas as regras formais e perverter ao mesmo tempo a forma?

³² Segundo o ROTEIRO PARA NORMALIZAÇÃO DAS TESES E DISSERTAÇÕES DA UERJ “Conhecimento, informação, dados. É sob esse tripé que o mundo evolui, e, por essa razão, há de se organizar as informações produzidas, de forma a garantir a sua recuperação. Para tanto, diretrizes são estabelecidas, padrões são definidos, e normas, elaboradas, a fim de que o conhecimento registrado seja identificado e acessado.” (DIB, 2007, p.13) Procuramos seguir a maior parte das normas contidas nesta obra como formatação, espaços, fontes, mesmo considerando as escolhas arbitrárias. Contudo algumas sugestões estilísticas foram ignoradas como por exemplo a indicação de não usar nem a primeira pessoa do singular, nem a do plural. O que ao nosso ver é essencial às características e dinâmica do texto. “Na maioria dos livros omite-se o eu, ou primeira pessoa; neste será mantido, o que, quanto ao egotismo, é a principal diferença. Em geral não nos lembramos de que, no final das contas, é sempre a primeira pessoa que está falando. Não falaria tanto de mim mesmo se houvesse outra pessoa que eu conhecesse tão bem.” (THOREAU, 2007)

JA: Podemos anotar este como mais um objetivo.

NG: Um objetivo interno.

MC: Na introdução tem de ter também o histórico, ou melhor, uma trajetória mínima, de como se chegou a questão. Ou porque se resolveu trabalhar o tema. Por que várias vezes, por que arte única?

NG: Trabalho em coletivo³³ há muitos anos. Começando com o Grupo UM na sua formação inicial entre 2002 e 2005 formado como um grupo de estudos para a realização de eventos e depois na forma de dupla com Domingos Guimaraens. Foi em 2006 que começamos a praticar uma forma de parceria que chamamos de alter ego compartilhado. Era o NGDG, que tinha desejos e interesses muito específicos por vezes muito diferentes do que eu ou Domingos podíamos ter, como se este alter-ego fosse realmente uma terceira pessoa. O NGDG assinava uma pesquisa que chamamos de Pintura em Frequência Variada. Particpei de muitos outros formatos de parceria. Uma colaboração que vem sendo muito rica é a que acontece com Michel Groisman e o Desmapas, em que pudemos participar um da pesquisa do outro por um período estendido e criamos o jogo/performance Caminhozinho. Foi com Michel que incorporei o pensamento de jogo ao meu trabalho.

NE: NGDG é Nadam Guerra e Domingos Guimaraens ou New Galaxy Dimencional Gate.

NE: Michel Groisman, artista contemporâneo carioca com uma pesquisa voltada para a construção de instrumentos e jogos corporais. Fazem parte do Desmapas também Jaya Pravaz e Gabriela Duvivier. O Desmapas surgiu como um grupo de pesquisa para criação do Caminhozinho e se desdobrou em uma colaboração em outras obras de Nadam e Michel. O Desmapas foi auto intitulado grupo e depois coletivo e depois decidimos chamar apenas Desmapas sem definir.

³³ Como representante do Grupo UM, Nadam participou de cinco encontros de coletivos, dois no Rio de Janeiro, dois em São Paulo e um na França. O panorama é muito diverso podendo abarcar iniciativas onde apenas uma pessoa agencia outras até grupos com centenas de participantes. Coletivos que cuidam de não revelar suas identidades individuais e outros em que a assinatura de cada artista está bem destacada. Como média, podemos ficar com a definição de Claudia Paim: “Coletivos: grupos de artistas que atuam de forma conjunta. Não-hierárquicos, com criação coletiva de proposições artísticas ou não. Buscam realizar seus projetos pela união de esforços e compartilhamento de decisões. São flexíveis e ágeis e com capacidade de improvisação frente a desafios. Desburocratizados respondem com presteza às pressões que encontram. Desenvolvem ação e colaboração criativa. Apresentam rarefação da noção de autoria e uma relação dialética entre indivíduo e coletividade. Buscam atuar fora dos espaços de arte pré-existentes no circuito (tais como museus, centros culturais e galerias comerciais) aos quais questionam. Promovem situações de confluência entre reflexão e produção artística e questionamentos sobre o papel do artista.” (PAIM, 2006, p.1)



[2 - Acima, Caminhozinho, Desmapas; Ao Lado Bosque, Nadam Guerra, performances/jogos, 2012. Fotos Sung Pyo Hong]

JA: Esta foto é no centro do Rio?

NG: Sim na Av. Presidente Vargas. Foi em 2012 em que fizemos várias jogos do Desmapas nas ruas do Rio. Ao lado é Bosque um jogo de tabuleiro que fiz desdobrando umas questões do caminhozinho.

JA: E o que é o Caminhozinho?

NG: Caminhozinho é um jogo no qual os jogadores tocam com a ponta dos dedos as costas de uma pessoa enquanto ela desempenha a função de tabuleiro. As regras podem ser resumidas assim: durante o jogo, os jogadores podem tocar ou não tocar o tabuleiro e, quando estão tocando, podem estar com o dedo parado (fazendo um ponto) ou em movimento (fazendo uma linha). A qualquer momento os jogadores podem mudar de linha para ponto ou podem deixar de tocar o tabuleiro, e vice-versa. Entretanto a condição para um jogador mudar o que estiver fazendo, é que outro jogador mude também no mesmo instante. Uma regra simples, mas que propõe que cada um esteja sempre atento e disponível à iniciativa do outro. Um encontro de comunicação sutil e silenciosa, onde o tabuleiro é convidado a tomar parte como uma testemunha sensorial. Já no bosque, usamos um tabuleiro de madeira e também caminhamos com a ponta dos dedos. E as regras de interação entre os jogadores são criadas na hora pelo grupo.

Ver: desmapas.wordpress.com.

NG: Outra parceria relevante neste conjunto foi o Moitará, que realizamos em parceria com o OPAVIVARÁ!. Fizemos 1000 moedas-coleares que são trocadas cada uma com uma pessoa diferente. Esta ação, que também pode ser considerada um jogo, é uma atividade diluída na nossa vida. Práticas como essa aproximam na prática vida e arte. Quando se fala em arte e vida se pode tomar duas vias: uma é tornar a arte mais próxima da banalidade da vida e outra é tornar a vida mais próxima da glória da arte. No Moitará conseguimos reunir estes duas vias e o projeto se amplifica a cada relação/troca/objeto/pessoa. O jogo é um conjunto de regras e relações. Uma propriedade dos jogos é a sua capacidade de gerar ação indefinidamente. Um personagem também pode ser definido como um conjunto de relações. A complexidade de suas relações gera um personagem mais ou menos verossímil. Me interessam jogos, identidades e relações.

NE: OPAVIVARÁ é um coletivo de arte carioca criado em 2005 que tem a proposta de realizar experiências poéticas coletivas interativas. Ver: opavivara.com.br

MC: Então, você precisa descrever estas práticas como modos de experimentar a divisão da autoria e este forte diálogo com uma compreensão coletivizada de ações, acontecimentos. E, depois, escolher os caminhos do Grupo UM para a dissertação.

JA: Outra coisa que você não falou é o trabalho da Residência Artística em Terra UNA. Cerca de 100 artistas passaram no programa que você coordena. Isso entra também nesta idéia de artistas como personagens³⁴.

NE: Terra UNA é uma ong e ecovila localizada na serra da Mantiqueira com atuação em várias áreas. Desde 2007 mantém um programa de residência para artistas coordenado por Nadam Guerra, Domingos Guimaraens e Beatriz Lemos. Ver: terrauna.org.br/arte

³⁴ Neste texto se utiliza alternadamente os termos personagens e heterônimos. Não são sinônimos, mas com este procedimento tentamos criar uma névoa de indefinição ao invés de apostar em uma definição exata. Nos deteremos sobre o tema mais adiante. Por hora nos alinhamos ao lado de Louise Borgeois “Eu suspeito das palavras. Elas não me interessam, elas não me satisfazem. Sofro por causa do modo como as palavras esgotam a si mesmas... Com palavras pode-se dizer qualquer coisa. Pode-se mentir por um dia inteiro, porém não se pode mentir quando se recria a experiência...” (BORGEOIS, 2000, p. 15)

moitara.wordpress.com

Página inicial Sobre o projeto Preparação TV Pesquisar

MOITARÁ Feeds: Posts Comentários
GrupoUM e OPAVIVARÁ arte contemporânea brasil



Moitará 461 – Marcelo Tença-Nada Próximo post >

Moitará 832 e 35 – Paula Borghi e Filipe Salém agosto 11, 2009 por nadanguerra | Editar

Estava em Belo Horizonte para participar do MIP2, Manifestação Internacional de Performance. Paula trocou comigo um moitará 35 pelo Filipe Salém que fazia a performance deriva onde ele ficou todo amarrado a um carrinho de mão destes de carregar caixas. Me disse que cuidasse bem dele. (paula registrou um vídeo da troca que nos enviaremos logo mais)

Filipe ficou das 14 às 20:00h amarrado e sendo levado de um lugar pro outro. De posse do Filipe caminhei com ele pela rua. como não encontrei grande utilidade nesta troca o emprestei para outras pessoas e de noite o libertei.

no dia seguinte troquei com Filipe o moitara 832 por uma das cordas usada na performance.



Logo em seguida, Filipe e Paula trocaram seus moitarás para que desta forma Filipe voltasse a ser de si mesmo.

NUVEM DE TAGS MOITARÁ
3x4 80 503 741
abraço adesivo amor
anel aniversário arte
arte contemporânea
azulejo barracão
maravilha beijo
botucatu cabelo
caderno camisa celular
cerveja chave chaveiro
circuito seco de
artes colar coletivo
colômbia convite
coração dança
desenho deus
espelho família felipe
foto fotos frança
galeria vermelho
gravura imã infância
invisíveis limeira
livreto luz mip moitara
moitará música
Origami palavra papel
parís pensamento
performance pintura
piracicaba poesia
postais priscila
pulseira recife
reencontro retrato rio
claro rio de janeiro
roubo santa bárbara
d' oeste segredo são

[3 - Moitará, ação. Grupo UM e OPAVIVARÁ!, 2008. Imagem do blog do projeto]

OPA: Em 2008, o GrupoUM e o Opavivará iniciaram uma rede de trocas feitas com uma tiragem de mil moedas de cerâmica. Um objeto que introduz uma ação performática. Do tupi, Moitará é a ocasião em que tribos diferentes acampam no mesmo local. É um ritual de troca de artefatos ligados à especialização manufatureira, realizado entre os índios de diferentes etnias. Os atos da troca nesses acontecimentos não se limitam ao índice comercial: cada tribo, consciente de sua individualidade e seu valor enquanto etnia coloca seus objetos à circulação. Tais ações contribuem efetivamente para a valorização de cada cultura em particular e para a manutenção dos valores básicos comuns a todas as tribos, garantindo relações pacíficas e cíclicas entre as diferentes identidades culturais.

As peças são numeradas e trocadas por outros objetos, ações, idéias, textos, trabalhos, sonhos ou delírios. Para o grupo, é criado um acervo de trocas, organizado no blog moitara.wordpress.com

NG: As trocas são de todo tipo: Obras de arte, ações e cacarecos de toda ordem. Ao lado, quando troquei o moitará por uma pessoa.

MC: Acho que artista personagem³⁵ é outra coisa. Terra UNA propõe encontros, trabalhos deixados, vestígios, ou, até, outros trabalhos de autoria absoluta e inquestionável.

NG: Terra UNA entra de uma maneira atravessada. Um processo de residência artística³⁶ pode ser muito forte para uma pessoa e acho que é uma instância de formação do artista. A maior parte das residências em Terra UNA dura um mês. Eu atuei muitas vezes como facilitador de processos coletivos com os grupos de residentes. Acompanho muito de perto e os artistas desde o projeto inscrito, passando pela sua adequação à realidade local, às dificuldades, às crises, às viradas, ao surgimento de novas idéias, até a formalização de um resultado final que entra no site e no catálogo.

JA: Acho que ainda está por ser estudado o impacto de Terra UNA na arte brasileira. Porque foram muitos artistas, e muitos que relatam o processo em Terra UNA como um ponto de virada em sua produção.

NG: Acho que Terra UNA traz algumas questões como o processo coletivo, a seleção autogestionária dos artistas³⁷, as questões socio

³⁵ A arte contemporânea está fortemente contaminada de elemento ficcionais. Podemos ter várias compressões do que seja um “Artista Personagem”. Por exemplo, para Daniela Labra é “uma produção plástica de cunho personalista, cujas obras comentam aspectos da vida íntima e privada do seu autor para falar do seu entorno. Nessas obras, o autor torna-se uma espécie de “sujeito-multidão” camaleônico, cujo discurso político-estético diz respeito a todos e a ninguém em particular. (...) o artista plástico expõe sua auto-imagem de um modo peculiar: por meio de uma espécie de “entidade” ou “personagem” construídos a partir de dados auto biográficos mas que no entanto fogem à definição clássica de auto-retrato.” (LABRA, 2005, p12)

³⁶ O formato de residência artística é cada vez mais comum no meio artístico. O RESARTIS (<http://www.resartis.org>) reúne centenas de espaços, a grande maioria na Europa. Na América Latina o RenR (<http://residenciasenred.org>) reúne uma rede de muitas iniciativas do gênero.

³⁷ A seleção autogestionária foi realizada em seis prêmios de bolsas promovidos por Terra UNA. Ela parte de um princípio do consenso: quem tem de tomar parte da decisão são as pessoas que serão afetadas por ela. Assim, todos os projetos inscritos são publicados no site e cada inscrito pode votar nos projetos que acha pertinente. A equipe do projeto e por vezes também curadores convidados participam da votação.

ambientais implicadas na idéia de ecovila³⁸, rural e urbano, etc. Mas o que fica pra mim como artista e pessoa é esta contaminação do meu processo criativo por esta contato com tantos artistas. Acho que isso somado a minha prática ministrando cursos de performance é que dá a vida e a consistência destes heterônimos.

MC: Isto será importante na dissertação, mudar de personagens também é aceitar a era da mobilidade³⁹ para o artista, com tanto estímulo às residências⁴⁰ ou mesmo a sensação de uma linguagem internacional⁴¹, aquela que quer o artista disposto a vestir várias peles para se adaptar às residências. Aí, encontramos, novamente, Terra UNA.

JA: Eu fiz um desenho aqui que acho que está ficando claro o que é a dissertação.

NG: Pode mostrar?

³⁸ Uma ecovila é uma comunidade intencional ou tradicional, utilizando processos participativos locais para integrar holisticamente dimensões ecológica, econômica, social, cultural e de sustentabilidade, a fim de regenerar o ambiente social e natural. O conceito foi proposto em 1995 quando se criou o Global Ecovillage Network (GEN) <http://gen.ecovillage.org/> rede que desde então atua promovendo internacionalmente modelos de vida sustentável.

³⁹ Marc Auge em *Por uma antropologia da mobilidade* defende que vivemos uma mundialização da humanidade que compreende a globalização (mercado/comunicação/circulação) e a planetarização (consciência planetária – ecológica e social). Se por um lado temos uma grande sensação de mobilidade decorrente da tecnologias, a mobilidade real de indivíduos é muito mais restrita. Ele opõe o turista (que consome a mobilidade) ao etnólogo (que viaja para estudar). (AUGE, 2010) As residências artísticas seriam a materialização desta mobilidade no campo da arte. Quase etnólogos, e muitas vezes quase turistas, artistas viajam para trabalhar em um contexto diferente do seu.

⁴⁰ Martí Peran, curador espanhol, vai definir como artista-paraquedista a prática que vem se tornando cada vez mais comum nas residências. Notemos que o termo não tem um juízo de valor. Tanto pode designar o artista que por ter o olhar estrangeiro sobre um contexto pode apontar contradições que não são usualmente vistas quanto no outro extremo o que “cai” em um contexto do qual não tem nenhuma informação e vai embora sem se importar com as implicações de suas ações. (PERAN, 2008)

⁴¹ A globalização definida pelo pentágono compreende o global como o interior da rede internacional e o local como o exterior a esta rede. (AUGE, 2010, p. 18-84) A Linguagem internacional como definida por Gerardo Mosquera está presente no formato de residência para artistas. É um formato que faz possível que o artista seja absorvido no interior desta rede. (MOSQUERA, 2003)



[4 - De cima para baixo: Objetos para tampar o sol de seus olhos, Paulo Nazareth na residência artística em Terra UNA, 2010, foto de Lucas Dupin. Reunião com os residentes em 2008, foto Rodrigo Braga. Duas terras. Vídeo e performance de Nadam Guerra, 2008, foto Domingos Guimaraens]

NE: Terra UNA já recebeu mais de 100 artistas em processos de residência. O programa visa a integração entre arte contemporânea, ecologia e sustentabilidade. O contexto de ecovila, onde a tríade paisagem, comunidade e consciência regem a dinâmica de vida local, é a base dessa proposta para a prática artística experimental inovadora e interdisciplinar.

Rodrigo Braga, (artista PE): *A experiência em Terra UNA foi muito marcante pra mim e mudou completamente a maneira como eu me relaciono com meu trabalho. Depois de Terra UNA passei a buscar momentos de isolamento para produzir.*

Paulo Nazareth (artista, MG, depois da primeira de suas longas caminhadas): *Caminhar até liberdade e só ver estrelas no céu. Saí de Belo Horizonte e caminhei 366 km até chegar a Terra UNA. Passei 7 dias em cima de uma araucária. Me deu vontade de parar de falar. Fiquei 12 dias sem falar até voltar pra casa.*

[mostra o desenho]

JA: Temos um pano de fundo ou um contexto que é o UM: Manifesto UM, Grupo UM e Terra UNA. Depois temos o objeto de estudo que é a produção recente do Nadam, debatida nos diálogos. Sendo um primeiro capítulo introdutório, depois cinco diálogos tratando das obras da exposição Rupestre Contemporâneo, o sexto diálogo trazendo a trajetória e a história factual do Grupo UM. E os temas expostos nos objetivos entram transversalmente nas notas: Identidade, ficção, autoria, vida/arte, coletivo, etc.

MC: Vamos mudar o termo “pano de fundo”, pois não será esta a compreensão. Não é uma encenação. Os assuntos transversais tratarão das questões apresentadas no Grupo UM, na Terra UNA.

NG: Que bom que você veio, Juca. Já estava achando que a gente estava se perdendo abrindo tanta janela.

MC: Parece um esboço razoável. Tem muita coisa ainda e acho que é muito trabalho.

NG: Maravilha! Temos de terminar juntos a lista de títulos e autores importantes relacionadas a cada tema. É muito trabalho, mas é algo totalmente integrado ao que eu sou e que eu já estou realizando. Com ou sem mestrado, eu estou pensando estas questões.

MC: O primeiro passo será reformular o projeto. Podemos incluir também o índice de imagens e a lista de abreviações no início. Temos de ter esta introdução, o sumário e estruturar bem cada capítulo com tudo isso das referências e notas.

NG: Você já leu o capítulo que eu mandei como trabalho na sua disciplina*.

*NE: *aqui nos referimos ao texto "Ontem sempre hoje: Nadam Guerra e Domingos Guimaraens sobre o Grupo UM" é incluído no capítulo seis desta dissertação.*

MC: Lí sim. Está aqui com várias observações. Primeiro sobre as notas: vejo que tem vários tipos de nota.

NG: É. Na nota de leitura inicial falamos disso. Cada nota tem um estilo, como que feitas por pessoas diferentes.

MC: Tudo bem. Mas não infinitas pessoas. Você tem as notas tradicionais (que tem de ter) com as obras, referências de autor, data, etc. que estão ok. Tem outras notas com citações (que são interessantes), outras que são notas de comentário de bibliografia que eu acho que são as mais importantes porque realmente elevam a discussão para debater com autores. E tem também várias notas que poderiam muito bem estar no corpo principal do texto, que são complementos ou comentários do diálogo.

JA: As notas de comentário vamos poder colocar todas em uma coluna à direita. assim fica mais clara a divisão das vozes nas páginas.

NG: Acho que conta a intenção de fazer das notas um texto paralelo. Então tem de ser mais do que uma lista de referências. Elas precisam ser minimamente dramatizadas também para dar fluidez ao texto no caso do leitor estar lendo só as notas e ignorando o texto principal como é sugerido na primeira nota. Acho que podemos, quando for o caso, rever alguma informação das notas que seja realmente importante e jogá-la para o texto principal, claro.

MC: Não estou falando para você alterar o que foi dito nas

entrevistas⁴². O que não sei se seria ético⁴³. No caso deste com o Domingos teria de pedir a autorização dele.

NG: Vou abrir só um parênteses para esclarecer como foram escritos os diálogos. Cada cena se passa em um cenário diferente. Mas nenhuma delas foi gravada, mesmo as que são baseadas em conversas reais. Todas foram feitas virtualmente. As que incluem pessoas não fictícias, como Domingos Guimaraens, Raphael Fonseca e Bernardo Mosqueira, foram feitas a quatro mãos por email com a regra que cada um podia escrever por qualquer dos personagens. Então, neste que você está citando da minha conversa com o Domingos, minhas melhores falas foram escritas por ele e grande parte das dele foram escritas por mim⁴⁴.

MC: Você está dizendo que não estamos aqui agora?

NG: Eu estou aqui agora. Ou melhor, não estamos mas é como se estivéssemos aqui agora.

JA: Então a introdução foi esta. Podem continuar conversando depois. Agora vamos cortar direto para o primeiro capítulo.

⁴² Leonor Arfuch nos conta que a entrevista como gênero teria surgido na segunda metade do século XIX “como maneira de resguardar e autenticar palavras ditas na imprensa” juntamente com o crescimento da imprensa e ampliação do público leitor. Para ela, a entrevista pode ser considerada a forma mais moderna de autobiografia, tanto no sentido de ser o gênero mais recente quanto no sentido de ser contemporânea da modernidade e peça chave para o surgimento da celebridade como fenômeno de massas dentro da indústria do jornalismo e do desejo. A entrevista “encena a oralidade da narração, esta marca ancestral das antigas histórias” e “torna possível a atribuição da palavra, gerando um efeito paradoxal de espontaneidade e autenticidade. (...) A ‘vida a várias vozes’ que toda narração autobiográfica supõe se desdobra explicitamente na entrevista” (ARFUCH, 2010. p155-185)

⁴³ O crime de falsidade ideológica é figura tipificada no artigo 299 do Código Penal Brasileiro. Para que o delito se configure é necessário que a forma do documento seja verdadeira, ao passo que a fraude esteja inserida no seu conteúdo, também é imprescindível que a finalidade da declaração seja prejudicar direito, criar obrigação ou alterar a verdade sobre fato juridicamente relevante, caso contrário não há crime.

⁴⁴ Uma vez que fica claro que esta obra, sendo ficção, não é totalmente ficcional, não podemos ser acusados de trapaça. O princípio da incerteza das atribuições é incluída aqui como um ponto paradoxal. Ao mesmo tempo importa e não importa o autor do discurso. “Que importa quem fala?” (FOUCAULT, 2001)

Entreato I:**Manifesto UM***por uma arte única*

Nadam Guerra, 2002

Século vinte e um

Tudo é um

Quem acha que faz teatro ou música ou pintura

ou cinema ou performance ou fotografia

está vivendo no século passado.

Não há fotografia que não seja música

Não há poesia que não seja cinema

Nem teatro que não seja escultura.

Arte única, mais que um movimento

É uma constatação da contemporaneidade.

Tudo é um

Arte é um

Arte é viva

Não há como matar

E não faz sentido compartimentar.

Somos herdeiros de todas as vanguardas do século vinte

E também do romantismo, do iluminismo,

Do clássico, do medieval e do pré-histórico.

NE: O Manifesto UM foi lançado em 2003 no primeiro evento do Grupo UM, “Visor#1 Performances fotográficas” no Parque das Ruínas, Rio de Janeiro. Foi publicado no site do grupo e em outros sites de arte/cultura, na Revista O Ralador em 2006 (org. Guga Farraz e Roosivelt Pinheiro) e no livro didático Projeto Teláris em 2012 (autores: Ana Triconi Borgatto, Terezinha Bertin e Vera Marchezi, editora ática)

NG: Escrevi o Manifesto UM no final de 2002 depois da experiência em um evento que organizei chamado Cinema Manual Convida no Espaço SESC de Copacabana. Em uma vontade de união de todas as artes. No evento, em cada noite, me apresentava junto com uma banda, um fotógrafo e um performer.

JA: O refrão “tudo é um” me remete à filosofia. Tales de Mileto é apontado como o primeiro filósofo por dizer que tudo é água, ou seja, que tudo é um.

NG: Sim, e também várias religiões vão dizer isso de outras formas. Mas gosto de pensar que mais do que filosofia estávamos falando de uma coisa muito prática. Se tudo é um porque vamos ficar nos impondo barreiras? Enviei o texto na época a muitos artistas e tive respostas muito variadas. Alguns achavam o texto até meio banal, outros responderam com muito entusiasmo. E a resposta positiva era um “sim! vamos fazer isso!” e não uma reflexão profunda. É um texto ingênuo e talvez panfletário pois é um convite para ação.

Tudo é um

Construtivismo surrealista

Cerâmica eletrônica

Muralismo digital

Barroco minimalista

Realismo abstrato

Tricô de fibra ótica

Humanogravura

Chanchada conceitual

Concretismo bucólico

Teatro dança de poesia visual

Vídeo pintura de dramaturgia pop

Cinemogravura de música conceitual

Escultura sonora de fotografia expressionista

Vanguarda comercial de museu alternativo

Academia experimental de galeria pop

Tudo é um

A diferença entre um pintor e um cineasta

é a mesma que entre um poeta e outro poeta.

Especificidades e individualidades existem

Categorias não

Categorias são invenções projetadas sobre o real

No real arte é uma só

JA: Acho curioso chamar este texto de manifesto, pois a maior parte dos manifestos de arte são ligados às vanguardas e propõe rupturas, fazem parte de uma ação agressiva. Marinetti no Manifesto Futurista que diz: “Nós destruiremos os museus, bibliotecas, academias de todo tipo, lutaremos contra o moralismo, feminismo, toda cobardice oportunista ou utilitária.” e o manifesto DADA escrito por Tristan Tzara é contra tudo incluindo o próprio manifesto.

NG: O DADA é contra o próprio DADA. É o paradoxo. Enfim, todo manifesto é uma postura política. O manifesto UM é muito positivo. Ao contrário do DADA é a favor de tudo, principalmente de promiscuidade entre as coisas.

JA: O UM é um anti-DADA e neste sentido é ultra-DADA.

NG: Vivemos em um contexto muito diferente no início do século XXI do que se vivia cem anos antes. O modernismo se dedicou a criar estas barreiras, é o auge do mecanicismo, da era das máquinas. Hoje vivemos a era da informação e é preciso reencontrar as conexões para que o mundo não seja destruído pelo pensamento linear.

Tudo é um.
 O músico supor que o que faz não é teatro
 E o poeta pensar que sua arte não é sonora nem visual
 Ou o pintor afirmar que arte conceitual
 não tem nada a ver com pintura
 É o mesmo que o católico pensar que reza
 para um deus diferente do protestante
 Ou o muçulmano julgar que sua crença
 é mais importante que a do budista.
 Só haverá paz quando entendermos que somos um

Tudo é um
 Arte é um
 Não importa como se manifesta
 Tudo é um
 Não importa a cor da pele
 Ou a referência bibliográfica
 Ou se seu fazer requer mais habilidade
 Da mão, da mente, do ouvido ou do corpo.
 Viva a antropofagia
 E viva o academicismo!
 Viva as tias avós que fazem crochê rosa bebê!
 E viva seus sobrinhos netos que tocam heavy metal na garagem!
 Viva eu, viva tu
 Viva o rabo do tatu!
 Viva a tradição popular,
 Viva os homens de letras,
 E viva os jovens rebeldes!
 Todos são um,
 Ou não serão nada!

JA: Gosto desta parte que iguala arte e vida, relações sociais e religião. Porque preconceito é preconceito em qualquer parte. acho que aqui sai deste sentido imediato do texto como convite a ação e toca em questões éticas: a igualdade, horizontalidade das relações, a paz...

NG: Os manifestos de movimentos artísticos se baseiam em polarizações. Seja o Futurista (violência x passividade) o Surrealista (sonho x razão) ou os brasileiros Ruptura (novo x velho), Neo Concreto (prática x teoria) e mesmo o Antropofágico (nativo x estrangeiro) que ao mesmo tempo não quer a anulação da outra polaridade, mas sim degluti-la. O Manifesto UM seria um próximo passo pós antropofagia apostando em uma anti-polaridade ou se preferirem uma polaridade entre polaridade x unidade. (MARINETTI, 1909; BRETON, 1924; CORDEIRO, 1952; GULLAR, 1959; ANDRADE, 1928)

NG: A única parte do texto que tive resistências é este último. Algumas pessoas que participaram do grupo um não aceitam este “viva o academicismo!” Eu acho isso muito engraçado. Claro que não estou defendendo o academicismo na sua forma estanque. Não estou dizendo sejamos acadêmicos, como não digo sejamos regionalistas ou sejamos vanguardistas. O que eu digo é que temos de aceitar vigorosamente tudo em sua potência vital para podermos transcender e ressignificar estas tradições sejam elas para nós inspiração ou traumas.

JA: Viva a união de todos e de todas as coisas!

NG: Viva!

1. SÍNTESE, PARCERIA E FICÇÃO

sobre a série *Seu troco obrigada* de Nadam Guerra

[Conversa ocorrida em dezembro de 2012 e editada por Juca Amélio com a participação de Nadam Guerra, Bernardo Mosqueira, Aline Elias, Leo Liz Lee e Ophélia Patricio Arrabal].

[Um carro para no pedágio. O motorista entrega uma nota à atendente. Ela imprime um ticket para o motorista, sorri e diz “Seu troco, obrigada”. A cancela sobe, e ela tem alguns segundos até que o próximo carro se aproxime. As atendentes então pensam na vida, cantam canções, ou lembram de seus amores.

Aline Elias, poeta e atendente do pedágio na Rio-Teresópolis, encontrou outra maneira de usar estes segundos: fazendo poemas. Os poemas construídos entre um carro e outro estão reunidos na publicação Seu troco obrigada. São poemas curtos: apenas 3 palavras. como:

“Sol / Sou / Sua”

“Onde / Ando / Ondas”

“Lar / Salgado / Lar”

Nadam Guerra escolheu a obra desta jovem e ainda pouco conhecida poeta de apenas 25 anos como inspiração para sua nova série de esculturas.

A convite de Nadam, marcamos um encontro entre mim, ele e o curador Bernardo Mosqueira para conversarmos sobre a série Seu troco obrigada. A conversa se deu no jardim da casa de Bernardo numa tarde quente de dezembro. JA]

Juca Amélio⁴⁵: Vamos do princípio. Como conheceu Aline Elias e porque se interessaste por seus poemas?

Nadam Guerra⁴⁶: Foi Domingos⁴⁷ quem me mostrou pela primeira vez o livro que ganhara de Aline num evento de poesia do SESC. Gosto deste formato espontâneo de livros xerocados, coleciono fanzines desde o século passado. Ele disse: “Você vai gostar”. E tinha razão. *Seu troco obrigada* se baseia em um rigor⁴⁸ fantástico⁴⁹ e radical⁵⁰.

NG: No caminho do portão ao jardim há um escada curva de pedra onde nas laterais crescem espada de São Jorge, guiné e brinco-de-princesa. No jardim há uma pequena piscina, canteiro com plantas e uma grande mangueira onde Bernardo cultiva sua coleção de orquídeas.

JA: Devido ao calor nos sentamos ao lado da piscina em cadeiras brancas.

NG: Não se sabe em qual evento de qual unidade do SESC Aline Elias conheceu Domingos. Um dia encontrei com ela no pedágio. Li no crachá Aline Elias, ela me disse “Seu troco, obrigada.”

⁴⁵ Juca Amélio é crítico e curador. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Ganha a vida como ghost-writer. Nasceu no Porto, Portugal, em maio de 1968. Morou no Brasil de 1998 a 2001, quando empreendeu o lendário Bar Xô Gávea. Volta a se estabelecer no país em 2012 quando passa a integrar o Grupo UM como teórico convidado. É colunista da revista ornitorrinco.net.br

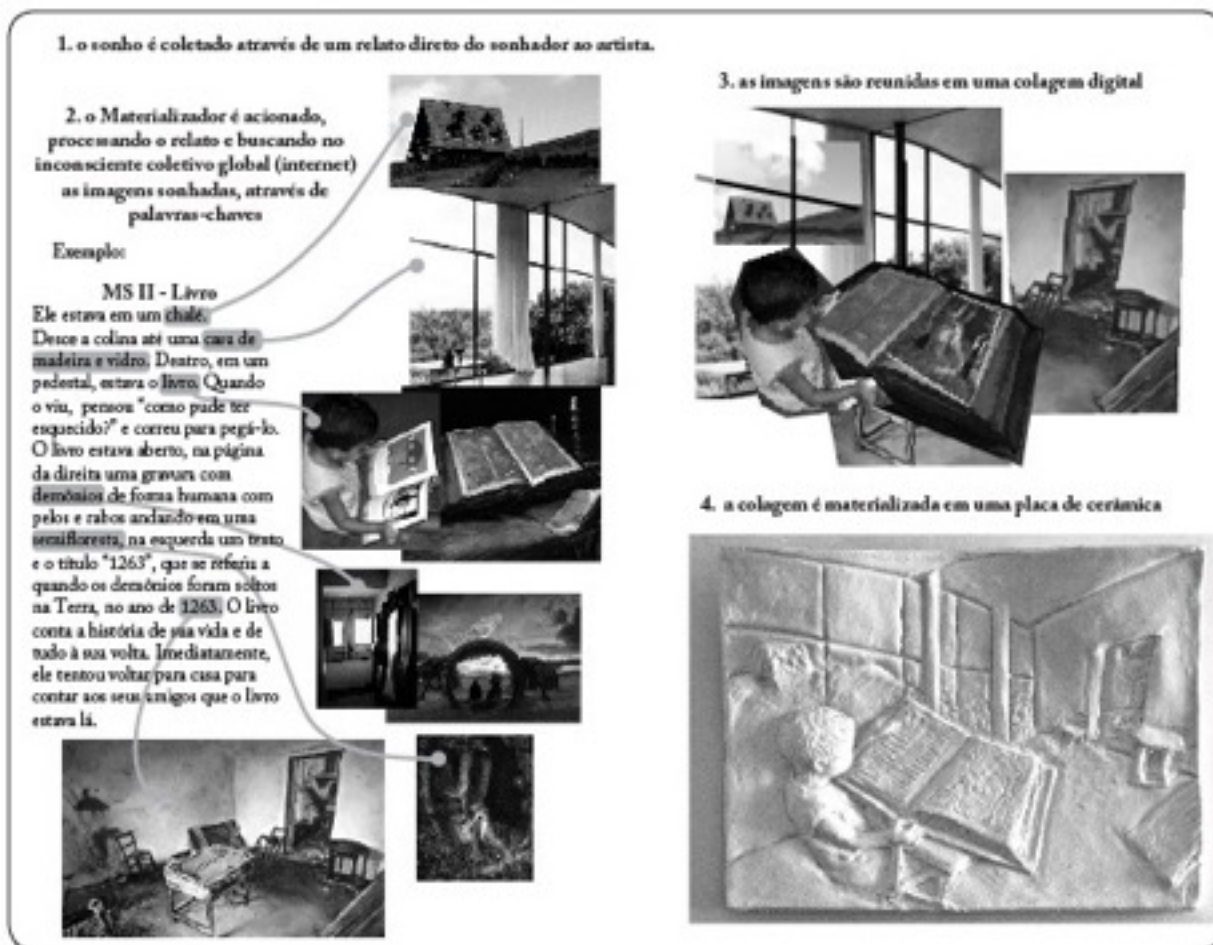
⁴⁶ Nadam Guerra (José Carlos Guerra Damasceno), Rio de Janeiro, 1977. Artista Visual. Nadam é o nome que utilizo em geral. Seria o heterônimo principal deste autor, o heterônimo cuja biografia coincide com a biografia do artista. Sathian Nadam é um nome que recebi aos cinco anos de idade dentro de uma linha religiosa e em sânscrito significa nadam: “som sem som” e sathian: “da verdade”. Aos 14 anos comecei a usar o sobrenome Guerra retirado do meu nome de registro civil. Por alguns anos usei “n” (Nadan) no final ao invés de “m” para assinar uma produção literária querendo me tornar um palíndromo. No ano 2000 em meio a crises pessoais decido abandonar o palíndromo e passei a assinar Nadam Guerra.

⁴⁷ Domingos Guimaraens Rio de Janeiro, RJ. 1979. Poeta e artista visual. Doutor em Literatura na PUC-Rio. Durante anos colaborou na organização do CEP20000. Publicou o livro *A gema do sol* (2006) e *Amoramérica* (2008). Atua com os coletivos Grupo UM, OPAVIVARÁ! e Os Sete Novos.

⁴⁸ O rigor e a precisão no cumprimento de uma proposta é cada vez mais valorizado. Da mesma forma como preconizava o movimento de cinema Dogma, hoje ter as regras claras do jogo é fundamental para muitos criadores.

⁴⁹ O fantástico, o extracotidiano, o que transborda vem compensar o rigor. Se é importante ter e seguir uma norma, mais importante é provar os limites desta norma e transgredi-la.

⁵⁰ O radical completa este princípio trino. Seja onde quer que você esteja, vá até o limite, seja da norma ou da transgressão.



[5 - Imagem ilustrativa “o funcionamento do Materializador de Sonhos”, Nadam Guerra, 2012. série que inclui 50 esculturas baseadas em sonhos, livro e baralho de tarô. Ao lado, uma sessão de tarô para o público na feira da Glória em 2014. Foto de arquivo]

NG: Este trabalho vem de uma vontade de fazer objetos que não fossem fechados em si mesmos. Assim, me auto-imponho uma maneira de chegar a uma imagem, e a um objeto, que prevê uma relação. Quando fiz as peças de cerâmica não pensava no tarô. Este se impôs a mim como uma maneira de entender a série conforme fui vivendo com o projeto.

JA: E o tarô é uma relação também.

NG: Sim, uma relação de vários níveis. Tem a relação performática com quem joga e tem a relação entre inconscientes, o meu, o de quem sonhou, o de quem recebe o jogo.

Bernardo Mosqueira⁵¹: O rigor é exatamente a proposta de escrever somente poemas de 3 palavras... Por que decidiu se relacionar criativamente com os poemas?

NG: Entendendo arte como criação de relações entre pessoas, coisas, materiais, narrativas, etc. Assim toda arte seria relacional.

NG: A opção de Aline me tocou imediatamente. Como dizer tudo em 3 palavras?! E como dizer 3 palavras em uma só imagem? Vivemos uma era de excesso de informação. Como encontrar o essencial?

JA: Noto uma falta de cuidado com os conceitos e palavras. Os termos são usados sempre no senso comum sem maiores rigores.

JA: E então você faz as esculturas em cerâmica...

NG: desconfio muito das palavras e prefiro não me apegar a elas. Entendo que as palavras significam hora uma coisa hora outra independente da vontade do autor.

BM: E, pelo que entendi, usa o mesmo procedimento da série *Materializador de Sonhos* em que se apropria de imagens encontradas na internet⁵² para formação inicial das imagens. Por que dessa maneira?

NG: O procedimento é o mesmo que uso desde 2008 nas esculturas. Faço a colagem⁵³ com imagens da internet e então produzo o relevo de cerâmica. Me interessa a colagem pois gera uma espacialidade mágica. E depois, ao transpor isso para o relevo, a imagem se unifica.

NG: O procedimento de é tão arbitrário como qualquer outro. A questão de como traduzir texto em imagem e imagem e texto poderia ser um tratado a parte, mas resumo com uma frase do Millôr Fernandes "Uma imagem vale mais do que mil palavras. Mas como dizer isso com uma imagem?"

BM: E qual a diferença do que faz com os poemas de Aline para os trabalhos anteriores?

⁵¹ Bernardo Mosqueira - Rio de Janeiro, RJ. 1988. Curador independente. Blog: chezmrzigs.blogspot.com.br

⁵² A apropriação de imagens da internet aproxima prática do Materializador ao fenômeno que Nicolas Bourriaud cada de "pós-produção". Ele diz que se poderia pensar estas estratégias de sampler e dj de formas visuais como uma reação frente a superprodução, à inflando de imagens. O mundo está saturado de imagens e objetos e desde os anos 60 há artistas que já não querem mais produzir. E se a proliferação caótica da objetos conduziu a arte conceitual e a desmaterialização da obra de arte, os artistas da pós-produção usam estratégias de mistura e recombinação de produtos. A superprodução já não é mais vista como um problema, mas como um ecossistema cultural, diz ele. (BOURRIAUD, 2009)

⁵³ A colagem é um procedimento que foi notadamente incorporado às artes no cubismo e dadaísmo e que se tornou cada vez mais usual com a crescente disponibilidade de acesso a matéria prima secundária (imagens, textos, sons) com o crescimento da indústria cultural e posteriormente com a internet. (KRAUS, 2006 e 2007)



[6 -Materializador de Sonhos XXXVI - Pé (sobre sonho de Rubens P. S.) Nadam Guerra, 2008. Relevo em cerâmica de alta temperatura esmaltada. Foto Pedro Victor Brandão]

NG: No Tarô são 50 cartas que são esculturas que vem de colagens feitas a partir de sonhos. Tiro uma aqui ao acaso. "Carta 36, Pé" Ele sonhou que fazia sexo com o pé da namorada. O conselho a quem tira esta carta costuma ser: "O que você deseja? Reconheça, assumo e realize seus desejos." Mas dependendo da pergunta feita e da relação com as outras cartas esta imagem pode remeter a muitas outras coisas.

NG: Os poemas são um desafio diferente. Se no *Materializador* a colagem conta toda a narrativa de um sonho, no *Seu troco*, a colagem capta uma sensação que pego do poema.

JA: O fato das peças serem circulares me remete a ações cíclicas. Carros passando. Mantras. Giro. Giro. Giro. Me fazem sentir num espaço menos teatral e mais atemporal, mais arquitetônico.

BM: Desculpa, Juca, mas, na minha perspectiva, usar as poesias de Aline, que é uma grande amiga minha e responsável por ter me apresentado à Ophélia⁵⁴, torna todo o procedimento mais teatral⁵⁵. É convidar à tangência do plano do real aquilo que é criado, fantástico, narrativo, mas muito vivo – se é que me entendem. É uma espécie densa de sarcasmo como o do Oiticica⁵⁶, ao dizer que tirava sarro da cara de todos nós.

JA: Sim! Atemporal nas imagens e teatral na relação com a vida.

BM: E me remete, indo ou vindo, ao famoso teatro abstrato⁵⁷. Você passou pelo teatro uma época⁵⁸, não é, Nadam? Acha que ainda carrega algo desse período?

NG: Acredito que todas as artes são uma só. Acho que tudo que eu

JA: O círculo é uma figura arquetípica presente em todas as culturas das primitivas às contemporâneas. Em oposição ao quadrado que sugere a estabilidade de uma janela, o círculo sugere o movimento da roda.

AE: esqueceram de falar que o título da série “Seu troco obrigada” remete a moedas do troco, que são tradicionalmente circulares.

NG: Não sei se nesta data já falávamos do desdobramento desta série que é justamente a produção de moedas em que de um lado vemos a imagem da escultura e do outro o poema da Aline.

⁵⁴ Ophélia Patricio Arrabal. Medellín, Colômbia, 1980. Crítica e curadora. Colaboradora do coletivo Opavivará!

⁵⁵ O que é o teatral, assim como o que seria o literário é assunto que foge ao nosso objetivo neste texto. Fica claro que por teatral se pode compreender conforme o caso o ficcional, o dramático ou o narrativo ou por outro lado o que é fisicamente constituinte do evento teatral: o texto dialógico, os personagens, etc.

⁵⁶ Hélio Oiticica. Rio de Janeiro 1937-80. Artista plástico. No documentário Hélio Oiticica de Cesar Oiticica Filho ouvimos o artista usar esta expressão “tirar sarro” no sentido mais sexual e este depoimento é montado sobre a cena de Hélio lambendo a bunda de um jovem.

⁵⁷ Teatro Abstrato é uma categoria aventada no no Manifesto UM e deu nome a um dos eventos do Grupo UM em 2003.

⁵⁸ Nadam cursou graduação em artes cênicas na UNI RIO entre 1996 e 2001. Formou-se com o a performance Complexiótica que incluía um livro de prosa/poesia e uma exposição coletiva que servia de ambiente a performance.

fizer vai ser um pouco teatral, sobretudo as coisas que não forem performances ao vivo. (Risos.) Podem me acusar de generalista. Não vejo muita diferença entre teatro e escultura⁵⁹. Acho bonita a imagem do escultor buscando a forma pura, da pintora com o avental sujo de tinta tentando alcançar o sublime com uma mancha, ou o ator devoto do seu ofício ansiando encarnar Hamlet. São imagens bonitas, mas me parecem anacrônicas. Acredito na arte contemporânea como um campo sem distinção de categorias. E, particularmente no meu trabalho, tenho buscado a relação humana antes da materialização, antes da mídia. Se eu faço uma escultura, vou buscar coisas para além de esculturas para me alimentar. Se eu faço uma performance...

[Toca a campainha. Bernardo vai atender. Chegam Aline Elias⁶⁰ com sua namorada Leo Liz⁶¹ e Ophélia Patrício Arrabal. Depois de breves abraços elas se juntam a nós na conversa. Bernardo oferece uma limonada. Começa a soprar uma brisa suave.]

JA: Estávamos falando das esculturas do Nadam sobre os poemas da Aline. Legal vocês três chegarem: acho que vão poder contribuir na construção das ideias.

Ophélia Patrício Arrabal: Fico muito feliz com a sincronicidade e as sinergias que reuniram estes artistas.

LL: Aqui a nossa chegada interrompe o raciocínio, mas é o oposto do que propõe o modernismo, né? Ao invés do pictorialidade da pintura, ou da forma pura da escultura, hoje queremos a pintura do que não é visto o espetáculo não teatral, o romance não narrativo....

NG: É, nessa hora a conversa ficou até meio confusa com tanta gente. A edição ficou ótima, Juca.

⁵⁹ O modernismo chegou ao extremo de separação na relação entre a linguagem visual e textual. A autonomia das linguagens levou ao distanciamento das artes que na antiguidade foram consideradas irmãs. Em "Towards a Newer Laocoon" Greenberg retoma a idéia de Lessing defendendo que as artes deveriam procurar suas especificidades, não suas semelhanças. (SCHOLLHAMMER, 2007) A Arte Única defendida no Manifesto UM é nitidamente pós modernista, ou melhor, anti-modernista defendendo a contaminação, a miscigenação, a fusão e que na arte, seja feita em meio plástico, textual ou qualquer outro, procure na relação com o mundo a sua base.

⁶⁰ Aline Elias 1987, Guapimirim, Rio de Janeiro. Poeta. Tem um estilo característico de escrever somente poemas de 3 palavras

⁶¹ Leo Liz Aiuruoca, MG. 1987. Fotógrafa e Artista Visual. É ativista política e poética. Interessada em fotografia, gravura e outras tecnologias obsoletas.



[7 - Autor é ficção, (Série Seu troco obrigada) escultura em cerâmica. Nadam Guerra, 2013 sobre poema de Aline Elias. Foto Leo Liz]

NG: Os poemas são pistas. pequenas portas.

AE: O sentido se faz na relação entre as palavras e entre as palavras e o contexto. Como as palavras são poucas tem menos relações internas e dependem mais do contexto que sempre muda. Assim os podem tem significados diferentes a cada momento.

NG: Isso que você fala vale para os poemas sozinhos no livro. A imagem da escultura recorta um pouco o poema o sentido do poema.

AE: As vezes a imagem se tornou uma ilustração, outras vezes um comentário. E há peças em que é um discurso paralelo ao poema.

NG: Este aqui "Autor é ficção" poderia ser uma epígrafe visual da exposição. Ao fundo, a biblioteca... Uma pessoa rasteja descobrindo o limite do mundo como na gravura medieval...

AE: E este limite é o cabelo ou o rosto de uma mulher que se põe junto ao sol no horizonte.

Aline Elias: Encontro especial mesmo.

NG: Eu presto muito atenção nesta geração que está chegando. Vejo muita gente legal surgindo fora dos grandes centros. Gente sem preconceito de cor, de tempo, de gênero, de número ou de grau.

JA: É como se finalmente o Brasil estivesse superando o peso da ditadura militar e vislumbrando outros horizontes criativos.

Leo Liz: Não gosto muito de pensar em gerações. Acho mesmo que este seja um conceito ultrapassado. O tempo agora é o da sincronicidade, então não importa em que ano eu nasci. Estou viva hoje. Sou de hoje e partilho este hoje com vocês.

BM: Tive um amigo que dizia ter superado o medo da morte por ter descoberto a vida eterna: descobriu ser eterno no tempo passado, sendo possível em todo presente e em todo passado já presente.

OP: O espaço e o tempo não são lineares, são quadridimensionais⁶², são como um cubo de quatro dimensões, somos ao mesmo tempo em muitos lugares diferentes e nos movemos para todas as direções, inclusive para dentro de nós mesmos.

JA: Ok. Por mais que não se possa falar de geração, tem questões transformações históricas marcantes na produção artística se compararmos os artistas surgidos na cena no século XXI. Eu elencaria como características: a influência do pensamento em rede e da internet; o acesso a informação e o descompromisso com regras e hierarquias. tornando a produção muito mais diversa.

LL: As condições históricas estão agora permitindo uma liberdade pós-histórica.

⁶² Neste ponto Ophélia faz uma referência a Teoria da relatividade de Einstein, onde o Tempo deixou de ser um dado fixo e passou a ser considerado uma variável assim como a altura, largura e profundidade. A realidade se passa não no espaço, mas no espaço-tempo. Vale aqui uma pequena citação retirada da wikipédia:

Depois da Teoria especial da relatividade (1905) e da Teoria geral da relatividade (1915), que abordava os efeitos referentes à gravidade, ocorreram as seguintes mudanças no pensamento científico:

- o espaço e o tempo foram considerados dependentes (espaço-tempo contínuo);
- os corpos rígidos contraem-se na direção em que se movem;
- as variações de medida do espaço e do tempo ocorrem de tal forma que a velocidade da luz permanece constante para todos os observadores;
- o movimento retarda o relógio;
- o campo de gravitação produz variações nas medidas do espaço-tempo, o intervalo entre dois fatos é o mesmo para todos os observadores;
- o campo de gravitação altera a natureza do espaço e encurvam os raios de luz;
- o espaço-tempo contínuo produz uma geometria não-euclidiana;
- a menor distância entre dois pontos é uma curva.

JA: O bom de pensar assim na descontinuidade da existência é ver nossa própria limitação humana. Se tudo é tão maior que nossa capacidade de compreensão, não nos devemos levar tão a sério.

JA: A compreensão dos limites humanos, da razão, da ciência, dos sentidos, etc é um sintoma da crise da modernidade e é um passo importante para a relativização do etnocentrismo ocidental.

NG: Acho que a gente já pode contar da nova formação do Grupo UM. Conversando com a Aline e a Leo, tivemos a ideia de retomar as atividades coletivas. Dei a ideia, primeiro, de formarmos um grupo novo que se chamaria Abismo.

AE: O nome veio de um trecho do Bernardo Soares⁶³ que eu gosto⁶⁴ muito⁶⁵:

*“Por que não será tudo uma verdade inteiramente diferente, sem deuses, nem homens, nem razões? Por que não será tudo qualquer coisa que não podemos sequer conceber, que não concebemos — um mistério de outro mundo inteiramente? Por que não seremos nós — homens, deuses, e mundo — sonhos que alguém sonha, pensamentos que alguém pensa, postos fora sempre do que existe? E por que não será esse alguém que sonha ou pensa alguém que nem sonha nem pensa, súbdito ele mesmo do abismo e da ficção?”*⁶⁶

AE: Neste abismo se encontram e se igualam homens, deuses, mundos e razões. Realidade arte e ficção.

⁶³ Bernardo Soares, heterônimo de Fernando Pessoa, autor do Livro do desassossego.

⁶⁴ O trecho que segue a pesar do tom similar ao Livro do desassossego não é atribuído a Bernardo Soares. É curioso notar que mesmo Aline sendo leitora e entendia da Pessoa faça esta atribuição equivocada.

⁶⁵ A relação complexa entre os heterônimos de Fernando Pessoa é uma grande fonte de inspiração para os novos artistas do Grupo UM. Bernardo Soares (que escreveu uma “autobiografia sem fatos” com muito poucos dados ficcionais e o que mais se aproxima do próprio Pessoa) talvez seja a maior inspiração desta nova formação do Grupo UM.

⁶⁶ Fernando Pessoa. Trecho de A morte do príncipe. (arquivopessoa.net)



[8 - Omito Ótimo Mito, (Série Seu troco obrigada) escultura em cerâmica, Nadam Guerra, 2013, sobre poema de Aline Elias. Foto Leo Liz]

AE: E o que me diz desse? Acha que omitimos ótimos mitos?

NG: Neste ocorrem quatro ações que se encontram no ponto central da peça. Cada personagem está fazendo algo, mas a sobreposição faz com que não saibamos o que são exatamente estas ações.

AE: Para mim, penso na sonoridade de omito e o mito. Talvez para criar mitos tenhamos de omitir. Omitir fatos, falhas, frustrações. Talvez para chegarmos a um mito ótimo, tenhamos de omití-lo.

NG: É jogo de mostrar e esconder. Como uma sedução.

AE: Você falou dos quatro personagens, mas eu vejo um quinto. Uma criança que nos olha diretamente no olho, escondida entre o balde e o rosto do velho. Seria um anjo?

NG: Quem sabe? Ele veio junto com a imagem principal da colagem e se escondeu na textura do fundo.

AE: Talvez seja ele que tentamos omitir.

NG: Pois, então, a ideia do Abismo era ser um grupo de pesquisa e colaboração nos mesmos moldes do Grupo UM quando começou entre 2002 e 2004⁶⁷. Daí chamei o Domingos e percebemos que o que estamos fazendo é o mesmo Grupo UM, só que com uma nova formação. Em 2013, faremos, todos juntos, um período de imersão em Terra Una para dar início às atividades. A princípio, convidei, além de Leo e a Aline que estão aqui, o Euclides⁶⁸, de Minas. Começamos a conversa por conta desta série *Seu troco obrigada*. Estamos em contato há uns meses e já temos algumas propostas colaborativas em andamento. Em Terra Una, vamos ter um tempo focados em realizar algumas obras em parceria.⁶⁹

LL: Eu estou pedindo material para a “composteira de resíduos artísticos”⁷⁰. Estou coletando obras mal resolvidas, testes ou trabalhos rejeitados, obras quebradas, provas de impressão amassadas... Enfim, tudo aquilo que o artista já queria ter jogado fora, mas não conseguiu. A ideia é sobrepor estes trabalhos como em uma composteira, e deixar um tempo até que virem adubo de novas obras.

JA: Fico muito interessado em acompanhar esta produção.

⁶⁷ Participaram até 2005 do Grupo UM: Ana Costa Ribeiro, Bruno Castello, Carlos Eduardo Cinelli, Christian Caselli, Daniel Toledo, Domingos Guimaraens, Elaine Thomazzi Freitas, Jaya Pravaz, Joana Traub Csekö, Julia Csekö, Lóis Lancaster, Luiz Lopez, Marina Dain, Moana Mayall, Nadam Guerra, Natalia Warth, Pedro Seibnitz, Raïssa, Tissa Valverde entre outros. De 2006 a 2012 o Grupo UM se condensou em apenas dois artistas: Nadam Guerra e Domingos Guimaraens. Mais em www.grupoum.art.br

⁶⁸ Euclides Terra, 1980. Machado, MG. Escultor autodidata, Euclides se interessa por pedras e terra e de como a matéria se transmuta.

⁶⁹ O grupo realizou uma residência em Terra UNA citada algumas vezes nos trabalhos da exposição *Rupestre Contemporâneo – Nadam Guerra e 10 anos de Grupo UM*. Mais informações no Capítulo 2 deste texto.

⁷⁰ A composteira de arte é tema de uma capítulo seguinte, recebeu doações de mais de 50 artistas. E fez duas exposições em 2013. A primeira por duas semanas na Galeria do Centro Cultural Sérgio Porto expôs o material doado em papel (desenhos, gravuras, impressões, foto, etc.) e em uma ação coletiva com a participação do público rasgou-se e colou-se em dois painéis de pano. A segunda exposição foi justamente o *Rupestre Contemporâneo*, onde estes painéis se juntaram a compostagem de objetos e a 3 toneladas de papel doadas de uma instalação de Marilá Dardot. Mais em composteiradearte.wordpress.com

LL: Acho que é um coletivo aberto e seria ótimo ter um teórico acompanhando este diálogo.

BM: No Abismo cabe tudo, tudo é UM.

JA: O colapso dos mundos para além das fronteiras!

OP: O que mais me gratifica com estes novos criadores do Grupo UM é o fato de serem autores de obras físicas sem terem uma materialidade física eles mesmos⁷¹. São autores eles mesmos oriundos do abismo da ficção, personagens inventados, heterônimos⁷² ou delírios farsescos.

BM: Mas este universo paralelo onde se encontram estas personalidades é muito próximo da nossa realidade cotidiana. As questões e contradições que estes artistas trazem à tona são as questões da arte e da sociedade atual. Cada autor está focado na criação de uma obra singular⁷³, ao mesmo tempo em que, juntos, vêm colaborando uns com os outros.

⁷¹ Em uma definição de Deu Hymes encontrada em “Performance, recepção, leitura” de Zumthor vemos que “pode-se classificar em três tipos a atividade de um homem, no bojo de seu grupo cultural: *behavior*, comportamento, tudo o que é produzido por uma ação qualquer; depois *conducta*, que é o comportamento relativo às normas socioculturais, sejam elas aceitas ou rejeitadas; enfim, *performance*, que é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade.” (ZUMTHOR, 2007. p. 31) Assim estes heterônimos seriam pura performance, não estando sujeitos nem ao comportamento nem a conduta que rege os mortais.

⁷² Heterônimo é um recurso que coloca um personagem fictício no lugar do autor. Utilizados na literatura por diversos autores, o mais célebre é certamente Fernando Pessoa que reconhece o dispositivo como algo bastante pessoal “A origem dos meus heterônimos é o fundo traço de histeria que existe em mim.” diz em carta a Adolfo Casais Monteiro. (PESSOA, 1935. arquivopessoa.net)

⁷³ Bem menos comum na que na literatura, há exemplo nas artes visuais de autorias ficcionais. Marcel Duchamp faz uso de dois pseudônimos para realização de suas mais célebres obras: *A fonte*, consistia em um urinol assinado pelo desconhecido R. Mutt. Rose Sélavy era outros dos heterônimos de Duchamp. (TOMKINS, 2007)

NG: Depois da desmaterialização da obra de arte, do desmascaramento do fetiche da imagem, a última fronteira para a liberação da arte é a desmaterialização (não a morte) do autor e o fim do fetiche da autoria.

OP: Mas, Nadam, nos conte: como funcionam na prática⁷⁴ estes heterônimos?

LL: Esta parte para mim dá um curto-circuito. Francamente! Me recuso a comentar!

NG: Lido com eles como parceiros, amigos⁷⁵. Cada personalidade é pensada como um conjunto de relações, Ophélia. Como um sistema que pode se auto-organizar⁷⁶ e autogerir.

AE: Pois eu acho que não existir é a maior liberdade.

LL: Como assim?

JA: Mas são heterônimos cuja obra você realiza? É isso?

AE: A existência material é o que banaliza o artista. Os grandes autores vivem um período curto em relação a imortalidade de sua obra. Daqui a 100 anos qual vai ser a diferença entre nós, entre os que existiram e os que não existiram? nenhuma! Como que diferença faz ler Fernando Pessoa ou Alberto Caeiro? Nenhuma.

NG: Também, mas não apenas, Juca. Cada sistema/personalidade gera uma obra que tem suas necessidades e sua lógica interna. Dependendo desta lógica, posso executar eu mesmo ou encontrar outra pessoa que tenha a aptidão de realizar a obra. Por exemplo nos poemas da Aline contamos com a colaboração dos poetas Augusto Guimaraens, Brígida Campbell, Domingos Guimaraens, Jaya Pravaz, Mayra Redin, Pedro

JA: Pois é. O autor é sempre um morto. E nós não precisamos morrer para ocupar este espaço imaterial do morto.

⁷⁴ Na mesma carta citada, Pessoa tenta expor de maneira prática a ação da criação dos heterônimos e reivindica a não autoria: “Fixei aquilo tudo em moldes de realidade. Graduei as influências, conheci as amizades, ouvi, dentro de mim, as discussões e as divergências de critérios, e em tudo isto me parece que fui eu, criador de tudo, o menos que ali houve. Parece que tudo se passou independentemente de mim, e parece que assim ainda se passa. Se algum dia eu puder publicar a discussão estética entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos, verá como eles são diferentes, e como eu não sou nada na matéria.” (PESSOA, 1935. arquivopessoa.net)

⁷⁵ No artigo *O amigo* Agamben diz que “a amizade tem um estatuto ontológico e, ao mesmo tempo, político. A sensação do ser é (...) sempre dividida e com-dividida e a amizade nomeia essa *condivisão*. (...) O eu e o amigo são duas faces - ou dois polos - dessa com-divisão. (...) A amizade é a *condivisão* que precede toda divisão, porque aquilo que há por repartir é o próprio fato de existir, a própria vida. E é essa a partilha sem objeto, esse com-sentir originário que constitui a política.” (AGAMBEN, 2009. p77-92)

⁷⁶ Sistemas de auto organização ou de autopoiesis é um termo cunhado na década de 1970 pelos biólogos e filósofos chilenos Francisco Varela e Humberto Maturana (1980) para designar a capacidade dos seres vivos de produzirem a si próprios.

Lago e Pedro Rocha. Nos considero alter egos⁷⁷ ou heterônimos compartilhados ou compartilháveis⁷⁸.

BM: Por exemplo, Leo Liz é um heterônimo⁷⁹.

OP: Bernardo Mosqueira é um heterônimo.

BM: Nadam Guerra é um heterônimo.

JA: Quem escreve os meus textos sou eu mesmo.

LL: Vocês não conseguem deixar de ser muito pouco confusos sobre o que vocês esquecem que não querem poder ser, né?

JA: Como assim?

OP: Parece que a compartiabilidade da identidade e por consequência da autoria um traço muito peculiar do modo de produção da arte nos coletivos de arte.

LL: Confundir parece ser mais importante que explicar: Como diria Tom Zé, “Eu tô te explicando pra te confundir/ Eu tô te confundindo pra te esclarecer...”

AE: Prefiro Cazuza, “Mentiras sinceras me interessam... me interessam...”

⁷⁷ Para Agamben, amizade e parceria estão intimamente ligados a idéia de alter ego: “O amigo é, por isso, um outro si, um *heteros autos*. Na versão latina - *alter ego* - esta expressão teve uma longa história (...) O grego, como o latim, tem dois termos para dizer a alteridade: *allos* (lat. *alius*) é a alteridade genérica, *heteros* (lat. *alter*) é a alteridade como oposição entre dois, a heterogeneidade. Além disso, o latim *ego* não traduz exatamente *autos*, que significa “si mesmo”. O amigo não é um outro eu, mas uma alteridade imanente da “mesmidade”, um tornar-se outro do mesmo.”(AGAMBEN, 2009. p. 89,90)

⁷⁸ Além do alter ego como um “amigo”, em Freud, Alter ego é um termo usado para conceituar coisas que estão no Ego de uma determinada pessoa, as quais podem ser transferidas para uma outra, que passa a funcionar como se fosse uma duplicata da primeira pessoa. (ZIMERMAN, 2012)

⁷⁹ Aqui se revela o truque com certo lamento como o de Saramago que nos fala sobre Pessoa “seria fascinante ler Ricardo Reis como Ricardo Reis, e não como Fernando Pessoa. E o mesmo com Álvaro de Campos. Ou Alberto Caeiro. Ou Bernardo Soares. E todos os esboçados e inacabados heterônimos como crianças ou adolescentes que não puderam crescer, mas que eram já, no que foram, outros. E finalmente duvidar que os poemas ortônimos tenham sido realmente escritos por um Fernando Pessoa, tal como ele, com esse próprio nome, duvidou da sua existência” e logo depois, no mesmo artigo o pesar se torna potência “ Há vertigem neste jogo. As máscaras olham-se sabendo-se máscaras. Usam um olhar que não lhes pertence, e esse olhar, que vê, não se vê. Colocamos no rosto uma máscara e somos outro aos olhos de quem nos olhe. Mas de súbito descobrimos, aterrados, que, por trás da máscara que afinal não poderemos ser, não sabemos quem somos. Está portanto por saber quem é Fernando Pessoa.”(SARAMAGO, 1985)

LL: Por acaso importa quem nasceu da vagina e quem nasceu do verbo? Quem faz o corpo é o dono do corpo, sempre.⁸⁰

AE: Deus, verbo vagina.

NG: Vejo muitos artistas hoje se pensando como personagens⁸¹, fechando sua obra em alguns procedimentos⁸² e temperamentos.⁸³

OP: O que está por trás disso é a demanda por vida. O mundo anda muito automático e abstrato. É por isso, também, que se vê tanta novela. O povo quer vida. Ninguém mais tem paciência para um artista caretinha que tem um diploma e uma arte bem-feita. O artista é humano. O que ele deseja? Onde ele falha? O que ele pode?

BM: Aí que tá. Mas o que eu queria saber é o que a Aline fica escrevendo neste papelzinho.

⁸⁰ Dito de outra forma: “É possível que, mais tarde, outros indivíduos, deste mesmo género de verdadeira realidade, apareçam. Não sei; mas serão sempre bem-vindos à minha vida interior, onde convivem melhor comigo do que eu consigo viver com a realidade externa. Escuso de dizer que com parte das teorias deles concordo, e que não concordo com outras partes. Estas coisas são perfeitamente indiferentes. Se eles escrevem coisas belas, essas coisas são belas, independentemente de quaisquer considerações metafísicas sobre os autores «reais» delas. Se, nas suas filosofias, dizem quaisquer verdades — se verdades há num mundo que é o não haver nada — essas coisas são verdadeiras independentemente da intenção ou da «realidade» de quem as disse.” (PESSOA, 1930? arquivopessoa.net)

⁸¹ A identidade ou a marca individual tem valor alto no mercado sobretudo no de arte. Paradoxalmente “...os conceitos de identidade são sempre motivados por nostalgia ou ressentimento.” (GUMBRECHT, 1999, p. 115) A identidade hoje só pode ser afirmada pelas minorias que teriam o direito esta nostalgia ou ao ressentimento. A crítica aqui parece voltada para a tentativa nem sempre sincera de artistas em encarnarem identidades para alcançar valor mercadológico.

⁸² O deslocamento do foco do objeto para o processo tem várias vertentes desde os anos 60/70. A exposição "Quando as atitudes tornam-se forma" ou "When attitudes becomes form : live in your head" realizada na Kunsthalle de Berna em 1969 e remontada na Bienal de Veneza em 2013 já aponta para esta tendência. Em “DO IT” o curador Hans Ulrich Obrist reúne trabalho de muitos artistas que são constituídos basicamente de instruções escritas ou partituras de ações que podem ser realizadas por qualquer pessoa. (BISHOP; ALSHULER; OBRIST, 2013)

⁸³ Basbaum coloca de outra maneira esta traço cultural da estereotipização do artista: “O atributo da autoria da obra funciona (...) dentro de diversas determinações do jogo social, como, por exemplo, em sua negociação com um regime econômico. (...) frequentemente são utilizados aí procedimentos de compactação e compressão de gestos e comportamentos. Assim, cada autor passa pelo crivo de "ter" que configurar para si um espaço de atuação associado a uma "marca individual" que o caracterizaria, assegurando uma identificação imediata e não problematizadora de suas posições artísticas.” (BASBAUM, 2014)

AE: Anotei poemas aqui.

BM: Pode ler?

AE: Sim:

encontro sincronicidade energia

ilusão geração agora

passado vida eterna

tudo dentro fora

descontínuo sonho humano

deus verbo vagina

saltar futuro junto

velho adubo novo

abismo cabe tudo

autor é ficção

imagem sou liberdade

eu outro você

povo quer vida

desejar falhar poder

anoto poemas aqui

[Se fez alguns segundos de silêncio

naquela tarde do Jardim Botânico.

Ficamos olhando Aline.

Ela sorriu.

Sorrimos todos.]



Entreato II

Seu Troco Obrigada

por Aline Elias

Livro 6

[9 - Seu troco obrigada, Livro 6, Aline Elias, 2011-2013. Formato A6 grampeado, fotocópia em papel.]
AE: São 7 livros com tiragem média de 150 exemplares cada. Aqui, o livro 6 com 9 poemas ordenadas em 3 trincas. As trincas são numeradas de 1 a 21.

16.

Sol

Sou

Sua

céu
tem
tempo

terra
raiz
eterna

17.

Preciso

desejo

preciso

venho
tenho
troco

volto
ouço
falta

18.

leva

leve

love

bebo
beijo
baby

curto
canto
kiss

2. GÊNERO, CLASSE E ARTE ÚNICA

sobre a parceria de Leo Liz e Euclides Terra

[Conversa realizada em 13 de agosto de 2013 na ecovila Terra UNA, Liberdade, MG durante a residência artística⁸⁴ de imersão com o Grupo UM no processo para a criação da exposição Rupestre Contemporâneo. Era uma manhã de inverno. Após o café da manhã, Juca, Euclides e Leo estão sentados na varanda da Casa da Borboleta. O sol é suave e todos sentam de forma a se aquecer depois de um amanhecer frio. Começam conversando apenas os três e depois se juntam Nadam Guerra e Aline Elias.]

LL: E aí, Nadam? Não vai interpretar as implicações psicológicas das condições climáticas desta conversa?

Juca Amélio: Queria retomar agora duas situações que aconteceram ontem para podermos gravar. Uma, durante a caminhada a Augusto Pestana⁸⁵ e, outra, depois da apresentação do portfólio da Leo. Acho que tocamos em pontos fundamentais no calor do momento que queria

NG: Acho que prefiro deixar um espaço para que cada um sintam como quiser este sol de inverno.

⁸⁴ O formato de retiro para criação é bastante antigo vem se tornando quase obrigatório na formação dos artistas atuais. Helmut Batista diretor da residência Capacete lembra que “Leonardo da Vinci esteve em “residência” no Valle de la Loire, na França, a convite de um aristocrata da época para passar um tempo em suas dependências e criar livremente. Se não em engano, algumas das máquinas extraordinárias foram criadas nestas condições. Parece que o termo criar, meio cafona hoje em dia, exige certas condições específicas. É como se não se pudesse ser um criador contemporâneo sem ter na bagagem algumas viagens seja de estudo ou mesmo de lazer.” (CAPACETE, 2008, p.17)

⁸⁵ Augusto Pestana é um pequeno povoado a 6km da ecovila Terra UNA onde está localizada a estação de trens que já foi central para economia local. Foi a região que mais perdeu população no município com o fim dos trens de passageiros na década de 90. Onde havia vários comércios, uma grande fábrica de queijos e um trânsito intenso, hoje se vê apenas a estação abandonada e casas fechadas. A caminhada à Augusto Pestana é um evento importante em muitos dos grupos de residência. O pequeno povoado esquecido guarda muitas histórias da época em que era uma via alternativa da estrada real, da passagem do imperador, do túnel esculpido na pedra, das rotas de contrabando e das lendas de assombração.

sistematizar melhor agora que estamos com a cabeça fria. Primeiro, o debate que interrompeu a caminhada ontem de manhã...

Leo Liz: Você fala da minha discussão com o Euclides?

Euclides Terra: Primeiro, queria me desculpar com todos; eu me exaltei. Não costumo falar assim.

LL: Eu também sei que fui grossa.

ET: A gente conversou depois, está tudo bem agora.

LL: É.

JA: Sim, mas acho que, se são coisas que afetaram⁸⁶ vocês dois, podíamos⁸⁷ entender isso como um material potente⁸⁸. Eu estava mais na frente na trilha e não escutei como começou. Kide fez uma piada machista?

NE: Kide é o apelido carinhoso pelo qual Euclides Terra é chamado.

ET: É. Era uma brincadeira. Naquele trecho que estava mais difícil de passar, por conta da terra que caiu do barranco, cobrindo a trilha, e tivemos de escalar.

⁸⁶ Deleuze em seu estudo sobre Espinoza diz que o corpo não se define pela forma dos órgãos nem pela função orgânica, nem como uma substância ou um sujeito, mas pelo movimento e repouso de suas partículas e pelo poder de afetar, ou "pelos afetos de que é capaz". (...) "há duas definições simultâneas do corpo na Ética: uma cinética e outra dinâmica. A proposição cinética é esta que "define um corpo por relações de movimento e repouso (...) A proposição dinâmica concebe o corpo como um poder de afetar e de ser afetado: "um corpo afeta outros corpos, ou é afetado por outros corpos: é este poder de afetar e de ser afetado que define um corpo na sua individualidade" (DELEUZE, 2002, p.128).

⁸⁷ O entendimento do conflito como uma oportunidade para o desenvolvimento pessoal e para o aprofundamento das relações é um traço comum a alguns dos métodos de mediação de conflito. A CNV, Comunica Não Violenta, Atenta para o fato de as críticas pessoais, rótulos e julgamentos dos outros, seus atos de violência física, verbal ou social, são revelados como expressões de necessidades não atendidas. Ao invés de incentivos e castigos, a CNV oferece três pontos de partida para nos conectarmos com os outros: oferecer empatia, expressar suas próprias observações, sentimentos, necessidades e pedidos, e conexão consigo mesmo através de auto-empatia. (ROLEMBERG, 2006)

⁸⁸ Ou como disse Jung, "O encontro de duas personalidades é como o contato de duas substâncias químicas: Se há alguma reação, ambas são transformadas" (JUNG, 1955, p.49 tradução nossa)

LL: Acho que a maior parte das pessoas leva como normal estes preconceitos na linguagem⁸⁹ e, se eu reclamo, acha que é uma “chatice de politicamente correto⁹⁰”.

ET: Não acho que seja chatice⁹¹. Tem muita coisa que a gente carrega que já não serve mais⁹². Eu não tinha a menor intenção de parecer homofóbico ou machista. Na minha vida, o humor⁹³ vem muito de uma forma de tentar se aproximar, de gerar uma proximidade. É uma cultura masculina, talvez, de sacanear o amigo e isso ser, no fundo, uma demonstração de afeto...

JA: ...Uma fraternidade: se constrói uma relação que quanto mais íntimo, mais se pode ridicularizar o outro.

LL: O que é muito escroto e mascara várias relações de poder

*ET: Relendo esta conversa me lembrou do Veríssimo que tem umas tiras das cobras muito boas em que suas personagens tinham diálogos como:
"Sabe aquela do foneticamente prejudicado?"
- "Ah! A do fanho."; e
- "Sabe aquela do indivíduo com opção sexual alternativa e do afro-brasileiro avantajado?"
-"Ah! A da bicha e do negão."*

JA: Puxa, Kide. estávamos indo tão bem defendendo o cuidado e a não-violência.

⁸⁹ A atenção à linguagem é uma estratégia de minorias de buscar evidenciar o preconceito e lutar por seus direitos e mudanças sociais. Este esforço lembra a idéia defendida por Bakhtin de que a linguagem não reflete a realidade, como um espelho, mas sim a refrata como uma lente capaz de modificar a compreensão da própria realidade. A linguagem pode ser considerada portanto um campo de batalha para a luta de classes ou pelos direitos civis. (BAKHTIN/VOLOSHINOV 1981, p. 46). A crítica feita por linguistas a esta estratégia argumenta que o sentido preconceituoso não reside nas palavras mas no contexto. Uma palavra não teria o sentido depreciativo se a cultura e a sociedade fossem igualitárias e da mesma forma a troca de uma palavra por outra não suprime o preconceito da sociedade e é só uma questão de tempo para o novo termo tenha o mesmo uso depreciativo do que veio a substituir. (POSSENTI e BARRONAS, 2006)

⁹⁰ O politicamente correto é um termo que abriga um grande número de teses distintas que visam uma linguagem neutra ou não discriminatória. Há grupos organizado em torno da defesa de alguns termos e da eliminação de outros. (BOURDIEU, 1983).

⁹¹ O termo politicamente correto também pode ser usado de maneira pejorativa quando apropriado por grupos conservadores de direita para reduzir ou desqualificar discursos de minorias raciais ou políticas afirmativas de gênero (WILSON, 1995) podendo mesmo camuflar um discurso de ódio.

⁹² A auto-conscientização da herança cultura violenta é a reeducação linguística e social para níveis não discriminatórios é uma abordagem que virá a tona na Comunicação Não Violenta (ROLEMBERG, 2006) e na abordagem usada pelo GEN, Global Ecovillage Network, no curso Educação Gaia promovido no Brasil por Terra UNA. (JOUBERT/ ALFRED, 2007)

⁹³ “Freud diz que o humor tem algo de libertação. (...) O humor não é resignado, mas rebelde: significa o triunfo do eu como também do princípio do prazer; o humor é um triunfo sobre a adversidade. Essas duas características, a rejeição da dura realidade e a imposição do princípio do prazer aproximam o humor dos processos que o aparelho psíquico desenvolve para afastar a opressão do sofrimento que caracterizam a neurose, a loucura, a embriaguez, o ensimesmamento e o êxtase.” (LIMA, 2009)

truncadas, opressão, bullying, etc⁹⁴.

ET: Nem sempre. É um pouco um dado cultural do brasileiro, também. Do futebol. Da confraternização entre os lavradores ou operários. Porque não passa só pela ridicularização do outro, mas também pela autoironia. O que eu queria dizer é: eu reconheço que carrego em mim preconceitos em algum lugar inconsciente. Mesmo sendo racionalmente a favor da diversidade, eu carrego este estranhamento. Quando vejo, por exemplo, a Leo e a Aline se beijando, me dá um desconforto.

JA: Você não consegue ver o gay como natural⁹⁵?

ET: Não é racional, é um sentimento entranhado. Dessa cultura cristã que eu renego, mas que está aqui na minha carne e às vezes aflora de maneiras toscas.

LL: O que aconteceu foi uma coisa pequena que acontece milhares de vezes todos os dias. A agressão verbal contra a mulher, que é o mesmo quando um cara grita “gostosa” para você na rua. É muito mais comum do que os homens possam imaginar. Isso é tão normal que ficou invisível, mas carrega uma imposição de poder que não podemos aceitar.

ET: Concordo, Juca. Mas temos de defender o humor também. lembrando que o preconceito está nas pessoas não nas palavras.

LL: Sim, não tenho nada contra o humor. Mas tem palavras que precisam ser questionadas para expor feridas sociais que precisam ser tratadas. E o mais grave são os contextos discriminatórios que ficam naturalizados pelo uso de certas palavras, muito mais que as o uso em si das palavras.

⁹⁴ O movimento de ecovilas (GEN) sugere também que a sustentabilidade não deve ser pensada apenas do ponto de vista ambiental ou econômico. A revolução pretendida pelas ecovilas deve abarcar uma sustentabilidade também social, incluindo aí as relações entre classe, gêneros e todas as relações interpessoais em uma visando de mundo que seja sustentável. (JOUBERT/ALFRED 2007)

⁹⁵ A problemática sobre a naturalidade ou não de comportamentos sexuais não hegemônicos dominou os debates sobre o tema até os anos 70. Na época da inquisição todos os comportamentos sexuais não focados na reprodução eram taxados como “contra-natura”. “Esforços feministas se concentraram em uma revisão crítica das teorias que usavam a reprodução para ligar gênero e sexualidade. (...) O reexame teórico levou a uma crítica geral do determinismo biológico, em particular em particular do conhecimento baseado na biologia das diferenças sexuais.” (VANCE, 1995)

JA: Tudo isso foi o que gerou o atrito⁹⁶. Mas eu trouxe este tema de novo por conta da resolução que vocês deram⁹⁷.

ET: Na hora a gente se exaltou, ficou todo mundo meio espantado. Daí veio a Jaya e se propôs a fazer uma mediação⁹⁸.

NE: Jaya Pravaz, artista e terapeuta, esposa de Nadam.

LL: Mama Jaya salvou. Foi incrível mesmo. Sentamos ali, embaixo de uma árvore, e ela foi conduzindo para que cada um pudesse dizer o que tinha para dizer. E escutar. Escutar é a grande medicina.

ET: Acho que ali nos reconhecemos. Porque a gente se conhecia muito pouco. Conheci a Leo por conta, aqui, dos trabalhos do Grupo UM. Quando o Nadam me convidou no fim do ano passado para fazer parte desta experiência com o grupo, eu não conhecia ninguém. São muitas coisas novas para mim.

LL: E fiquei feliz que terminamos com uma coisa propositiva⁹⁹. Eu e o Kide vamos fazer um trabalho juntos.

LL: Acho essa babação de ovo desnecessária. não podemos cortar esta parte?

ET: É um desafio mesmo. Eu falei da admiração que tenho pelo desapego com que a Leo lida com imagens.

ET: Calma aí. Aceite o elogio. Não pode cortar esta parte e deixar as outras que eu vou ficar parecendo um grosso.

⁹⁶ Ainda sobre a metodologia proposta pelo movimento de ecovilas. É considerado um tripé para qualquer objetivo composto por TAREFA, PROCESSO e RELAÇÕES. Para ser sustentável temos de atentar igualmente para estes três fatores: tarefa realizada, processo vivido com satisfação e relações entre os envolvidos aprofundadas. (JOURBERT/ ALFRED 2007)

⁹⁷ Assim, realizar as tarefas não é um fim em si mesmo. Se o processo ou relações estiverem sendo descuidados. Ao mesmo tempo só trabalhar as relações não é suficiente se a tarefa, o objetivo ou, neste caso a obra, não for realizada. (JOURBERT/ ALFRED 2007)

⁹⁸ Jaya Pravaz, além das práticas de comunicação exercitadas em Terra UNA, trabalha com algumas técnicas de terapia como o *Life art process* de Anna Halperin onde através de movimentos expressivos e desenho o participante toma contato com si mesmo. (HALPRING, GERKEN, 2002) e também meditação e cura quântica como O Theta Healing onde se pretende através da meditação em ondas theta alterar padrões de pensamento e crenças que nos impedem de viver em plenitude. (STRIBAL, 2014)

⁹⁹ Há um cuidado de todo ideário das ecovilas do movimento em ser propositivo. Por mais que hajam muitas coisas a serem mudadas e algumas vezes ser inevitável nos movimentos civis ou ambientais se manifestar contra algum empreendimento ou política nocivos, a intenção é sempre propor novas formas, novas soluções e encaminhamentos. Da mesma maneira que o Manifesto UM é positivo, as ecovilas pretende propor e experimentar, mais do que se opor. (JOURBERT/ ALFRED 2007)



[10- Rupestre digital, conjunto de pedras, 2013, Leo Liz e Euclides Terra. Leoliztipia sobre pedra são tomé. Foto Leo Liz]

ET: Eu catei estas pedras são tomé no caminho para Terra UNA quando passava em São Thomé das Letras.

LL: Uma impressão tem a frieza de uma marca do tempo ou a indiferença de uma máquina, não é como a subjetividade de um desenho ou de uma pintura.

ET: Para mim é como tentar ser um artista rupestre. Usamos os minerais disponíveis no solo: óxido de ferro e manganês e também pó de grafite.

LL: Para escolher as imagens que seriam usadas fizemos uma pequena enquete no FaceBook. Perguntamos “o que é Rupestre contemporâneo para você?” E fomos colocando as imagens que surgiram, misturando uma coisa e outra. Alguém falou “crocodilo dundee”. A imagem do filme com ele segurando o crocodilo me lembrou o Beuys com a lebre morta.

ET: O homem dominando o animal. Como o homem pré-histórico nas cavernas dominando a si mesmo ao se representar nas pinturas.

LL: As mãos de pinturas rupestres me lembraram a este clip paródia feito pelo Cuiabá Arsenal do Show da Poderosas.

ET: É uma relação arbitrária. Mas na minha passagem por São Thomé parei para almoçar e estava passando uma reportagem sobre esse vídeo no noticiário de esportes.

LL: Gosto destes contrastes. Da pintura rupestre e Duchamp com o mesmo valor, com a mesma textura. Acho que Duchamp como o pai da apropriação na arte ia gostar desta homenagem.

ET: O bom é que chegamos em uma textura muito próxima dos fósseis de plantas que são tão comuns neste tipo de pedra. No canto superior direito se vê o fóssil.

LL: E veio a ideia de fazer este trabalho com pedras e impressões. Seria o rupestre digital, pensando no lema que estamos trabalhando para a exposição.

JA: Que é o *Rupestre Contemporâneo*.

ET: Eu estou animado, acho que esta semana podemos fazer muitas coisas.

JA: E vai ser algum trabalho que trata destas questões de diversidade sexual?

LL: Não. Acho isso foda, também. Porque eu sou gay, tenho de fazer um trabalho gay; se eu sou mulher, meu trabalho tem de ser feminino¹⁰⁰. Eu sou *queer*¹⁰¹! Esse papo, para mim, é careta e normativo. O trabalho vai ser sobre o que for, vamos descobrir ainda.

A conversa é interrompida quando Aline Elias e Nadam Guerra chegam. Todos se cumprimentam.

Nadam Guerra: Desculpa a demora. Fomos deixar o Tuan ali embaixo, na casa da Lauzina, e acabamos demorando na conversa mais do que o planejado.

NE: Tuan, na época com 3 anos, filho de Nadam. / Lauzina, vizinha de Terra UNA, caseira do trutário.

¹⁰⁰ O desconforto de artistas em ser rotulados por gênero, opção sexual ou local de nascimento aumenta na medida que este tipo de recorte se torna mais comum nos discursos de arte. Como exemplo uma trecho da conversas das artistas Ana Hupe e Júlia Debasse:

“AH: Você considera sua arte feminista? (...)

JD: (...) 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” (...) Feminista, realmente, não. Não acredito no emprego de gêneros no trabalho e não me interessam as questões que são só da mulher.” (HUPE, 2011. p.112)

¹⁰¹ A teoria queer surge nos Estados Unidos nos anos 80 em meio aos movimentos feminista, lésbico e gay. a lógica queer se assemelha no campo do gênero ao que trouxemos no campo da autoria no capítulo anterior. “Se as identidades deixassem de ser fixas como premissas de um silogismo político, e se a política não fosse mais compreendida como um conjunto de práticas derivadas dos supostos interesses de sujeitos prontos, uma nova configuração política surgiria certamente das ruínas da antiga” (BUTLER, 2003, p. 213)

Aline Elias: A culpa foi minha; ela ofereceu de mostrar os tanques do trutário, e eu tinha muita curiosidade de ver.

JA: Tranquilo. Nós falamos um pouco do conflito entre Leo e Kide, ontem, e do que isso trouxe à tona.

ET: Sim, e a Leo disse que é *queer*. Eu queria saber o que isso quer dizer exatamente.

AE: “Estranho”. *Queer* quer dizer exatamente “estranho”, “anormal”. É esta a tradução. É usado como *gay*. Mas *gay* é uma gíria para alegre¹⁰², e *queer*, para estranho¹⁰³.

LL: Por exemplo: transexual feminino que nasceu mulher¹⁰⁴, se veste como homem e fica com homem...

AE: É muito mais do que isso¹⁰⁵. O *queer* não quer ser normatizado. A teoria *queer* se interessa por comportamentos não convencionais. Assim como existe um comportamento dominante na nossa cultura

¹⁰² Quando falamos de movimentos gays devemos considerar que se trata de uma infinidade de iniciativas com estéticas e estratégias diferentes por mais que tendo um objetivo comum de anti-homofobia. O termo *camp*, por exemplo, como tenta definir por Susan Sontag vai sugerir uma sensibilidade e predileção pelo exagerado, pelo artifício, pelo requinte, pelo frívolo ao invés do sério. Pelo divertido e até despolitizado. (SONTAG, 1987) Já Lopes afirma que hoje “o camp se tornou político” pelo modo como afirma o afetivo como algo central de uma nova educação sentimental baseada na teatralidade. (LOPES, 2002. p.112)

¹⁰³ A conotação pejorativa da palavra *queer* que era usada com um insulto demonstra a mudança de intensão da teoria *queer* em relação a outros movimentos gays. O *queer* que não quer normalizar os comportamentos homossexuais e sim criar abertura para o que é diferente “A política *queer* (...) adota a etiqueta da perversidade e faz uso da mesma para destacar a ‘norma’ daquilo que é ‘normal’, seja heterossexual ou homossexual. *Queer* não é tanto se rebelar contra a condição marginal, mas desfrutá-la” (GAMSON, 2002, p. 151). Assim algumas vezes o *queer* se afasta, ou mesmo se opõe, ao *camp* e em outros casos e outros autores serrano usados quase como sinônimos.

¹⁰⁴ “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher”, escreve Simone de Beauvoir: “Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume na sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino” BEAUVOIR (1967, p. 9)

¹⁰⁵ “Essa formulação radical da distinção sexo/gênero”, escreve Butler sobre a frase de Simone de Beauvoir, “sugere que os corpos sexuados podem dar ensejo a uma variedade de gêneros diferentes, e que, além disso, o gênero em si não está necessariamente restrito aos dois usuais” (BUTLER, 2003, p. 163)



[11 - Rupestre digital - Não subir na pirâmide, 2013, Leo Liz e Euclides Terra. Leoliztípiá sobre pedra são tomé. Foto Leo Liz]

ET: As pedras foram impressas dos dois lados. Na instalação, muitas das impressões ficaram ocultas. esta por exemplo tem no verso a referencia ao grande video de Duchamp que aparece na foto anterior.

LL: A imagem é uma fotografia minha antiga de quando estive no México em um sítio arqueológico em Oaxaca.

ET: É uma placa de proibido subir na pirâmide. Mas tudo que é proibido instiga a subversão. E as pirâmides foram construídas para que se subisse em cima. Para fazer o ritual perto das estrelas.

LL: Nesta pedra, mantive a barra de tarefas do programa de edição de imagens do computador que em todas as outras tirávamos da projeção que imprimia as imagens. Isso par mim é para dar um indício da artificialidade do trabalho. Um sinal dos meios tecnológicos empregados.

JA: Um sinal dos tempos estranhos como o queer e artificiais como o camp. Fico pensando se esta for uma para achada em uma escavacando arqueológica de um futuro remoto, O que será que se poderá dizer dos tempos de hoje a partir dela?

que é heteronormativo, também existe uma normatividade homossexual que o *queer* questiona. A teoria *queer* vai dizer que gênero é uma construção cultural. Mulher, homem, gay: tudo é uma construção, não existem, biologicamente falando. Então, a oposição entre hétero e homossexual é falsa.¹⁰⁶

LL: Então eu posso ser o que eu quiser, não o que a sociedade ou um grupo querem que eu seja.

JA: Muito boa esta síntese. Liberdade! Retornando aos pontos que eu queria trazer, depois desta troca intensa, Leo e Kide decidiram fazer um trabalho juntos.

LL: Vamos ver no que isso vai dar...

JA: Pelo que eu entendi, é algo com a técnica de impressão que a Leo está pesquisando, sobre a qual ela nos contava ontem à noite.

ET: Sim, pensamos em fazer uma instalação com pedras impressas.

JA: Nos explique como é que se dá esta técnica.

LL: Como eu sempre morei no interior e nunca fiz curso de arte, me acostumei a ser sempre meio autodidata. Lendo uma parada num site, vendo um vídeo no Youtube e testando por minha conta. Me interessa

¹⁰⁶ Aline descreve genericamente os fundamentos da teoria queer presente no “tornar-se” de Beauvoir e que foi desenvolvida por vários teóricos e ativistas no sentido de separar sexo (que é biológico) de gênero (que é uma construção cultural). Esta constatação permite que a identidade (e a identidade sexual) de cada um seja fluida e instável uma vez que entende o gênero como um conjunto de actos performativos. (BUTLER, 2004) Porém não há consenso sobre estas definições nem mesmo entre as feministas. A divisão entre sexo/gênero pode ser útil para abrir estes questionamentos porém não é suficiente e será criticada pela própria Butler (2010) e por Joan Scott que afirma que “Gênero é a organização social da diferença sexual percebida. O que não significa que gênero reflita ou implemente diferenças físicas e naturais entre homens e mulheres, mas sim que gênero é o saber que estabelece significados para as diferenças corporais.” (SCOTT, 1994, p. 13) Assim para ela, pensar relações de gênero sem discutir o corpo é como pensar relações raciais sem discutir a cor de pele. Se perdermos o referencial no corpo, por mais variável que esse corpo seja, criamos um conceito fraco, inespecífico, o qual poderia ser utilizado para qualquer relação de poder.

a fotografia, mas a fotografia artesanal, primitiva. Os trabalhos que eu mostrei ontem para vocês são todos muito experimentais, não sigo uma receita ou uma técnica. Fui fazendo, testando, criando suposições de como isso funcionaria e seguindo adiante. Misturo umas coisas de serigrafia com um tipo de impressão chamado goma bicromatada, que é do século XIX, com uns lances de fotopolímero e desenho de circuito impresso¹⁰⁷.

JA: Seria a “leoliztipia”?

LL: Não tenho a pretensão de criar uma técnica. Estou mais para desinventar. Tenho até uma birra de arte tecnológica, arte digital...

JA: Como assim?

LL: Quando eu saí de Airuoca para estudar fotografia em São Paulo, me interessei por arte digital. Peguei um trampo de assistente de uma fotógrafa, aprendi muita coisa nessa época. Eu gosto de máquina, engrenagem, de fuçar para descobrir como construir uma coisa. Mas a galera de arte digital é muito chata.

ET: Tem vezes que parece que a técnica¹⁰⁸ já é a obra. Que não precisa de conceito¹⁰⁹; basta eu pôr um sensor de presença que já é

JA: É um pouco disso que eu queria me remeter quando falava no capítulo anterior da nova geração. O acesso a informação está muito mais simples depois da internet. Se no século XIX uma influência da arte européia demorava uma geração para ser sentido no Brasil, e se vê isso nas datas dos movimentos artísticos. Isso foi diminuindo aos poucos e hoje a influência já é cruzada com tal grau de complexidade que uma jovem no interior do Brasil pode estar estudando uma técnica esquecida século XIX ou de qualquer época e propondo inovações sem ter de passar por qualquer grau de hierarquia.

¹⁰⁷ Leo faz um apanhado de técnicas similares. A serigrafia faz uso do mesmo princípio químico da gomadicromatada. O fotopolímero (ou flexografia) assim como a impressão de circuito impresso são técnicas químicas de fixação de imagem por meio de luz. Não é interesse deste trabalho nos determos nas diferenças entre estes procedimentos.

¹⁰⁸ A distinção entre a artesanania, ou os meios técnico para a realização de uma obra, a a arte é abordada por vários autores. Mário de Andrade por exemplo diz que o artesanato faz uma parte da arte, a parte que pode ser ensinada e aprendida. (ANDRADE, 1938)

¹⁰⁹ Para Joseph Kosuth. toda arte depois de Duchamp é conceitual e “O “valor” de determinados artistas depois de Duchamp pode ser medido de acordo com o quanto eles questionam a natureza da arte.(...) Se Pollock é importante, isso acontece porque ele pintou as telas soltas no chão, dispostas horizontalmente. O que não é importante é que posteriormente ele tenha esticado essas telas de dripping e as pendurado na parede. (Em outras palavras, o que é importante na arte é o que alguém traz para ela, não a sua adoção do que já existia previamente).(KOSUTH, 1991 p.18-21)

arte¹¹⁰.

LL: Não. O que eu acho foda são esses artistinhas que tem uma ideia, daí contratam alguém para fazer. Conversam uma vez, explicam o que querem, passam dali a um mês e pegam o negócio pronto; daí, no dia seguinte, estão dando palestra como se tivessem feito a programação do trabalho. Lá no Itaú Cultural acontece direto. Fui numa palestra de um artista que ficava falando de Puri Data, e quando eu perguntei um lance, pela resposta dava para ver que a pessoa não tinha a menor ideia de como funciona o Puri Data.

ET: E o que é o Puri Data?

LL: É uma linguagem de programação interativa para áudio e vídeo. O negócio é que eu pedia para ver a programação e o cara dizia que não podia mostrar, que era o trabalho dele. Mas o Puri Data é software livre¹¹¹. Ele não sabia o que estava usando porque foi outra pessoa que fez o trabalho para ele. Se você diz que está lidando com tecnologia, você tem de saber o mínimo da técnica que está usando. A programação é uma criação também... e, se o seu trabalho se baseia nisso...

NE: As opiniões expressas nos diálogos são de inteira responsabilidade de seus autores e não expressam a posição do grupo, do editor ou do autor deste livro.

LL: Ei, fiquei sozinha?! Se ninguém se responsabiliza, porque não corta logo esta parte?

JA: Este assunto por mais que seja marginal ao todo da conversa está imbricado no raciocínio do grupo.

LL: Falei isso. Tá certo, só que escrito fica mais pesado. E na verdade pode ser aplicado a toda arte. Se uso tintas em uma tela, faço uma pintura, sou um pintor, não necessariamente uma artista. Se entalho umas pedras sou um escultor e não necessariamente uma artista. Se faço umas projeções loucas de imagem posso ser apenas um operador de Modul8.

¹¹⁰ Kosuth aponta para o equívoco de se definir morfologicamente a arte. Assim como nem toda pano pintado com manchas coloridas é arte ou traz algo para a arte também não basta usar novas tecnologias para fazer arte tecnológica.(IDEM)

¹¹¹ O software livre, de código aberto e copyleft fazem parte de um movimento ativista com muitas frentes e nuances que tem em comum considerar a informação como um legado da humanidade. Tese que vai de encontro a noção de propriedade intelectual. “O conhecimento até pode ser produzido ou usado por indivíduos isolados, mas ele é indivisível do processo social. Por isso, diremos que o conhecimento não pode ser confinado dentro do circuito proprietário de cada firma, pois sua capacidade de produzir valor depende de modo determinante das externalidades (seja para os custos que para os lucros). Cada vez mais, realiza-se a tendência que antecipava o desaparecimento do autor, de uma “obra sem autor”, que acontece em fluxo, por enxameamentos sucessivos e por propagação virótica.” (COCCO, 2012 p.15)

JA: Certo, mas o artista não é obrigado a saber todas as técnicas envolvidas na sua obra¹¹². Pode ter uma ideia e delegar a execução para outros artesãos ou técnicos. Muita gente trabalha assim. Pensando a arte como um trabalho muito mais filosófico que manual.

ET: Eu entendo isso mais pelo lado ético. É importante dar os créditos a todos os colaboradores da obra. O artista que se apropria da técnica sem dar os créditos é um falsário. Porque o cinema é uma arte coletiva, então você vê que em todo filme tem os créditos. As artes visuais são supostamente individuais; logo, uma pessoa muitas vezes leva o crédito do trabalho de um grupo. É como se, no filme, só tivesse o crédito do diretor.

JA: É verdade; numa exposição coletiva ou numa feira, o que você vê é a etiqueta com o nome de uma pessoa. Mas, quando tem espaço, em uma individual ou num catálogo, entendo que a prática seja citar todos. O que eu vejo na fala da Leo é uma tendência de muitos artistas novos: a de se re-apropriarem das técnicas. O que é muito saudável. A imagem do artista que não suja as mãos e que a única ferramenta que sabe usar é o telefone está em crise. Mas não se pode demonizar um artista por contratar um serviço.

LL: O lance é que, se você paga alguém, é porque você tem dinheiro. Vira indústria, se afasta da arte¹¹³. Eu tenho dinheiro, daí pago alguém para pintar por mim para eu produzir mais e ganhar mais dinheiro. Daí

¹¹² Se por um lado, como falamos acima, a técnica não define a arte, é de se convir que os meios técnicos são sincrônicos com necessidades da artes atual. O que começa nas décadas de 60 e 70 como a difusão de métodos caseiros de reprodução da imagem vem crescendo em escala geométrica e faz com que hoje o vídeo (e também o computador) seja um instrumento a mais no ateliê do artista. (RUSH, 2006)

¹¹³ A distinção entre arte e indústria aqui é problemática. Sempre que se gera um produto se produz mais-valia, seja o produto gerado por uma máquina ou por um artista. “Para Marx, o trabalho intelectual produtivo é aquele que se objetiviza em uma obra que existirá independentemente do ato de produzi-la. O ato de produzir separa-se do produto: práxis e poiesis se separam. A produção é mais importante do que a práxis. A mercadoria se separa do produtor, em objetos distintos das prestações artísticas. São os livros, os quadros, as estátuas, de quem escreve, pinta ou cria. Esse trabalho intelectual, dizia Marx, é produtivo porque ele produz mais-valia.” (COCCO, 2012 p.18)

eu enriqueço na mais-valia do trabalho que eu estou explorando¹¹⁴. É a lógica do capital, que só funciona se eu pago mal. É a mesma coisa em casa: eu quero ter uma casa grande, linda, daí eu preciso de alguém que limpe a casa, que lave os pratos, e eu tenho de ter um trabalho que seja mais bem-pago para sustentar isso.

JA: Não entendi. Você é contra contratar alguém para limpar sua casa?

LL: Não sou contra nada. O que eu quero dizer é que é a mesma coisa contratar para limpar ou para pintar um quadro. É um funcionário. E se paga mal, tem de reclamar. É a mesma luta de classes. Só que a galera não reclama porque é legal trabalhar no ateliê do artista, ele é *brother*. Então fica caladinho e, se alguém pergunta se você ajudou a pintar o quadro, só balança a cabeça e não diz que pintou o quadro sozinho.

JA: O que você está questionando são as relações de trabalho? A exploração¹¹⁵?

¹¹⁴ “Ao contrário, há um segundo tipo de trabalho intelectual, que não se objetiviza em obra nenhuma: trata-se das atividades cujos produtos são inseparáveis do ato de produzir. Nesse caso, a práxis coincide com a poiesis e a sobredetermina. Estamos falando das atividades que encontram sua realização em si mesmas – como são todas as execuções virtuosas dos oradores, dos professores, dos médicos, dos padres, dos bailarinos, dos músicos em um concerto, de um artista em uma performance etc. Nesses casos, dizia Marx, temos um trabalho intelectual improdutivo. Pode até ser um trabalho assalariado, mas ele não produz mais-valia, por não haver separação entre o ato de produzir e seu resultado. Para Marx, esse tipo de trabalho intelectual não é apenas improdutivo; este tipo de trabalho também contém elementos de tipo servil, pois funciona com base em prestações pessoais, prestações de serviços! Os executores virtuosos são, pois, improdutivos, embora seu trabalho seja de tipo servil. (COCCO, 2012, p.18/19)

¹¹⁵ Foucault em crítica ao marxismo diferencia exploração (extração e apropriação da mais-valia) e a dominação (estudos de poder) “Esta descontinuidade geográfica de que você fala significa talvez o seguinte: quando se luta contra a exploração é o proletariado que não apenas conduz a luta, mas define os alvos, os métodos, os lugares e os instrumentos de luta; aliar-se ao proletariado é unir-se a ele em suas posições, em sua ideologia; é aderir aos motivos de seu combate; é fundir-se com ele. Mas se é contra o poder que se luta, então todos aqueles sobre quem o poder se exerce como abuso, todos aqueles que o reconhecem como intolerável, podem começar a luta onde se encontram e a partir de sua atividade (ou passividade) própria. (...) As mulheres, os prisioneiros, os soldados, os doentes nos hospitais, os homossexuais iniciaram uma luta específica contra a forma particular de poder, de coerção, de controle que se exerce sobre eles.” (DELEUZE, 2006, 265-273)

ET: E também a hierarquia¹¹⁶. Se um é o autor e outro é funcionário, não é uma relação horizontal¹¹⁷.

NG: A exploração é um dado, mas não anula a qualidade da obra de arte. O cara pode ser um reacionário e ser bom artista.

LL: Eu acho que cada um tem de lavar a sua louça¹¹⁸. É uma postura política¹¹⁹.

NG: Pode ser. Mas a desmaterialização da arte e a desvinculação entre arte e técnica foi uma conquista. É uma liberdade muito grande a que temos hoje. A arte não está mais no material, mas nos conceitos e nas relações¹²⁰. Um gesto pode ser uma obra de arte; uma festa, uma frase, uma correspondência, uma conversa, um jogo, tudo pode ser arte. Para mim, precisamos de uma teoria *queer* para as artes como a Aline explicava para os gêneros. Hoje, não é preciso seguir uma normatividade nem no gênero, nem nas artes e, eu acrescentaria, nem nas relações de trabalho. Cabe a cada grupo negociar tudo isso a cada

¹¹⁶ A indiana Gayatri Spivak no livro *Pode o subalterno falar? vê no gesto de Foucault ao deslocar a atenção da exploração (de classe e internacional) para um poder difuso idealizado uma cegueira para as questões mais amplas do imperialismo. Ela afirma que “Algumas das críticas mais radicais produzidas pelo ocidente hoje são o resultado de um desejo interessado de manter o sujeito do ocidente ou o ocidente como sujeito.” Ela também relativiza o projeto feminista ocidental que “tanto continua quanto desloca a batalha sobre o direito ao individualismo entre mulheres e homens em situação de ascensão social.” (SPIVAK, 2010 p.72,89)*

¹¹⁷ “Por relações verticais podem ser entendidas as relações existentes entre pessoas que participam com diferentes níveis de poder de decisão dentro de uma organização. As relações horizontais são aquelas firmadas entre pessoas que possuem mesmo nível decisório, não existindo subordinação de uma em relação à outra.” (MILANI, 2005)

¹¹⁸ Spivak percebe que “a história da lógica do capital é a história do ocidente, que o imperialismo estabelece a universalidade da narrativa do modo de produção, e que ignorar o subalterno hoje é - quer queira, queres não - continuar o projeto imperialista.” (SPIVAK, 2010 p.97)

¹¹⁹ Hakim Bey em uma de suas definições de TAZ, Zona Autônoma temporária, diz “A TAZ deseja, acima de tudo, evitar a mediação, experimentar a existência de forma imediata. A essência da TAZ é "peito-a-peito", como dizem os sufis, ou cara-a-cara.” (BEY, 2004 p.13)

¹²⁰ Costumamos ver os movimentos de vanguardas até a arte conceitual como uma série de avanços em direção a liberdade. Uma outra leitura pode ver as mudanças a arte como consequência das transformações políticas e econômicas. “No capitalismo industrial, a variável estratégica era o salário. No capitalismo cognitivo, a variável estratégica é a relação, ou seja, a cultura. Por sua vez, o trabalho passa por uma transmutação do mesmo tamanho: de trabalho instrumental que se objetiva numa obra (um bem) ele passa ao estatuto de uma atividade relacional sem obra. (...) No capitalismo contemporâneo, a atividade sem obra deixa de ser a exceção e se transforma em protótipo do trabalho em geral.” (COCCO, 2012 p17-19)

momento: relações de trabalho, identidade, estatuto da arte. E nunca chegamos a um porto de equilíbrio, é sempre provisório.

JA: E temos, então, que nos capacitar para tamanha fluidez e parar de exigir segurança e previsibilidade do mundo. Cada um é fluido, o mundo é fluido.

[O sol já ia alto e estavam todos ansiosos por tocar seus trabalhos.

Interrompemos as conversas neste ponto do fluxo.]

Entreato III

Os integrantes do Grupo UM



Aline Elias. Guapimirim, RJ. 1988. Poeta. Atendente do pedágio da Concessionária Rio-Teresópolis. Sempre escreveu, mas descobriu a literatura na internet. Lançou o primeiro dos seus sete livros da série Seu Troco Obrigada em 2011. Seus livros são editados e apresentados de forma independente e vendidos de mão em mão.

“Sintética e perfurante. Aline Elias atua num terreno estreito entre o signo e o significado, entre um carro e outro. Entre dois infinitos imponentes: tudo que há por ser dito e tudo que já foi dito, Aline escolhe um terceiro infinito: o que não pode nem nunca poderá ser dito. Ela sabe que o texto não reside nas palavras, mas no espaço entre elas. Escolhe não palavras, mas chaves que abrem o enorme vazio entre. Não me canso de ler seus poemas porque cada poema é muitos. Cada palavra é muitas. Cada poema de três palavras nos projeta para abismos. Cada trinca de poemas nos arremessa no infinito triplo. E cada livro com três trincas compõem um mapa. Leio estes mapas na horizontal, na vertical, na diagonal, em zigue-zague... Nenhuma trilha leva ao tesouro, mas também não há pistas falsas. Os caminhos de Aline Elias nos levam para a mais profunda matéria da linguagem.”

(por Domingos Guimaraens)



Euclides Terra. Machado, MG. 1981. Vive e trabalha em Machado.

“tábua terra tempo

fê pedra fura

longe certo sertão

Euclides nasceu na terra. A terra do grande dentro no país que teima em olhar fora. Faz arte com olho. Faz fé com chão. Faz vida com mão.”

(por Aline Elias)



Domingos Guimaraens. Rio de Janeiro, RJ. 1979. Poeta e artista visual. Doutor em Literatura na PUC-Rio. Durante anos colaborou na organização do CEP20000. Publicou o livro A gema do sol (2006) e Amoramérica (2008). Atua com os coletivos Grupo UM, OPAVIVARÁ! e Os Sete Novos.

“Galáxias distantes em curso de colisão: Andrômeda palavra e imagem plêiade se deslocam na velocidade da luz rumo à colisão. Cientistas e semióticos temiam pelo colapso do Universo. Gramáticos vociferavam nas ruas: “não se pode chorar sobre a Via Láctea derramada!” Galinhas cintilantes se contorciam de dor, já prevendo o final dos tempos! E eis que num domingo de sol, no derradeiro momento do encontro: palavra e imagem não explodiram, mas se amaram, se fundiram. A palavra se fez coisa e a coisa se fez amor.”

(por Nadam Guerra)

[12 - Nesta página e na próxima, Autorretratos do Grupo UM, Leo Liz, 2013. Leoliztípiá (pintura, serigrafia, goma dicromatada e técnica mista) sobre tecido]



Juca Amélio. Porto, Portugal. 1968. Crítico e curador. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Ganha a vida como ghost-writer. Morou no Brasil de 1998 a 2001, quando empreendeu o lendário Bar Xô Gávea. Volta a se estabelecer no país em 2012.

“Após iniciar seus estudos em Teatro na própria cidade do Porto, Juca fez diversos cursos livres de dança em Lisboa. Depois de muito experimentar as chamadas artes performativas e residir em diferentes capitais europeias (de Madri a Oslo), cansou de sua vida de marinheiro. Decidiu, portanto, na boa tradição portuguesa, aportar no suposto paraíso tropical do Rio de Janeiro. Também cansado de bailar daqui pra lá, conheceu os integrantes do Grupo UM entre choques de copos de vidro em um karaokê na Lapa. De canto em canto, de pouco em pouco, de ateliê em ateliê, resolveu reativar um hábito há décadas deixado de lado, desde os tempos de sua graduação: a escrita de arte. No ofício da escrita, escolheu a arte da fantasmagoria. Dizem as más línguas que já escreveu de tudo, livros de autoajuda, relatórios militares e mais de 20 teses de doutorado defendidas em instituições brasileiras de além mar.”

(por Raphael Fonseca)



Leo Liz. Aiuruoca, MG. 1987. Fotógrafa e Artista Visual. É ativista política e poética. Interessada em fotografia, gravura e outras tecnologias obsoletas.

“Vandalismo bucólico! Melhor pedir perdão que permissão! Leo Liz é Mulher com M maiúsculo. Mais que isso, é pós-mulher. Pós-gênero, pós-número, pós-grau. Nas ruínas de um antigo moinho de cana nos encontramos pela primeira vez. As caixas de som tocavam uma batida forte, as luzes eram psicodélicas, e a energia, trans-mundo. Leo projetava fotografias mofadas com um projetor de slides. Ou melhor, projetava mofo através dos slides. Ou melhor ainda, cobria o mundo com mofo-luz. Ofereci uma mão, ela pegou o braço. Desde então somos unha e carne. E ponho a minha carne no fogo por esta artista firme que sustenta as contradições e que sabe se equivocar. Juntas comemos nossa própria carne. Autoantropofagismo mutante! Senhores do mundo, tremei! Leo Liz não deixará teta sobre pedra.”

(por Ophélia Patrício Arrabal)



Nadam Guerra. Rio de Janeiro, RJ. 1977. Performer e artista multiuso. Vive e trabalha no Rio de Janeiro e em Liberdade na ecovila Terra UNA. Graduado em Teatro, mestrando em Artes Visuais. Materializa suas ideias em textos, vídeos, performances, esculturas e encontros.

“Nadam Guerra é um artista contemporâneo carioca. Há mais de uma década, vem investigando um apertado emaranhado entre identidade, relações e narrativas. Por sua produção ser muito heterogênea e por ele não ter sido muito visto nos eventos da cidade, alguns duvidam se ele existe de fato ou se é um trabalho do Grupo UM. Outros dizem que ele se faz de muitos e de outros para agrupar o tanto que transborda dos limites muito apertados por uma existência só. Sonhei com ele quando tomei Ayahuasca. Veio um anjo, e estava lá ele embaixo da asa do outro. Depois um índio me apresentou à sua mãe. É bem louco isso, mas é verdade. Alguns dias depois, com tantas dúvidas rolando por aí, por um momento, eu desconfiei que eu havia inventado Nadam, mas eu não inventaria esse sobrenome Guerra. Não mesmo. Nada contra, mas eu seria menos literal. “Nadam” não: esse eu poderia ter escolhido como nome para um personagem. É ótimo. É esquisito, e ninguém duvidaria de que é real. Nenhum personagem inventado tem um nome estranho desse. Se fosse José Carlos, as pessoas poderiam duvidar.

De todo modo, logo depois tive medo de ter sido inventado e manipulado por ele. Tem esse lance: quando a pessoa não cabe em si, não cabem também seus artifícios. Real ou não, Nadam é uma figura cativante e encantadora: um verdadeiro interessado na expansão do espaço compartilhado entre a arte e a vida. Amante da matéria viva e da matéria coisa. Materializador de sonhos e desmaterializador de limites. Como ele mesmo diria:

- Quando a arte é boa, é vida. Quando a vida é boa, é arte.”

(por Bernardo Mosqueira)

3. SER OUTRO, SER MUITOS

Sobre os autorretratos de Nadam Guerra.

[A conversa ocorreu em setembro de 2013 durante a montagem da exposição Rupestre Contemporâneo de Nadam Guerra e Grupo UM na Galeria do Ibeu.]

Juca Amélio: Podemos aproveitar enquanto o resto do grupo não chega e conversar sobre os autorretratos¹²¹.

Nadam Guerra: Sim.

JA: Quando você¹²² começou a fazer autorretratos?

NG: Em um certo sentido, arte é sempre um autorretrato¹²³. Sempre se

¹²¹ “Retratar é criar monumentos. Buscando o sentido denotativo desta última palavra, encontramos as seguintes definições: “1. Obra ou construção destinada a perpetuar a memória de fato notável ou pessoa ilustre; 2. recordação, memória”¹. Logo, todo retrato tem relação direta para com a memória de uma espaço-temporalidade. Erguer este monumento é (re)construir a História, a partir da eternização de um ou mais indivíduos detentores de alguma relevância, visando uma permanência material do objeto-retrato, aporicamente, rumo ao futuro.” (FONSECA, 2007)

¹²² Em A Representação do Eu na Vida Cotidiana Goffman diz que “o indivíduo terá de agir de tal modo que, com ou sem intenção, expresse a si mesmo, e os outros por sua vez terão que ser de algum modo impressionados por ele.” Como no teatro, os indivíduos atuam de maneira a criar representações de si mesmo seja para tentar convencer os outros ou se adequar a seu papel na sociedade. (GOFFMAN, 2011. p.12)

¹²³ Leonor Arfuch atribui a Paul De Man o raciocínio de que em última instância toda escrita (e por extensão toda obra expressiva) é autobiográfica. O “momento biográfico” é quando existe uma coincidência entre dois sujeitos do texto, quando o autor se declara seu próprio objeto de conhecimento e em maior ou menor grau todo conhecimento resulta de uma experiência do sujeito. (ARFUCH, 2010 p.74-81)

pode ler o indivíduo autor em qualquer obra¹²⁴. Seja uma pintura ou uma arquitetura. Mas eu¹²⁵ comecei a série de vídeos e performances autorretratos em 2006. Um ano antes disso, fizemos a primeira edição do V::E::R no Parque Lage que durou duas semanas¹²⁶. Eu¹²⁷ tinha barba e cabelo longo. Entre uma semana e outra, eu raspei tudo. As pessoas não me reconheciam. A motivação foi intuitiva e emocional. Eu sentia muita pressão ao organizar um festival com tanta gente, ao gerenciar tantas vaidades. E o cabelo retém muito os sentimentos, a memória. Tirar o cabelo renova, é como zerar, nascer de novo.

JA: Este foi o autorretrato “quando vários¹²⁸”?

NE: V::E::R - Festival de arte viva realizado em duas edições 2005 na EAV Parque Lage e em 2011 em Terra UNA.

JA: O cabelo pode ser usado como símbolo ou metáfora do tempo, do feminino ou de outras coisas dependendo do contexto. Mas eu como careca sou um ser sempre novo? Acho que esta afirmação só faz sentido em certo contexto pessoal.

¹²⁴ Por outro lado, ela contrapõe a ideia de Derrida de que não existe “uma vida” que preexista ao trabalho de narração. “O arquivo (...) em geral não é somente o lugar de depósito e conservação de um conteúdo arquiváveis passado que existiria de todos os modos sem ele, tal como ainda se acredita que foi ou terá sido. Não, a estrutura técnica do arquivo arquivante determina do mesmo modo a estrutura do conteúdo arquivável em seu surgir em relação ao porvir. O arquivamento produz tanto quanto registra o acontecimento”(ARFUCH, 2010 apud DERRIDA, 1997)

¹²⁵ É o que Fernando Pessoa fala de outra maneira “A vida prejudica a expressão da vida. Se eu vivesse um grande amor nunca o poderia contar.” (PESSOA, Estética do Artificio disponível em <http://arquivopessoa.net/>)

¹²⁶ As posições de De Man e Derrida não são necessariamente antagônicas. A obra ser um indício da vida ou a vida ser uma reconstituição resultante da obra podem ser entendimentos da mesma roda. Na “concepção lacaniana do sujeito como puro antagonismo, auto-obstáculo, autobloqueio, limite interno que impede de realizar sua identidade plena e em que o processo de subjetivação (...) será apenas a tentativa, sempre renovada e fracassada, de “esquecer este trauma, este vazio que o constitui.” (ARFUCH, 2010 p.74-81)

¹²⁷ A questão do sujeito é descrito como um paradoxo por Edgar Morin. Para ele, entre indivíduo e sociedade, da mesma forma que entre indivíduo e a espécie, há um ciclo complementar em que o indivíduo “de produtor se converte em produto, de produto em produtor, de causa vira efeito, e vice versa.” (MORIN, 1994. p.72)

¹²⁸ Para Morin, “Temos a ilusão de ter uma identidade estável, sem nos darmos conta que somos muito diferentes dependendo de nossos humores (...) de que todos temos uma dupla, uma tripla, uma múltipla personalidade. (MORIN, 1994. p.76)

NG: Não¹²⁹. Desta primeira performance¹³⁰, não tenho registro¹³¹. Eu estava começando a experimentar o vídeo, e, a princípio, me interessava o vídeo ao vivo. Então, em 2006, fiz minha primeira autorresidência artística. Eu costumo chamar assim e dar este exemplo dizendo que foi a melhor residência que eu já fiz. Na prática, o que ocorreu foi que o Michel Groisman* ia passar uma temporada fora, e precisava de alguém para dar comida para os gatos. Daí, me ofereceu a casa em Copacabana. Eu fiquei lá dois meses em isolamento¹³². Foi como se eu estivesse em Nova Deli ou na Pensilvânia¹³³. (Risos.) Copacabana era um mundo estranho para mim, e saí poucas vezes. Fui à praia uma vez e me perdi na volta¹³⁴. (Risos.) Neste retiro, eu

**NE: Michel Groisman, artista carioca.*

¹²⁹ A impossibilidade de fixar um referente factual verificável na autobiografia faz com que Lejeune identifique um “pacto autobiográfico” supondo que há um acordo em que depende da confiança do expectador na identidade entre autor e personagem. Lembrando que “um autor não é uma pessoa. É uma pessoa que escreve e publica. Em cima do muro entre o fora do texto e o texto, é a linha de contato entre os dois” (LEJEUNE, 2008 p.23)

¹³⁰ Nas “escritas de si contemporâneas”, os auto-retratos que circulam na web e as autoficções dos romances em primeira pessoa, o sujeito se cria ficcionalmente e encena sua dimensão empírica. A criação de auto-imagens aproxima vida e arte, ficção e realidade, estabelecendo com o leitor, em vez de um “pacto autobiográfico”, um “pacto fantasmático”, cujo contrato de leitura não promete a revelação de verdades, mas o desdobramento do autor em diversos personagens. (VIEGAS, 2006)

¹³¹ O uso que se faz do vídeo e da fotografia criando obras derivadas de performances é uma questão crucial para vários artistas. Enquanto uns criam sua “fantasmática” a partir de imagens e fazem ações sem público especificamente para serem registradas outros como Alan Kaprow acreditam que o registro esvazia a experiência e pela ausência de imagem criam um “fantasmático” ainda mais misterioso. (KAPROW, 2003) O artista Tino Seghal por exemplo não aceita qualquer tipo de registro de suas performances.

¹³² As residências artísticas podem ser pensadas como um espaço tempo deslocado. Onde o artista sai do seu cotidiano habitual para um contexto de criação diferenciado. Marc Auge vai conceituar o termo não-lugar dizendo que o espaço do viajante seria o arquétipo do não lugar. “Se um lugar pode ser definido como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional nem como histórico definirá um não-lugar.” (AUGÉ, 1994, p73)

¹³³ Por um lado é possível ver as residências para artistas espalhadas pelo mundo como não-lugares criados pela supermodernidade no meio artístico por onde circular artistas não importa de que nacionalidade cada vez com mais indiferença pelo lugar onde estando indo já que “o espaço do não lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude” (AUGÉ, 1994, p95) Há por outro lado um esforço em muitos espaços de residência em inserirem o artista viajante na realidade local e em criar um identidade do próprio espaço. “As residências artísticas servem de criação (criar enquanto origem de uma situação) de um espaço de trabalho, que a meu ver deve ser tomado como espaço histórico que pode ou não ser activado pelos artistas no tempo em a residência tem lugar.”(CAPACETE, 2008, p.27)

¹³⁴ A autoficção define-se “como uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação.” (KLINGER, 2007. p. 62)



[13 - Autorretrato quando outro, Nadam Guerra, 2006. Imagens: frames do vídeo; e Autorretrato com 26 anos, Albrecht Dürer, 1498. Óleo sobre madeira]

JA: Este auto-retrato é datado de 1498 e nele está escrito: 'Eu me pintei assim. Eu tinha 26 anos. Albrecht Dürer.' Uma vez que o artista completou 27 em 21 de maio, a imagem deve datar do início do ano.

NG: Quase a minha idade no vídeo. Eu tinha 28. e faço aniversário dia 20 de maio.

JA: Quase a mesma pessoa.

NG: A mesma pessoa em outra dimensão. A vontade era ser outro. Qualquer outro. Mas esta pintura específica me chamou por estas coincidências.

JA: E me parece um bom contraponto porque você vai na direção oposta de Dürer. Para ele, o objetivo era criar um estatuto nobre para o artista a fim de se afirmar socialmente. Você usa o vídeo para desaparecer na imagem de outro e talvez diluir a imagem de artista contemporâneo no passado.

NG: Ou talvez me apropriar do passado, ou me filiar a tradição da arte...

JA: Ou mesmo colocar o vídeo no lugar sacralizado da pintura.

preparei a performance¹³⁵ *Paisagem Humana*, que é um experimento de vídeo ao vivo, e me dei conta de que eu queria estar sem pelos no rosto nesta performance. Então fiz os dois autorretratos em vídeo em dois dias. Primeiro, eu fiz o “quando outro”, em que me pinto utilizando a técnica do croma-key, e o meu rosto vai desaparecendo enquanto aparece o autorretrato do Dürer sobre mim.

JA: Gosto deste vídeo. Você praticamente some ou vira um fantasma na imagem do Dürer. Penso se este trabalho não tem uma pegada de tecnologia.

NG: Bem *low tech*.

JA: Sim, mas *tech* de alguma forma.

NG: Sempre tem uma técnica. A cerâmica é uma técnica muito antiga, mas muito sofisticada. O “quando outro” foi feito com um croma-key direto da câmera de vídeo e eu via o resultado na tv. Eu não dominava o efeito. Fiz duas tentativas antes da versão final em que algo no automático da câmera fazia o croma-key parar de funcionar logo no meio da pintura. Eu ajustei a iluminação e, da terceira vez, pintei bem mais rápido e disse “agora vou até o fim do jeito que for”. O croma-key falhou de novo quase no fim do trabalho. Eu pensei em desistir do vídeo na hora, mas revendo as imagens, me dei conta que a falha

JA: O que pode um croma-key numa relação entre personagem e invenção de cenário, paisagem, lugar?

NG: O croma-key é um efeito que sempre que é usado em um filme se tenta que ele passe despercebido, que seja um fundo fantástico. Aqui o artifício, o croma-key, é protagonista e fica exposto como uma máscara.

JA: Cada técnica carrega suas metáforas. Seria o croma key uma metáfora da vida que transcorre em planos paralelos.

NG: Por que não?

¹³⁵ “Não é mais a vida do autor, enfim, que interessa na autoficção. Os dados referenciais impressos no texto, antes de procurarem estabelecer uma conexão entre a vida e o autor, servem como a construção do mito do escritor, de uma persona. Se o autor constrói um mito, ele não está nem dizendo a verdade nem faltando com ela. A verdade que se apresenta na autoficção difere da narrada na autobiografia porque ela não é uma verdade prévia ao discurso, mas, ao contrário, ela se constrói concomitante ao discurso. Nesse sentido, podemos pensar o autor da autoficção como performático, ou seja, o autor estaria construindo a si e ao seu texto ao mesmo tempo. Essa construção de um mito, de uma invenção de si, aproxima a autoficção do discurso psicanalítico, pois “o sentido de uma vida não se descobre e depois se narra, mas se constrói na própria narração: o sujeito da psicanálise cria uma ficção de si. E essa ficção não é verdadeira nem falsa, é apenas a ficção que o sujeito cria para si próprio”. É a partir dessa percepção psicanalítica da subjetividade que Doubrovsky formula o seu conceito de autoficção. (KLINGER, 2007: 51-2 apud OLIVEIRA, 2014)

técnica era sincrónica com a minha falha¹³⁶ em tentar ser outro. E tudo fez sentido para mim.

JA: E esse outro¹³⁷ que você tentava ser era um pintor alemão.

NG: Sim, e nesta pintura tem escrito “este eu pinte conforme minha aparência aos 28 anos”¹³⁸, que era justo a minha idade¹³⁹.

JA: Este quadro é citado como prova de um esforço do Dürer na melhoria na imagem social do artista. Ele se veste como um nobre. Ele

¹³⁶ O fracasso é outro componente recorrente na arte contemporânea. Em “Trabalho com(o) fracasso” Aline Dias faz um elogio ao erro e um inventário de dezenas de artistas que fracassaram propositalmente ou não em suas obras ou em suas vidas. (disponível em <http://trabalhocomfracasso.blogspot.com.br>)

¹³⁷ Rimbaud diz em um poema “Eu é um outro”. Segundo Maria Rita Kehl “o poeta denuncia a estupidez dos que acreditam no significado falso da palavra eu, e ri da crença desses esqueletos que se acreditam autores do que escrevem” (KEHL disponível no <http://www.mariaritakehl.psc.br/conteudo.php?id=125> acesso em maio/2014)

¹³⁸ Em O Retrato do Artista Quando Jovem, James Joyce conta a trajetória da juventude de seu alter ego Stephen Dedalus que em meio da debates filosóficos com seus colegas diz que “A arte (...) se divide em três formas ligadas progressivamente uma a outra. Tais formas são: a forma lírica, isto é a forma na qual o artista manifesta a sua imagem em imediata relançar com ele próprio; a forma épica, isto é, a forma na qual ele manifesta sua imagem em imediata realçando consigo mesmo e com os outros; e a forma dramática, isto é, a forma na qual ele manifesta sua imagem em imediata realçando com os outros.” (JOYCE, 2012. p198) Notando que nas três formas de arte o artista sempre manifesta em maior ou menor grau a sua imagem.

¹³⁹ “A forma lírica é a veste verbal mais simples de emoção”, continua Dedalus, “Aquele que a profere está cômico do instante de emoção do que de si mesmo ao sentir a emoção . A forma épica mais simples é vista emergindo da literatura lírica quando o artista prolonga e se põe a se examinar como centro dum fato épico e essa forma progride até que o centro de gravidade emocional fique equidistante do artista propriamente e dos outros. A narrativa tampouco é meramente pessoal. A personalidade do artista passa para a narração mesma, enchendo, enchendo de fora para dentro as pessoas e a ação como um mar vital.” (JOYCE, 2012. p199)

faz este papel do artista que não quer mais ser o artesão¹⁴⁰, que quer ser o gênio¹⁴¹ como os mestres do renascimento italiano¹⁴².

NG: E hoje não há mais espaço para este artista gênio¹⁴³.

¹⁴⁰ A reivindicação de um status superior remonta a Leonardo Da Vinci com a famosa frase “la pittura è cosa mentale” (a pintura é coisa mental) (COCCHIARALE, 2005). Dürer também ansiava uma condição melhor de trabalho porém o processo de transformação do lugar do artista ainda tomaria vários séculos. Até o século XVIII, o status do artista, como músico, o pintor ou o escultor, era o mesmo de outros artesãos como o carpinteiro, o pasteleiro ou sapateiro. E fazia com que estes serviços de luxo fossem extremamente dependentes da nobreza. A autonomia do artista vem junto com a ascensão da burguesia. “Na fase da arte artesanal, o padrão de gosto do patrono prevalecia, como base para a criação artística, sobre a fantasia pessoal de cada artista. A imaginação individual era canalizada, estritamente, de acordo com o gosto da classe dos patronos. Na outra fase, os artistas são, em geral, socialmente iguais ao público que admira e compra sua arte.”(ELIAS, 1994. p.47)

¹⁴¹ Para estabelecer a diferenciação entre o artista e o artesão foi necessário “a transfiguração do elemento misterioso em gênio (...) Ao mesmo tempo, é uma das muitas formas da deificação dos "grandes" homens, cuja outra face é o desprezo pelas pessoas comuns. Ao elevar o primeiro acima da medida humana, reduzem-se as outras a um nível abaixo dela. (...) O dom especial — ou, como se dizia no tempo de Mozart, o "gênio" que uma pessoa tem, mas não é — em si mesmo constitui um dos elementos determinantes de seu destino social. (ELIAS, 1994. p.54)

¹⁴² A noção que temos de arte como algo divinizado só será hegemônica no fim do sec. XVIII, contudo uma vez estabelecida a Arte com letra maiúscula é comum que se escute hoje no senso comum o entendimento de gênios artistas em outras culturas em que este não era a compreensão seja a Grécia clássica, na idade média ou na arte primitiva. As características deste gênio também se modificam com o passar da história. Charles Baudelaire institui o gênio marginal que perde a Auréola. Em um poema em prosa ele escreve: “Olá! O senhor por aqui, meu caro? O senhor nestes maus lugares! O senhor bebedor de quintessências e comedor de ambrosia! Na verdade, tenho razão para me surpreender!” “Meu caro, você conhece meu terror de cavalos e viaturas. Agora mesmo, quando atravessava a avenida, muito apressado, saltando pelas poças de lama, no meio desse caos móvel, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um brusco movimento, escorregou de minha cabeça e caiu na lama do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me arriscar a quebrar uns ossos. E depois, disse para mim mesmo, há males que vêm para o bem. Posso, agora, passear incógnito, cometer ações reprováveis e abandonar-me à crapulagem como um simples mortal, E eis-me aqui, igual a você, como você vê.” “O senhor deveria, ao menos, colocar um anúncio dessa auréola ou reclamá-la na delegacia caso alguém a achasse.” “Não! Não quero! Sinto-me bem assim. Você, só você me reconheceu. Além disso a dignidade me entedia. E penso com alegria que algum mau poeta a apanhara e a meterá na cabeça descaradamente. Fazer alguém feliz, que alegria! e sobretudo uma pessoa feliz que me fará rir. Pense em X ou em Z. Hein? Como será engraçado.” (BAUDELAIRE, 2011. p.73.)

¹⁴³ “A imagem idealizante do gênio é um dos elementos que os indivíduos agrupam em nome da espiritualidade contra o eu corporal. (...) Um pouco do tipo antigo de excessiva reação civilizadora contra o instinto ainda é perceptível num padrão de pensamento cujos expoentes sempre estão dispostos a dividir a humanidade em duas categorias abstratas, denotadas por rótulos como "natureza" e "cultura", ou "corpo" e "mente", sem qualquer tentativa de investigar a conexão entre os fenômenos a que tais conceitos se referem. O mesmo se aplica à tendência de traçar uma clara linha divisória entre o artista e o ser humano, o gênio e a "pessoa comum". Como também à tendência de tratar a arte como algo que flutua no ar, exterior e independente das vidas sociais das pessoas. (ELIAS, 1994. p. 55,56)

JA: Então você falhou em “ser outro¹⁴⁴” e tentou “ser vários”?
(Risos.)

NG: É... Na noite seguinte fiz o autorretrato “quando vários”. Fiz tudo sozinho.

*JA: “Ser livre é muitas vezes ser só.”
(AUDEN, 2013)*

JA: E por que tudo sozinho?

NG: Não deixa de ser um ironia falar sozinho sobre a multiplicidade.

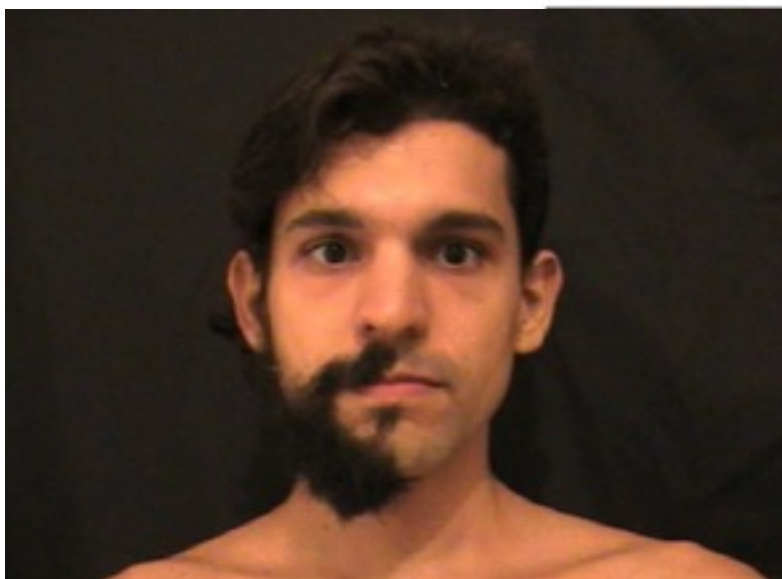
NG: Acho que foi assim que ele fez sentido para mim. Depois de 2005, quando eu tinha organizado e participado de inúmeros eventos e viagens, eu precisava voltar ao meu centro. Ficar só. Arrumei o espaço para gravação, marquei no chão onde eu tinha de ficar. Filmava um minuto. Daí ia ao banheiro e cortava um pouco o cabelo. Voltava, filmava mais um minuto e ia de novo cortar o cabelo. E assim noite adentro.

JA: E tem uma montagem animada.

NG: Sim. Editei e o Daniel Quaranta fez uma música incrível. Ficou um videoclipe que se afasta um pouco de um vídeo de performance conceitual, solitário, melancólico e sem som.

JA: Você acha importante o humor na arte?

¹⁴⁴ A fixação da arte contemporânea pela alteridade leva Hal Foster a propor o paradigma do artista como etnógrafo. “A antropologia é pensada como a ciência da *alteridade*; (...) é a disciplina que considera a *cultura* como seu objeto e este campo expandido de referências é o domínio da teoria e da prática pós-moderna (...); a etnografia é considerada *contextual*, uma demanda muitas vezes automática que artistas e críticos atuais dividem com outros praticantes, muitos dos quais almejam desenvolver um trabalho de campo no dia-a-dia; a antropologia é pensada como reguladora da *interdisciplinaridade*, outro caminho habitual na arte contemporânea e na crítica. Quinto, a recente auto-crítica da antropologia a torna atrativa, pois promete uma reflexividade do etnógrafo no centro, preservando um romantismo do outro nas margens.” (FOSTER, 2005)



[14 - Acima, Autorretrato quando vários, 2006. Ao lado, Autorretrato quando maré, 2007. Performance e vídeo de Nadam Guerra. Música de Daniel Quaranta, imagens frames dos Vídeos]

NG: O quando vários é o primeiro dos vídeos de corte de cabelo e o quando maré o segundo. Pensei um em resposta ao outro. No primeiro, os cortes de barba e cabelo são verticais de um lado ao outro e com um tom de corrida por encontrar algo. No segundo, o corte de cabelo é de cima para baixo e tem uma nostalgia na música e no olhar.

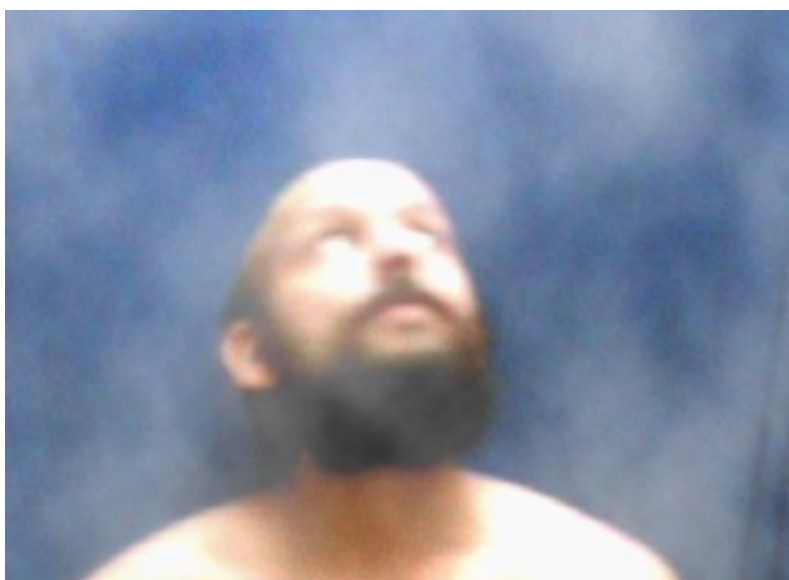
JA: E você parece bem mais velho no segundo que no primeiro.

NG: É uma diferença de 9 meses só.

JA: A primeira vez que vi estas vídeos, lembrei de um trabalho do Tehching Hsieh, o artista do "one year performance" chamado Time Clock Piece, em que ele se fotografava hora em hora, 24 horas por dia por um ano inteiro. Com essas imagens ele fez um vídeo de animação.

NG: Sei, este trabalho é muito bom. Fotografar o cabelo crescendo é muito mais intenso que fotografar ele sendo cortado, né? A Marina Abramovic diz que Hsieh é um mestre. Ela também tem uma extensa coleção de vídeo retratos.

JA: E tem artistas que a maior parte da produção consiste em autorretratos como a Cindy Sherman ou o Lucas Samaras. Mas vamos parar por aqui que são tantos artistas e combinamos que não vamos fazer inventários.



NG: O humor¹⁴⁵ é importante na vida! Acho um erro achar que para ser profundo e sincero tenha de ser mal-humorado. Vejo estes autorretratos como uma reflexão sincera e profunda. Como um exercício de autoconhecimento mesmo. Mas não é por conta disso que não vou usar um pouco de autoironia. Não quero me levar tão a sério. Sou um ser humano ridículo como qualquer outro¹⁴⁶.

JA: E você fez outros autorretratos?

NG: Fiz as performances Paisagem humana¹⁴⁷, Autorretrato¹⁴⁸ quando coisa e Cinema de si¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Arthur Danto em entrevista diz que “(...) há um preconceito enraizado que vê a tragédia como algo mais profundo do que a comédia. Mas Sócrates indicou uma identidade entre comédia e tragédia, e não vejo nenhuma razão pela qual a comédia não possa, como na Divina Comédia (de Dante), ser profunda e nos mostrar quais os nossos limites e como encontrar a felicidade dentro deles. A Divina Comédia, é claro, não é muito engraçada, mas o riso é incitado pelo conhecimento de nossos limites, nossa inabilidade para permanecer eretos quando escorregamos numa casca de banana. Ou para manter uma ereção no ato de amor – que é engraçado e trágico ao mesmo tempo, mas menos trágico do que engraçado, se conseguimos aprender a rir disso. Mas boa parte da arte contemporânea é brilhante e sagaz, quer seja engraçada, quer não.”(SCHWARTZ, 2003).

¹⁴⁶ Vito Acconci resume assim: “Vamos dizer que existam duas formas de vida: o trágico e o cômico. Na visão trágica, o protagonista viaja ao longo de um caminho, um canal, em direção a um objetivo; chame essa transcendência de objetivo, ou Deus. Nada interrompe esta trajetória; a atenção do espectador está unicamente determinada, o espectador está insensível pela implacável trajetória. Na visão cômica, há o mesmo protagonista, a mesma trilha, o mesmo objetivo. Agora, no meio do caminho, porém, o protagonista desliza em uma casca de banana; de repente, o objetivo não parece mais tão importante - a mente do protagonista está em outras coisas, e assim é o espectador. O que o humor faz é permitir um segundo pensamento, uma reconsideração. O humor questiona o julgamento - ele cria uma série de buracos (dúvidas) na idéia de um último julgamento – enquanto a ironia julga. O humor deixa uma bagunça - Quem se importa? – enquanto a ironia é certa e vai direto ao ponto. O humor é carnaval - é o prazer de se fazer tolo; a ironia é o prazer de fazer os outros de tolo” (WARD, Frazer; TAYLOR, Mark; BLOOMER, Jennifer. Vito Acconci. Londres: Phaidon, 2002. apud LIMA, Felipe Scovino, 2007. p.64)

¹⁴⁷ “Paisagem humana” é um termo usado na geografia e em outros contextos para designar a paisagem com modificações causadas pelo homem em oposição a uma paisagem natural. Ao usar o termo no título da obra, Nadam joga com certa ambiguidade de um humano que vira paisagem, se objetiva.

¹⁴⁸ Para Morin há um aspecto próprio do humano que é o fato do sujeito ser capaz de tomar consciência de si mesmo através do instrumento de observação que é a linguagem. “Vemos aparecer a consciência de ser consciente e a consciência de si em forma claramente inseparável da autorreferência e da reflexividade. É na consciência onde nos objetivamos a nós mesmos para nos resubjetivarmos em um loop recursivo incessante.” (MORIN, 1994. p79-80)

¹⁴⁹ Foucault usa a expressão “escrita de si”, tentando perceber como a escrita, seja em diário ou em carta, pode ser usada como um meio de meditação e auto-reflexão. Nesta série de performances que pensa uma pessoa paisagem, ou uma pessoa coisa, se usa o vídeo como uma forma de auto-reflexão, como uma escrita de si, ou um cinema de si. “Escrever é pois mostrar-se, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro.” (FOUCAULT, 1992 p.149)



[15 - Série de performances Paisagem Humana: acima, Cinema de si, 2011. Apresentação no MAM RJ / Festival Performance Brasil, foto: Julio Callado; ao centro, Paisagem Humana, 2006. Apresentação na Caixa Cultural / Festival Panorama, foto Domingos Guimaraens; abaixo, Autorretrato quando coisa, 2009. Apresentação na Galeria Durex, foto Clarisse Tarran]

NG: Em cada uma das 3 performances crio um roteiro por onde um câmera de vídeo percorre meu corpo e projeta em tempo real ao meu lado as imagens captadas. Em Cinema de Si, o corpo está coberto. Nas outras duas se pode comparar o corpo nu com as imagens muitas vezes irreconhecíveis devido as distorções do angula da câmera. Na primeira, Paisagem Humana eu colocava um efeito espelho na câmera, mas outras duas uso uma câmera de segurança.

JA: Esse autorretrato quando coisa me lembra o Manoel de Barros naquele poema Retrato do artista quando coisa: "Não aguento ser apenas um sujeito que abre portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que compra pão às 6 da tarde, que vai lá fora, que aponta lápis, que vê a uva etc. etc. Perdoai. Mas eu preciso ser Outros. Eu penso renovar o homem usando borboletas." (BARROS, 1998) Outra coisa que acho curioso é que são retratos em ação. Não é um fotografia estática.

NG: São retratos de processos.

JA: E o processo é a ação de retratar-se.

NG: E fiz mais algumas vezes esta ação de cortar todo o cabelo. Na verdade, entre 2005 e 2011, todas as vezes que cortei o cabelo foi assim. E algumas vezes fiz alguns registros. O Autorretrato quando maré fiz logo na vez seguinte, uns 9 meses depois. E fiz outros que ficaram inéditos até esta mostra: o Autorretrato com círculo vermelho, o Autorretrato expressionista¹⁵⁰ a 4 mãos (com Caroline Valansi e Mayra Redin) e o Autorretrato quando mofo. São todos momentos de autorreflexão¹⁵¹. Além do sentido sensorial ou anedótico que possa ter cada um dos vídeos, para mim cada um deles tem um sentido autobiográfico turvo. Como se eu precisa-se fazer o vídeo para só depois entender o que estava sentindo¹⁵². E, em 2013, fiz este Autorretrato quando lama a partir de uma proposição da Leila Dazinger em uma disciplina do Mestrado da UERJ, que perguntava: “Qual o seu gesto essencial?”

JA: Neste você se cobre de lama, certo?

NG: Sim, me cubro com uma argila mole. Vou anulando minha identidade para ser um monte de argila.

¹⁵⁰ Com o autorretrato quando outro e este “expressionista” se percebe o que Tadeu Chiarelli chamou de citacionismo ou “imagens de segunda geração” para se referir à operação em que o artista, tendo a sua disposição o referido banco universal de imagens, apropria-se de uma imagem que não seja sua e a inclua em seu trabalho, imagem essa que pode ser originária tanto de um contexto artístico como de um contexto massificado ou até pessoal. Ele entende que há uma tendência apropriacionista na geração de atual de artistas brasileiros. (CHIARELLI, 1999)

¹⁵¹ Deleuze e Guattari vão buscar em Artaud a expressão Corpo sem Órgãos. “O programa de criação de um CsO como um plano de imanência do desejo proposto por D&G implica na desconstrução da figura do Sujeito como unidade, identidade e síntese e do corpo como organismo. No lugar do Ego-autocentrado e do corpo-máquina, ou seja, do organismo estruturado por órgãos e suas funções, surge a “máquina desejante” descentrada e o CsO. Nestes termos, a realização do desejo como forma de intensificação da potência não significa preencher uma falta ou um fantasma postos pelo Eu como meio para reencontrar a si-mesmo” (RAMACCIOTTI, 2012)

¹⁵² O CsO seria o limite do corpo vivido. “Onde a psicanálise diz: Pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso CsO, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu. Substituir a anamnese pelo esquecimento, a interpretação pela experimentação” (DELEUZE, GUATTARI, 2008, p.11)



[16 - Performance e vídeo de Nadam Guerra. Acima, Autorretrato com círculo vermelho, 2009-2013 Música de Alexandre Gwaz; ao centro, Autorretrato quando mofo, 2009-2013, música de Duplex; Abaixo, Autorretrato expressionista à 4 mãos, 2010 com participação de Caroline Valansi e Mayra Redin. Imagens: frames dos vídeos]

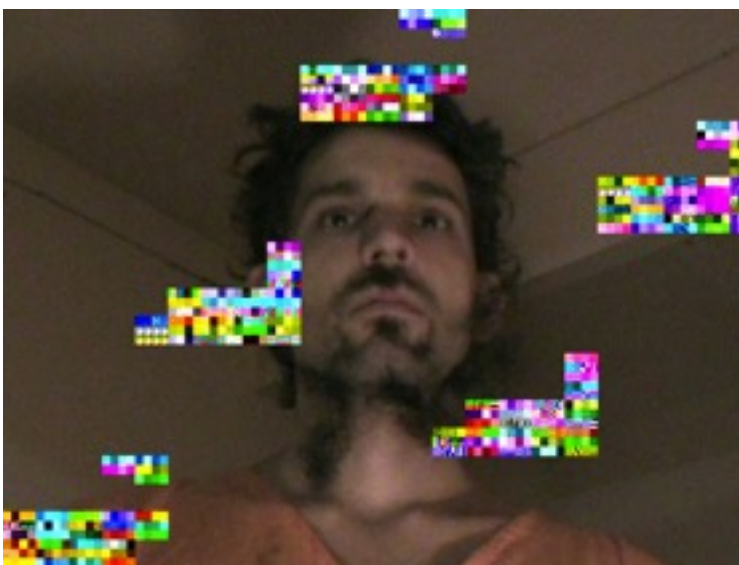
NG: No Autorretrato com círculo vermelho e no quando mofo tem um detalhe de acaso. que foram duas gravações que fiz entre 2008 e 2009 e não editei até 2013. As fitas mofaram e foi difícil capturar as imagens. Acabei conseguindo capturar apenas parcialmente e em ambos a imagem tem uns defeitos.

JA: Defeitos especiais...

NG: Sim, No primeiro a imagem se fragmentou e fica girando como as tvs antigas com defeito e no segundo em algumas partes aparecem uns quadradinhos coloridos. Sendo que a ação do primeiro é justamente a animação de uma espiral vermelha girando sobre meu rosto enquanto o cabelo vai sendo cortado. E o quando mofo tinha um tom sombrio que me incomodava e só fez sentido quando o mofo se mostrou por si mesmo, o defeito físico na fita gera uma imagem digital que me surpreendeu.

JA: E à 4 mãos? Vejo uma passividade neste.

NG: Acho que ele fecha o ciclo desta tentativa de ser outro. Como é deixar a outros a tarefa de fazer seu autorretrato?



JA: E qual seria seu gesto essencial¹⁵³?

NG: Acho que o gesto está no vídeo. Não acho que seja necessário colocar em palavras¹⁵⁴. Se fosse possível uma tradução seria talvez “ocultar”, ou “esconder”, mas, como mostro o processo, não é uma mentira. Seria talvez mais um “desidentificar”.

JA: E você faz isso com argila. É como se agora você pudesse moldar qualquer novo rosto, qualquer máscara.

NG: Pode ser. A escolha da argila é muito natural para mim. A cerâmica é uma técnica que me acompanha desde a infância. Na adolescência, era fazendo imagens de cerâmica que eu dava vazão às emoções e inseguranças. E, até hoje, manipular a argila me faz me sentir bem. É um momento de encontro comigo mesmo. De respirar. De ver. De sentir. É um trabalho sobre si mesmo. Já estou repetindo o início da conversa. Toda arte é um autorretrato porque é um trabalho sobre si mesmo.

JA: Achei curiosa esta montagem com seus autorretratos ao lado dos retratos da Leo Liz.

JA: O que está mal explicado é quem é este si mesmo? Você, seja quem for, ainda tem vários “autos”, ou seja, nega, mente e ainda inventa mais sujeitos que tratam de si.

NG: Eu não minto. Tudo bem, invento alguma coisa, mas são invenções sinceras.

JA: Sim, mas imaginando uma pessoa que tenha uma visão clara de si mesma, não se retrataria cada dia de uma forma.

NG: Ou não. Justamente a escrita de si, ou o cinema de si, vai ajudar o sujeito a se entender, a formar uma unidade em meio a fragmentação.

¹⁵³ Assim como Deleuze e Guattari, Nietzsche também se opõe a existência de uma essência seja do sujeito como de qualquer coisa. “Afirmar que existe a essência de um fenômeno significa, para Nietzsche, colocar-se em um ponto exterior a todas as perspectivas. A essência de uma coisa não pode ser isolada das perspectivas; pelo contrário, ela só pode ser pensada como já constituída de perspectivas, e não como se a coisa em si fosse uma espécie de substância metafísica, independente de qualquer relação. Não podemos afirmar que haja uma coisa em si, como não podemos afirmar que haja um “sentido em si” ou um “significado em si”, pois qualquer significação já é uma significação posta por uma perspectiva: “A ‘essência’, a ‘essencialidade’ é algo perspectivo” (ITAPARICA, 2015 apud Nietzsche, 1988, vol. 12, p. 140)

¹⁵⁴ Em “Contra a interpretação” Susan Sontag afirma que a interpretação é a vingança do intelecto sobre o mundo. Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo - para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de “significados”. Que Na maioria dos casos, a interpretação não passa de uma recusa grosseira a deixar a obra de arte em paz e que a Arte verdadeira tem a capacidade de nos deixar nervosos. Quando reduzimos a obra de arte ao seu conteúdo e depois interpretamos isto, domamos a obra de arte. A interpretação torna a obra de arte maleável. (SONTAG, 1987)

NG: A Leo, quando disse que queria fazer esta série, falou que seria um autorretrato do grupo. Então acho que tem a ver. Me parecem imagens bem despersonalizadas em que os rostos se misturam com o fundo. Ao mesmo tempo que, como retrato, delimitam uma pessoa/personalidade, são imagens não pessoais.

JA: Confesso que me assustei¹⁵⁵ quando vi o meu retrato.

NG: Você ficou lindo!*

JA: Gostei do trabalho, ficou muito mais bonito o retrato que a pessoa. (Risos.) Que é como tem de ser. O que me assustou foi uma certa carga etérea, que talvez seja o que você chamou de impessoalidade.

*NE: * Referência as pinturas da série autorretratos do Grupo UM com os integrantes do grupo. (Entreato III, p.72 desta dissertação.)*

NG: Se consideramos que além de ser um retrato do retratado, o retrato é também um autorretrato, acho que isso fecha uma unidade. Como se a Leo se mostrasse através do grupo.

JA: Ou como se o coletivo se mostrasse através da Leo.

NG: Ou não.

¹⁵⁵ “O corpo não se define pela forma dos órgãos nem pela função orgânica, nem como uma substância ou um sujeito, mas pelo movimento e repouso de suas partículas e pelo poder de afetar, ou "pelos afetos de que é capaz” (DELEUZE, 2002)



**[17 - Autorretrato quando lama, 2013.
Vídeo e performance de Nadam Guerra.
Imagens: frames dos vídeos]**

NG: O quando lama já me parece uma nova etapa de autorretrato. É a mesma coisa, mas me parece muito diferente dos anteriores. Ao menos para mim. Não tem corte de cabelo e minha questão não é mais ser um outro ou ter uma imagem, mas me habituar a não ter imagem alguma.

JA: Pode-se dizer que os retratos e também os autorretratos tem a função de fixar uma imagem e cristalizar impressões sobre o retratado. Nestes retratos que vemos é o oposto, imagens em movimento que relativizam ou mesmo anulam a identidade do autor.

Entreato IV:**Eu poderia ser branco****Nadam Guerra, 2014**

Eu poderia ser branco. Tenho toda uma árvore genealógica de portugueses e até os onze anos eu achava que era branco. Mas não sou. Um dia, na aula de geografia, o professor perguntou quem tinha a pele mais escura da sala. Era eu.

Nesta época, procurei meu sobrenome no dicionário. Damasceno: nativo ou natural de Damasco, capital da Síria. E achei que era árabe, mas não sou.

Eu poderia ser índio. Minha mãe contava da índia, mãe de meu avô, com seus longos cabelos negros. Um dia, perguntei a meu avô de onde vinham os índios de nossa família. “Não há índios em nossa família.” respondeu ele depois de pensar puxando pela memória. Eu gostaria de ser índio. Mas não sou.

Eu poderia ser negro. Meu avô materno tinha traços negros. Seu pai de nome Guerra vinha de um interior misterioso e se abrancava casando com menina de família importante na cidade chamada Machado. Nunca falei disso com meu avô, mas sei que na família não gostava de negros. Numa feita, fui visitar minha tia-avó junto com um amigo negro. Ela pela primeira vez não me convidou para entrar, nem ofereceu docinhos. Recebeu-nos na porta, falou o mínimo e partimos. Fiquei triste. Eu teria orgulho de ser negro. Mas não sou.

Quando viajei pela Europa no século passado, passei por dezenas de países e todos reconheciam pela minha cara que eu era indiano ou peruano.

Um dia quis ser vietnamita e plantar papaia no quintal de uma casa sem portas.

Dizem que sou Brasileiro. Triste ironia. Essa identidade de retalhos. O Brasil é fruto de pura coincidência histórica. Não existe uma raça brasil. E deste mito não sou feito.

Restou-me a utopia do híbrido. Não o híbrido estéril, mas o mestiço fundamental fundador de um novo tempo. O tempo onde se festeja o fim das raças e se pede por invenções que tragam de volta tribos perdidas. Tempo de reinventarmos a história que ao invés de vitórias, destruição e dominação tragam cooperação, miscigenação e diversidade.

4. ARTE, CAMINHO, EMANAÇÃO

Conversas com Euclides Terra por Juca Amélio.

[Viajei a Machado, sul de Minas Gerais, a convite de Euclides Terra. Fiquei três dias na sua chácara a 20 minutos da cidade. Ele mora nesta casa antiga que foi de seus avós. A casa estava abandonada e a família queria vendê-la. Euclides se instalou aqui e fez pequenos consertos para tornar a casa habitável, mas um desavisado pode pensar que a casa continua desabitada. As paredes descascadas e marcadas pelo tempo são mantidas assim por Euclides, que vê suprema beleza no trabalho que os fungos fizeram. A casa é grande e, numa espécie de porão que parece ter sido usado como senzala em tempos sombrios, Euclides junta coisas que parecem não ter qualquer utilidade, porém, olhando com mais cuidado, se percebe uma certa lógica colecionista que organiza o conjunto por categorias, como pedras com manchas, pedras lisas, tábuas comidas por cupim, tábuas com marcas de obra, tábuas com tinta descascando, etc. Há ainda objetos antigos da família em enormes baús de madeira. Euclides divide seu tempo entre o trabalho na horta, práticas de meditação e o trabalho de ateliê.

Nestes três dias, falamos de toda sorte de assuntos. De política, religião, de coisas da vida, de arte. A maior parte das conversas não foi gravada. Aqui, faço um breve apanhado destas conversas, sintetizando e sistematizando algumas coisas. Se não foi exatamente o dito, é bem próximo do que ele poderia ter sido. JA]

Euclides Terra: Têm alguns conceitos¹⁵⁶ budistas¹⁵⁷ que me inspiram muito na vida e na arte¹⁵⁸. O primeiro é este de equanimidade, que significa não julgar as coisas, as pessoas, as circunstâncias. Não se apegar ao bom¹⁵⁹ nem execrar o mal¹⁶⁰. Porque a vida é fluxo e transitoriedade. E o que está na raiz tanto do apego como da aversão é o medo¹⁶¹. É o medo que gera esta sociedade de escassez. Porque existe abundância hoje no mundo para não existir miséria ou fome. Se ainda vivemos com estes males, é devido a um sistema de acumulação desenfreada.

Juca Amélio: Mas você não está julgando o sistema ao dizer isso?

ET: Equanimidade não significa ser passivo ou não ter senso crítico. É uma postura interior. Se está quente, eu posso abrir a janela. Mas

¹⁵⁶ Os conceitos que pautam este diálogo são um certo lugar comum no pensamento religioso oriental e podem ter variações conforme escola, estamos nos baseando nos ensinamentos de Chogyam Trungpa descritos no livro *True Perception, The path of the dharma art* (TRUNGPA, 2008)

¹⁵⁷ Fazemos um breve parênteses pra entender a influência deste pensamento na arte contemporânea. Trungpa é um Rinpoche de uma linhagem tibetana de mestres budistas, nasceu na década de 1940. Ainda no Tibete teve extensa formação artística e filosófica. Exilado na Índia seguiu depois na Inglaterra onde estudou arte e literatura ocidental. Quando se muda para os Estados Unidos na década de 70, tem uma visão muito particular de como aproximar as culturas ocidental e oriental. Dispensa as vestimentas tradicionais e adota um visual ocidental assim como abre mão das formas da arte tradicional tibetana em benefício de uma essência que estaria além da forma. Em 74, funda o instituto budista Naropa com uma abordagem holística da arte e da criatividade. Entre os professores deste instituto estavam Allen Ginsberg com a escola “Jack Kerouac de poesia desencarnada”, Merce Cunningham com o grupo de dança e próprio Trungpa. Artistas como John Cage, Meredith Monk, e muitos outros expoentes da arte americana se apresentavam nos festivais de verão da escola de forma que esta leitura não convencional do budismo de Trungpa se mesclou no ideário da vanguarda americana muito mais do que se pode imaginar. (TRUNGPA, 2008)

¹⁵⁸ No livro “De segunda a um ano, John Cage faz diversas referências diretas a cultura oriental, i-ching, zen, etc. colhemos ao acaso um frase do livro onde se pode ver a ideia de equanimidade budista ou do vazio primordial do zen: “Todas as atividades se fundem num único propósito, que é nenhum propósito” (CAGE, 1985. p. 10)

¹⁵⁹ Deleuze contando sobre a ética de Espinoza diz que “não existe o mal (em si), mas a o mau (para mim) (...) Será concebido como bom todo objeto cuja realçando se compõe com o meu (conveniência); será concebido como mau todo objeto que decompõe o meu, com o risco de compor-se com outros (inconveniência)” (DELEUZE, 2002 p.40)

¹⁶⁰ Mesmo Santo Agostinho relativiza o mal, que depende do ponto de vista de quem recebe ou pratica o mal. Para ele, o mal fruto do pecado provém do livre arbítrio. Em compensação o livre arbítrio provém de Deus e é, portanto um bem. (AGOSTINHO, 1995)

¹⁶¹ Tanto em Espinosa quanto em Agostinho, é complexa e relativa a definição de bem e mal (lembrando que há males que vem para o bem). Já nas culturas orientas as polaridades são encaradas sem julgamento, assim negativo e positivo, ou yin e yang são complementares e fazem parte do mesmo ciclo.

quando não está em nosso poder mudar algo, temos um refúgio interior. De perceber as sensações internas e saber que isso também passará.

(...)

ET: A arte ocidental é profundamente individualista, egoísta e hierárquica. Todas estas ideias de gênio, de original, de único, de especial, de exclusivo são questões que não são da arte, mas da cultura ocidental. Uma cultura baseada em aversão e apego, bem e mal, superior e inferior, ganha e perde. A própria distinção entre arte e vida vem desta culturas de aversão e apego¹⁶². Todo o sofrimento é fruto desta fratura, deste corte. No budismo, ao menos nas linhas que eu estudo, Nyingma¹⁶³, Shambala¹⁶⁴ e também no zen, a arte faz parte da vida, é parte do caminho, do *Dharma*. Viver tem de ser belo¹⁶⁵. A maneira de viver, de andar, de morar, sei lá. Tudo tem de ser feito com arte e com devoção. A devoção ao belo é uma maneira de manter a atenção plena e a presença desperta de que falam os mestres. E isso é o oposto de um design funcionalista¹⁶⁶ por um lado e de uma arte

¹⁶² Nos Sútras de Patañjali, texto sagrado Budista, está dito que a prática física ou espiritual do yoga (sabedoria/ ligação) tem por finalidade facilitar o samadhi (união com o todo) afastando as 5 perturbações: ignorância, individualismo, paixão, aversão, e apego. (PANTANJALI disponível em www.yogadevi.org)

¹⁶³ Nyingma literalmente significa “antigo”, é uma linhagem do budismo tibetano. é remonta aos anos 700 DC.

¹⁶⁴ A Shambala pertence a linhagem Nyigma e foi fundada pelo filho de Chögyam Trungpa no ano 2000 DC a partir da concepção contemporânea e urbana do budismo de Trungpa onde se nota também a influencia do budismo zen japonês.

¹⁶⁵ É preciso perceber que estamos tratando de termos escorregadios. O belo budista não é o belo que se opõe ao feio. Uma vez que todas as coisas tem natureza búdica, o belo seria, então, decorrente de uma capacidade de quem olha. O belo ocidental também não é o mesmo no decorrer da história e nem sempre foi associado ao estético. No banquete, Platão define o belo como uma manifestação do bem. E a tradição filosófica passando pela idade média até a era moderna vai tender a associar uma tríade entre “Verdadeiro-Belo-Bom como representante de um conjunto de questões clássicas em filosofia, a qual corresponderia, do ponto de vista moderno, à suposição de que o sujeito possui três modos distintos de se relacionar com o mundo: cognitivo, estético e prático.” Esta concepção só teria sido questionada por Nietzsche e filósofos do séc. XX. (AERTSEN, 2008)

¹⁶⁶ O funcionalismo prega que “a forma segue a função” em uma concepção que foi base para o estabelecimento de arquitetura moderna. Está presente no ideário da Bauhaus e em Le Corbusier (FORTY, 2000)

desinteressada¹⁶⁷ por outro. Quando digo arte¹⁶⁸ na vida, não quer dizer que tudo seja útil, mas é uma arte comprometida com a vida¹⁶⁹.

JA: Isso não seria um apego ao belo?

ET: Acho que não. Daí entram outros dois conceitos: metta e mudita. Metta é o amor, é a alegria de viver¹⁷⁰, a bondade básica do mundo. Muditá é o se alegrar com a alegria do outro, ter prazer por ver o outro ser feliz. Desejamos a felicidade, não uma coisa num futuro vago, mas a felicidade em cada momento. Existe o bem como um objetivo, o que não se quer é o apego à forma de como chegar a ele. Uma aceitação da sabedoria maior. De que não temos controle e somos parte do todo.

(...)

ET: Eu tenho um entendimento do *Dharma* como o caminho da verdade no budismo e em outras religiões. E cada um tem o seu *Dharma*, que é o caminho sincero e devotado às ações diárias. Meu caminho da vida é o caminho da arte, que é o mesmo caminho da

¹⁶⁷ O arte desinteressada está ligada as idéias de Kant onde o belo existe enquanto fim em si mesmo. A satisfação estética é gratuita e desligada de qualquer interesse ou objetivo. (AGAMBEM, 2012) Benjamin sugere que “a doutrina da arte pela arte é no fundo uma teologia da arte” que vem como uma da arte reação à crise provocada pela invenção da fotografia. (BEMJAMIN, 1985) Kandinsky resume assim: “de todas as interrogações que a arte pode formular-se só o “como” subsiste. O método empregará para reproduzir o objeto torna-se, para o artista, o único problema: é o “Credo” de uma arte sem alma.”(KANDINSKY, 1996. p.37)

¹⁶⁸ A nova função social da arte é pensada num sentido similar por Kosuth. “Neste período da história do homem, depois da filosofia e da religião, a arte talvez possa ser um esforço capaz de preencher aquilo que em outra época se chamou de necessidades espirituais do homem.” (KOSUTH, 1991 p. 225)

¹⁶⁹ A polarização entre o útil/material/corpo/design e o inútil/imaterial/alma/arte é profundamente arraigada em nossa cultura. Agambem cita Nietzsche, no esforço de criticar posição kantiana, afirma que arte sem interesse perde sua potência. (AGAMBEM, 2012) A cisão corpo x espírito contudo se dissolve do ponto de vista de Trungpa com a noção de equanimidade. Se observamos tudo com igual interesse seja preparando o jantar, ou pintando um quadro, ou limpando o jardim estamos sempre desinteressados no sentido kantiano, pois cada ação tem um fim em si mesmo, e interessados, ou comprometidos com a utilidade prática de alimentar, embelezar ou arrumar. Assim para Trungpa a arte é sempre útil porém num sentido muito diferente do defendido pelo funcionalismo. (TRUNGPA, 2008)

¹⁷⁰ Naturalmente a alegria de viver não é uma exclusividade oriental. Podemos pensar nas pinturas de Matisse com este título que fomentaram a arte moderna.

espiritualidade¹⁷¹. Eu me considero um anarquista. Admiro figuras como Henry David Thoreau¹⁷² e B. Traven¹⁷³. Cheguei a militar em alguns partidos de esquerda que não vale citar aqui. Mas a estrutura do comunismo é tão materialista quanto a do capitalismo. E as relações de poder que se processam nestes partidos são tão caducas que me desiludi deste caminho e optei por um certo isolamento. Talvez isso seja uma fraqueza de caráter. Tento compensar este isolamento com o trabalho voluntário na escola municipal. Ensino as crianças a pintar, falo de meditação, de respiração, de política. E, de resto, passo a maior parte do tempo só. Depois de alguns dias sozinho, você começa a falar com as plantas e paredes e aos poucos começa a entender o que elas dizem. Vejo isso como um trabalho sobre si mesmo. Arte deve ser um trabalho sobre si. Conhece-te a ti mesmo, já dizia Sócrates. Este é o meu *Dharma*, o meu caminho.

(...)

ET: Outra ideia inspiradora na tradição da arte budista é a emanação. As formas emanam. Tudo emana. Assim, eu repito um mantra e estou

¹⁷¹ O Dharma é um caminho cotidiano que cada um descobre/escolhe o seu como um serviço a si mesmo e aos outros. É diferente do destino por exemplo quando Nietzsche, em *A origem da tragédia*, diz que a trajetória do herói é cumprir com seu destino. (NIETZSCHE, 2006) O Dharma não é um objetivo é um processo de crescimento. (TRUNGPA, 2008)

¹⁷² Henry David Thoreau (1817 -1862) foi um autor estadunidense, poeta, naturalista, ativista anti-impostos, crítico da ideia de desenvolvimento, pesquisador, historiador, filósofo e transcendentalista. Como Euclides fez opção por uma vida simples perto da natureza. Com o manifesto *Desobediência Civil* fez uma defesa da desobediência civil individual como forma de oposição legítima frente a um estado injusto. Seu famoso livro *Walden* conta experiência de vida retirado em um bosque.

¹⁷³ B. Traven (1882?-1969?) é o pseudônimo principal de um dos autores mais enigmáticos da literatura moderna, sua obra tem tendências anti-capitalistas e pró-anarquistas. Conseguiu manter sua identidade em segredo por toda a vida mesmo com a extensa produção literária. Há inúmeras hipóteses sobre sua verdadeira identidade. Vemos que, assim como Aline Elias, Euclides também tem uma certa predileção por autores fictícios.

emanando esta forma¹⁷⁴. Já viu aquelas bandeirinhas coloridas tibetanas com orações escritas? Então, quando o vento bate e elas se movem, estão emanando aquelas palavras. Ou na entrada dos templos no Tibete, que existem uns cilindros de metal com estas formas; você, quando passa, gira o cilindro e é como se estivesse repetindo aquele mantra; você espalha aquela forma pelos ares, emanando... Isso é um poder mágico que você vai encontrar na Cabala esotérica. Mais um exemplo de como se percebe isso é que em muitos templos se constrói a Tulpa¹⁷⁵, que é um vaso grande, cheio de livros, que não são para serem lidos, mas para emanarem, ou, nos templos colocam uma estante cheia de pergaminhos sagrados que emanam¹⁷⁶. E se os livros, bandeiras e pergaminhos têm este poder, que dirá os quadros! Dessa maneira, há toda uma tradição de estudo sobre as formas sagradas. Falamos de formas sagradas porque no Tibete tudo é sagrado. Não tem essa divisão. Eu entendo que tudo emana. Sua roupa, as árvores, a forma da casa ou a cor do carro estão emanando. Vivemos em meio a uma enxurrada de emanações infinitas e escolhemos sermos replicadores destas frequências como antenas retransmissoras. O mundo está em um estágio de transformação muito acentuado. Todos,

¹⁷⁴ A percepção de algo imaterial ou invisível está presente em Lygia Pape que descreve Espaços Imantados “Entre os espaços que julgava dotados dessa potência de imantação, havia aqueles que seriam “naturais”, tais como as praças e ruas comerciais da área central da cidade (Largo da Carioca, por exemplo), seus vários parques (Quinta da Boa Vista, entre outros) e suas feiras públicas (São Cristóvão e mais tantas), todos possuidores de dinâmicas coletivas e recorrentes de encontros e de trocas. Não havia nessas eleições de espaços, ademais, qualquer julgamento moral sobre o que neles acontecia. Mesmo uma região como a Baixada Fluminense, ao norte do Rio de Janeiro – “espaço agressivo, terrível, furioso” –, era para Lygia Pape um espaço imantado, que a atraía por ser lugar em que se identificava de pronto “a tragédia do homem anônimo, perdido e só”, sendo por isso “desesperador e belo” (PAPE, 1983 apud ANJOS, 2011)

¹⁷⁵ Apesar de algumas correntes budistas consideram a tulpa fruto de um misticismo ultrapassado, A linhagem Nyingma e Shambala continuam construindo tulipas em seus templos. Trungpa se orgulhava de ter feito uma das maiores tulpas do mundo na universidade de Naropa, Califórnia. No Rio de Janeiro, no templo da Rua Sacopã há uma construída a menos de 10 anos.

¹⁷⁶ É possível fazer um paralelo entre a emanação e o conceito de “aura” na obra de arte. A aura é definida por Walter Benjamin como algo que provem da autenticidade, do “aqui agora” em que o original foi criado. A aura pode ser experienciada também ao contemplarmos uma paisagem. Na arte, a aura estaria se atrofiando devido a chegada da era de sua reprodutibilidade técnica pois o valor de ritual da arte está sendo gradualmente substituído pelo seu valor de exibição (BENJAMIN, 1985). Para Trungpa, a emanação nasce também “aqui agora”, da presença física e da divindade imanente as coisas e formas, não é um fetiche proveniente da autenticidade ou originalidade. As formas replicadas emanam tanto quanto a original. (TRUNGPA, 2008)

mas principalmente os artistas e os criadores de imagens, têm de se responsabilizar por suas emanações¹⁷⁷.

JA: Esta metáfora que você usa de transmissão, recepção, emanação, que lembra os sistemas de rádio ou tv, me confunde um pouco. Se tudo emana, por que eu me conecto com um canal ou com outro?

ET: Eu não entendo como uma metáfora, mas como uma experiência concreta. A mente está a ver e entender somente o que já conhece. Como um texto em língua estrangeira: sua mente não vai entender. Não porque não esteja escrito, mas porque você não está preparado para entender. Então, estão passando por mim frequências de todo o tipo e todas me afetam, mesmo que muitas eu não compreenda. Não estando consciente disso, a tendência é se alinhar com as frequências mais baixas e reproduzir padrões de comportamento mais brutos. Com a meditação, me torno consciente dos meus próprios padrões de pensamento, das minhas próprias limitações e posso começar a escolher me alinhar com frequências mais altas, recebendo e emanando.

JA: Mas como se faz isso?

ET: Não sei se estou falando de maneira muito filosófica, mas é uma coisa concreta. Meditação é experimental. A experiência de estar

¹⁷⁷ Outra aproximação ocidental possível é com o que Santo Tomás de Aquino chamou de radiação. Pare ele as “três coisas são necessárias para a beleza: inteireza, harmonia e radiação” (Integritas, consonantia, claritas.) Por inteireza podemos entender a compreensão da coisa como algo separado do resto, a harmonia seria um segundo estágio, e avaliação e julgamento estético. E o terceiro, para Joyce: “Penso que ele cuidaria que claritas fosse a descoberta e a representação da intenção divina da coisa, ou a força da generalização que faria da imagem estética uma imagem universal, que faria irradiar as suas próprias condições. (...) Tal qualidade suprema é sentida pelo artista quando primeiro a imagem estética é concebida em sua imaginação.” (JOYCE, 2012. p.196)

vivo¹⁷⁸. Parece que temos o costume de partimos sempre do indivíduo. Assim, alguém teve a ideia, realizou uma ação, etc. Penso diferente: que fazemos parte de uma rede maior e que nem as frequências, nem as ideias, nem as ações são propriedade de ninguém, mas que elas passam por nós¹⁷⁹. Temos escolhas, somos pontos ativos desta rede¹⁸⁰ e podemos ancorar as ideias e materializar as ações que nos pareçam melhor em cada momento. Dessa forma, eu não tenho de ir pra dentro de mim mesmo buscando a originalidade da minha essência¹⁸¹, mas aprender a fazer as perguntas, porque para receber respostas é preciso fazer a pergunta e sintonizar com as frequências que respondam.¹⁸² E temos é de aprender a ser canais, de nos aprimorarmos para canalizar o bem maior.

¹⁷⁸ “A espiritualidade, ou a vida espiritual, é geralmente compreendida como um modo de ser que decorre de uma profunda experiência da realidade, chamada de experiência "mística", "religiosa" ou "espiritual". A literatura das religiões do mundo inteiro nos dá numerosas descrições dessa experiência, e todas essas religiões tendem a concordar em que se trata de uma experiência direta e não-intelectual da realidade, dotada de algumas características fundamentais que independem totalmente dos contextos históricos e culturais.” (CAPRA, 2002 p.73)

¹⁷⁹ “A experiência espiritual é uma experiência de que a mente e o corpo estão vivos numa unidade. Além disso, essa experiência da unidade transcende não só a separação entre mente e corpo, mas também a separação entre o eu e o mundo.” (IDEM, p.74)

¹⁸⁰ O conceito de rizoma, provavelmente o mais famoso de Deleuze e Guattari trata da noção de rede está muito presente na atualidade e tem diversas implicações práticas e políticas. “Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer, e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza, ele põe em jogo regimes de signos muito diferentes, inclusive estados de não-signos. O rizoma não se deixa reduzir nem ao Uno nem ao múltiplo... Ele não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes, de direções movediças. Não tem começo nem fim, mas sempre um meio, pelo qual ele cresce e transborda. Ele constitui multiplicidades” (DELEUZE, GUATTEI, 1995, p31).

¹⁸¹ Outro artista místico, Kandinsky, acreditava que o que trazia valor as obras de arte é uma certa conexão espiritual que chamou de Necessidade Interior. O pintor deve saber escutar esta necessidade e não ficar a copiar modelos, formas ou tendências. “Chegou o tempo de uma liberdade que só é concebível em vésperas do advento de uma grande época. Mas essa liberdade é ao mesmo tempo uma pesada servidão. Todas as possibilidades (...) provêm de uma única e mesma raiz; elas são imperiosamente chamadas pela Necessidade Interior.” (KANDINSKY, 1996. p119)

¹⁸² Para Kandinsky “O alvo da pesquisa teórica é:
1. encontrar a vida
2. tornar perceptível a sua pulsação
3. verificar a ordem de tudo o que vive.” (KANDINSKY, 1987, p. 141)



[18 - Acima, Quadro de Terra no.2, terra em caixa e vidro, Euclides Terra, 2012. Abaixo, bandeiras de preces emanando ao vento e a tulpa do templo Nyingma do Rio de Janeiro; fotos de Euclides Terra e arquivos da web]

ET: Nos quadros de terra eu tentava reproduzir a passagem do tempo das eras nas camadas de terra que vemos no barranco. Me perguntava se a terra em sua materialidade poderia transmitir esta sensação.

JA: onde está este trabalho?

ET: Eu destruí todos os quadros de terra porque não alcançaram a força que eu esperava. quando a terra que era jogada molhada decantava e sacava, era apenas terra, não havia o barranco. Dei dois deles para o Leo colocar na Composteira de arte. Tenho plano de voltar com esta pesquisa acrescentando objetos e pedras de axé dentro.

JA: Axé?

ET: Sim, como os livros e relíquias colocados dentro da tulpa, que não são visíveis e ainda assim emanam, as pedras de axés usadas no candomblé tem um poder mágico invisível. Por algum motivo reluto em usar formas, sejam as sagradas orientais, africanas ou ocidentais no meu trabalho.

JA: Prefere o abstrato?

ET: Sim, no momento preciso de sair ao máximo da racionalidade para onde as formas me levam. E tento que as obras se façam por si mesmas.

JA: Olhando a tulpa e o Cristo Redentor juntos me pergunto a diferença entre estas duas esculturas.

ET: Por mais que o catolicismo negue, esta relação mágica entre as pessoas e as formas está presente no Cristo também. É algo que está marcado no inconsciente das pessoas, pois faz parte da história da humanidade.



(...)

ET: Eu aprendi a pintar copiando obras clássicas e barrocas de livros. Fiz alguns cursos em Ouro Preto com bons pintores. Mas era uma covardia tentar reproduzir uma pintura em que o pintor usou 20 tons de ocre com os quatro ou cinco tons da minha paleta. De toda forma, eu era apaixonado por aquilo. Depois voltei para cá para esta chácara e me propus a pintar. Tentei com muito afinco retratar algumas paisagens daqui, mas aí a covardia era ainda maior num barranco onde você encontra mais de 200 tons de ocre. Daí que eu me dei conta de que a pintura não ia me satisfazer, que eu queria o barranco como ele é. Queria poder vê-lo como arte. Tentei a fotografia, mas era inútil; nada seria tão potente quanto a coisa em si¹⁸³, fruto de um processo de milênios em que estamos apenas vislumbrando um breve instante¹⁸⁴.

¹⁸³ “A coisa em si” a que se refere Euclides aqui é imanente e não transcendental. É diferente da questão da coisa em si que para Kant tem importância central na elaboração da sua filosofia. Kant distingue aparência/fenômeno por um lado e coisa em si/objeto transcendental por outro, sendo a coisa em si causa ou fundamento do fenômeno. Em objeção a Kant, Nietzsche defende que não temos como supor que, além do fenômeno, possamos pensar em algo, e muito menos no que seriam suas propriedades intrínsecas. (ITAPARICA, 2015)

¹⁸⁴ Euclides Terra se aproxima aqui do que Agambem descreve como “terrorista”. Em oposição aos “retóricos” que dissolvem todo significado na forma, os “terroristas” não querem se botar as leis dos signos, querem o escritor diante do Absoluto. Cita Flaubert “As obras primas são tolas, elas tem aspecto tranquilo, como as próprias produções da natureza, como os grande animais e as montanhas”(AGAMBEM 2012. p.29-31)



[19 - De todas as coisas boas que ainda vamos fazer juntos – homenagem a Kandinsky. Euclides Terra, 2013. Madeira, foto Leo Liz e Composition VIII Kandinsky, 1923]

JA: Ao lado, como referencia uma trabalho de Kandinski com espacialidade que remete a obra de Euclides. Nesta obra eu vejo claramente a escolha pela homenagem.

ET: É muito próximo formalmente. não é?

JA: Mais do que isso parece uma releitura de uma mesma forma.

ET: Se eu tentasse fazer isso eu não conseguiria. Digo isso porque eu tentei e é impossível reproduzir tanto as grandes obras de Kandinsky quanto as marcas casuais de uma tábua velha, sem ficar cair nas armadilhas habituais da pintura. Sem que a imagem seja uma coisa morta e irrelevante, sem que isso seja uma mera cópia. Por isso me vejo como um caçador. não quero mais ser um agricultor que cultiva uma forma, quero ficar a espreita e capturar as coisa que tem esta força mágica e que estão perdidas no mundo.

Eu comecei a coletar coisas depois deste pensamento. Eu não podia ter o barranco ou a montanha, que já são monumentos em si, então comecei a juntar pedras, pedaços de madeira, e todo tipo de objeto arqueológico¹⁸⁵.

JA: Daí, na exposição do Grupo UM você vai expor esculturas de madeira?

ET: Sim, separei algumas destas tábuas marcadas e também quero levar este forno antigo em ruína¹⁸⁶ que hoje serve de abrigo a estas plantas. *[Mostra-o.]* Ao forno, eu dei o nome de “Monumento à internacional suprematista¹⁸⁷ – homenagem a Malevitch”

JA: Que semelhança você vê entre este forno e a obra de Malevitch?

ET: Eu admiro muito o gesto de Malevitch, vejo que ele, como eu, também chegou no limite da pintura, de onde se almeja ver Deus. Ele pintou um quadrado preto, que seria o máximo da não representação. Eu, em homenagem, ofereço este monumento, este cubo verde em ruínas, que é uma metáfora do mundo que, quando parece que vai acabar, ressurgem a vida. E o velho aduba o novo.

JA: E qual o título das tábuas?

¹⁸⁵ Hal Foster também percebe este terrorismo, ele escreve no Catálogo da exposição Cindy Sherman *The real thing*, 1996 na Sala Recalde-Bilbao: “Hoje em dia parte da arte contemporânea rechaça este velho mandato de pacificar a mirada. É como se esta arte quisesse que a mirada resplandecesse, que o objeto se levantasse e que o real existisse em toda a glória (ou o horror) de seu pulsátil desejo, ou ao menos que evocasse esta condição sublime.” (FOSTER 1996)

¹⁸⁶ A pedido do artista, não mostraremos imagens desta peça pois segundo ele, uma fotografia não seria capaz de transmitir nem parte do sentimento suprematista de estar perto dele.

¹⁸⁷ “O suprematismo é a arte pura redescoberta que, no decorrer do tempo, deixou de ser vista graças ao acumulado coisas. (...) A arte não mais deseja servir ao estado ou à religião, não mais quer ilustrar as histórias dos costumes, não mais quer saber do objeto (como tal), e acredita poder existir por si independente da coisa” (Kazimir Malevich in CHIPP, 1999, p345-350)



[20 - Pôr do sol junto ao cais – homenagem a William Turner. Euclides Terra, 2013, madeira, foto Leo Liz e Fogo no mar, William Turner, 1835, óleo sobre tela]

JA: Ao lado, uma trabalho de Turner.

ET: Neste a aproximação com o pintor é mais pelo movimento ou pelo clima. Uma vez que dou o nome do pintor a tábua, já nano consigo vê-la sem pensar nele.

JA: Seria o poder da palavra?

ET: Acho que é mais do que isso. É como se esta forma na tábua já estivesse vibrando as mesmas formas do pintor captou do mundo e uma vez que a conexão se revela para mim não sou mais capaz de ignorá-la.

ET: Esta é “Pôr do sol junto ao cais – homenagem a Willian Turner” e esta se chama “De todas as coisas boas que ainda vamos fazer juntos – homenagem a Kandinsk”. A menor é “A galáxia a e casa - homenagem a Chagall”.

JA: Três russos e um inglês!

ET: É, não pensei muito nisso. Escolhi estas três que são especiais para mim. Mas com cada uma das tábuas que tenho aqui, eu quero homenagear um grande pintor.

JA: E como você fez estas marcas?

ET: Não fiz marca alguma¹⁸⁸. Encontrei cada tábua assim¹⁸⁹. Elas já estavam perfeitas quando cruzaram o meu caminho.

*JA: Ei, Kide.
Passamos toda a
conversa e você não
vai querer comentar
nada?*

*ET: Eu preferiria não.
Ficou tão bonito este
espaço de silêncio.*

¹⁸⁸ O artigo de Louise Norton (de autoria fictícia) é a própria teoria do readymade de Duchamp “Se Sr. Mutt fez ou não a peça com suas próprias mãos, não é importante. Ele ESCOLHEU isso. Ele pegou um objeto comum da vida e colocou-o de forma que sua significância utilitária desaparecesse sob o título novo e um novo ponto de vista – criando um novo pensamento sobre aquele objeto.” A obra não é a coisa mais a imaginação. (NORTON, 1917)

¹⁸⁹ Curioso é perceber que Duchamp utiliza dois heterônimos para criar a cena do readymade intitulado “Fonte”. Primeiro assina a obra como Sr. Mutt. O gesto é invisível uma vez que recusado no salão a peça “original” nunca foi exibida a público. Para dar visibilidade ao gesto publica na revista dadaísta *The Blind Man* um texto assinado por uma fictícia Louise Norton, personagem atribuído a Beatrice Wood, editora da revista ou ao próprio Duchamp.

Entreato V**Sonho com um mundo sem arte**

por Nadam Guerra, 2002

Arte é vida concentrada
pessoas vão aos poemas
pegar emprestada vida de mentira
para as suas tão aguadas.

Um dia, haverá mais poesia
nas pessoas que nos livros.
Um dia, ir a padaria será poema.
Abrir a porta e olhar o dia
será mais que uma resposta a
“levo guarda-chuva?”

Um dia, viver será o bastante.

5. CICLO, ALMA E IMAGEM

:sobre a composteira de arte

[Para falar sobre a composteira de arte, nos encontramos eu, Leo Liz, Nadam Guerra e o curador Raphael Fonseca na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Sentamos em uma das mesas do café. Nadam pediu uma água, Leo um sanduíche, Raphael pediu um Guaraviton, e, eu, um espresso. JA.]

Juca Amélio: Como vocês sabem, estou organizando estas conversas com a nova formação do Grupo UM e acho importante termos uma reflexão sobre esta composteira de arte que Leo propôs, que consiste em recolher obras quebradas e outros restos de arte para compostá-los. Chamei também o Raphael Fonseca¹⁹⁰ porque mês passado estive na sua exposição A lua no bolso no Largo das Artes¹⁹¹ e pudemos trocar algumas ideias. Acho que ele vai poder contribuir para esta construção.

Raphael Fonseca: Primeiramente, queria agradecer pelo convite. É sempre bom sentar e conversar sobre os diferentes modos como os artistas operam... Fico muito curioso quanto a títulos de trabalhos, livros e exposições. Queria saber de você, Leo, sobre esse uso do termo “composteira”... Acho bacana porque é algo que vem da prática

¹⁹⁰ Crítico, curador e historiador da arte. Realiza projetos em artes visuais e cinema. Escreve para a ArtNexus e Performatus. Professor do Colégio Pedro II (unidade Realengo II).

¹⁹¹ A exposição coletiva A lua no bolso com curadoria de Raphael Fonseca aconteceu entre julho e agosto de 2013 no Largo da Artes, espaço independente no centro do Rio de Janeiro.

de se plantar, quero dizer, você poderia ter colocado outros diversos nomes comuns à arte contemporânea – como “arquivo¹⁹²”, “biblioteca” ou mesmo “coleção¹⁹³”, mas seguiu “compostando”. A que se deve isso?

Leo Liz: Eu acho que este trabalho é justamente uma crítica a esta obsessão da arte em conservar, imortalizar, arquivar, lembrar. Acho que hoje precisamos mais do que nunca aprender a abandonar, desapegar, esquecer¹⁹⁴, transmutar. Então acho que esta metáfora da composteira vem disso. Nos ciclos naturais as coisas nascem, crescem, morrem, se decompõem e a mesma matéria se reorganiza em novos ciclos. É o tempo cíclico. No mundo de hoje, o tempo do capitalismo é o tempo linear da acumulação. Sempre em frente, sempre para cima e cada vez mais pesado. Só que isso é ilusão. Tudo que é vivo vai morrer. Tudo que é forma será pó.

JA: Não acha que é uma visão meio apocalíptica?

LL: Temos de aprender a não atribuir negatividade à morte. Isso é ridículo. O cristianismo espalhou bom e mau por toda parte. A morte é parte da vida. Eu sou um estágio temporário da matéria. A matéria que há em mim já foi estrela, já foi pedra, já foi planta. E esta mesma

¹⁹² Luiz Cláudio da Costa chama de poética de arquivo “certa produção artística contemporânea volta-se para o acúmulo de documentos de arquivos, de registros de ações efêmeras em arte, objetos de feiras, signos do cotidiano da cultura midiática. A utilização ressignificada desse material mostra uma arte interessada em levantar problemas relacionados ao tempo, à história, à memória, conduzindo uma espécie de efeito-arquivo que desloca e transforma signos da cultura. A obra abandona a forma finalizada para fundar-se como imagem do devir.” (DA COSTA, 2012)

¹⁹³ Ainda para da Costa “a heterogeneidade implicadas nos trabalhos envolvidos com dispositivos de coleção parece mostrar um interesse particular nos sistemas de signos e nos deslocamentos que acarretam transformações do material apropriado.” Artistas que podem ser enquadrados na poética de arquivo ou que usam a coleção estrutura de suas obras são inúmeros, não é nossa intenção aqui fazer nossa coleção de nomes destes artistas. (IDEM)

¹⁹⁴ Naturalmente esquecer também faz parte da poética de alguns artistas que trabalham na impossibilidade do arquivamento. Deleuze afirma “[...] não tenho lembranças da infância. Não tenho lembranças porque a memória é uma faculdade que deve afastar o passado em vez de acioná-lo. É preciso muita memória para rejeitar o passado, porque não é um arquivo” (DELEUZE, 1988, p. 15).

matéria vai continuar seu ciclo. Vai ser terra, animal, planta, estrela...

RF: E a morte me parece um tema fulcral na arte contemporânea também; não apenas em artistas menos acessados, como também em nomes muito massificados como o Damien Hirst... Fico pensando, mesmo com o adubo como metáfora, até que ponto a “morte” é propriamente o problema central desse trabalho... E se eu comentasse que vejo o trabalho focado na ideia de descarte do artístico, o que pareceria? O que você pensa sobre esse limite entre o que o próprio artista julga ser arte e aquilo que é “jogado fora”?

LL: Isso parece interessante. Da mesma forma que o artista é que diz se é arte ou não. Para a composteira, foram os artistas que disseram o que devia ser jogado fora. Recebi desde obras perfeitas, que poderiam estar em qualquer galeria, até restos, sobras de ateliê, passando por obras mofadas ou com pequenos defeitos e ready-mades¹⁹⁵. Jogar fora é sempre um exercício. Para algumas pessoas é muito difícil; para outras, menos.¹⁹⁶

Nadam Guerra: E para algumas é fundamental poder estar se desapegando¹⁹⁷. Tiveram várias pessoas que me agradeciam muito por

¹⁹⁵ Para Bourriaud, o ready-made, ou apropriação, é o primeiro estágio do que chama de pós-produção. “Já não se trata de fabricar um objeto, e sim de selecionar um entre os que já existem e utilizá-lo ou modificá-lo de acordo com uma intenção específica.” (BOURRIAUD, 2009. p.24) “O que passa então importante com o ready made?” Pergunta Lygia Clark, “ Nele encontramos ainda, apesar de tudo, toda transferência do sujeito ao objeto, separando de um e de outro. Com o ready-made, o homem ainda tem a necessidade de um suporte para revelar sua expressividade interior. Mas isso já não é necessário hoje, pois a poesia se exprime diretamente do ato de fazer.” (Lygia Clark, 1965- a propósito da Magia do Objeto disponível em <http://www.lygiaclark.org.br>)

¹⁹⁶ Várias artistas utilizaram o lixo em obras, não cabe aqui um inventário. Lembramos de O Cheio, de 1960, onde Arman, encheu uma galeria em Paris de ficou abarrotada. De tanto lixo não se podia entrar no espaço e o trabalho só era visto da rua.

¹⁹⁷ O desapego pode entrar em obras de várias maneiras. Marlilá Dardo realizou a instalação denominada Desapego que consiste em uma arara de roupas em que o público é convidado a desapegar da roupa que está usando e trocá-la por outra que esteja na arara.

estar participando do projeto¹⁹⁸.

LL: Foi uma aventura esta primeira etapa de recolher¹⁹⁹ os resíduos, as obras quebradas, falidas ou frustradas. Sorte que o Nadam topou me dar uma força, porque foram muitas pessoas participando. Deixamos dois coletores, um na UERJ e outro aqui no Parque Lage, mas a maior parte dos trabalhos foi coletada nos ateliês dos artistas.

LL: Um dado também é se a doação era um resto, uma obra que o artista não quer mais, ou mesmo uma obra que a artista não tem como guardar, ou aquilo que na efemeridade das propostas artísticas não permaneceria, como a instalação da Marilá Dardot, "As coisas estão no mundo" o que não quer dizer que não seja arte, muito pelo contrário.

NG: Eu fui visitar várias pessoas. É legal ver o que cada um considera compostável²⁰⁰, conversar, ver como se relacionam com o seus resíduos: se com mais ou menos apego.

RF: Curioso você usar termos como "apego" e "desapego"... Eles acabam dando um caráter afetivo e, talvez mais do que isso, quase religioso à coisa. Quando um artista bloqueia uma doação e mantém consigo algo que ainda não é (ou já não é mais) "obra", mas ao mesmo tempo não é possível de ser "compostado", estaria ele numa espécie de iconofilia²⁰¹?

NG: Para mim não é um trabalho nem contra nem a favor das imagens ou da idolatria. é um trabalho ritual e afetivo.

JA: Eu diaria até que é um trabalho amoroso.

¹⁹⁸ O desapego também foi exercido em trabalhos de arte contemporânea que propunham a retirada de trabalhos pelo espectador. Como Félix Gonzales Torres ao fazer tiragens sem fim, e deixar o público levar balas e cartazes. O Grupo REX que em 1967, encerrou suas atividades com a Exposição-Não-Exposição onde "obras de Nelson Leirner podiam ser levadas da mostra. Em poucos minutos a galeria está completamente vazia. (...) A exposição durou exatamente oito minutos. A galeria foi toda depredada e os quadros arrancados brutalmente e vendidos na porta pelas pessoas que os tiraram de lá". (REX na enciclopedia.itaucultural.org.br)

¹⁹⁹ Em "um guia prático para o desvio" Guy Débord e Gil Wolman propõem um uso político das apropriações. "Está implícito que não há limite para corrigir uma obra ou para integrar diversos fragmentos de trabalhos obsoletos em um novo; pode-se alterar o significado desses fragmentos de qualquer forma apropriada, deixando aos imbecis a sua escravidão às referências e às «citações»." (DEBORD, WOLMAN, 1956 *apud* BOURRIAUD, 2009. p.36)

²⁰⁰ A reutilização de elementos artísticos pré-existentes em uma nova unidade é uma das ferramentas que contribuem para superar a atividade artística como arte "separada" executada por produtores especializados. A internacional Situacionista recomenda o desvio das obras existentes a fim de "re-apaixonar a vida cotidiana" privilegiando a construção de situações vividas em detrimento da fabricação de obras." (BOURRIAUD, 2009. p.36)

²⁰¹ Iconofilia, do grego que significa "venerador de imagem", ao qual defende o uso de imagens religiosas, "não por crer que lhes seja inerente alguma divindade ou poder que justifique tal culto, ou porque se deva pedir alguma coisa a essas imagens ou depositar confiança nelas como antigamente faziam os pagãos, que punham sua esperança nos ídolos, mas porque a honra prestada a elas se refere aos protótipos que representam, de modo que, por meio das imagens que beijamos e diante das quais nos descobrimos e prostamos, adoramos a Cristo e veneramos os santos cuja semelhança apresentam." (DENZINGER, HUNERMANN, 2007. p.460)

LL: Eu não quero julgar ninguém. E também não me considero uma iconoclasta²⁰², o que seria uma ingenuidade hoje em dia²⁰³. Meu objetivo não é destruir a arte ou as imagens. A composteira dissolve a individualidade simbólica/energética e fragmenta a matéria física de cada obra a fim de criar um novo todo coletivo.

JA: Legal você trazer isso sobre o sentido religioso do trabalho. Justo semana passada eu estive visitando o sítio do Euclides Terra em Minas Gerais e ele falava desta diferença entre o catolicismo e o budismo e outras correntes espirituais orientais ou primitivas. Que de certa forma, antes da cultura hebraico-cristã-platônica, todos davam um estatuto mágico que colava e não distinguia representação e representado. E mesmo hoje, no budismo moderno e em outras religiões orientais, temos uma certa iconofilia, onde as imagens e relíquias de mestres são adoradas porque emanam a divindade. Mas o que mais me chama atenção é a não separação. As imagens não estão separadas da realidade, uma fotografia ou uma estátua são uma continuidade da realidade. Por este ponto de vista, noto que oscilamos, no ocidente, entre a aversão e o apego à imagem. Iconoclastia e idolatria²⁰⁴.

LL: Eu mesma posso ser acusada deste apego. Porque fotografei e

NG: Esta questão de se é arte ou não me lembrou uma palestra performática que assisti em Marselha em 2014. O artista e professor Jean-Paul Thibeau tinha uma longa fala sobre a arte misturada com a vida e mostrava a produção de seu grupo. Enquanto ele falava jovens artistas do grupo faziam ações surrealistas discretas pela sala. Para encerrar a fala, ele segurou dois pratos de cerâmica brancos idênticos, um em cada mão. “Este não é arte” disse ele soltando o prato que se despedaçou no chão. “Este é arte” e soltou o segundo prato da mesma altura que o primeiro. Só que este que era arte caiu no chão sem se quebrar para espanto de todos inclusive do artista que pegou o prato e queria tentar de novo ao que foi prontamente impedido pelos protestos da platéia. Ele riu e não deu grande importância ao imprevisto... Ao final a crítica Viviane Gatesco conseguiu que ele lhe desse o prato autografado.

²⁰² Iconoclasta, significa, literalmente, destruidor de imagens/ícones. O iconoclasta não respeita símbolos, ídolos, imagens religiosas ou qualquer tipo de convenção social ou tradição. As religiões islâmica e judaica são historicamente contrárias a adoração de imagens. No catolicismo entre os séculos VIII e IX houve o movimento iconoclasta que destruiu milhares de obras de arte. Ainda hoje há iniciativas violentas de iconoclastas no mundo islâmico e no Brasil com as igrejas pentecostais. (SANSI, 2012)

²⁰³ Hoje em dia, se usa o termo iconoclasta com inflexão positiva para pessoas que questionam a realidade. Para o neurocientista Gregory Berns, iconoclasta é uma pessoa incomum que interpreta a realidade de maneira distinta e faz aquilo que o senso comum julga impossível de ser feito. (BERNS, 2008) Artistas são tachados genericamente de iconoclastas quando sua obra faz uso pervertido de imagens religiosas. (OLIVEIRA, 2014)

²⁰⁴ Idolatria, ou adoração a ídolos, é considerada um dos maiores pecados nas religiões abraâmicas porque segundo certa interpretação contraria o primeiro dos 10 mandamentos: “Amar a Deus sobre todas as coisas. Não terás outros deuses além d’Ele”.

listei cada uma das peças²⁰⁵ doadas. Teve um momento que pensei em fugir com tudo e montar uma galeria em Miami. Ia ficar rica. (Risos.) Mas falando sério, acho que este trabalho nasce de um outro lugar. Vem de eu me dar conta de quanta gente está trabalhando com arte e por tantos anos, e que a maioria dessa produção não é comercializada, ou não chega nem a ser exibida, se acumula nos porões e sótãos até que estrague. E vem de um questionamento deste valor religioso²⁰⁶ que se atribui à arte. Na verdade, eu trabalho com o material, mas o que eu queria mesmo compostar eram as ideias, as emoções. Queria compostar a alma²⁰⁷ da obra de arte!

NG: Caramba, acho que estamos indo muito longe. Eu achava bom situar melhor a palavra compostagem. Não sei se todos estão familiarizados com ela, porque quando se fala de sustentabilidade, se usa os “3 Rs”: Reduzir, Reutilizar, Reciclar. A ideia seria consumir menos sobretudo o que gera resíduo. Não sendo possível reduzir, que se possa reutilizar o mesmo objeto mais de uma vez, evitando os descartáveis, por exemplo. E, em última opção, que os resíduos que não puderam ser reutilizados, ao menos sejam reciclados e retornem ao ciclo como matéria-prima novamente. Então a reciclagem não é a

*LL: O decreto “é arte” manteve algum poder mágico ao menos nesta performance.
NG: Sim, mesmo um trabalho que questiona o estatuto sagrado da arte parece ser capaz de ativar este poder.*

RF: Lembrei de Jean Luc-Nancy que afirmará: a arte sempre esteve fora de preço, para mais ou para menos. Isto se aplica à ideia de que a arte trabalha com o excedente. A Leo vai em busca de outras relações, não é funcionalista, como os modernos, mas quer dar função ecológica às obras, por exemplo...

JA: E a composteira, lida com refúgio, mas pensa em, de certa forma, manter certa imantação em coisas que já poderiam não ser mais trabalhos de arte.

²⁰⁵ As peças de idolatria, fetiches, ou objetos enfeitados, eram como os europeus entendiam na época colonial os objetos da cultura religiosa africana. (MACGAFFEY 1994)

²⁰⁶ Para Marx, o fetichismo da mercadoria surge da sua separação dos operários que a produzem. Quando a massa não tem acesso aos bens produzidos pelo capital. Fazendo um relação com tribos isoladas do pacífico que cultuavam as qualquer carga ou mercadoria trazidas pelos ocidentais, Foster vê um “culto a carga” em movimentos de vanguarda que diante da contradição insolúvel entre a arte autônoma e o mercado atuam de modo fetichista. Ele vê no minimalismo o fetichismo de certos materiais e técnicas industriais, no pop o fetichismo de símbolos de mercadoria, e mesmo na arte conceitual que trabalha o tema do fetichismo da mercadoria recorreria no fetiche da idéia ou da essência. (FOSTER, 2000)

²⁰⁷ Para Hans Belting, “a iconoclastia, que é a violência contra as imagens, só consegue destruir o meio ou o suporte medial de uma imagem, isto é, o seu aspecto tangível, material ou técnico. Deixa intacta a própria imagem, porque esta persiste com o espectador, e isto acontece apesar de a destruição da imagem ser intentada pelo ato iconoclastico. Ao privar uma imagem da sua presença física, a iconoclastia visa igualmente despojá-la da sua presença pública, da sua existência na esfera pública. Neste caso, a destruição é tão simbólica como a instalação ou introdução original da imagem no espaço público. Apesar da destruição se dirigir contra a imagem (um ícone do inimigo na imaginação pública, por exemplo), na realidade, porém, danifica apenas a pedra ou o bronze do meio. Quando as estátuas colossais de Saddam Hussein em Bagdá foram derrubadas, os demolidores estavam a representar uma vitória simbólica sobre o tirano. Mas a simples eliminação de uma estátua pública ou de um quadro não pode garantir o que ela, em última análise, intenta, a saber, o esquecimento ou o desprezo pela imagem nas mentes das pessoas” (BELTING, 2005. p.75)

primeira opção, porque acarreta também em gasto de energia, etc. Já o termo “compostagem” se usa para resíduos orgânicos que podem virar adubo ao invés de poluição, se manejados de maneira correta.

JA: E a arte reciclada?

NG: Este nome é um equívoco. O que se tem, geralmente, quando você utiliza arte reciclada, são aqueles brinquedos de garrafa PET ou outros objetos de utilidade duvidosa. Isso seria, na verdade, uma reutilização dos resíduos que adia a ida dele para o lixo ou para a reciclagem.

JA: Queria que vocês explicassem melhor o procedimento e o processo do trabalho da composteira de arte.

LL: A primeira parte foi fazer este convite para receber as doações.

NG: E só isso já foi muito interessante. Contar as pessoas, recolher o material, fazer esta coleção de dejetos de arte.

LL: É, e organizar tudo, separar por material, fotografar.

RF: E como veio a ideia de fotografar e, mais do que isso, compartilhar tudo on-line? Talvez esse caráter público das doações através da fotografia contribua com uma institucionalização dos objetos como uma coleção antes deles serem compostados...

LL: Talvez não, ele também faz parte do trabalho. Acho que é essencial aqui que todo esse processo venha à tona para o público, ou seja, do mesmo jeito nós recompostamos objetos que não eram mais

RF: São várias contradições. E talvez seja aí mesmo a força do trabalho. Um certo anacronismo de sobrepor concepções de arte diferentes: o questionamento do valor do objeto e valorização do ritual ao mesmo tempo que cria objetos em um ritual que acabam imantados de alguma forma gerando obras de arte...

tidos como “arte²⁰⁸” (ou talvez nunca tenham sido nem pelos seus autores, eram só experimentos), também queremos desmistificar esse lugar do ato criador.²⁰⁹

JA: Sim, certamente, pois daí o público consegue ter acesso ao antes, o durante e o depois. Talvez, com isso, a arte também se torne um organismo vivo e não aquela coisa museificada e intocável...²¹⁰

RF: Mas, sem querer ser chato, mas já insistindo, fotografar não é continuar com o processo de adoração das imagens?

LL: Sim, mas não vejo problema algum nisso. Acho que no campo da arte não tem como evitar esse lado sacro. Começa tudo por esse estatuto, não é, o “ser arte”. Só isso já coloca a coisa num pedestal – e por mais que a tal arte contemporânea esteja há mais de um século jogando com isso, continua se usando do rótulo.

RF: Porque podia ser diferente. Pois a arte pode não produzir objetos. E nem sempre se produz resíduo com arte, a não ser aquela feita com madeira, papel, guache.... Pense no que se coloca nesta partida. É lixo, mas vai para galeria, descarta-se, mas é fotografado. Um ato “desapegado” podia ser ir à casa do artista e jogar, literalmente, no lixo, com a luz apagada, sem que ninguém visse.

LL: Isso poderia ser uma obra tão fetichizada quanto qualquer outra. Se eu fizesse um relato disso a obra além de exclusiva seria inacessível, portando invendável e, por irônica consequência, valiosíssima.

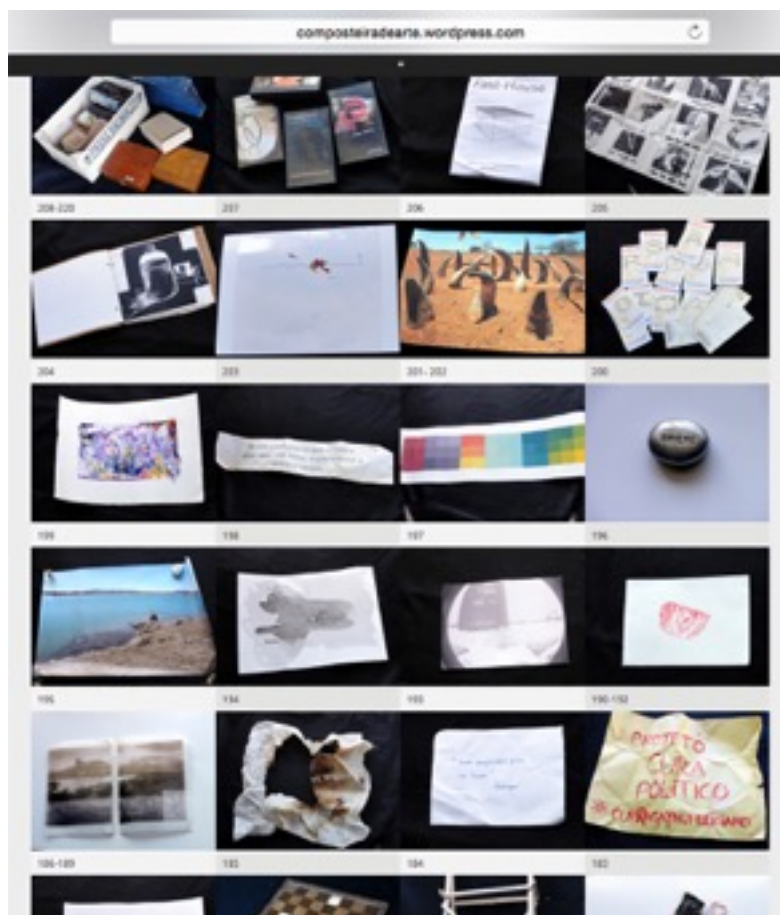
JA: Você diz que a dar visibilidade ao processo no site não cai neste mesmo mecanismo?

LL: Entendo que é uma partilha, uma troca. Recebi o objeto, devolvo a imagem. recebi o ritual, devolvo um objeto que carrega a potência conceitual do próprio ato de reciclar.

²⁰⁸ “O que quero dizer é que a arte' pode ser ruim, boa ou indiferente, mas, seja qual for o adjetivo empregado, devemos chamá-la de arte, e arte ruim, ainda assim, é arte, da mesma forma que a emoção ruim é ainda emoção.” (DUCHAMP, 1975)

²⁰⁹ Duchamp no artigo o Ato criador “O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos.” (DUCHAMP, 1975)

²¹⁰ Aqui mais uma discussão antiga onde não cabe inventariar momentos anti-museológicos. Apenas para citar um exemplo local, em 1971, no MAM, aconteciam os *Domínios da criação* onde os o crítico Frederico Morais convidou artistas para ocupar jardins do museu juntando arte e público,



[21 - Vistas do blog da Composteira de arte, Leo Liz, 2013. Ao lado, parte da página inicial e , abaixo, um post com a maior doação, a instalação de 3 toneladas de Marilá Dardot “As coisas estão no mundo” na Galeria Silvia Cintra, 2013]

LL: Cada obra foi fotografada. algumas foram fotografadas e contadas como um conjunto. Obras o mesmo tipo e de um mesmo artista foram colocadas no mesmo post. Contabilizamos 418 doações de 51 artistas identificados (além de outros não identificados) organizados em 121 posts. Participaram da composteira: Ana Costa Ribeiro, Ana Hupe, André Renaud, André Sheik, Beatriz Lemos, Bernardo Mosqueira, Bia Morgado, Caroline Valansi, Cecilia Cavaliere, C. L. Salvaro, Cristina Ribas, Domingos Guimaraens, Daniel Murgel, Daniel Toledo, Elvis Almeida, Euclides Terra, Gilda Midani, Helena Souto, Herbert Paz, Ícaro Lira, Inês Nin, Ivo Godoy, Gilda Midani, Herbert, Jac Siano, Jairo dos Santos, Joana Cesar, Joana Lyra, Joana Taub Cseko, Jorge Soledar, Julia Cseko, Kadija de Paula, Leila Danziger, Leandra Lambert, Leo Ayres, Marco Veloso, Marcia X, Marcone Moreira, Mariana Moyséis, Marilá Dardot, Marina Fraga, Nadam Guerra, Nathalia Mello, Opavivará, Ophelia Patrício Arrabal, Pedro Seiblitiz, Pedro Victor Bandão, Raphael Fonseca, Rodrigo Braga, Tuan Pravaz Damasceno.

Página Inicial notas sobre a compostagem e convite participantes Pesquisar ...

COMPOSTEIRA DE ARTE

300 (3 toneladas)

Imagens | Publicado em outubro 17, 2013 por leolizlee

amigos, a exposição abre hoje na Galeria do IBEU e ainda faltam muitas fotos que postar. (não tive tempo de cuidar do blog nas últimas semanas) para quem ainda não viu sua doação no blog, prometo colocar tudo semana que vem! aqui vai a última de todas as doações. Uma instalação de Marilá Dardot que estava na galeria Silvia Cintra chamada “As coisas estão no mundo” composta por mais de 3 toneladas de papel.

Sobre estes anúncios

Pesquisar ...

Posts Recentes

- 416-418
- 400-402
- 391-399
- 390
- 388-389

Comentários recentes

- leolizlee em 256
- Herbert em 256

Arquivos

outubro 2013

JA: Até mesmo essa entrevista contribui com a sacralização do trabalho!

RF: Seria ela arte também?

NG: Claro que sim! Me lembrou até o grande vidro do Duchamp que ele dizia que só poderia ser entendido a partir da leitura dos textos da Caixa verde, sendo que vários desenhos e textos não falavam nada do Grande vidro²¹¹. Enfim, esta conversa (e todas as outras que a obra suscita) fazem parte da obra²¹².

LL: Tudo faz parte: as conversas, o blog... Quando estávamos fazendo as fotos para o blog, comecei a ter a sensação de estar fazendo fotos mortuárias²¹³. Que aquela seria a última foto daquele objeto. Estavam a Aline e o Nadam me ajudando. A Aline sentiu que o clima estava pesando. Eu não entendo muito disso. Ela fez uma defumação e cantou uns pontos de umbanda.

RF: Usar o rótulo "arte" pode ser desfuncionalizar as coisas que estão no mundo, roubando o título da instação de Marilá que ela roubou de Paulinho da Viola. Lembra Duchamp que traz a ideia de que a arte é um coeficiente a ser colocado em jogo.

LL: Sim, todas as coisas estão no mundo. Ser arte é uma estratégia. Tratar de encontros como arte é uma estratégia. Se eu tomo uma sopa do Tunga ou do Tiravanija, estou me encontrando com pessoas (o tal ritual), às vezes discutindo, debatendo, e fazendo arte.

JA: O que vc está querendo dizer que a vida é a arte do encontro, embora haja tanto desencontro pela vida, como cantou Vinícius?

LL: Acho que eu falei foi justo o oposto: o encontro é a vida da arte, embora haja tanto desencontro na arte.

²¹¹ A Caixa verde foi produzida por Marcel Duchamp em 1934 com uma tiragem de 300 exemplares. A caixa continha 93 documentos em papéis de formatos diversos. Além de reproduções dos estudos para o Grande vidro, fotos, fac-símile de anotações, desenhos. (DUCHAMP, 1975)

²¹² Assim como a Caixa verde fazia parte do Grande vidro, os textos do Rupestre contemporâneo fazem parte das obras exibidas na exposição.

²¹³ Hans Belting se remete a estudos sobre sociedades neolíticas que faziam máscaras que cobriam o rosto do morto nos rituais fúnebres e e que depois seriam usadas por atores vivos para representá-lo. Ele cogita que "toda a imagem, de uma maneira, poderia ser classificada como máscara, seja transformando um corpo em imagem, seja existindo como uma entidade separada, ao lado do corpo." (BELTING, 2005. p.70) Barthes "ao ver-se em uma fotografia, escreveu, "tornei-me todo-imagem, isto é, a morte em pessoa." E acrescenta que "a fotografia representa aquele momento muito sutil em que (...) não sou nem sujeito nem objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma micro-experiência de morte: torno-me verdadeiramente espectro." (BARTHES, 1984. p27-29)



[22 - Composteira de arte Leo Liz e Grupo UM, 2013, ação. Fotos da compostagem “papel” na Galeria do Centro Cultural Sérgio Porto. Ao lado, Leo Liz estende no chão os tecidos que receberão as colagens. Fotos Nadam Guerra]

NG: A exposição da compostura de arte ficou 15 dias ocupando a galeria dentro fazendo parte da ocupação do Opavivará! LL: Convidamos todos os artistas doadores para participarem, mas no dia quem participou foi o Grupo UM, o Opavivará! e muitos passantes que não conhecíamos inclusive várias crianças. Foram quase 5 horas de trabalho, então os visitantes faziam um pouco e iam embora enquanto nós trabalhamos direto.

NG: Durante a exposição algumas peças foram roubadas.

LL: Eu interpretei estas desaparecimentos de algumas obras com naturalidade. Como parte do processo. Não foram roubos. Alguém passou por lá e resolveu dar uma segunda chance a um desenho ou cartaz. Ou viu um valor em uma foto que o impeliu a proteger a imagem da compostagem.

NG: Tive a sensação que estávamos tocando em outros planos espirituais. Que esta reciclagem da alma da arte, que a Leo falava, de certa forma aconteceu junto com a compostagem da matéria.

LL: É, e foi da Aline a ideia de fazermos este ritual²¹⁴ coletivo no Espaço Sérgio Porto no dia 21 de setembro, que coincidiu também com o início da primavera. Convidamos todos que doaram coisas e compostamos tudo que era de papel. Colocamos todos os papéis na parede com fita crepe e acabou virando uma exposição. Duas semanas depois aconteceu esta ação catártica em que fragmentamos tudo e voltamos a juntar fazendo estes painéis enormes.²¹⁵

NG: Foi um ritual mesmo, mais que uma performance. A recomendação era fazer tudo em silêncio. Rasgar a obra antiga e colar no painel, criando a nova.

RF: Isso foi na ocupação do OPAVIVARÁ! no Sérgio Porto, não é?

JA: Sim. Leo, eu sinto falta de você explicar melhor o desenho desta instalação.

²¹⁴ Para Lygia Clark a nova arte se aproxima do ritual. “O gesto não é o gesto do artista quando cria, mas sim o próprio diálogo da obra com o espectador. (...) O espectador já não se projeta se identificando com a obra. Ele vive a obra e vivendo a natureza dela ele vive ele próprio dentro dela. Experiência primeira. Somos novos primitivos de uma nova era e recomeçamos a viver o ritual, o gesto expressivo mas já dentro de um conceito totalmente diferente de todas as outras épocas.” (Lygia Clark, diários, 1960. disponível em <http://www.lygiaclark.org.br>)

²¹⁵ Marcel Mauss, em Ensaio sobre a dádiva, analisa algumas sociedades não-ocidentais e percebe um pontos em comum. A coisa dada seria portadora do mana, de sua força mágica que passa ao beneficiário e o incumbe de retribuição. Há a obrigação moral de dar e receber nas sociedades. Assim as oferendas é uma forma de dar aos deuses e obriga-los a retribuir, da mesma forma que os homens fazem. (MAUSS, 2003)

LL: Então. Dividimos tudo por tipo de material: “papel”, “tecido”, “tesoura”. Tudo que era de papel virou estes painéis que cobrem o fundo da instalação. O que eu chamei de tesoura são todos os objetos: plástico, metal, terra, etc. Esta foi a compostagem mais delicada. Com estes objetos, fizemos estas assemblagens. Três pilares: um pilar de PVC (com suportes de fotos), um pilar de madeira e tecido e um pilar de papelão e cerâmica que partiu do molde do próprio latão que recolheu doações aqui no Parque Lage.

RF: Mas por que estas escolhas?

LL: Eu tinha de dar conta do compromisso primeiro do trabalho, que era usar tudo que foi doado. A ideia do pedestal foi muito natural, já que o que estamos discutindo é este pedestal metafórico da arte. Por cima deles, coloquei alguns símbolos que sintetizam o nosso pensamento e as ideias que vieram junto com as obras para a composteira: um arquivo de fichas, uma caveira e uma bólide de vidro, fotos, terra e pigmento. Também essas escolhas foram intuitivas e estimuladas pelas próprias doações e conversas com os doadores.

JA: Com a caveira você composta toda arte desde o Renascimento; o arquivo composta o moderno e, com o bólide, composta o contemporâneo.

NG: Eu tinha pensado mais que seria o físico, o metal e o emocional, ou corpo, mente e espírito.

RF: Ou futuro, passado e presente.

NG: Terceiro mundo, terceiro milênio, terceiro sexo, terceiro travesseiro.



[23- Composteira de arte, Leo Liz e Grupo UM, 2013, Instalação. Montagem na Galeria de arte do Ibeu, fotos Débora 70]

LL: Ao fundo, ficaram os painéis que fizemos na exposição no Sérgio Porto. No chão, amontoamos os papéis que vieram da instalando da Marilá Dardot. A pilha de papel passou de 50 cm no fundo da instalando e vinha diminuindo formando uma rampa até na frente. Nas fotos do lado, dá pra ver os 3 pedestais. Em primeiro plano, o pedestal com a caveira, espelhos e pedaços de cerâmica e, logo atrás, o pedestal com madeiras e tecidos com os 3 bólides de fotos e pequenos objetos prensados em aquários. Na foto debaixo, o outro pedestal com um arquivo onde dentro nas fichas colamos um fragmento de cada artistas que doou coisas em papel.

JA: É mesmo, é possível ver muitas trincas. Céu, terra e hom...
Natural, humano e divino...

LL: ... Huguinho, Zezinho e Luizinho. (Risos.)

LL: Eu preferia não fechar a interpretação... Quem quiser que veja o que quiser ver... Acho que morando com a Aline você começa a pegar esta obsessão pelo três. Em meu próprio nome. Todo mundo me chama de Leo, mas na minha identidade está Leopoldina Elisabeth Silva Lima. E foi a Aline que sugeriu que eu assinasse Leo Liz Lee

NG: Que são três nomes de três letras!

LL: Pois é. Atualmente estou assinando só Leo Liz, que acho que fica mais simples.

RF: E como outros artistas do Grupo UM entraram nesse processo de pensar essa exposição coletiva?

NG: O processo é todo muito autogerido. Cada um vai fazendo o que quer. Vamos conversando e se entendendo. Mesmo os trabalhos individuais são sempre debatidos no grupo e as parcerias surgem naturalmente.

LL: No caso da composteira todo mundo deu palpite: quem é do grupo e quem não é também. Fazia parte da ideia compostar e usar as sugestões. Agregar todas estas conversas.

JA: Muito bom papo. Acho que podemos encerrar por aqui. Ou alguém quer colocar mais algum ponto?

RF: E a composteira de vida, vem quando?

LL: Mas se a vida já é compostagem. É uma autopoiesis²¹⁶ e autocompostagem contínua. Vivemos²¹⁷ em um criar²¹⁸, morrer e recriar-se²¹⁹ a cada instante.

²¹⁶ Poiesis é um termo grego que significa produção. Autopoiese quer dizer autoprodução. A palavra lançada por Varela e Maturana para definir os seres vivos como sistemas que produzem continuamente a si mesmos. Esses sistemas são autopoieticos por definição, porque recompõem continuamente os seus componentes desgastados. Pode-se concluir, portanto, que um sistema autopoietico é ao mesmo tempo produtor e produto. Para Maturana, o termo "autopoiese" traduz o que ele chamou de "centro da dinâmica constitutiva dos seres vivos" (MATURANA, VARELA, 1980)

²¹⁷ "Segundo a hipótese Gaia, de James Lovelock e Lynn Margulis, a evolução dos primeiros organismos vivos processou-se de mãos dadas com a transformação da superfície planetária, de um ambiente inorgânico numa biosfera auto-reguladora. (...) a vida é uma propriedade dos planetas, e não dos organismos individuais."(CAPRA, 2002. p.14)

²¹⁸ "O avanço decisivo da concepção sistêmica da vida foi o de ter abandonado a visão cartesiana da mente como uma coisa, e de ter percebido que a mente e a consciência não são coisas, mas processos. Na biologia, esse novo conceito da mente foi desenvolvido durante a década de 1960 por Gregory Bateson, que usou o termo "processo mental", e, independentemente, por Humberto Maturana, que centrou sua atenção na cognição, o processo de conhecimento. (IDEM, p.40)

²¹⁹ Há uma "nítida diferença entre os modos pelos quais os sistemas vivos e os não-vivos interagem com o ambiente. Quando você dá um pontapé numa pedra, por exemplo, ela reage ao pontapé de acordo com uma cadeia linear de causa e efeito. Seu comportamento pode ser calculado por uma simples aplicação das leis básicas da mecânica newtoniana. Quando você dá um pontapé num cachorro, a situação é totalmente diferente. Ele reage ao pontapé com mudanças estruturais que dependem da sua própria natureza e do seu padrão (não-linear) de organização. Em geral, o comportamento resultante é imprevisível." (IDEM p.45)



[24 - Composteira de arte: ação final, Leo Liz e Grupo UM, 2013. Fotos Nadam Guerra]

LL: No último dia da exposição eu sentia necessidade de fechar o ciclo. Isso consistia em que os resíduos voltassem a ser arte. Assim fragmentei o painel do fundo em partes de aproximadamente 60x90. Assinei e numerei (de 1 a 90) cada uma das partes. Quem veio para o encerramento ganhou as peças.

NG: Nas fotos, os felizardos com suas peças de arte compostada. Sobrou um pacote de fragmentos porque não foram tantas pessoas neste dia.



LL: É temos que pensar uma continuação deste projeto. Mas uma coisa de cada vez. Estou tirando um ano para viajar pela América do sul e central. Na volta pensamos nisso.

NG: Combinado.

Entreato VI:**Notas sobre a compostagem de arte**

Leo Liz , Inverno de 2013²²⁰

Fazem alguns meses começamos a recolher restos de artes para compostar.

Joana e Caroline me deram fotos que mofaram.

Olhando as fotos, acho que o mofo é mais parte linda.

Rodrigo me explica que usa um papel especial entre a foto e o plástico bolha para que não mofem.

Ele me deu uma foto impressa para durar a vida toda, mas que está arranhada.

O arranhão, me mostra, era esse e este outro eu fiz para testar.

Leila me deu uma foto que seu gato arranhou.

Ícaro me deu caixas de madeira de uma instalação que fez com caixas e fotos velhas e mofadas.

As fotos ele não me deu.

Leo me deu uma árvore recortada em compensado com laser que quebrou no transporte antes da exposição. Ele me ajuda a quebrar o compensado em 3 partes para caber no carro.

Pedro me deu todos os trabalhos de quando cursava belas artes.

Ivo me deu bilhetes de loteria que não foram usados em uma instalação.

²²⁰ Publicado no Blog do projeto (<https://composteiradearte.wordpress.com>). No texto, Leo, por liberdade poética, se isenta de expor o sobrenome de cada um dos participantes. Participaram da composteira: Ana Costa Ribeiro, Ana Hupe, André Renaud, André Sheik, Beatriz Lemos, Bernardo Mosqueira, Bia Morgado, Caroline Valansi, Cecília Cavalieri, C. L. Salvaro, Cristina Ribas, Domingos Guimareães, Daniel Murgel, Daniel Toledo, Elvis Almeida, Euclides Terra, Gilda Midani, Helena Souto, Herbert Paz, Ícaro Lira, Inês Nin, Ivo Godoy, Gilda Midani, Herbert, Jac Siano, Jairo dos Santos, Joana Cesar, Joana Lyra, Joana Taub Cseko, Jorge Soledar, Julia Cseko, Kadija de Paula, Leila Danziger, Leandra Lambert, Leo Ayres, Marco Veloso, Marcia X, Marcone Moreira, Mariana Moyséis, Marilá Dardot, Marina Fraga, Nadam Guerra, Nathalia Mello, Opavivará, Opa Patrício Arrabal, Pedro Seiblitiz, Pedro Victor Bandão, Raphael Fonseca, Rodrigo Braga, Tuan Pravaz Damasceno além de outros não identificados.

Marilá, um kilo de letrinhas de acetato colorido.

Euclides, dois aquários com terra colorida.

Joana, três caixas de sabão em pó da marca POP carimbadas e assinadas.

Marcone me deu um cavalete de palitos que diz que fez para eu destruir.

Ana me deu dois azulejos pintados.

Nadam deu cerâmicas quebradas e desenhos que fez durante um curso.

Domingos me deu uma tela que usava em uma performance. Eram duas telas uma que ele guardava embalada e a outra amassada. Ele me deu a amassada.

Joana me deu toda uma instalação com papel que estava no colada na parede do Parque Lage.

Eu mesmo arranquei os pedaços com um a espátula.

Marco me deu 3 desenhos um dos anos 70, outros dos anos 80 e um de 91 que fez na Itália.

Dois ganhei porque estavam rasgados e um porque ele achava ruim mesmo. Antes de me entregar assinou os 3 desenhos no verso.

André me deu desenhos e testes para pinturas.

Mariana me deu desenhos seus e do namorado.

Inês me deu desenhos de uma época que, segundo ela, já não estava mais dando.

Pedro me deu uma pintura sobre tela de uma série erótica que ele nunca terminou.

Cecilia me deu um teste, uma monotipia de seu seio sobre papel.

Do espólio de Márcia ganhei quatro bonecos fantoches da chapeizinho vermelho em um cartaz como dois pênis de terços.

Jac me deu papeis transparentes impressos amassados e amarrados.

Joana me deu longos tecidos xilogravados

André disse que não entendeu o que eu queria, me ofereceu uma grande tela multicolorida que ficava na parede sobre a cama. Eu disse que tinha de ser algo que eu pudesse destruir, então ele me entregou uma tela pintada com uma camiseta colada.

Cristina me deu um conjunto de telas embalada em fita zebra.

Ana me deu três caixas, duas com fitas VHS e uma vazia.

Bia me deu cartazes que usou nas manifestações.

Leandra deu impressões de fotos de praias do Rio em preto e branco.

Daniel me deu um desenho em que se lê: hasta para el error hay que haver limites.

Daniel, Helena, Pedro, Bia, Joana e Nadam me deram obras de outros artistas que acharam que cabiam na composteira. Juntei também algumas obras que eram distribuídas como múltiplos em exposições no CCBB, no MAR e no IBEU.

Kadija me disse essa frase: composteira de resíduos artísticos.

Jairo me perguntou que minhocas eu usaria.

Leo sugeriu de concretar tudo em uma lage.

Jorge disse que a compostagem teria de ser bruta que não se poderia ter pena.

Bernardo, Nadam, Mariana Raphael e Domingos sugeriram formas que a compostagem devia tomar.

Ana e Marina sugeriram colocar um cesto de lixo como na campanha do agasalho nos corredores de escolas de arte recolhendo mais resíduos de arte. Coloquei uma na UERJ e uma no Parque Lage.

No cesto recebi colagens e desenhos anônimos.

Esta composteira se forma de obras frustradas, de restos, de cacos. A arte não está na matéria.

A matéria recebe a arte, a incorpora. E uma vez incorporada não é possível desincorporar.

A fratura e o mofo não tem o poder de fazer um objeto decair de arte de volta ao plano das coisas comuns. Ao contrário, as cicatrizes apenas reforçam a incorporação. O poder da arte talvez seja somente positivo e nunca negativo. Talvez a expressão 'não é arte' não seja aplicável ao passo que 'isto é arte' tem o peso de um decreto divino e irrevogável. Quem foi rei, não perde a majestade. Não pode existir ex-arte.

Este amalgamado de tropeços e restos reunidos na composteira de arte são um testemunho de uma arte que escolheu a ruína e não a ilusão da vida eterna.

6. ONTEM SEMPRE HOJE

Nadam Guerra e Domingos Guimaraens sobre o Grupo UM

[Nadam Guerra e Domingos Guimaraens trabalham em colaboração desde 2002. Em 2003, formalizaram o Grupo UM, que passou por diferentes fases e métodos de trabalho. Comemorando 10 anos, o Grupo UM experimenta a maturidade de uma relação aberta a se reinventar. Tudo é possível, afinal tudo é UM. Conversamos durante a montagem da exposição Rupestre Contemporâneo na Galeria de Arte do Ibeu em outubro de 2013. Eu tinha me proposto a fazer uma entrevista, mas os dois foram seguindo sem precisar de mim. JA]

Juca Amélio: Para começar, queria entender: o que é o UM? Lendo o Manifesto UM, vejo um desejo de movimento, um desejo de vanguarda que toma posição. E isso me parece uma coisa um pouco rara hoje em dia. O que vocês entendem por Grupo UM e Arte Única²²¹?

Domingos Guimaraens: Acho que por nossas trajetórias individuais, vindo de campos distintos, mas percebendo que nossa comunicação

²²¹ “Uma única Natureza para todos os corpos, uma única Natureza para todos os indivíduos, uma Natureza que é ela própria um indivíduo variando de uma infinidade de maneiras. Não é mais a afirmação de uma substância única, é a exposição de um plano comum de imanência em que estão todos os corpos, todas as almas, todos os indivíduos. Um plano de imanência não dispõe de uma dimensão suplementar: O processo de composição deve ser captado por si mesmo, mediante aquilo que ele dá, naquilo que ele dá. é um plano de composição (...) Não há mais formas, mas apenas relações de velocidade entre partículas ínfimas de uma matéria não formada. Não há mais sujeito, mas apenas estados afetivos individuantes da força anônima. (DELEUZE, 2002, p.126-133).

era fluida e que nossos trabalhos se conectavam mesmo usando suportes diferentes, entendemos que não havia necessidade de criar categorias estanques²²². Percebemos que trabalhar nas fronteiras, em terrenos híbridos²²³, era o nosso interesse.

NG: A sensação de ser de fora me acompanha. Mas é uma sensação apenas. Porque eu não queria entrar; a vontade sempre foi de inventar um espaço novo.

Nadam Guerra: Sim. O manifesto surgiu também porque nós dois estudamos teatro e literatura, não artes visuais. E, por mais que todas as artes tenham passado pela vanguarda, talvez nenhuma tenha introjetado tanto as vanguardas em seu sistema como as artes visuais. E é por isso que caímos nas artes visuais, porque é um campo no Brasil que foi capaz de absorver este questionamento²²⁴.

DG: um espaço sem cabimento?

NG: É. Fora, adiante e além...

DG: Porque tem dois foras. O fora ressentido fica se debatendo e não entra. O fora absoluto não se incomoda com o sistema e pode entrar. Quem é de fora mesmo entra em qualquer lugar.

DG: Talvez as artes visuais recebam mesmo outros suportes e técnicas com mais facilidade, e, por isso, as pessoas nos definam como artistas plásticos, e acabe sendo mais fácil interagir com este universo. Apesar

²²² A idéia de unidade das artes foi abordada de outras formas. Wagner no século XIX defendia uma obra de arte total, em alemão Gesamtkunstwerk, que seria a soma de música, teatro, canto, dança e artes plásticas. Ele acreditava que a tragédia grega seria esta arte total, mas que no decorrer do tempo as artes se separaram. O artista Kurt Schwitters (1887-1948) utilizava a palavra MERZ, criada por ele, com um sentido similar a Arte Única para designar todas as suas obras que iam de colagens, poemas, uma revista, uma agencia de publicidade ou uma casa. Schwitters que foi próximo do movimento dadaísta vai fazer uma diferenciação entre o DADA e MERZ. O primeiro seria anti-arte e o segundo seria libertação de toda orientação na arte. MERZ como um ANTI-DADA seria “criar relações de preferência com todas as coisas do mundo” (SCHWITTERS, 2007. p.161)

²²³ Híbrido: Proveniente de objetos ou ações misturadas (matemática) ou do cruzamento entre espécies distintas (biologia) A metáfora do híbrido é uma das características culturais marcantes em regiões que sofreram colonização. Diversos teóricos discorrem sobre o tema. Gilberto Freire funda no mito da democracia racial a identidade brasileira. Segundo Nestor Garcia Canclini descreve em seu livro Culturas Híbridas os processos de formação nacionais na América Latina que é fruto da hibridização de tempos, sistemas econômicos e cultural: colonial/moderno e agrário/industrial, europeu/nativo. A partir deste entrecrusamento, Canclini vai definir três forças: o erudito, o tradicional e a cultura de massa que tem peculiaridades diferentes em cada região e que também se sobrepõe para compor este mosaico que é a identidade Latino Americana. É de certa forma deste hibridismo que os artistas estão tratando, buscando uma fusão entre novo e arcaico, entre erudito, tradicional e pop. (CANCLINE, 1997)

²²⁴ Uma quarta força além as 3 identificadas por Canclini entra em jogo no nosso entender no ambiente urbano no fim do século XX, poderia ser chamada de “alternativo” que não se enquadra nem nas instituições eruditas tradicionais, nem no pensamento tradicionalista ou nos padrões da cultura de massa. O Alternativo introjeta o mecanismo de funcionamento dos três campos, mas se caracteriza por estabelecer como um circuito paralelo. Dois fatores colaboram para um para o fortalecimento desta cultura alternativa que surge com a contracultura dos anos 70: o aumento do acesso a universidade e posteriormente a popularização da internet.

de querermos derrubar as fronteiras²²⁵ e criar pontes, o mundo à nossa volta impõe rótulos e cria cercas para facilitar a compreensão²²⁶. É um trabalho nosso constante descolar estes rótulos e retirar essas cercas.

NG: De certa forma, por termos estas outras formações, entramos no campo da arte marginalmente, e, naquela época, sentimos a necessidade de nos posicionar utilizando a forma de manifesto e de reivindicar um espaço que não fosse o do artista plástico. Não queríamos uma vanguarda²²⁷ que funcionasse como uma correnteza em única direção, pressupondo algo que viria em sua direção contrária no futuro, mas queríamos algo que funcionasse como um delta de um rio, com muitos caminhos a serem seguidos, que se interconectam e, no final, desaguam em um só.

DG: Não encontramos o meio como um dado, como um caminho pronto a seguir. Sentimos a necessidade de criar um espaço novo e de questionar este sistema²²⁸ que não nos cabe. É o poema que não cabe no livro. É a imagem que não cabe na pintura. Somos nós que não cabemos nos compartimentos estanques da arte. Então como é o

JA: Os termos artista plástico e vanguarda usados aqui remetem a nomenclatura em desuso na arte contemporânea. Ao lançar um manifesto como um gesto de vanguarda, não estaria o Grupo UM cometendo um anacronismo?

NG: Sim, mas vivemos um tempo anacrônico onde todos os tempos se encontram.

DG: A esperança de que, com a correnteza dos rios, todos se encontrem num enorme oceano, pode ser entendido como a visão de com a ascensão de novas formas de circulação dos bens culturais (materiais ou não) vai terminar com a hegemonia da produção cultural por grandes corporações de mídia, dissolver a hierarquia que separa o erudito do popular e incorporar as culturas tradicionais ao mercado criando um campo único...

²²⁵ A mestiçagem, afirma o crítico Frederico Morais, já se naturaliza “Na arte brasileira dos anos 90 [...] não existem mais fronteiras entre vertentes, tendências, temas, formas, atitudes, comportamentos. Tudo é deslizando, híbrido, anfíbio. Dogmas e regras deixaram de prevalecer. Tudo se mescla, tudo se recompõe. Nada mais existe em estado de pureza [...] tudo conflui para um território no qual o que existe de comum é apenas a persistência do gesto criador do artista.” (MORAIS, 1997, p. 159)

²²⁶ Esta permeabilidade do grupo nos remete ao que Gerardo Mosquera se refere como Caminhar com o Diabo. Os rótulos são aceitos para logo em seguida serem rejeitados. (MOSQUERA, 2010)

²²⁷ “Ousarei dizer que é preciso uma estranheza a mais, na qual se confirma a paradoxal fecundidade do anacronismo. Para acessar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais-do-que-passado mnemônico, é necessário o mais-do-que-presente de um ato reminiscente: um choque, um rasgo do véu, uma irrupção ou aparição do tempo, tudo isso de que Proust e Benjamin falaram tão bem sob a designação da “memória involuntária”. Diante do painel salpicado do século XV, o que Landino e todos os historiadores da arte foram incapazes de ver e de dar a ver Jackson Pollock – eis o anacronismo – se mostrou altamente capaz de tal ação. (DIDI_HUBERMAN, 2000. p.??)

²²⁸ Talvez por não terem formação em artes, os dois artistas começam suas trajetórias com um debate que parece antiquado para o meio das artes visuais. E ainda mais antiquado hoje que há dez anos atrás. Contudo o debate do grupo não foi nunca teórico, mas prático no embate com os meios de difusão e circulação de obras que se encontra ainda hoje dividido por áreas (teatro, música, artes visuais, literatura). Se é possível ver notável avanço em algumas instituições brasileiras no sentido da compreensão da criação contemporânea. É grande o número de instituições (salões de arte, festivais de teatro, concursos de poesia, show de bandas) que se pautam por conceitos já em crise no início do século passado.

espaço que nos cabe²²⁹? Que cabe tudo? Para isso começamos o Grupo UM.

NG: Seja participando de uma exposição, de um festival de artes cênicas ou de cinema, sempre tinha algo no trabalho que sobrava. Tive esta experiência, no meu trabalho individual, com o cinema manual, de como o mesmo trabalho podia participar de circuitos com lógicas muito distintas e sempre um pouco como estrangeiro²³⁰.

DG: Essa metáfora do estrangeiro é muito boa, pois, ao mesmo tempo em que é aquele que está deslocado, isso não é negativo. O estrangeiro é também aquele que pode olhar de fora, com olhar estrangeiro, para algo que todos daquele universo já estão viciados a enxergar²³¹.

JA: Então o que define o UM é a miscigenação²³², a hibridização e a estrangeirização?

DG: Bem, aí você toca em um ponto importante. Nós nos sentimos híbridos, estrangeiros e miscigenados. Mutantes híbridos da fronteira. Um espaço de pontes, e não de margens.

NG: ... um campo único com as dinâmicas do que hoje se entende por alternativo. Um campo plural com menos estrelas e certezas e com muito, muito, mas mais muito mesmo, mais diversidade.

DG: Reivindicar filiações é hoje muito mais uma estratégia de legitimação. Pode-se tomar a posição conservadora ou tradicional com o interesse de reivindicar a herança moderna ou aristocrática de um campo ou pode-se abrir mão disso com o risco se marginalizar. Um risco que vale a pena correr.

NG: Por isso é um ponto importante em toda esta idéia da Arte UM é falar a partir de si. Não por uma classe, um povo, uma tradição qualquer que seja. No mundo fragmentário e diverso, qualquer posição universalizante e que não venha de um eu parcial e imprecisa é suspeita.

²²⁹ Está claro que não caber não foi uma exclusividade do Grupo UM. Duchamp, Arman, Vito Aconci, Lygia Clark, Hélio Oiticica, etc, etc... ninguém cabia.

²³⁰ O exercício de alteridade parece simples quando se pensa no período de colonização. Um europeu e um nativo, tudo é diferente: cor, hábitos, história, cultura. Então a cultura européia cria este lugar do exótico que etimologicamente é o que não é visto (ex ótica, fora da visão). Esta relação colonizador e exótico tem a hierarquia muito clara. Com o passar dos séculos as fronteiras entre estes lugares vão se borrando porém os lugares se mantêm. Edward Said vai nos alertar sobre isso em seu texto "A representação do colonizado", sobre como hoje mesmo que um antropólogo seja nativo do Peru ou da Índia vai utilizar de um instrumental de pensamento que o coloca intimamente ligado ao imperialismo. Então, hoje existem lugares, posições de poder a ser exercidas, porém os personagens que ocupam estes lugares não são claros. Ser exótico ou colonizador é hoje talvez não uma decisão, mas uma tomada de posição. (SAID, 2003)

²³¹ Para Edward Said "O exílio, a imigração e o cruzamento de fronteiras são experiências que podem, portanto, nos proporcionar (...) novas formas de contar" (SAID, 2003, p.136)

²³² "Eu gostaria de lembrar o entusiasmo de Nietzsche pela "mistura das raças". Impressionado pela beleza e vigor de culturas híbridas, ele enxergou na miscigenação não só uma solução para o problema da raça, mas também o princípio para uma nova humanidade, livre dos preconceitos étnicos e nacionalistas (BEY, 2004. p23)

NG: E o mundo passa por este momento²³³. Se você pensa em América Latina, isso é muito forte, mas acho que todo o mundo passa por isso. A fusão de oriente e ocidente. O fim do eurocentrismo é também o fim exótico²³⁴. Hoje, todos somos o centro e tomamos o outro, também. Para mim, o híbrido é um estágio de transição, não é o fim. É onde ainda se pode ver partes de algo anterior se misturando. Uma pata de pato aqui, um rabo de castor aí, uma luz de vaga-lume acolá... Acho que o UM é o todo. Tudo junto. Não importa de onde vem, não porque não tenha vindo de algum lugar, mas porque já não há fronteiras²³⁵ que digam onde começa e onde termina o lugar de onde veio. E isso não quer dizer uma homogeneização. E sim uma diversidade extrema que faz com que a taxonomia fique irrelevante.

JA: Queria, então, que vocês falassem da história do Grupo. De que maneira ele surgiu, cresceu e se transformou.

NG: Conheci Domingos no CEP 20.000²³⁶ em 2002; ele estudava letras e apresentava suas primeiras performances de poesia e imagem. Eu tinha acabado de me formar em teatro e de estreiar meu primeiro solo espetáculo/performance/exposição/livro *Complexiônica*.

DG: Interessante como pediam para definirmos o que fazíamos, e usávamos tantas palavras antes de achar o UM. Lembro que trocamos livros. Eu tinha o lançado o *Cartapácio* (mistura de carta com carpaccio) que era meio fanzine, os poemas junto com imagens em um

JA: Esse UM que você fala me parece diferente do UM do ideal utópico moderno.

NG: Sim.

JA: Como pode existir uma ideia de unidade não universalizaste?

NG: O olhar pode ser imperialista e universalizante no sentido de desprezar a diferença. Se saber um com o todo é viver a diversidade.

DG: O mundo sem fronteiras que reivindicamos na arte, nos gera algumas vezes pequenos espaços, zonas autônomas temporárias. Porém é preciso lembrar que para o capitalismo há fronteiras, para os russos há fronteiras, para o Estado Islâmico há fronteiras. Nas disputas policiais há fronteiras.

²³³ Lembrando que a fragmentação é uma das características marcantes do pós-modernismo (JAMESON, 1996)

²³⁴ Se caminhamos para um mundo sem centro onde todos se vêem, não há mais o exótico. Comungamos de certa linguagem internacional (MOSQUERA, 2013)

²³⁵ Em 1968, Hélio Oiticica publica um texto em que em meio a comentários sobre a repressão da época, Caetano e Lygia Clark. Afirma que "as artes, como eram divididas, tendem a não mais o serem, há como que uma globalização poética geral: poesia, artes plásticas, dança, teatro, cinema, música, não mais somadas umas as outras, mas sem fronteiras mesmo". (OITICICA, 1968)

²³⁶ O CEP 20.000 é um sarau multimídia que acontece regularmente desde 1990 no Rio de Janeiro.

envelope, e o Nadam me deu a *Complexiônica Hermética*, mas eu não cheguei a ver a performance. O primeiro trabalho do Nadam que vi foi o *Cinema Manual*. Aliás, vi duas vezes na mesma noite. No CEP e depois numa festa na Casa da Matriz. Foi uma experiência mágica.

NG: Foram as primeiras apresentações do *Cinema Manual*. Duas no mesmo dia! Eu tinha passado dois anos na *Complexiônica*, em que eu falava sem parar por 50 minutos; com o *Cinema Manual*, eu queria fazer um trabalho puramente visual, sem palavra, sem narrativa, só música e imagem, totalmente abstrato.

DG: No fim da apresentação eu fui falar com o Nadam para montarmos um companhia de performance. Eu pensava em um ônibus que saísse pelo Brasil com vários performers, um circo surrealista pós-moderno. (Risos.)

JA: Gente, isso está parecendo uma entrevista com celebridade. Foi tudo lindo, original e colorido?

DG: Quando paramos para lembrar destes tempos tem mesmo essa tendência de mitificar. Eram nossos primeiros trabalhos, a descoberta das possibilidades da linguagem. Não tem muito como fugir disso.

NG: É uma história que nós mesmo fomos nos contando. Conforme o tempo passa vai ficando cada vez mais mágico.

DG: Talvez daqui há uns 20 anos o início do século XXI seja mais incrível do que é hoje os anos 70, que tem sempre aquele preto e branco mítico.

JA: Claro. É o momento do texto que contamos os fatos históricos do grupo. O que estou dizendo é que podemos aproveitar e refletir mais criticamente sobre o que foi vivido.



[25 - Acima, *Complexiônica*, 2001-2003, performance. Texto, concepção e performance Nadam Guerra, Direção Tatiana Motta Lima, foto Débora 70. Ao lado, exposição estudos sobre o amor, Casa da Matriz, 2002. Curadoria: Nadam Guerra. Com Alex Laurentino, Franklin Cassaro, Keler Duarte, Marco Veloso, Marilá Dardot, Michel Groisman. Fotos Nadam Guerra]

NG: A *Complexiônica* era uma performance meio palestra, um estudo sobre o amor em 7 lições 4 entreatos e 21 fórmulas, que eram frases célebres sobre o amor na forma de fórmulas matemáticas.

JA: Na foto, o que tem nas placas?

NG: Ah, são as equações das frases. Calderon de la Barca, “Quando o amor não é loucura não é amor”; Ovídeo, “O amor é uma espécie de guerra”; Castiglione, “O amor verdadeiro é como os fantasmas. Todos falam deles, mas poucos o viram”; e Chitãozinho e Chororô “É o amor que mexe com a minha cabeça e me deixa assim. Faz eu lembrar de você e esquecer de mim.”

NG: A exposição foi pensada para acompanhar a performance *Complexiônica* na boate Casa da Matriz. Na foto vemos a instalação de Franklin Cassaro “Cativeiro Revirado” com travesseiros e colchões retorcidos e, na fachada, uma placa confeccionada nos mesmos padrões das placas da CET-RIO de Alex Laurentino chamada “Teoria do amor”.

JA: Vejo que na *complexiônica* já tem muitos dos ingredientes do grupo um e projetos posteriores: as colaborações, os meios variados: performance, livro, exposição, a miscigenação e a não discriminação entre alta e baixa cultura.

NG: Acho que, na hora, eu nem respondi. Era uma viagem. (Risos.) Mas eu estava acabando de escrever uma proposta para o Espaço Sesc de Copacabana que ia abrir no mês seguinte e chamei o Domingos para me ajudar. Era o *Cinema Manual Convida*.

DG: E as improvisações no final, que eram incríveis. Eu preparei a *Primavera Derretida* para este evento. Foi ótimo e ficamos mais próximos. Daí o Nadam me mostrou o Manifesto UM.

NG: Eu escrevi depois de um dos eventos no Espaço Sesc, tinha a ver com as nossas conversas de pensar uma arte sem distinção de gênero (literatura, arte cênica, cinema, arte visual, música).

DG: No início de 2003, formalizamos o grupo, chamamos os amigos e os amigos chamaram amigos. Não tínhamos o ônibus, mas estávamos juntos²³⁷, isso era o mais importante.

²³⁷ Estar juntos, pensar e agir coletivamente é a estratégia que coincide com este desejo de pluralidade de ampliação das diferenças. Richard Sennett vai diferenciar estratégias de cooperação entre simpatia (se identificar para semelhança com o outro) ou empatia (escutar o outro com seus próprios termos). Para Sennett, embora a simpatia crie mais facilmente o sentimento de pertencimento a uma coletividade é a empatia que inclui aceitação e valorização da diferença é que vai levar a uma cooperação real. (SENNETT, 2012)



[26 - Acima, Cinema Manual #2 “Só o impossível acontece”, 2012. Projeção de sombras ao vivo de Nadam Guerra com música de Eduardo Castelões, foto Débora 70; e, ao lado, Jonas Sá e Domingos Guimarães no Cinema Manual Convida, Espaço SESC, 2002, foto Beto Pêgo]

NG: O Cinema Manual foi a pesquisa a que me dediquei de 2002 a 2006. Resultou em #7 peças curtas de aproximadamente 10 minutos e duas longas de 35 e 50 minutos. Além de uma versão interativa e outra ambulante e várias improvisações. E em 2002, fiz este Cinema Manual Convida no SESC de Copacabana.

DG: Foram quatro sextas, em cada dia duas peças de Cinema Manual, e três convidados: um fotógrafo, um performer e uma banda. Participaram do Cinema Manual Convida no Espaço SESC: Moreno Veloso, Ynaiê, Qto, Daniel Valentin, Brasov, Fernando Neder, Domingos Guimaraens, Beto Pêgo, Jonas Sá, Débora 70, Duplex e Rubinho Jacobina.

NG: Era um formato bastante descontraído. No final, durante o show da banda voltavam todos os participantes da noite para uma improvisação junto com o público.

NG: De 2003 a 2004, o grupo vivia bem focado nos eventos de arte visual viva que chamávamos de *Visor*. Não tinha nenhum financiamento, o lema era o autofomento²³⁸. No *Visor*, a proposta era que cada um tinha de produzir um trabalho novo com o tema que escolhíamos, que saíam do manifesto: Performances Fotográficas, Teatro Abstrato, Escultura Imaterial, Humanogravura, Chanchada Conceitual²³⁹.

DG: Os temas geravam muitos debates. O que era uma Humanogravura? Na verdade, eram nossas obras que redefiniam o que significava esta nova categoria da arte. Um jogo com esse movimento perpétuo de rotular e descolar os rótulos. Mas fizemos algumas atividades internas também. Alguém trazia uma proposta e fazíamos uma vivência. Acho que foi um momento muito rico para todos. E sempre tinha alguém novo, uma outra ideia.

JA: Em 2005, o grupo se reorganiza, certo? O que foi que aconteceu?

NG: Acho que foi o processo natural.

DG: Tinha um pouco de um desgaste. Em 2004, fizemos muitas coisas que não eram propriamente o trabalho do grupo. Encontro de coletivos, o *Posição 2004*, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage e várias outras apresentações em que só parte do grupo conseguiu estar presente.

DG: Uma reflexão seria sobre este tipo de atuação dupla que tínhamos de ser artista e agenciar o grupo propondo eventos, temas, conceitos que eram acolhidos pelo grupo.

NG: É um tipo de atuação que é comum a outros grupos de outras gerações como o REX (São Paulo, 66) que se reunindo em torno do espaço e do jornal que produziam, ou Mesmo do Filé de Peixe (Rio de Janeiro, 2006) que se juntou em torno de eventos de difusão antes de começarem a produzir como coletivo ou o Bota na Roda (Rio de Janeiro, 2012) que é um coletivo que se une em torno de festas.

DG: E a convivência gerava muitas obras que eram respostas as nossas conversas. Além das parcerias que aconteciam naturalmente por estarmos juntos.

NG: Este lance de criar categorias também é uma coisa que fazíamos com certa ironia percebo em vários artistas atuais. Eu diria que há uma vontade de nomear, própria de uma galera de agora.

JA: Como assim?

²³⁸ O autofomento é uma dimensão prática do trabalho de grupo: é preciso materializar as idéias. Como escreve Basbaum no Panorama da Arte Brasileira [...] “estes artistas têm ainda que administrar a dimensão política de seus deslocamentos e atitudes, conscientes de como esta sua ação de agenciadores influi na trama de contatos que constituem o circuito de arte [...], que influi diretamente na recepção de sua própria produção [...]” (BASBAUM, 2001, p.39).

²³⁹ Eventos realizados do Grupo UM foram 2003: no Parque das Ruínas (Performances Fotográficas), Centro Cultural Laura Alvin (Teatro Abstrato), 2004: EAV Parque Lage (Escultura Imaterial), e Teatro Odisseia (Humanogravura). A Chanchada Conceitual foi a proposta do Grupo UM para o “Filme Livre” evento que integrou a Mostra do Filme Livre, CCBB RJ, 2004.

NG: Eu tinha proposto uma radicalização do grupo, que o tema do próximo evento fosse o *Falsa Identidade*, que consistiria em cada um fazer a obra do outro e assinar pelo outro. Queria discutir autoria, personalidade. Achava que, por estar, havia dois anos, convivendo e vendo como as pessoas trabalhavam, era capaz de entender como pensavam e de ter ideias de outras pessoas.

DG: Só que parte do grupo não ficou confortável com a proposta. Acho que não estávamos preparados para esse momento de diluição radical da autoria, de sumir com os nomes dos indivíduos e tudo ser realmente UM. Aí veio uma contraproposta chamada *Destrutivismo*.

NG: Que eu achava muito agressivo e um tanto inócuo. Destruir o quê? Para quê?

DG: No fundo, acho que o *Destrutivismo* foi nosso último trabalho daquela formação. Rolou uma dispersão; muitos que ainda faziam parte do grupo já não estavam mais tão engajados, tocavam suas produções individuais. Numa reunião com pouco quórum, resolvemos acabar com o grupo. Só que logo depois chegaram a Julia e Joana Csekö.

NG: Elas diziam que não podíamos acabar com o grupo. Para darmos um tempo.

DG: Congelar. A ideia era congelar para depois descongelar, se fosse o caso. Uma espécie de criogenia²⁴⁰. Algo bem ficção científica.
(Risos.)

NG: Penso em artistas como Jonathas de Andrade com o Museu do Homem do Nordeste; ou a Cristinas Ribas com seus Vocabulários políticos para processos estéticos, ou a Mayana Redin, a Daniela Seixas...

DG: E também tem uma série de pseudo categorias que se vê por aí que são muito mais recortes curatoriais. Tem festival de vídeo dança, de arte política, de filme livre, de monólogo, de cinema de autor, de fotografia primitiva...

NG: No fundo é tudo arte contemporânea. Mas tem um gosto de nomear, definir seja com ironia ou não. Mas sempre com uma leveza. Ninguém mais é capaz de brigar por um nome como nos anos 60/70.

²⁴⁰ Criogenia é a técnica de manter cadáveres congelados anos a fio para ressuscitá-los um dia.

NG: Isso ficou meio no ar. Eu e Domingos decidimos fazer o V::E::R²⁴¹, um encontro de arte viva no Parque Lage que juntou mais de 30 artistas e uma mostra internacional de vídeos. Produzimos também trabalhos em parceria em que usávamos o nome de NGDG.

DG: Eram as nossas iniciais, mas eram muitas as interpretações que chegavam: New Galaxy Dimensional Gate, por exemplo. Já era uma forma de diluirmos e compartilharmos ainda mais a autoria. Em 2005 começamos a entender melhor isso. Fomos para o México²⁴² como Grupo UM e o Nadam também foi para o Ano do Brasil na França com um trabalho nosso, assinando em nome do Grupo UM.

NG: É. De 2005 a 2009, a parceria teve, bem clara, uma divisão: encontros para criação de um trabalho conjunto por um lado, e, por outro, esta atuação como agente cultural que foi a produção do V::E::R e depois das residências em Terra UNA.

DG: Foi quando fizemos a série *Pintura em Frequência Variada, O Homem Amplificado* e alguns projetos que ficaram inacabados ou engavetados. Trabalhos que combinavam a ótica abstrata, uma pesquisa que o Nadam trouxe e que se conectava muito com as minhas pesquisas com luz e sombras.

²⁴¹ A Primeira edição do V::E::R aconteceu e em agosto de 2005 e tinha o subtítulo: 1o. Encontro de Live Art do Rio. Participaram: BobN, Célia Pattacini, Daniela Labra, Daniel Quaranta, Daniel Toledo, Deborah Engel, Denise Telles, Fabíola Scaranto, Flávia Vivacqua, Franklin Cassaro, Gabriela Maciel, Gabriela Noujaim, Jaya Pravaz, Joana Traub Csekö, Julia Csekö, Léo Nabuco, Maira Ribas, Marco Paulo Rolla, Marcos Hill, Michel Groisman, Michelle Moura, Natalia Warth, Paula Darriba, Pedro Lyra, PORO, Projeto Subsolo, Raissa, Romano, Sylvia Heller, Tainá Azeredo, Tatiana France, Thiago Granato, e vídeos de: Aaron Williamson, Amanda Cifuentes, Ana Gastelois, Blast Theory, Bobby Baker, Brian Catling, Christian Caselli, Cleverson de Oliveira, Cristiane Bouger, Elu & Steven Cohen, Filme Livre!, Filipa Francisco, Joesér Alvarez, Joshua Sofaer, La Ribot, Luciane Santos, Salmo Dansa, Station House Opera e Zaratruta!

²⁴² O Grupo UM foi ao México participar do evento *Emanaciones Performativas* que reuniu trabalhos de toda América Latina no Ex-Tereza arte Actual, México DC. Apresentou-se também na Casa de la Ciudad em Oaxaca. Para esta vigem o grupo montou uma sequência de 40 minutos com duas performances com o Cinema Manual de Nadam e as performances *Capturando Sombras* e *gema do Sol de Domingos*. Encerrando com uma improvisação entre os dois.



[27 -Camadas de Universo , Nadam Guerra e Domingos Guimarães, 2006, fotos: Luiz Alphonsus. Instalação realizada no prêmio Projéteis de Arte Contemporânea no Palácio Gustavo Capanema. Dimensões: 14mx7mx3m. Material: pigmentos especiais, luz branca, luz negra, espelho, temporizador.]

DG: No mesmo ambiente três momentos de luz alternados modificam, visualmente, a estrutura do espaço físico.

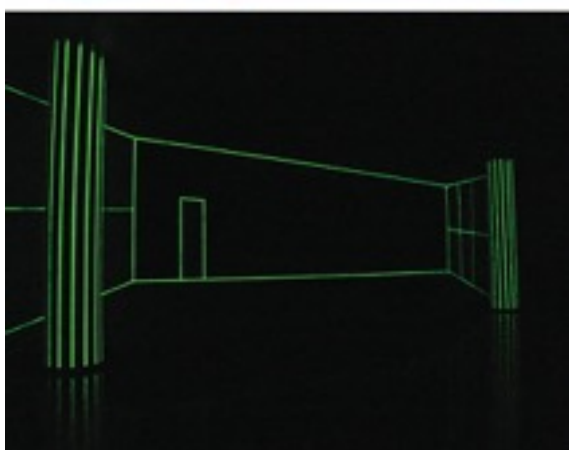
Pintura em Frequência variada é uma série de trabalhos que utilizam a mudança de luz para alterar a aparência de uma pintura. ao lado.



NG: Nos nossos trabalhos de dupla NGDG, juntávamos um pouco de nossos interesses. O meu gosto por ilusionismo e a estética ficção científica do Domingos.

DG: Só que nessa química surgia um rigor geométrico que nenhum de nós dois tinha.

NG: Sim, Apareciam coisas que não se identificavam com nenhum de nós dois. Por isso penso no NGDG de um arista alemão que baixou em nós.



DG: Sempre tem essa diferença entre o que buscamos os os meios visuais ou física para alcançar. Vejo nossa produção até 2007 muito ligada a uma estética noir européia. Penso visualmente na banda Kraftwerk, nos fotogramas de Moholy-Nagy, no Oskar Shlemmer, em algo do dadaísmo e do surrealismo. E de 2007 ou 2008 com Terra UNA e OPAVIVARÁ! ficamos mais tropicalizados.

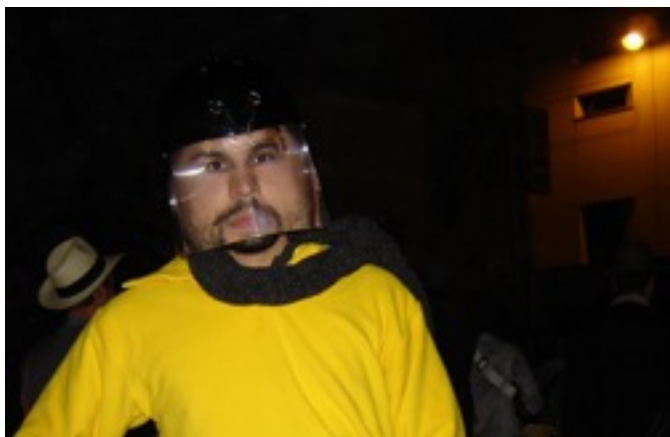
NG: Eu nunca tinha feito esta relação entre estes outros trabalhos e nossa produção. Mas é verdade, talvez não haja um fio claro de divisão. Mas houve uma mudança de abordagem do sobrenatural realizado para o real relacional.

NG: E fizemos algumas parcerias na *Poesia Paisagem* que o Domingos trazia também, que eram uns poemas escritos no mundo. O nome “poesia” era importante aí. As artes visuais incorporam com muita facilidade outras artes, mas a literatura, por exemplo, tem dificuldade nisso. No Grupo UM, nada é artes visuais ou literatura, tudo é UM, o importante era narrar com imagens, desenhar com palavras.

JA: Vocês consideram o trabalho de gestão em Terra UNA como parte da obra do coletivo?

NG: Sim e não. A concepção de grupo que tínhamos é que tudo é um. Então, tudo que eu faço tem de ser um. Se eu me apresento em um festival, o Grupo UM foi ao festival. Se eu vou à padaria, o Grupo UM foi à padaria. Mas faço uma diferenciação mesmo, porque tanto no V::E::R quanto em Terra UNA sempre tiveram outras pessoas envolvidas.

JA: E em 2009 vocês marcam outra mudança?



[28 - Acima, Homem Amplificado, NGDG, 2005, roupa com lentes acrílicas, fotos de arquivo; no centro, CORTE, Domingos Guimaraens, fotografia, 2008; abaixo, SOL, série Poesia Paisagem, Nadam Guerra e Domingos Guimaraens, fotografia, 2008]

DG: O homem amplificado de 2005 já tinha uma relação diferente que nas nossas performances de 2002... Por mais que a questão da imagem ainda esteja presente, no homem amplificado a relação com o mundo é mais importante que a imagem.

NG: Sim, esta performance foi pensada para rua. A roupa tem duas lentes, uma que amplifica o rosto e outra na calça que amplifica o sexo. A primeira vez que usei a roupa foi em Paris participando do ano do Brasil na França. Era uma caminhada na noite branca de Belleville até a Bastilha.

DG: E a segunda vez foi no Salão da Bahia no ano seguinte. Quando fizemos uma intervenção clandestina na abertura. O vídeo é desta segunda aparição.



NG: Este trabalho fica mesmo no meio do caminho entre nossas primeiras ações que são mais ligadas a ficção ou até abstração e as mais recentes que incorporam bastante a dinâmica da vida.

DG: Como a Poesia Paisagem, que fotografias com palavras são escritas na paisagem.

NG: A Poesia Paisagem definitivamente inclui o mundo real na obra. Como o Corte escrito com foices que pode ter muitas leituras. Ou mesmo este sol, escrito com a lua.



DG: São coisas da vida. O Nadam se mudou para Terra UNA. Eu entrei para o OPAVIVARÁ!. Acabamos interrompendo um pouco a parceria mais direta. A relação aberta tem dessas coisas, movimentos de aproximação e afastamento, mas sem nunca perder a sintonia comum.

DG: Muito bom este texto. A edição do Juca ficou ótima. Me chamaram para uma réplica, mas não tenho nada a acrescentar.

NG: Teve um estágio intermediário. Em 2008, o Daniel Toledo Convidou o Grupo UM para fazer uma ação conjunta com o OPAVIVARÁ!, que foi o *Moitará*. E logo depois tivemos uma reaproximação com o Grupo Py²⁴³ por conta das atividades que eles fizeram no Sérgio Porto²⁴⁴.

NG: Sim, o texto está ok, mas e aí? Grupo UM 10 anos, mas e agora? para onde?

DG: O Py tinha saído um pouco da experiência do Grupo UM, depois do seu congelamento em 2005. E o OPAVIVARÁ! era uma dissidência do Py. Assim, reunir dissidências de dissidências era um momento de muito amor.

DG: Toda proposta tende a sua radicalização. Não tem como ficar parado. As opções são a decadência ou a radicalização. Eu Entrei para OPAVIVARÁ! que radicaliza algumas noções presente já no Grupo UM. No OPA! por exemplo não temos autoria alguma. Pedimos inclusive que os nomes dos participantes não sejam citados nos programas ou matérias de jornal.

NG: Nessa época, surgiu a ideia de fazer a fusão dos grupos, algo como um holding ou um cartel... (Risos.) Depois, o OPA! tentou comprar as ações do Grupo UM, mas acabou cooptando só o Domingos.

DG: Mais ou menos isso. Vejo que a aproximação do Grupo UM salvou o OPAVIVARÁ!; eu entrei e integrantes que estavam afastados se reaproximaram. O *Moitará* é um trabalho em movimento que está aí até hoje unindo os dois coletivos.

²⁴³ Grupo Py, coletivo carioca, atuou entre em 2005 e 2008 promovendo evento de arte alternativos. ver: <http://grupopy.blogspot.com.br/>

²⁴⁴ O evento se chamou FEBEARIO, foi a última ação do Grupo Py teve a participação de Adolfo Montejó Navas, Analu Cunha, Antonio Manuel, Aimberê César, Alexandre Sá, Artur Barrio, Carla Guagliardi, Chico Xaves, Chang Chi Chai, Chico Fernandes, Cláudia Bakker, Cubo Preto, Daniel Toledo, Domingos Guimaraens, Duplexx, Ernesto Neto, Elisa de Magalhães, Fernando de La Rocque, Franz Manata, Guga Ferraz, Joana Traub Csekö, José Damasceno, José Tannuri, Jorge Emmanuel, Julia Csekö, Julio Callado, L.C. Csekö, Marcos Chaves, Marta Jourdan, Michel Groisman, Mauricio Ruiz, Nadam Guerra, OPAVIVARÁ!, Paula Trope, Ricardo Ventura, Ricardo Basbaum, Ricardo Becker, Ronald Duarte, Simone Michelin, Slot, Tatiana Grinberg, Umberto Costa Barros, Vitor Arruda.

NG: O *Moitará* acho que é importante para todos nós. Para o *Moitará*, fizemos mil moedas de cerâmica, que se tornaram colares que trocamos por seja lá o que for.

DG: Sim. Objetos, músicas, ações, tudo.

NG: No *Moitará*, a arte não está nem nos colares, nem nesta coleção absurda que acumulamos no blog,²⁴⁵ mas no entre. No processo de trocar. Nas negociações, nos encontros que esta obra nos propicia. É um trabalho de troca, de relação. A partir dele, no meu trabalho pessoal, passei a focar mais na arte como relação²⁴⁶.

DG: Voltando à cronologia, de 2010 em diante a nossa parceria se focou na residência em Terra UNA.

JA: Que é uma criação também. Todo o formato, o processo seletivo autogestionário; é uma criação rica também.

NG: Claro, mas de outra ordem.

DG: Eu vejo a residência como um momento muito importante, uma continuidade do trabalho no que tange a vontade de agregar pessoas e pensamentos de diferentes lugares, de entrar em contato com diferentes suportes e métodos de realização. Para ser UM é preciso estar em contato com muitos.

NG: Por este ponto, O UM e o OPA! seguiram rumos opostos. Enquanto o OPA! aposta na diluição do sujeito em um ser coletivo, O UM entra em um processo de fragmentando do sujeito e auto-miscigenação.

DG: Mas os dois caminhos talvez sejam o mesmo no fim das contas...

NG: Tudo é um. (risos)

DG: E Terra UNA radicaliza outras questões como as novas formas de sociabilização.

²⁴⁵ A internet, blogs e sites foram incorporados na arte como mais uma ferramenta. Estas mídias que se relacionam aos trabalhos, blogs, faces colocam tudo em “cartaz”, sem necessitar da exposição ao mesmo tempo que possibilitam interações com o público que modificam a própria dinâmica das obras.

²⁴⁶ Nicolas Bourriaud, chama de estética relacional uma tendência compartilhada por alguns artistas contemporâneos com o foco nas relações humanas na arte, do artista com seu entorno e com seu público. Na arte relacional, as experiências e repertórios individuais estão a serviço da construção de significados coletivos, o que faz com que a participação do público seja um fator-chave na ativação ou efetivação de tais propostas. Valorizam-se as relações que os trabalhos estabelecem em seu processo de realização e de exibição, com o envolvimento de artistas e do público. (BOURRIAUD, 2009)

NG: E o OPAVIVARÁ! tem muito a ver com Terra UNA. No início, eu até estranhava as propostas. Eu pensava: como assim o trabalho é cozinhar junto? Isso é o que eu faço todo dia... Criar um espaço de convivência? Isso é que eu estou fazendo em Terra UNA e não chamo de arte este trabalho.

NG: Sim questões que são poesia para o OPA! são “tecnologia social” para UNA.

DG: E não tem como ter separação mesmo. Amanhã a prática do OPA! pode ser a poesia de Terra UNA.

DG: E o próprio *Moitará*. Terra UNA tem um trabalho com rede de troca e economia solidária. Sem essa experiência anterior não teríamos chegado ao *Moitará*.

NG: De toda forma, esta distinção muito clara entre Grupo UM, OPAVIVARÁ! Terra UNA - ecovila e Terra UNA - residência para artistas confunde muita gente que acha que é tudo uma coisa só.

NG: Sim. O trabalho das ecovilas tem muito de utópico, muito de ter coragem e criatividade de viver diferente

DG: Tudo bem. Melhor ser íntegro consigo mesmo e turvo nas definições externas que o contrário.

DG: Isso é arte afinal, arte levada às últimas consequências. Acho que é a mesma dissolução que o OPA! faz entre arte e vida²⁴⁷. Criar um espaço que, durante a ação, não crie uma separação entre artista e público, para que todos sejam UM. Como disse o Nadam, “Arte quando é boa é vida. Vida quando é boa é arte” (GUERRA, 2011).

²⁴⁷ “não existe mais nenhuma diferença entre o conceito e a vida” (DELEUZE, 2002 p.135)



**[29 - Na Moita. OPAVIVARÁ!
2006-2012. Instalação nos Jardins do
MAM Rio, foto arquivo do grupo]**

DG: A moita se propõe a ser uma estrutura alternativa de espaço para socialização e integração coletiva. Contra a idéia de palco e platéia, a moita quebra toda a estrutura segmentaria que distingue autor, artista, ator, espectador. Não há representação, há ação e integração.

NG: É um trabalho que mescla mesmo as fronteiras entre propositores e participantes. Por isso que acho natural que me perguntem se faço parte do OPA! Vou a muitas das ações como participante, porque gosto do trabalho e sou amigo do grupo e na hora da interação com o trabalho não se pode distinguir os autores. O trabalho está na roda, quem quiser que aproveite.

JA: Muito bom. E agora em 2013 tem esta exposição abrindo uma nova fase do grupo.

DG: Quando o Nadam disse que íamos fazer uma exposição de 10 anos do Grupo UM, fui eu que achei uma viagem. (Risos.) Comecei a imaginar reunir todas as pessoas que tinham participado desde 2003. Foi me dando uma preguiça...

NG: Só que o Grupo UM é um grupo para frente. Não estamos fazendo uma retrospectiva.

DG: Sim, isso me deu um alívio e um desejo de futuro que me estimulou muito.

NG: Eu tinha começado a trabalhar com estes artistas em 2012, primeiro como um grupo de estudos e parcerias. Daí veio a vontade de trazê-los para o Grupo UM e o Domingos topou.

DG: Claro. Mesmo porque fui eu que apresentei a Aline Elias para o Nadam²⁴⁸. Sou fã dela. E a Leo Liz trabalhava com a Ophélia nas ações feministas, foi vários dias cozinhar com a gente na ocupação da Praça Tiradentes²⁴⁹. São artistas cheios de potência. Essa nova geração parece que já vem com programas de software atualizados. Parece que todo aquele papo de se é arte, se é teatro, se é literatura que nos deparávamos muito em 2003, já está superado. Vale o que vem do coração.

²⁴⁸ Domingo presenteou Nadam com um exemplar do livreto “Seu troco Obrigado” de Aline Elias que originou a série de Nadam baseada na poeta.

²⁴⁹ OPAVIVARÁ! AO VIVO! Residência artística do grupo na praça Tiradentes em maio de 2012. Os artistas moraram no Studio X e duas vezes por semana, montavam uma cozinha coletiva na praça, equipada com bebedouros de água potável, tanques para lavagem de louças e alimentos, forno e fogão à lenha, mesas e bancos, além de uma sala de estar coletiva com cadeiras de praia triplas e um mural aberto para a livre intervenção do público.

NG: Estes novos artistas trazem um sangue novo, novos suportes, novas propostas, novas interações, e isso é o Grupo UM.

DG: Afinal, como já percebemos, para ser UM é preciso ser Muitos.

NG: E esta exposição tem um formato similar aos nossos eventos *Visor*, de 2003/2004. Cada um fazendo uma obra nova, ao mesmo tempo em que vão surgindo as parcerias.

DG: E há um tema no clima do Manifesto UM.

JA: Isso que eu ia perguntar: o que vocês querem dizer com este *Rupestre Contemporâneo*?

DG: São dois termos que parecem distantes, incompatíveis, paradoxais... Mas quanto maior a polaridade, maior a energia liberada na fusão!²⁵⁰ Juntos, constroem uma ideia de tempo não linear, de um tempo em quatro dimensões.

NG: Exatamente, não é mais aquela linha temporal na qual só se pode caminhar para frente. O *Rupestre Contemporâneo* convida todos a caminhar livremente pelo tempo/espço, sabendo que o mais atual pode ser o rupestre. Vejo nos trabalhos tanto da Leo como do Euclides muito desta radicalidade, ao mesmo tempo crua e sofisticada. Ancestral e de vanguarda. Talvez uma vanguarda que não é de ruptura, que não é contra nada, mas que aceita, incorpora toda a herança da humanidade.

²⁵⁰A idéia de quanto maior a polariza maior a energia liberada na fusão deve ter algum embasamento na física quântica, mas não podemos garantir. Este lema é utilizado pelo Grupo UM desde 2004 e está em um texto de Nadam no programa do *Visor#3 - Humanogavura*.

DG: Lembro-me de uma história de *Rupestre Contemporâneo*. Num sítio arqueológico, arqueólogos contrataram um carpinteiro para construir um guarda-corpo que impedisse as pessoas de tocar nas pinturas rupestres. Deixaram o rapaz fazendo o serviço. Ao voltarem no dia seguinte, o carpinteiro não tinha construído o guarda-corpo ainda, ele preferiu usar o tempo para restaurar e deixar com cores mais vívidas aquelas pinturas quase apagadas. Ele entendeu o *Rupestre Contemporâneo* no seu cerne. Flutuou pelo tempo como uma rainha flutua num tabuleiro de xadrez infinito.

JA: Amigos. Gratidão por essa conversa e longa vida ao Grupo UM.

*DG: Valeu, Juca!
Valeu, Nadam!
Seguimos.*

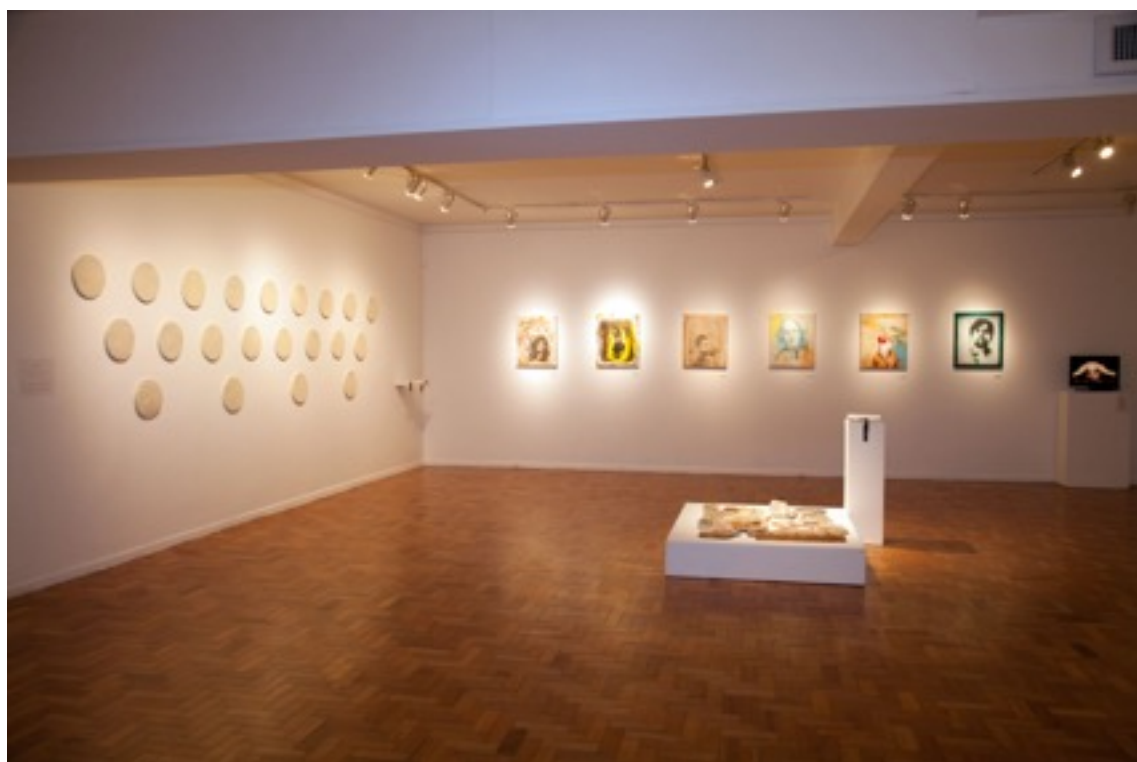
*NG: Maravilha,
Domingos! Que bom
poder estar
comemorando estas
10 anos de Grupo
UM com você.*



[30 - Vista geral da exposição Rupestre Contemporâneo: Nadam Guerra e 10 anos do Grupo UM. Galeria IBEU 2012, fotos Débora 70]

NG: À cima, a série Seu Troco Obrigada de Nadam Guerra, os Autorretratos do Grupo UM por Leo Liz e os Autorretratos de Nadam em vídeo e o Rupestre Digital de Leo Liz e Euclides Terra.

Em baixo, LAR SALGADO LAR de Aline Elias e Domingos Guimaraens e as tábuas de Euclides Terra



CONSIDERAÇÕES FINAIS

[Início da manhã. Chove. UERJ, Instituto de Artes, corredor do décimo primeiro andar. Conversa realizada no dia da defesa de dissertação de mestrado em 30 de abril de 2015.]

Nadam Guerra: Oi, Marcelo. Tudo certo?

Marcelo Campos: Tudo bem. E aí?

NG: O Juca é que não vai poder vir. Me mandou uma mensagem agora.

MC: Melhor assim. Viu o Roberto por aí?

NG: Ainda não. O Fred é que encontrei várias vezes nestes últimos meses nos lugares mais improváveis.

MC: Eles devem estar chegando.

NG: Ao final, você achou que o texto ficou muito extenso?

MC: Ficou do tamanho que tinha de ser.

NG: Não gostaria que a leitura fosse exaustiva, mas uma vez que a tarefa foi definida, era necessário pensar cada palavra. E cada definição pedia uma nova referência. Parei apenas porque temos um limite físico e também um limite de tempo. Porque se poderia seguir acrescentando partes e notas indefinidamente.

MC: É um trabalho prolixo, mas mantêm uma lógica interna.

NG: E todo tempo tinha um conflito entre uma parte “arte” do trabalho que queria experimentar e ignorar normas, regras e formatos e a parte “academia” que me freava para buscar o nome do autor, com o ano de publicação, o número da página e no nome da editora e me perguntava sobre a relevância deste autor...

MC: Este é justamente um dilema da academia e da pesquisa em arte. Lembrando de Foucault: “a teoria não expressará, não traduzirá, não aplicará uma prática; ela é uma prática.”

NG: Mas ao optarmos por esta forma ficcional de conversas nos colocamos em uma encruzilhada curiosa.

MC: Qual?

NG: O que o leitor vai avaliar? As qualidades estéticas? A verossimilhança dos personagens e situações? O ritmo do texto? A graça das piadas?

MC: Vai avaliar a densidade teórica, a pesquisa...

NG: Então vai avaliar somente as notas de rodapé? É como um botânico. Veja por exemplo. Se eu apresento um tratado de botânica ele vai poder avaliar a qualidade da pesquisa. Mas e se eu apresento a própria planta? A planta não poderá nunca estar errada e uma árvore não tem mais densidade teórica que uma alga. Como atribuir um valor a isso?

MC: Mas uma planta é também de interesse do botânico e tanto pode gerar remédios para a medicina, quanto pode gerar unguentos e credices relacionados à fé.

NG: Talvez eu tenha caído em um virtuosismo citativo. Me diverti buscando em quem me embasar para cada conceito, para cada pensamento. Mas não fiz isso como um pesquisador. Fiz como um artista. Aliás é exatamente como eu usava as citações na minha primeira performance, a Complexiótica, em 2000. Sinto que achatei os autores citados para se transformarem em figuras planas, peças de um teatro de figuras. Confesso que no meio do processo achei que nada disso fazia sentido. Que eu tinha encontrado uma forma-fórmula enfadonha. Daí me dei conta que não podia me acomodar nisso, que a forma tem de ser tencionada para se manter viva. Que para cada capítulo eu precisava criar um pequeno desafio. Que cada um fosse um pouco diferente.

MC: Que tipo de desafio? A citação pode ser um desafio enfadonho, mas pode ser poesia. Drummond fez um poema com o que lia em um jornal de serviços, Bispo do Rosário criou listas imensas, On Kawara pintava data por data, todos os dias. Portanto, eram regras da arte.

NG: Por exemplo: neste pensei em abandonar os personagens.

– Porque?

Pensei: como fazer para de tantas vozes chegar a uma só? Talvez seja só subtrair os personagens, e também os travessões, talvez aceitar a que a unificação seja um gesto. Vamos tirar as aspas, tirar as referências, misturar as vozes da escrita, fazer o mesmo que um dj faz com a música.

Abandonaria também a voz das notas? Sim. Que o texto fosse se misturando gradualmente e cada vez mais para formar uma massa aparentemente unitária. Mas que ainda assim preservasse uma polifonia. Não ponho aspas. As palavras são minhas. Não importa quem fala. Sou quem pode dizer o que disse. Agora abro as comportas e deixo que elas, as palavras, as vozes, se espichem, se multipliquem, se fortaleçam. Aglutinação pela dispersão. Eles redigem, mas sou eu quem escreve. Um corpo em disponibilidade para si e para o outro.

Sem cair na ilusão narcísica de que a atividade intelectual e acadêmica possa encontrar sua justificação definitiva nesse trabalho de acumulação - pois o apelo do presente, da vida no presente, também exige que o pensamento saiba esquecer. Sobretudo, saiba esquecer de sua complacência erudita para consigo mesmo, saiba desistir de seus rituais de autorreprodução institucional e ouse se aventurar em territórios incógnitos, sem definição nem inscrição prévia.

Porque é preciso deixar claro, que a qualquer autor não interessa ocupar de modo sumário a posição de crítico-de-si-mesmo. O que importa é que cada um possa tirar suas próprias conclusões. Cada obra é habitada como um apartamento alugado. Que cada um possa organizar suas próprias histórias como resposta ao que acaba de ver. A obra busca sempre relações de alteridade, envolve-se em mecanismos de produção de um outro, espécie de alvo ao qual toda obra de arte deveria tender, espectador que, em seu papel ativo, também irá operar certa constituição da obra, atualizando-a. A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, por tanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original.

– Nadam...

Não sabemos o que pode o corpo. O desejo é a própria essência do homem. Toda palavra é testemunho de uma ausência. Não existem fatos, apenas interpretações. O que é então a verdade? Uma multidão movente de metáforas, de metonímias, de antropomorfismos, em resumo, uma soma de

relações humanas que foram poética e retoricamente alçadas, transpostas, ornadas, e que, após um longo uso, parece a um povo firmes, canônicas e restritivas: as verdades são ilusões que esquecemos que o são, metáforas que foram gastas e perderam sua força sensível, moedas que perderam sua impressão e que entram em consideração, a partir daí, não mais como moedas, mas como metal.

MC: Nadam.

Este é um trabalho sobretudo sobre relações, *links*, pontes na tentativa de encontrar pontos de contato e traduções. Não me preocupei com um rigor de termos, mas antes em confundir os termos. Mas e se a fronteira entre arte e vida não existe, o tempo real da vida é como uma performance constante, cuja duração e persistência ultrapasse nosso poder de imaginação. Acho que o trabalho está terminado quando todas as partes se comunicam de tal modo que não precisam mais de mim. Porque todo este universo é um livro em que cada um de nós é uma frase. Nenhum de nós, por si mesmo, faz mais que um pequeno sentido, ou uma parte de sentido; só no conjunto do que se diz se percebe o que cada um verdadeiramente quer dizer.

MC: NADAM!!

NG: Oi?!

MC: Olha! O Roberto e o Fred chegaram. Vamos começar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

- ABT, Clark C. **Serious games**. Lanham: University Pres of America, 1987
- AGAMBEM, Giorgio. **Profanações**. São Paulo: Boitempo, 2007.
- _____. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AGOSTINHO, Santo. **O livre-arbítrio**. São Paulo: Paulos, 1995.
- AUDEN, W. H. **Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013
- AUGÉ, MARC. **Não lugares**, Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papyrus, 1994.
- ALTSHULER, Bruce e OBRIST, Hans Ulrich, **Do It: The Compendium**. New York: Independent Curators International/D.A.P., 2013
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos Poemas Em Prosa**. São Paul.: Hedra, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp Hucitec, 1990.
- _____. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984
- _____. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1981.
- BARROS, Manoel. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro: Record, 1998
- BASBAUM, Ricardo. **amo os artistas-etc** in MOURA, Rodrigo (org.). Políticas Institucionais, Práticas Curatoriais. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2005.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica** in Walter Benjamin obras escolhidas -Magia e técnica arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985 .
- BERNARDO, Gustavo. **Redação inquieta**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1985.
- BEY, Hakim. **TAZ - Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Editora Conrad, 2004.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**, Belo Horizonte: Ed. UFMJ, 2003.
- BIHOP, Claire; BUCHOOH, Benjamin. **When Attitudes Become Form**: Bern 1969/Venice 2013. Milano: Fondazione Prada, 2013.
- BRASIL, Código Penal. Decreto-Lei no 2.848 de 07.12.1940 alterado pela Lei no 9.777 em 26.12.98

- BOURDIEU, Pierre, **Ce que parler veut dire : l'économie des échanges linguistique**. Paris: Fayard, 1982.
- BOURGEOIS, Louise. **Destrução do pai, reconstrução do pai**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo, a experiência vivida**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009
- _____. **Postproduccion**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora SA, 2009
- BORGES, Jorge Luis. **Discussão**. Difel, São Paulo: 1996
- BRAIT, Beth (Org.). **Bakhtin: dialogismo e polifonia**. São Paulo: Contexto, 2009.
- _____. (Org.). **Bakhtin: conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- BRITO, Mário da Silva. **Ensaio (São Paulo)**, Volume 79 de Coleção Ensaio, Latin American documents, Conselho Estadual de Cultura, Comissão de Literatura, 1972.
- BUTLER, Judith P. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2003
- _____. **Undoing Gender**. Oxford, Routledge, 2004
- CAGE, John. **De segunda a um ano**, Novas conferências e escritos. São Paulo, Editora Hucitec: 1985
- CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens**. Lisboa: Cotovia, 1990.
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CAPACETE (org.) **Livro para ler**. Rio de Janeiro: Capacete, 2008
- CAPRA, Fritjof. **As conexões ocultas**, Ciência para uma vida sustentável. São Paulo: Editora Cultrix, 2002.
- CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira**. São Paulo: Lemos, 1999.
- _____. **Considerações sobre o uso de imagens de segunda geração na arte contemporânea**. In: BASBAUM, Ricardo (org.). **Arte Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.
- CHIPP, H. B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- COCCO, Giuseppe. **Trabalho sem obra, obra sem autor: a Constituição do Comum in Copyfight**. TARIN, Bruno; BELISÁRIO, Adriano (org.). Rio de Janeiro: Beco do azougue, 2012.
- COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife, PE: Fundação Joaquim Nabuco, 2005
- DANTO, Arthur C. **A transfiguração do lugar comum**. São Paulo: Cosac Naif, 2005
- DELEUZE, Gilles. **Clinica e crítica**. São Paulo: editora 34, 1997
- _____. **Espinoza e a Filosofia Prática**. São Paulo: Escuta, 2002.
- _____. (com Michel Foucault) **“Os intelectuais e o poder”**, in **A ilha deserta e outros textos: textos e entrevistas (1953-1974)**, São Paulo: Iluminuras, 2006, pp. 265-273.
- _____; GUATTARI, Felix. **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: 34, 1995 (v. 1 e 2)
- _____; GUATTARI. "Como criar para si um corpo sem órgãos". In **Mil Platôs**. Vol. 3. São Paulo: Ed. 34, 2008.
- DENZINGER, Heinrich e HUNERMANN, Peter. **Compêndio dos símbolos, definições e declarações de fé e moral**. São Paulo: Paulinas e Loyola, 2007.
- DERRIDA, Jacques. **Salvo o nome**. Campinas, SP: Papyrus, 1995

_____. **Mal de Arquivo**, Uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIB, Simone Faury (Coord). **Roteiro para apresentação das teses e dissertações** da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UERJ, Rede Sirius, 2007.

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura**. Belo horizonte: Editora PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006

_____. **Ironia, humor e fingimento literário**. In: Resultado de pesquisa - **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte: 1994.

DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**. in: BATTOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva: 1975.

_____. **Escritos. Duchamp su Signe**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.

ELIAS, Norbert. **Mozart, Sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

FOUCAULT, Michel. **O Que é um Autor?** In: **Ditos e Escritos**: Estética – literatura e pintura, música e cinema (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298

_____. **A escrita de si**. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992. pp. 129-160.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain. **Art since 1900** modernism aintimodernism postmodernism. Londres: Thames & Hudson, 2004

_____. **El futuro de una ilusión** o el artista contemporâneo como cultor de carga. in GHASCH, Anna Maria (Ed.). **Los manifiestos del arte posmoderno**. Textos de exposiciones 1980-1995. Madri: Akal, 2000.

FORTY, Adrian (2000). **"Function". Words and Buildings**, A Vocabulary of Modern Architecture. Thames & Hudson p. 174-195.

HALPRING, Anna; GERKEN, Siegm. **Returning to Health: With Dance, Movement and Imagery**. Mendocino: LifeRhythm Books, 2002

HUINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GAMSON, Joshua. **Deben autodestruirse los movimientos identitarios?** Un extraño dilema. In: JIMÉNEZ, Rafael M. Mérida. **Sexualidades transgresoras**. Una antología de estudios queer. Barcelona: Icária editorial, 2002, p. 141 a 172.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Minimizar identidades**. in JOBIM, José Luís (org) **Literatura e identidades**. Rio de Janeiro: J.L.J.S. Fonseca, 1999.

JAMESON, Fredric. **Pós modernismo**, a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Editora Ática, 1996.

JOUBERT, Kosha Anja; ALFRED, Robin (org). **Beyond you and me**. East Meon, UK: Permanent Publications, 2007.

JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: Best Seller, 2012

JUNG, Carl G. **El hombre y sus símbolos**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica 1995.

KANDINSKY, Wassily. **Do espiritual na arte** e na pintura em particular. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Ponto, linha, plano**. Lisboa, Edições 70, 1987.

KAPROW, Allan. **Essays on the blurring of art and life**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2003.

KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro: o retorno do autor e a virada etnográfica**. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2007.

KOSUTH, Joseph. **Art After Philosophy and After** - Collected Writings, 1966-1990. Cambridge: MIT Press, 1991.

- KRAUS, Rosalind E. **Os papéis de Picasso**. São Paulo: Iuminuras, 2006
- _____. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007
- LÉVY, Pierre. **A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço**. 3. ed. São Paulo: Loyola, 2000.
- LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011
- MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003
- MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco J. **Autopoiesis and cognition: the organization of the living**. Boston: Reidel, 1980.
- MOSQUERA, Gerardo. **Caminando con el diablo: textos sobre arteinternacionalismo y culturas**. Madrid: Exit Publicaciones, 2010, p.149-171
- MORIN, Edgar. **O método**, vol.1. A natureza da natureza. Sintra, Portugal: Publicações Europa-América, 1991.
- _____. **La noción de sujeto** in SCHITMAN, Dora Fried. **Nuevos Paradigmas, Cultura y Subjetividad**. Buenos Aires, Paidós SAICF, 1994.
- MILANI, Carlos Sanchez. **Roteiro de sistematização de práticas de desenvolvimento local**. Salvador: CIAGS, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. **A Origem da Tragédia**, proveniente do espírito da música. eBooksBrasil, 2006.
- PAPE, Lygia. **Lygia Pape**. Arte brasileira contemporânea. Rio de Janeiro: Funarte, 1983
- PEDROSA, Mario. **Variações sem tema ou a arte de retaguarda**. In: ARANTES, Otilia (Org.). **Política das artes: Mário Pedrosa: textos escolhidos I**. São Paulo: Edusp, 1995.
- PORTO Ancona Lopez, Telê coord. **Macunaíma/ Mário deAndrade**; edição crítica. ALLCA XX Université de Paris X, 1997.
- RANCIERE, J. **O espectador emancipado**. Orfeu Negro: Lisboa, 2010
- ROSENBERG, Marshall B. **Comunicacao Não Violenta**. São Paulo: Editora Ágora, 2006.
- RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea**. São Paulo: Martisn Fontes, 2006
- SAID, Edward. **A representação do colonizado: os interlocutores da antropologia**. In: _____ **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p 114-136.
- SCHECHNER, Richard. 2006. **Performance Studies: an introduction**, 2a. Edição. New York & Londres: Routledge.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível**, o olhar da literatura. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007
- SCHWARTZ, Adriano (org.) **Entrevista concedida por Arthur Danto in Memórias do Presente** - 100 entrevistas do Mais! – Artes do Conhecimento. São Paulo: PubliFolha, em 2003.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010
- SENNETT, Richard. **Mutual**. The history, rituals, pleasures and politics of cooperation. New Haven: Yale University Press, 2012.
- SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Porto Alegre, L & PM Editores, 1987
- STIBAL, Vianna. **Theta healing**. Rio de Janeiro: Madras, 2014
- TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007
- THOREAU, Henry D. **Walden**, ou, A vida nos bosques; e, **A desobediência civil**. São Paulo: Ground, 2007.

TRUNGPA, Chogyam. **True Perception**, The path of the dharma art. Shambhala: Boston, London, 2008

VIEGAS, Ana Cláudia. **O retorno do autor** – relatos de e sobre escritores contemporâneos In: VALLADARES, Henriqueta Do Coutto Prado (org.). **Paisagens ficcionais: perspectivas entre o eu e o outro**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2007.

WILSON, John Karl. **Myth of Political Correctness**. Durham: Duke University Press, 1995.

ZAPPA, Frank. **The Real Frank Zappa Book**. New York: Touchstone, 1989

ZIMERMAN, David E. **Etimologia de Termos Psicanalíticos**. Porto Alegre: Artmed, 2012

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naif, 2007

WARD, Frazer; TAYLOR, Mark; BLOOMER, Jennifer. **Vito Acconci**. Londres: Phaidon, 2002.

catálogos

PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA 2001. Curadoria de Paulo Reis, Ricardo Basbaum e Ricardo Resende. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2001.

GUERRA, Nadam. Muito além da performance. In V::E::R, Catálogo do evento. Liberdade:Terra UNA, 2011

Kurt Schwitters 1887/1948 O artista MERZ. Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Oscar Niemeyer e Instituto Goethe, 2007

FOSTER, Hal. **The real thing**. Texto no catálogo da exposição Cindy Sherman-1996. Sala Recalde-Bilbao.

MORAIS, Frederico. **Arte brasileira: lo de afuera, lo de adentro**. In: Catálogo da Primeira Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre: FBAVM, 1997.

Artigos em periódicos

AERTSEN, Jan. **A tríade “Verdadeiro-Bom-Belo”**: O lugar da beleza na Idade Média. in **Viso** · Cadernos de estética aplicada, Revista eletrônica de estética No 4, jan-jun/2008

ANJOS, Moacir dos. **A teia**, uma situação e o que pode a arte: a cidade e o desenho nas obras de Lygia Pape e Artur Barrio in **concinnitas** ano 12, volume 2, número 19, dezembro 2011

BASBAUM, Ricardo. Performance: a questão da autoria **concinnitas** ano2014, volume 01, número 24, Rio de Janeiro: UERJ, 2014.

BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. in **concinnitas** ano 6, volume 1, número 8, Rio de Janeiro: UERJ, 2005.

COSTA, Luiz Cláudio da. **Poéticas de Arquivo**: Dispositivos de coleção na arte contemporânea in anais do **Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética**, X Edição, PUCRS, 2012.

- FONSECA, Raphael do Sacramento. **Do tirar pelo natural**: Considerações sobre a teoria do retrato em Francisco de Holanda. p.231-240 in anais do III ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – IFCH / UNICAMP, 2007
- FOSTER, Hal. **O artista como etnógrafo**. in: **Arte & Ensaios**, Gloria Ferreira (org). Programa de Pós- graduação, Escola de Belas Artes UFRJ. Rio de Janeiro, No 12, 2005
- LIMA, Denise Maria de Oliveira. **Ainda sobre o humor**, à luz de Freud e Pirandello. in **Cogito**, Círculo Psicanalítico da Bahia Out 2009, vol.10, p.28-33.
- MOSQUERA, Gerardo. **Linguagem Internacional?** In: **Arte & Ensaios**. Número 10. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, 2003, p.80-83
- NORTON, Louise. **Buddha of the Bathroom** in **The Blind Man**, n°2, 1917, p. 5-6
- OLIVEIRA, Paola Lins de. **A iconoclastia sagrada de Márcia X.**: arte contemporânea, performance e religião, Ponto Urbe [Online], 15 | 2014.
- POSSETI, Sírio; BAONAS, Roberto Leiser. **A linguagem politicamente correta no Brasil: Uma língua de madeira?** in **POLIFONIA** V. 12 N. 2 p.47-72 Cuiabá, EdUFMT, 2006.
- RAMACCIOTTI, Bárbara Lucchesi. **DELEUZE: "como criar um corpo sem órgãos"?** in **Psicanálise & Barroco** em revista v.10, n.2 : p. 112-126, dez.2012
- SANSI, Roger. **Fetiches e Monumentos**. Arte pública, iconoclastia e agência no caso dos “Orixás” do Dique de Tororó. in **Periódico Permanente** v. 1, n. 1, 2012
- SCOTT, Joan Wallach. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. in **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, n° 2, jul./dez. p. 71-99. 1995.
- _____. **Prefácio a Gender and politics of History**. Cadernos Pagu (3), p. 11-27, Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, Núcleo de Estudos de Gênero - Pagu, 1994.
- VANCE, Carole S., **A antropologia redescobre a sexualidade**: um comentário teórico in **Physis**, Revista de saúde Coletiva, vol. 5 N.1, Rio de Janeiro: IMS-UERJ,1995

Teses e dissertações

- BARRETO, Jorge Menna. **Lugares Moles**. Dissertação de mestrado. São Paulo, ECA USP, 2007
- BASBAUM, Ricardo. **Você gostaria de participar de uma experiência artística? (+NBP)** Tese de doutorado ECA USP, São Paulo 2008.
- DARDOT, Marilá. **A de arte: a coleção Duda Miranda**. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003. [CARNEIRO, Marilá Dardot Magalhães]
- HUPE, Ana. **Sistema e ações autoimpostos - arte e vida**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) PGARTES UERJ, 2011
- GÓES, Raissa de. **Autorretrato**.2012. Dissertação (Mestrado em Letras). Rio de Janeiro: PUC Departamento de Letras, 2012.
- KLIGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea**. 2006 Tese (Doutorado em Letras). UERJ- Instituto de Letras, Rio de Janeiro, 2006.
- LABRA, Daniela Hochmann. **O artista-personagem**. Campinas, SP, Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), UNICAMP, 2005.

LEVY, Tatiana Salem. **A Chave de Casa**: Experimentos com a herança familiar e literária. 2007. Tese (Doutorado em Letras) Programa de Pós-graduação em Letras do Departamento de Letras da PUC-Rio, 2007

LIMA, Felipe Scovino Gomes. **Táticas, posições e invenções**: dispositivos para um circuito da ironia na arte contemporânea brasileira, 2007. Tese (Doutorado em Artes Visuais), Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007

LONGO BAHIA, Dora. **Marcelo do Campo**: 1969-1975. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

RIBAS, Cristina Thorstenberg. **ARQUIVO/ DESARQUIVO**: condições, movimento, monotipia, 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) PGARTES UERJ, 2008.

ZACCANINI, Carla. **A obra como lugar do texto, o texto em lugar da obra**. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais), Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

Material Eletrônico

ARQUIVO PESSOA. Arquivo com a obra completa de Fernando Pessoa. <http://arquivopessoa.net>

GLOBAL ECOVILAGE NETWORK. Site do Movimento Internacional de Ecovilas. www.gen.ecolilage.org

GRUPO PY. Site do coletivo. www.grupopy.blogspot.com.br

GRUPO UM. Site do coletivo. www.grupoum.art.br

LYGIA CLARK. Site da artista. www.lygiaclark.org.br

MARIA RITA KEHL. Site da autora. www.mariaritakehl.psc.br

NADAM GUERRA. Site do artista. www.grupoum.art.br/nadam

OPAVIVARÁ! Site do coletivo. www.opavivara.com.br

TERRA UNA. Site do coletivo. www.terrauna.org.br

WARBURG, Banco comparativo de obras. Banco de imagens do CHAA – Centro de História da Arte e Arqueologia, UNICAMP <http://warburg.chaa-unicamp.com.br>:

outras fontes digitais

ANDRADE, Mário de. O artista e o artesão, aula inaugural dos cursos de Filosofia e História da arte, do Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal, 1938. Disponível em : [http://www.google.com.br/url?](http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCQQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.encontrosdedramaturgia.com.br%2Fwp-content%2Fuploads%2F2010%2F09%2FMario-de-Andrade-O-ARTISTA-E-O-ARTES%25C3%2583O.rtf&ei=oEwAVfWNFqTlsAT9qoKQAQ&usg=AFQjCNFJk6Xts1pFWe4D-dW-wJmblzV_0Q&sig2=bTV3En7KwcHRJkQ5tlfOQ&bvm=bv.87611401,d.cWc&cad=rjt)

www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCQQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.encontrosdedramaturgia.com.br%2Fwp-content%2Fuploads%2F2010%2F09%2FMario-de-Andrade-O-ARTISTA-E-O-ARTES%25C3%2583O.rtf&ei=oEwAVfWNFqTlsAT9qoKQAQ&usg=AFQjCNFJk6Xts1pFWe4D-dW-wJmblzV_0Q&sig2=bTV3En7KwcHRJkQ5tlfOQ&bvm=bv.87611401,d.cWc&cad=rjt

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago**, 1928. (publicado no primeiro número da Revista de Antropofagia) Disponível em: http://interartive.org/wp-content/uploads/revista_antropofagia.jpg

BEUYS, Joseph; BOLL, Heinrich. **Manifesto on the foundation of The Free International School for Creativity and Interdisciplinary Research**. 1973 Disponível em: <https://sites.google.com/site/socialsculptureusa/freeinternationaluniversitymanifesto>

BRETON, André. **Manifesto do Surrealismo**, 1924. Disponível em : <http://www.culturabrasil.pro.br/breton.htm>

CORDEIRO, Waldemar. **Manifesto do Grupo Ruptura**. 1952. Disponível em: http://www.macvirtual.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo3/ruptura/images/manifesto_ruptura.jpg.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000. Tradução: Alberto Pucheu. Disponível em: <http://revistapolichinelo.blogspot.com.br/2011/03/georges-didi-huberman.html>

FRIELING, Rudolf. **Reality/Mediality**, Hybrid Processes Between Art and Life. Disponível em http://www.medienkunstnetz.de/themes/overview_of_media_art/performance/, acesso em 05 de agosto de 2014.

GULLAR, Ferreira. **Manifesto neoconcreto. 1959** (publicado em 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. Disponível em: http://3.bp.blogspot.com/-69EUzmHkpJY/TyVrLdySzlI/AAAAAAAAAH4U/lqhyqvOllGQ/s640/manifesto_neoconcreto.jpg

ITAPARICA, André Luís Mota. **As objeções de Nietzsche ao conceito de coisa em si**. Kriterion, Belo Horizonte , v. 54, n. 128, Dec. 2013 . Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2013000200003&lng=en&nrm=iso. acesso 27 Feb. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2013000200003>

MARINETTI, Filippo Tommaso. **Manifesto Futurista**. 1909 Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Manifesto_Futurista

OITICICA, Hélio. **O sentido de vanguarda do grupo baiano** in Correio da Manhã, doc. no. 0280/68, p. 5. setembro de 1968 disponível em: <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/verbo-tropicalista/a-trama-da-terra-que-treme#sthash.CSqnuzUy.dpuf>

OLIVEIRA, Bruno Lima. **O retorno do autor na literatura contemporânea**. Disponível em: http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2009_gt_lt16_artigo_5.pdf

PANTANJALI, **Sútra de Patañjali**. disponível em: www.yogadevi.org

SARAMAGO. José. **Heteronímia. As máscaras que se olham**. Lisboa, 1985. Disponível em : <http://www.cfh.ufsc.br/~magno/mascarasolh.htm>. Acesso em 12 abril 2012.

Informação Verbal

PERAN, Martin. **I like to be a resident** (O artista paraquedista), palestra proferida no Primeiro Encontro Ibero americano de Residências Independentes, Residência FAAP, São Paulo, 20 de novembro de 2008.